

POUR L'ART



Milayer

Lausanne - Paris

Mai - Juin 1960
Suisse : Fr. 1.80

72

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

Au sommaire de ce cahier :

Jacques Bureau : *L'Expédition du Parc Monceau*

René de Solier : *Le bestiaire humain*

Hubert Juin : *Soulagés*

Richard Wright : *Fishbelly*

Rose-Marie Berger : *Ubac*

Guy Weelen : *Vera Pagava*

André Tanner : *Franz Marc*

O.-A. Rabut, o. p. :

Fonction « dévoilante » de l'art

Maurice Faure :

L'espace et le temps dans la musique

« Paul et Isabelle » : Tragédie ? ou comédie ?

Raymonde Temkine :

Quand nos romanciers se font critiques

René de Obaldia « Le Centenaire »

Le dessin de la couverture a été créé par le peintre Soulagés, spécialement pour ce numéro.

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

Outre l'abonnement aux Cahiers, la carte de membre-adhérent donne droit à divers avantages en Suisse et en France (voir page 48)

Suisse : Carte de membre-adhérent : Fr. 12.— ; étudiants et apprentis : Fr. 8.— (cahiers compris). France : NF. 13.—

Conférences, débats, expositions : Librairie du Grand-Chêne, 8, Grand-Chêne, Lausanne.

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

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6^e

EXPOSITION

GARBELL

Rues de Naples

Courant Juin 1960

XX^e siècle *A paraître en juin*

Nouvelle série - XXII^e année - No 14

Cahiers d'Art bi-annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

NOUVELLES SITUATIONS DE L'ART CONTEMPORAIN

Dégager un sens par Pierre Volboudt. — *L'œuvre récente de Dubuffet : Des barbes et des feuilles* par A. Pieyre de Mandiargues. *Les lithographies* par Georges Limbour. — *Nouvelles situations : Pierre Alechinsky* par Jean Grenier. *Martin Barré* par Michel Ragon. *Francis Bott* par Marcel Brion. *Olivier Debré* par R. V. Gindertael. *François Fiedler* par Claude Rivière. *Robert Helman* par Denys Chevalier. *Alexandre Istrati* par Pierre Guéguen. *Paul Kallos* par Pierre Descargues. *André Marfaing* par Pierre Restany. — *Hartung : L'œuvre première* par G. Marchiori. — *Antagonismes plastiques : Zoltan Kemeny* par René Berger. *Robert Muller* par René De Solier. *Morice Lipsi* par R. V. Gindertael. *François Stahly* par Y. Taillandier. — *Chagall en Arcadie* par Jacques Lassaigne.

Chroniques du jour. L'architecture américaine (Michel Ragon). *Atlas* (André Verdet). *Peintures vénitienes de Bernard Dufour* (A. Pieyre de Mandiargues). *Jean Le Witt* (Pierre Emmanuel). *Magnelli* (A. V.). *Kandinsky géométrique* (Pierre Volboudt). *Dessins de Gilioli* (Jacques Dopagne). *Antagonismes* (Claude Rivière). *Adam* (P.V.). *Tim Osborne* (Raoul Vaneigem). *Giorgio de Giorgi* (René Berger). *Louise Nevelson* (Jean Arp). *La sculpture contemporaine à Marseille* (R. V. Gindertael). *L'art européen à New-York* (Dore Ashton). *Signori à la Quadriennale de Rome. La Biennale de Venise. Scanavino* (Gillo Dorfles). *Sergio Romiti* (Pierre Courthion). *Dorazio* (G. C. Argan). *Feito* (Michel Ragon). *Krajcberg* (André Verdet). *La section américaine* (Dore Ashton). *Santomaso à Bruxelles et à Amsterdam* (G. Marchiori). *Paolozzi* (M.). *Bona* (D. C.), etc.

Ce numéro comporte 150 reproductions en noir, dix-huit quadrichromies (Dubuffet, Alechinsky, Martin Barré, Francis Bott, Olivier Debré, Fiedler, Helman, Istrati, Kallos, Marfaing, Hartung, Dufour, Osborne, Scanavino, Feito, Santomaso). — *Trois lithographies originales en couleurs* (Alechinsky, Fiedler, Marc Chagall). — *Deux dessins en fac-similé* de Dubuffet.

AGENTS POUR LA SUISSE :

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

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine, Paris 6^e

HOMMAGE A JEANNE BUCHER

EXPOSITION RETROSPECTIVE 1925-1960

BRAQUE
JUAN GRIS
LEGER
PICASSO
LAURENS
CHAGALL
MONDRIAN
PEVSNER
LURÇAT
REICHEL
MAX ERNST
KANDINSKY
KLEE
ARP
GIACOMETTI
LIPCHITZ
MARCOUSSIS
MIRO
LAPICQUE
BAUCHANT
CAMPIGLI
FREUNDLICH
TORRES GARCIA
TAEUBER ARP

BAUMEISTER
DUFY
BAZAINE
VIEIRA DA SILVA
HAJDU
CHAUVIN
PAGAVA
DECHELETTE
SZENES
TOBEY
LANSKOY
STAEL
BISSIERE
VITULLO
BERTHOLLE
MANESSIER
BIALA
CHELIMSKY
MOSER
NALLARD
LOUTRE
FIORINI
AGUAYO

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue de la Boétie - Paris 8^e - Anj. 93-65

LÉON ZACK

du 9 juin au 2 juillet 1960

En permanence :

ANDERSEN - BUSSE - CLERTE
CORTOT - DMITRIENKO - FOJINO
GASTAUD - GERMAIN - GRENIER
LACASSE - LAGAGE - MANNONI
KEY SATO - RAVEL - LEON ZACK

L'Expédition du Parc Monceau

J'aime les voyages. J'aime retrouver dans le parler des villageois, dès Ris-Orangis, les traces de l'accent italien, dès Chantilly, celui des langues scandinaves. En se dirigeant vers l'Est, vers le Sud, les vocabulaires, les vêtements, les plantes changent insensiblement. Chaque kilomètre de la route de Madrid cache une race minuscule, réduite à trois familles, et intermédiaire entre le Français et l'Espagnol. Puis au détour d'un chemin, à la traversée d'un pont, l'on fait un bond pour éviter un cycliste et l'on passe du Viking à l'Etrusque.

A Paris, les noms des gares sont les plus francs du monde. On sait, en partant par celle de Lyon, qu'on va vers les grands fauves de l'Afrique, par celle d'Orsay, des Lilas, qu'on trouvera au bout des rails le parfum des plaines tranquilles. La gare du Champ-de-Mars mène, tambour battant, aux stratégies de Saint-Cyr et de Versailles. L'employé vous tend les billets du geste que vous aurez, au terminus, pour donner la pacotille aux sauvages si vous atteignez l'équateur, ou caresser la main de l'hôtesse si vous gagnez Chevreuse.

Enfin, il y a des gares qui ne conduisent nulle part, la gare de Reuilly, la gare de Picpus ; c'est un luxe de Paris d'avoir aussi ses trains immobiles, toujours en partance, toujours arrivés, et qui se couvrent de mousse.

*

Mes parents habitant Chatou, la vallée de la Seine n'offrait plus pour moi de mystère et j'en connaissais les moindres roseaux. Par contre, Paris, avec sa Plaine Monceau, son Marais, sa Butte-aux-Cailles, son Ruisseau de la Grange-Batelière, son Sentier, où il doit faire bon flâner les soirs tièdes d'été, m'attirait et m'inquiétait. J'aurais aimé m'aventurer, armé bien sûr, aux Abattoirs, à la Vieille-Truanderie, au Kremlin-Bicêtre, à la Ferme du Pendu. J'aurais voulu parcourir seul, sous la lune, la Rue aux Fraises, l'Impasse des Rescapés.

C'est ainsi que me vint l'idée d'aborder Paris par le Sud-Ouest, par la gare d'Auteuil, la seule qui n'ait même pas le téléphone.

*

Parti de bon matin, j'avais fait sur mon vélomoteur de marque « Hiron-delle » le demi-tour de mon département pour atteindre cette gare au moment où le soleil l'éclaire de face, et où les aiguilles de sa pendule profilent leur ombre sur l'heure qu'elles devraient marquer, si le mécanisme fonctionnait

encore. Les habitants d'Auteuil, dont beaucoup sont orphelins et de ce fait privés des montres qu'on offre, dans les familles, à l'occasion des anniversaires, aiment ce cadran solaire fabriqué par Oméga.

Mon dessein était de prendre, d'Auteuil à la Gare Saint-Lazare, la ligne régulière, d'aborder le Parc Monceau par l'Est, et d'entreprendre, après l'avoir traversé, l'ascension de la colline de Chaillot.

Sans savoir quand je rentrerais, je m'étais quand même muni d'un billet de retour valable un mois, comme ces êtres qui fixent pour chacune de leurs passions la date exacte de sa chute, pour chaque nouvel ami la date limite de sa mort.

L'acquisition d'un titre de transport n'offre pas, en général, de difficultés ; avec politesse, on est prié de faire l'appoint. Dans le train, il est interdit de se pencher au dehors et de laisser les enfants jouer avec les serrures. La voie du chemin de fer suit le fond d'un ravin abrupt et franchit plusieurs tunnels.

On sort de la Gare Saint-Lazare à flanc de coteau, après avoir remis à un agent endormi un billet égaré, et l'on doit gravir en plein soleil les contre-forts de ce plateau aride qu'égaient les frondaisons du Parc, poursuivi par les avions qui, depuis le Bourget, tentent de rattraper le voyageur qui leur a échappé. Et l'on pénètre dans le Parc, comme dans les prisons modèles, par une grille toujours ouverte.

*

Nous marchions depuis deux heures sans sentir la fatigue. C'est en suivant la large allée sinueuse, qui prend sur la gauche d'un grand buisson d'araucarias, et monte doucement vers les collines, qu'un étrange véhicule me rejoignit, s'arrêta près d'un étang et me recueillit. Le cheval renifla trois fois et reprit sa marche. La voiture avançait dans l'herbe haute qui étouffait le bruit des sabots. Trois explorateurs qui tentaient de sortir de la Ville par le village de Champerrét y avaient pris place. Nous décidâmes de faire équipe.

*

Le velours des trèfles et des sainfoins, fit bientôt place à la rudesse des graminées, que quelques faucheurs recueillaient pour en tirer des graines longues, suspendues au bout d'un fil, et dont ils font des pâtisseries précieuses. Le charretier dut souvent s'arrêter, adoucir l'humeur de son cheval dont les chaumes blessaient les pieds. Le lendemain, nous fûmes même obligés de contourner des obstacles : quartiers de rocs éboulés, bancs renversés en travers du chemin. Seules les chaises de fer étaient à leur place, dans le bassin, rangées dans l'eau, comme pour un spectacle.

Le moment le plus pénible fut la traversée de la Rivière Voire, qui prend sa source dans le haut de l'Avenue Hoche et se jette dans la Seine, qu'on dit d'ailleurs être l'Yonne, au-delà de l'Opéra. La charrette s'enlisa dans la boue du rivage et nous peinâmes pour l'en sortir.

Nous dûmes abattre des arbres, tisser des chèvre-feuilles et construire un pont de fortune. Mes compagnons découragés furent à plusieurs reprises

près d'abandonner, quitte à revenir plus tard, mieux pourvus en cordages de chanvre et en pointes de 6 mm. L'un de nous avait, comme en témoignaient plusieurs pièces d'uniformes mêlées à son costume, servi dans l'armée des Indes, et participé sous les ordres du Général Cameron, à la prise de Chide-rabad ; il nous parlait avec émotion de ces merveilleux petits ponts portatifs en zinc, provenant des stocks américains, qu'on trouvait encore, en 1922, dans certains magasins des Boulevards.

La rivière passée, nous dûmes nous sécher aux rares rayons que l'épaisseur des frondaisons n'arrêtait pas, parce qu'ils étaient sans doute plus rusés que les autres.

Nous longions la berge, perdus dans la caillasse et les éboulis. D'immenses poissons, couverts de poils, en qui nous reconnaissions les cousins des poissons à carapace tortueuse de la fin du Primaire, nous assaillaient chaque soir. Nous apprîmes d'un berger indigène à jouer, pour les repousser, d'une certaine flûte qui, par contre, attirait les serpents. Nous dûmes fuir et même abandonner sur place une partie de nos provisions de bœuf boucané. Notre marche devint épuisante.

*

Le quatrième jour, nous avons eu faim. L'épicier, le boucher les plus proches, étant trop éloignés pour qu'on pût faire appel à eux, il fallut chasser, organiser une battue.

Quelques voyageurs dont la route croisait la nôtre, aussi perdus et affamés que nous, acceptèrent de nous prêter main-forte. Nous tuâmes de petits bovidés mauves à tête de chien, dont aucun traité ne parle. Et le soir, autour du feu du campement, protégés par des bégonias géants dont les pétales servent la nuit, de berceaux à des familles de fourmis vertes, industriels et doux animaux amateurs de miel, le garde Darbier Georges, responsable du District, nous racontait les angoisses et les espoirs de sa charge. Notre guide traduisait ses paroles.

Au petit matin, on entendait les pâtres s'exercer au clairon dans les collines en prévision de leur service militaire. L'autobus 84 passa à l'heure habituelle. Le lever du soleil était magnifique. On venait du Ranelagh pour le voir.

*

C'est le lendemain à l'aube, au Nord de l'allée qui conduit à la Rue Jouffroy, que nous avons découvert un crâne, blanchi par la morsure de ces minuscules coléoptères violets auxquels manque l'élytre gauche, parce que l'instinct de l'espèce pousse les parents à mutiler ainsi leurs enfants pour les maintenir au sol où se trouve leur nourriture : c'était les os de notre devancier, qui avait commis l'erreur d'aborder le Parc Monceau par le Sud. Il avait été dévoré par un mokapi à cornes jaunes, de l'espèce qui meugle chaque soir au lever de la lune. Il est toujours accompagné par un petit héron, qui lui nettoie les dents après chaque repas et auquel il ne fait aucun mal ; mais les indigènes se signent lorsqu'ils le voient.

Nous croisâmes, avant d'apercevoir au loin la rue du Facteur Guyot, un berger qui défendait ses bêtes contre les attaques de plusieurs gros loups. Nous lui prêtâmes assistance. Nous rôtîmes un agneau sur un feu d'érable pour en faire notre dîner.

Enfin, nous sortîmes de l'enfer vert, des pétales de magnolias accrochés à nos vestes.

*

La Rue du Facteur Guyot ! Là-bas, d'où je venais, on en parlait beaucoup ! Certains prétendaient l'avoir parcourue dans les deux sens...

Quant à moi, je ne manquais pas de rendre visite à cet antiquaire dont la boutique est placée à droite en se dirigeant vers le métro, tout de suite après un atelier de tôlerie automobile. C'est l'emplacement du sentier par où les habitants de Chaillot, les années de famine, venaient dérober le froment royal aux greniers du village de Péreire.

J'admire l'étonnante dépouille du serpent python capturé dans les égouts du XVII^e arrondissement, le 13 février 1912, par les pompiers des Ternes. Trop long pour sa devanture, l'antiquaire l'avait suspendu au plafond pour l'y loger entièrement, et avait dû en rabattre la tête et la queue verticalement, le long des deux colonnes torses assez maigrelettes, en bois des Îles. Une langue postiche, découpée dans du velours rouge, remplaçait le véritable organe perdu dans la bataille de sa capture. On dit qu'elle vibre encore, certains jours, au passage d'un oiseau dans la rue proche.

*

Paris était calme. Nous pûmes nous restaurer, nous raser. Les passants nous interrogeaient sur nos origines, nos familles, nos mœurs. Le chant des grands aras bleus dans les frênes du parc s'estompait au loin. C'était, après les angoisses de cette vie sauvage, la douceur de la civilisation, avec ses cafés ouverts pour nos soifs, ses bancs offerts à nos fatigues. La paix s'étendait partout. La politesse était commune. Il y eut même, à 11 heures 45, une automobile qui, venant de l'École Militaire, se rendit en hâte à la caserne de la Pépinière pour y porter, dans un message codé, l'assurance qu'aucune guerre n'était à craindre pour la journée. C'était un de ces soirs d'été qui découragent l'agression, font apparaître aux militaires de carrière l'inutilité des décorations, la vanité des infanteries, la stérilité des intendances. Je gagnai ce haut lieu du monde qu'est le Palais du Trocadéro, dont la Municipalité expérimente, tous les vingt ans, une version nouvelle, et sur le parvis duquel des chiens porteurs d'une identité sévère promènent en laisse des maîtres de race.

Je retrouvai ma bicyclette à moteur Rue des Vignes, et regagnai Chatou par les plus douces campagnes du monde. Lorsque m'apparut au loin la maison de mes parents, dans sa vallée, le soleil déclinait. Très près, à vingt millions d'années-lumières à peine, il aurait fait, en glissant sur ses rails, le bruit feutré des pas sur la neige ; mais là, vraiment, je ne l'entendais pas : l'ombre tombait sans se faire aucun mal.

LE BESTIAIRE HUMAIN

Connu par sa vérité, l'art de Breughel succède à « l'art visionnaire » de Jérôme Bosch, sans que l'on puisse déterminer exactement la « nature » des emprunts. Breughel observe et transcrit le réel ; les paysages, « qui sont de très grande manière », précèdent les cactus-galettes, les sites imaginaires ou le panorama cosmique. Généralement accidenté, celui-ci correspondrait à quelque volonté d'animer l'espace, en le dramatisant.

De toute évidence, l'observateur et le visionnaire se confondent dès la saisie du réel. Chaumes, pignons, tourelles, préparent une nouvelle architecture fantastique. Sans doute doit-elle aux voyages, aux choses vues. Elles signifient *le retour*, qui n'exclut pas l'exotisme, la nostalgie des vues d'ensemble.

Dans ce monde, où le village se développe autour des auberges, fêtes et kermesses signifient l'exubérance — mais, déjà, l'on s'inquiète : les visages semblent marqués : la cour des miracles est proche : gueux, mendiants, stropiats, aveugles, béquillards, n'est-ce pas l'univers de Breughel et celui de Jérôme Bosch ? Sans qu'il y ait de recherche concertée du monstrueux, les anomalies nous permettent de découvrir un bestiaire « humain » sans exemple. Des culs-de-jatte aux avortons, des possédés aux larves, le monde des formes semble inépuisable, au grand jour — et l'art fantastique est bien cette synthèse, ou l'amalgame. Les *Drôleries* ne sont pas limitées aux miséricordes. Quotidiennes, dans cette foule, ou lors des fêtes, elles impliquent certaine vérité grotesque, par l'exactitude.

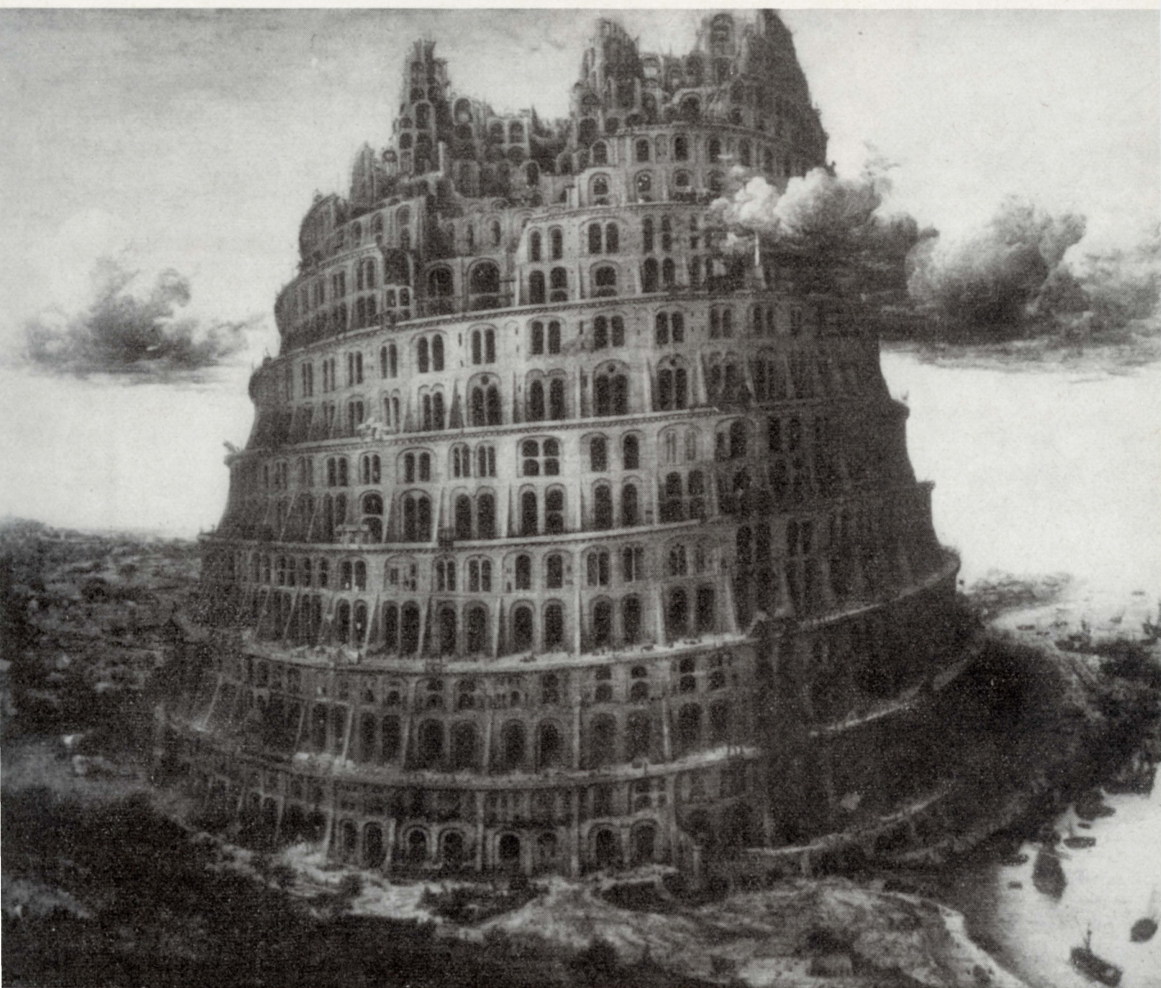
Dans une sorte d'alternance, pour le spectateur, se poursuit le spectacle des échanges. Les figures sinistres font place aux sujets « gais » : noces, fêtes, charges dignes de Breughel le *Drôle* ; farces, kermesses, orgies, donnent à chaque épisode une sensualité, une vigueur qui relèguent l'Allégorie sur les tréteaux. Folle et sorcière, chaque fois individualisée, *Dulle Griet* — ou la Folle Marguerite — est célèbre ; « chirurgiens », qui s'en prennent à la pierre de tête, et bouffons à tête de moineau, voilà qui s'oppose au spectacle. Fréquent, le fantastique de la ripaille n'est en rien une célébration orgiaque — le cycle des métamorphoses est arrêté dans le moment où l'hybride *possède* et se satisfait : il y a là une sorte de voracité galvanique.

Les jeux d'enfants (nous retrouvons l'antithèse), toute une ville réservée, montrent un peuple nain. En grappes, complices, *Elck* avant la lettre, les enfants se prennent comme cibles et buts, lors des combats sédentaires. Certains, réservés aux hommes, pourraient être joyeux — mais *le Combat entre Carnaval et Carême* n'échappe pas au tragique. Qu'il s'agisse du massacre des Innocents ou du suicide de Saül, de la parodie d'un tournoi ou des combats singuliers caricaturaux, la même angoisse nous poursuit : l'univers de Breughel, souvent, est celui de la guerre et de l'opulence, de la misère et du meurtre. Les tronçons humains appartiennent à la tradition épique du combat, avant de passer dans l'iconographie des Martyrs ; l'extraordinaire roue de la faim, le groupement des bras en rayons, dans *La Cuisine maigre*, donnent à l'opulence orgiaque un tour sinistre, que ne démentent pas les corps grouillants, les foules et les diableries, les danses macabres. Phalanges et hordes ne cessent de se livrer aux actes de guerre, à l'exploit cruel. L'horrible, les grimaces, les armes plantées, les singularités du monde des formes et de l'homme en chasse, se substituent à ce que l'on a nommé « les espèces du visible ».

Les architectures de Breughel sont une nouvelle preuve de la démesure humaine. Babel n'est qu'une suite de terrasses en spirale, d'arcades... La « cathédrale » de l'antiquité menaçait Jahvé, dans son ciel — la malédiction s'abat sur l'œuvre ; les bâtisseurs se dispersent. Leur *confusion* date de Babel, « échelle » géante dont le sommet ne touche pas le ciel. Les anges, peu souverains, dans l'univers de Breughel, ne montent ni ne descendent. « Ce lieu est redoutable. » Babel, l'étonnante, recrée par Breughel, n'est-ce pas l'une des tentatives les plus désespérées pour « monter », pour édifier *la porte* (des cieux) ? Abandonnée, l'homme n'ayant pu déchirer le ciel, elle appartient aux ruines césariennes.

Moins spectaculaires, mais ornées pour la parade, les tours bizarres, combien fréquentes dans les tableaux de Bosch et de Breughel, ressemblent à celle que porte l'*Eléphant armé* d'Alart du Hameel, ou de Cock. A leur échelle, contenues ou dispersées, les foules deviennent parties d'un drame, contre la tour. Noix de galle, hors des rameaux ou des fourches, la tête humaine n'est plus qu'une graine ronde, ou ce crâne d'oiseau, ovale, blanchi. Contre la forteresse anthropomorphe, vers la gueule de l'Enfer (ainsi dans *Dulle Griet*), que peut-elle ?

Réduites, ces grappes de têtes appartiennent aux hybrides inquiétants, comme le spectacle de la folie et des Triomphes absurdes. Burlesques, fantasques, profusion, montrent le Fol, l'observateur, le « peintre » de l'homme, dans l'univers de la surabondance et du famélique. La passivité orgiaque, le banquet n'excluent pas les Diableries ; la chute des Aveugles, la fuite du Berger « compensent » la liesse. Ces circuits antithétiques seraient comme la marque de l'absurde. Les graines et les choses déversées (ainsi dans la



Breughel le Vieux : *La Tour de Babel*.



Jérôme Bosch : *La Nef des Fous* (détail). Le Louvre.

Sorcière de Mallegehm), les oiseaux qui volent le grain, les crapauds, l'amphibie et l'appariement insolite (on ne sait à quel règne appartient le couple), préparent un nouvel état du monde, certainement inversé, ou grotesque.

En des lieux nettement marqués, Breughel revient à l'homme, mais tenté, ou supplicié : Antoine, à la lisière de la forêt ; le Ménestrel, en cage, au pilori (singulière analogie, avec « la femme d'amour », des Indes, aux seins ronds, puissants, et tenant d'une main la cage) ; l'inconnu, sur le champ de supplice. Il y aurait là une double contestation : de la nature (ainsi dans le *Retour des troupeaux*) ; du spectacle de terreur voulu par la justice, et recherché par la foule, aux portes des villes. Ensuite, le champ paraît désert.

Le décor bizarre, machiné, appartient à l'univers répressif (le supplicié n'est plus qu'un pantin, dérisoire, anonyme, l'objet disloqué dont la nature dispose — le plus faible n'ayant aucun droit — faible, depuis le délit commis, ou la surveillance exercée, contre les humbles !), et à l'univers de la scène, où les objets de puissance, épars, sont traités comme des attributs. L'horloge ne vaut que par le bras-aiguille, qui désigne l'heure de minuit, ou le chiffre des sorcières. La lanterne d'Eleck, les cloches, clochettes et grelots, entrent dans l'arsenal des scènes de tentation. Cages et grilles, dés ou cartes, bésicles, trouant une narine, instruments de stropiats ou de magisters, tournés en dérision ; entonnoir, coiffant le fol (comme au Thibet), ou la puissance « démonique », bol-capuchon, cape-jatte, turban, ruche en tête, tiare, brocs et pichets, gril, trompettes, plus ou moins nasales (comme par dérision : on songe à cette hantise de l'ornement arrière, fléché, chez Jérôme Bosch, qui semble souhaiter ou *viser* toutes les pénétrations adventices), barque volante — cette dérision de « l'aquarium féerique » — pièges à oiseaux, planches, cuirasses, armures, couteau de cuisine (mais pénétrateur, phallique), pour piller et violer à la porte de l'enfer (elle obsède Breughel, comme le champ de supplice) ; couteau perce-main, troue-museau, tenu en gueule, glaives et lames dentées, d'extravagantes antennes de combat — voilà les signes du réel et de l'excès, de la nature, mais belliqueuse, et du tournant. Du passage.

Soudain, par le fantastique, le bestiaire humain, la peinture change de sens. Elle tourne vers elle toute une dramaturgie de l'hybride, qui est labyrinthe. Au spectateur, maintenant, d'éviter les pièges et pièces de fascination, d'entrer dans le rébus, de décrypter l'atlas des figures insolites. Il propose de l'homme et de la femme une vue neuve, compte tenu de l'univers des objets, signifiant une grande hantise de la triade, d'une trinité sensuelle que complète l'autre terme, inséparable de toute recherche : l'imaginaire. Ainsi par la hantise rêvée, non subie, les deux couples, femme-homme, hybride-objet, déterminent un plaisir qui est aussi, sans voyance et voyeur inutiles, celui de voir. De faire, pour notre émerveillement, dans une œuvre chargée de sens.

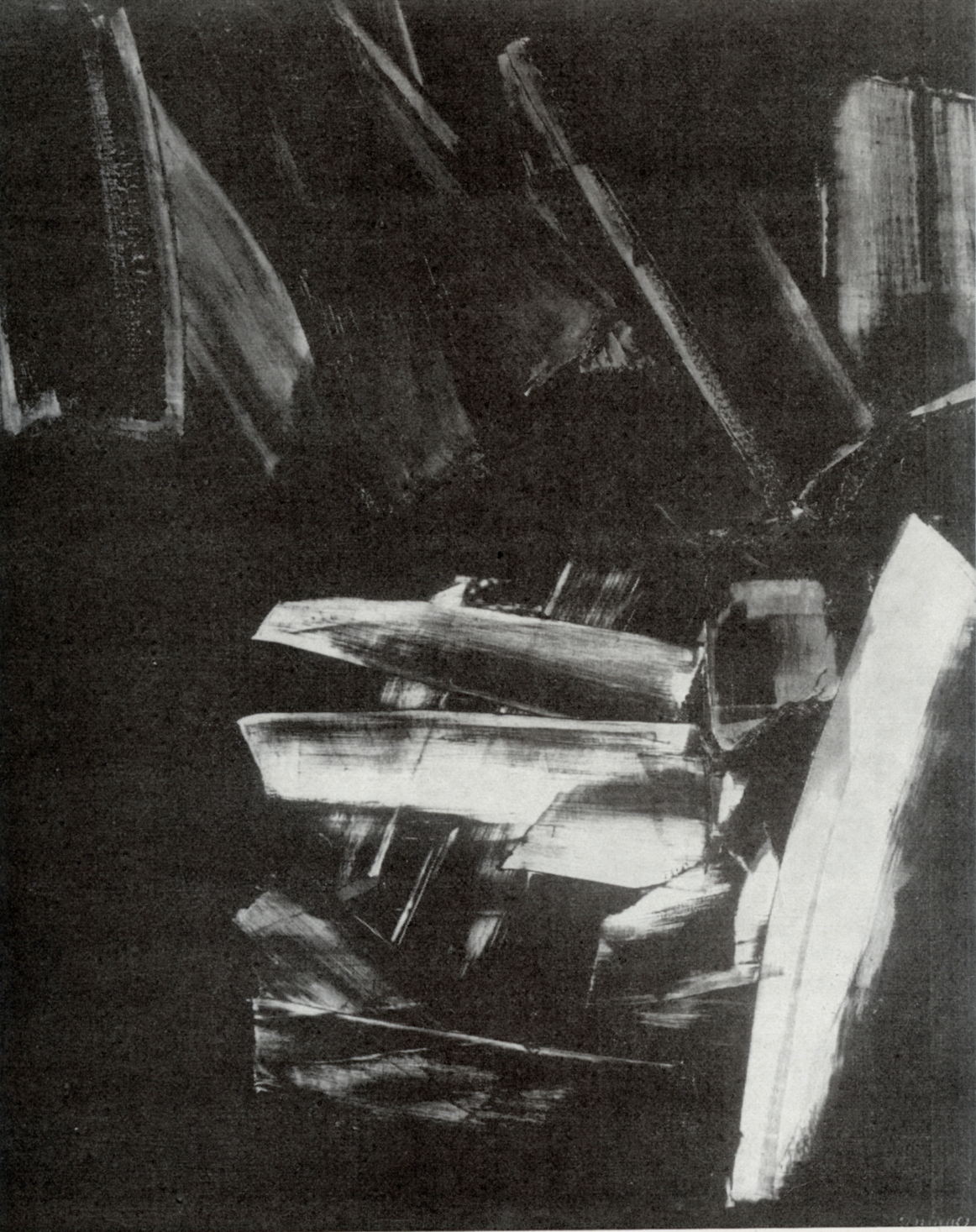
SOULAGES

PAR HUBERT JUIN

A mon sens, tout l'art de Soulages, et qui est grand, se résout dans une poétique, c'est-à-dire dans un problème des significations. La peinture ne se révèle pas uniquement dans le don qu'elle est. Elle est donnée, certes ! mais dans et pour quelque chose. Bref, elle a un rôle à jouer, elle signifie : elle propose ou bien elle répond. On a dit souvent de Soulages que son œuvre était « révélation de la couleur noire ». Cela est vrai. On a dit, tout également, qu'il avait, dans les grands signes verticaux dont il nous a fait coutume, donné une image de l'homme. Je le veux bien. Je remarque simplement que les signes verticaux ne sont point les seuls qui, dans l'œuvre de Soulages, s'inscrivent : on peut en dénombrer beaucoup qui fractionnent l'espace en rythmes horizontaux, et l'on pourrait à ceux-ci ajouter d'autres signes qui, eux, s'entendent les uns avec les autres pour créer un signe plus grand qu'eux ! Ce qui me paraît, chez Soulages, « signe » n'est point l'orientation des traits, mais l'ensemble que cela forme. Ce qui fait la signification de l'arbre n'est certainement pas qu'il soit vertical uniquement, mais surtout que par lui, des racines aux branches, s'inscrivent, dans notre univers, les voix végétales de la terre-mère. Hölderlin, un jour, modifia un vers qui était celui-ci : « Aussi longtemps que le dieu ne lui fait défaut », en celui-là : « Jusqu'à ce que le défaut de dieu l'aide ». S'il fallait chercher en quelque lieu la révélation du noir, je me demande s'il faudrait pousser plus avant. A propos de ce remaniement essentiel, Maurice Blanchot note : « C'est là le mystère de la nuit de l'éloignement des dieux... » Mais Soulages, dira-t-on ? Je ne veux point découvrir en lui, ni en son œuvre, quelque mystique que ce soit. Je découvre en lui le retournement déjà accompli, la seconde proposition souveraine sans que règne la première, enfin : un matérialiste. Je m'explique : pour Soulages, il importe de répondre au monde, à son désordre, une fois pour toutes, par la proposition poétique la plus complète, la plus ordonnée qui soit possible. C'est pour cela justement qu'à certains regards superficiels Soulages paraît poser toujours, et toujours dans les mêmes termes, le même problème, c'est-à-dire, en termes de peinture, proposer encore et encore la *presque-même* forme dans le même vocabulaire pictural. En fait, il ne s'agit pas de répondre à l'univers élément par élément, mais dans la totalité même de la réponse opposée, *victorieusement*, à la totalité de la question. Il faut bien (le peintre appartenant à l'humain, à cette vocation d'habiter si justement décrite par Heidegger, et donc à la répétition) que cette réponse, sans cesse remettant le peintre sur les chemins de l'exil, soit sans cesse ré-opposés à la question. Dans une dialectique en laquelle l'absence ou la présence du dieu n'est d'aucune aide, il appartient à qui la vit de maintenir l'univers ouvert, d'échapper (aussi bien) à la fameuse réification jadis dénoncée par Georg Lukacs... Dans l'élection que fait Soulages de la



Soulages : *Peinture*, 1959. 162 × 130 cm.
Photo Galerie de France.



Soulages : *Peinture*, 1959. 165 × 130 cm.
Photo Galerie de France.

couleur noire, il n'y a ni romantisme, ni volonté lyrique : il n'y a pas, et il ne saurait y avoir, une *anecdote*. Voici ce qui me paraît important. La place est nette. Il n'y a rien ici qui ne soit respectueux d'un ordre lui-même médité, pensé, concerté, déjà vainqueur. Tout le paradoxe est là : cet ordre victorieux rend victorieux le mouvement qu'il entraîne parce qu'il est sans cesse compromis et remis en question (il ne consent pas à se figer dans *une chose*, il triomphe dans le fait même qu'il se conteste). L'ordre est dans le peintre, mais le peintre n'est pas dans sa peinture. Maurice Blanchot écrivait un jour que tel, dans sa bibliothèque, pouvait donner vie à n'importe quel ouvrage : il lui suffit de l'ouvrir. Cependant, si ce « tel » est un écrivain, il aura pouvoir de donner vie à tous les livres, sauf au sien, et aussi mince soit-il... Je trouve cela bien convaincant. J'accepte donc Soulages exclu de ses peintures à mesure qu'il les termine. La preuve de ceci est qu'il persiste à faire *sa* peinture. Sa réponse à lui, Soulages, est ordonnée, juste, puissante, souveraine (et pourquoi non ?), mais elle est dans Soulages, elle dévore Soulages et personne d'autre. Nouveau paradoxe de l'art : ceci, loin d'être, en art, la marque de l'échec, est, bien au contraire, le signe de la valeur. Ce qui m'attache à Soulages, c'est ce qui me donne — dans sa peinture — à sentir, dans l'imperceptible parfois des variations, dans le gauchissement abrupt, ou dans cette même manière qu'a une *autre* forme de surgir, ce qui — donc — me donne à sentir, dans le surgissement de cette peinture, une *poétique* ; et dans sa continuité, une *dramatique*... Cette réponse obstinée devient à son tour la question que se pose le peintre. Soulages répond au monde, puis répond à Soulages répondant au monde... Son processionnal d'éloignements le rapproche non point de la question, non point de la réponse, mais de l'homme, de ce « toi » et de ce « moi » qui font toute l'humanité et composent à la fois la question et la réponse de et à tout... Soulages est aujourd'hui le peintre nettement le plus matérialiste que je connaisse. Aucune de ses propositions (parlée ou peinte) ne fait allusion à telle ou telle forme du spiritualisme. Le monde use — comme le peintre — d'un langage qui n'a d'autre âme que sa force, que son existence même. Et c'est cela qui importe.

La poétique de Soulages me semble, jusqu'ici, être la plus ordonnée et la plus cohérente de toutes celles que j'ai approchées et connues. J'imagine volontiers que cette peinture ne témoigne pas pour son temps (au sens, par exemple, de « donner des preuves »), mais que son temps au contraire, ce temps qui est le nôtre, que nous *habitons* (pour revenir à Heidegger), témoigne pour elle.

Soulages (né en 1919, à Rodez, France). Se consacre à la peinture dès la fin de ses études, en 1938. Venu à Paris pour entrer à l'École des Beaux-Arts, il s'y refuse, après avoir visité le Louvre, une exposition Cézanne et une exposition Picasso. Interrompu dans son travail par la guerre, et après avoir exercé le métier d'agriculteur près de Montpellier, il se consacre à nouveau exclusivement à la peinture et revient à Paris en 1946. Il participe à peu près à toutes les manifestations artistiques internationales et obtient le grand prix de la Biennale de Tokyo en 1957. Hubert Juin a écrit une belle étude sur son œuvre (collection « Musée de Poche »).

RICHARD WRIGHT

FISHBELLY

The Long Dream

L'obligeance de Maurice Nadeau, directeur des « Lettres Nouvelles », nous permet de présenter ici un chapitre du nouveau roman du grand écrivain noir américain Richard Wright. On connaît l'auteur de Black Boy, Un enfant du pays. Depuis de longues années, il vit à Paris, mais les problèmes douloureux du racisme américain ne cessent d'occuper sa pensée et d'inspirer son œuvre.

*

Fishbelly est un jeune noir du Mississipi. Son père, entrepreneur de pompes funèbres, lui a laissé, pendant une courte absence, le soin de garder le magasin.

VIII

— Je me demande, dit un beau soir le père de Fish en se levant de table, jusqu'à quel point Fish est déjà un homme ?

Fishbelly, levant très vite la tête, s'essuya la bouche avec sa serviette.

— Qu'est-ce que tu veux dire, papa ?

Son père alluma un cigare, en tira une bouffée, le regard lointain. Sa mère, assise, les yeux baissés, cherchait à garder son sérieux.

— Fish est trop jeune pour ça, Tyree, dit-elle.

— Trop jeune pour *quoi* ? dit Fish. De quoi parlez-vous tous les deux ?

— Des morts, dit son père avec rudesse.

— Les morts et les fantômes, ça me fait pas peur, dit Fishbelly.

— T'en es bien sûr ? dit son père.

— Tu m'as jamais vu avoir peur ?

— Non. Par le fait, jamais, dit son père.

— Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? fit-il en regardant alternativement ses parents.

— Eh bien, je vais peut-être faire un essai pour voir, fils, dit son père. Avec Emma et Jim on s'en va demain à Jackson pour le Congrès Annuel des Entrepreneurs de Pompes Funèbres. Jane est malade et Guke est en vacances. Demain soir, je vais me trouver sans personne, alors j'ai pensé que toi, Sam, Tony et Zeke, vous pourriez peut-être veiller ensemble pour assurer la garde de la « boutique ».

— Bien sûr, papa. Qu'est-ce qu'on aura à faire ? Il en était tout excité.

— Juste répondre au téléphone et vous mettre en rapport avec le docteur Bruce, c'est tout.

— Y aura-t-il des corps, papa ? dit Fishbelly.

— Non, à moins que quelqu'un ne casse sa pipe subitement et qu'on vous l'amène, dit son père. Ça te ferait peur ?

— Non m'sieur, papa. Tu veux que je demande aux copains ?

— D'accord, dit son père. Mais faudra veiller toute la nuit et répondre au téléphone.

— Bien sûr, c'est pas dur, ça, papa.

Ravi, il fila dehors et répandit la grande nouvelle. Drôlement chouette... ce qui leur arrivait là... Ils allaient veiller toute la nuit, ils auraient du Coca-Cola, des sandwiches au jambon, des sucreries, un thermos avec du café chaud, un paquet de cartes à jouer, et un paquet de cigarettes.

L'après-midi suivant, aussitôt après le déjeuner, les garçons furent emmenés à l'établissement des pompes funèbres.

— Z'avez besoin de rien, les gars ? demanda le père de Fishbelly.

— Non m'sieur, monsieur Tucker, dit Sam.

— Vache de pique-nique.

Fishbelly jubilait.

— Bon. Qui a peur des fantômes ? fit le père de Fishbelly.

— Pas moi, firent-ils en chœur.

— Dites donc, les gars, vous feriez mieux de vous tenir dans le sous-sol. Il y fait frais et comme il se trouve juste au-dessous du bureau, vous entendrez la sonnerie du téléphone, leur dit le père de Fishbelly.

— Oui m'sieur, monsieur Tucker, fit Zeke.

Une fois seuls, ils se jetèrent sur les sandwiches au jambon, dévorèrent leurs friandises et burent le Coca-Cola. Assis à la table du bureau, ils jouaient à l'écarté.

— Et s'il nous arrivait un macchabée ? fit soudain Sam.

— C'est rien, ça, dit Fishbelly en haussant les épaules.

— J'aimerais bien en voir un, fit Zeke rêveusement. J'me suis jamais trouvé en présence d'un mort. T'en as déjà touché, Fish ?

— *Bien sûr*, des tas de fois, dit Fishbelly en abattant une carte.

— Ça fait comment ?

— Comme de la bidoche froide, exactement comme ça, sans plus. Sa main était comme la tienne ou la mienne, seulement froide.

— Passe-moi une cigarette, fit Tony. Il était nerveux.

— Si on descendait au sous-sol, proposa Fishbelly.

Le sous-sol était frais grâce au courant d'air qui provenait d'une fenêtre, perchée haut dans le mur de façade ; elle encadrait une fraction de la rue nocturne et ils pouvaient apercevoir au-dessus d'eux sur le trottoir, le flot des passants. Plus loin, à l'arrière-plan, la pâle lueur d'un réverbère se reflétait sur les pavés.

Contre le mur du fond se trouvait une longue table blanche sur laquelle on drainait le sang des morts. Zeke passa prudemment l'inspection des évier, des tuyaux de caoutchouc, des bouteilles de formol et renifla l'odeur piquante qui semblait imprégner tous les murs.

— Ça me pique drôlement les yeux, dit-il.

— Les miens, ils pleurent, fit Sam en les essuyant.

— C'est le formol qui fait ça, c'est fort, leur expliqua Fishbelly.

— Dis donc, Fish, qu'est-ce qu'il leur fait exactement, aux morts, Jim ? dit Zeke.

Fishbelly pinçant les lèvres, prit un air solennel :

— Papa veut pas que je parle de ces trucs-là, dit-il. C'est secret.

— Ah zut, vieux. A nous, tu peux bien le dire, fit Tony.

— Bien sûr, dit Sam. On dira rien à personne.

— Les gens, ils se font un monde de ce qui se passe ici, dit Fish en riant. C'est pourtant simple, bon sang. Jim leur draine tout leur sang et leur file du formol, c'est tout. On arrive à préparer un homme en moins d'une heure, pour le mettre en terre. Mais le plus dur, personne y pense. Jim il râle tout le temps à cause qu'il arrive pas à donner aux morts la ressemblance qu'il faudrait et...

— Qu'est-ce que tu veux dire, fit Tony.

— Mon vieux, quand tu leur tires le sang et que tu leur files du formol, ils font pas toujours ce qu'on veut. Jim demande une photo du mort, il essaye de le rendre ressemblant, mais le plus souvent, ce salaud de mort, il veut pas ressembler à sa photo. Alors sa femme elle s'amène et elle dit « C'est pas mon Bob... Ça y ressemble pas du tout... » Alors Jim, faut qu'il se remette à travailler dessus.

— Mais comme ça se fait qu'il arrive à les rendre ressemblants ?

— C'est rapport aux chairs qui sont molles, expliqua Fishbelly. Et puis des fois le formol leur rend la peau trop *claire*. Une fois Jim, il a embaumé un vrai moricaud, et il est devenu rose et cirieux comme un Peau Rouge, et sa famille en voulait pas. Z'ont dit que c'était pas lui. L'a fallu que Jim y grime la figure en noir pour que la famille consente à l'emmener... Fishbelly scruta leurs visages. Prenez Tony, par exemple, dit-il. Sa figure à Tony, l'est trop maigre. L'aura *jamais* l'air bien, en mort. Il serait soit trop maigre, soit bouffi. Tony, l'a le genre de gueule qui pousse l'embaumeur à lever le coude.

— T'as fini de parler de ma figure, glapit Tony, qui riait jaune.

— Vas-y, raconte, supplia Zeke.

— Y a ce truc des gaz dans le ventre, dit Fishbelly. Des fois y en a tellement dans le ventre du mort qu'il se met assis et qu'il fait des bruits caverneux.

— Assez ! Ça suffit comme ça, fit Zeke.

— Zeke a la trouille et moi je rigole, chantonna Sam.

Ils se taisaient ; le regard en éveil, tournant autour de la pièce, Sam se dirigea vers la haute fenêtre et regarda dehors. Une voiture passa, tous phares allumés, puis disparut. Fishbelly rejoignit Sam et dit :

— On peut voir passer les gens sans qu'ils nous voient.

Tony et Zeke s'approchèrent d'eux ; ils regardaient tous en l'air.

— Regardez la fille qui passe, fit Zeke à voix basse.

— Z'avez vu les chouettes jambes ?

— Vise ses hanches, si elle les roule, on dirait de la gelée. Mince de rock n' roll.

Regardez-moi, fit Zeke.

Il entr'ouvrit ses lèvres et avala une goulée d'air et au moment où les jambes de la fille ne furent plus qu'à quelques centimètres de sa tête, il hurla :

— Baaaaaaaaaaaaaaaaaw.

— Ooooooooooooooooooh, glapit la fille comme si on avait chatouillé ses intimités.

Elle s'arrêta, se tortilla en tous sens, et paumes serrées, plaqua ses mains entre ses cuisses. Durant une fraction de seconde elle demeura figée, puis elle s'enfuit à toutes jambes.

Les garçons s'esclaffaient. Fishbelly tambourinait avec ses doigts contre le mur ; pris de délire, Sam tapait des pieds en cadence, Zeke et Tony se prenant à bras le corps dansaient en hurlant de joie.

— Qu'est-ce qu'on lui a fichu, comme trouille !

— Tu te rends compte, la poupée *noire* elle en est devenue *blanche*.

— J'parierais un million qu'elle en a mouillé sa culotte !

Quand leurs rires se furent calmés, Fishbelly dit :

— On attend la prochaine ?

— Oui, oui.

— Ils regardaient fixement en l'air, le cœur battant très fort, tout exaltés du fait de leur pouvoir : d'une seule expiration ils pouvaient catapulter des êtres hors de leurs normes, dans une frénésie de terreur.

— Ecoutez, dit Zeke. A la prochaine qu'on voit, on hurle tous ensemble, compris ? Je compterai : un, deux, *trois*. A trois on y va.

— Oui, oui.

— Il vient quelqu'un ?

— Non... la rue est vide, dit Zeke.

— Comment ça se fait qu'ils ont tellement la trouille, les gens ? dit Sam.

— Ça me dépasse, dit Tony.

— Eteins donc la lumière, suggéra Zeke.

— C'est ça.

Fishbelly actionna le commutateur. La lampe s'éteignit, plongeant le sous-sol dans l'obscurité.

— Quelle heure il est ?

— 'Doit être plus d'une heure... Presque tout le monde est au lit, soupira Tony.

— Z'avez sommeil, les uns et les autres ?

— Tu rigoles ? Mon vieux, je passerais bien la nuit debout à faire peur aux gens.

— Chu...ut ! Quelqu'un vient !

— C'est une femme.

— Dites donc, c'est une blanche. Qu'est-ce qu'elle fout chez les nègres, celle-là ?

— On ferait p'rête mieux de pas lui faire peur ?

— Pourquoi ? Elle est pareille que l'autre, non ?

La femme progressait dans le halo jaunâtre du bec de gaz, le « *clack clack clack* » de ses talons résonnant sur le trottoir ; elle fut soudain si proche qu'ils purent voir son visage.

— Elle est jeune, vingt ans au plus.

— Tout ce que tu veux qu'elle crève déjà de trouille.

— Un, chuchota Zeke.

Ils gonflaient leurs poumons d'air.

— Deux, fit doucement Zeke.

Ils sentaient leurs poitrines gonflées comme des ballons.

— Trois !

— Baaaaaaaaaaaaaaaaaaw !

La femme tressaillit et se figea sur place, battant l'air des mains, puis elle poussa un cri perçant horrifié, suivi de gémissements de plaisir qui s'achevèrent en murmures plaintifs. Ses jambes se dérobaient sous elle et son corps vacillant chut lentement sur le trottoir. Les garçons hypnotisés, fixaient le visage de la femme, cette blancheur de papier mâché qui trouait la nuit. Zeke rit d'un rire forcé puis il se tut. La femme roula sur le dos et son corps s'incurva, rigide, arqué des pieds jusqu'à la tête.

— Qu'est-ce qu'elle fabrique ?

— 'Sais pas.

— Bon Dieu... Pourvu qu'elle soit pas en train de claboter.

Le corps arqué de la femme entame une série de mouvements, pulsions saccadées, pelviennes, de plus en plus rapides jusqu'à ce qu'elles eussent atteint un paroxysme. Puis, il y eut de profonds soupirs et les mouvements convulsifs s'apaisèrent graduellement jusqu'à leur cessation complète. A présent le corps de la femme gisait complètement étendu sur le trottoir.

— Elle fait comme si elle couchait avec un homme, dit Zeke.

— Tu crois qu'on devrait appeler quelqu'un ?

— T'es pas dingue ? Ils raconteraient encore qu'on l'a violée.

— Pourvu qu'elle soit pas morte...

— Je ferme la fenêtre, chuchota Fishbelly terrifié. Il monta sur une chaise et actionna la guillotine en ayant soin de laisser assez d'espace libre pour qu'il leur soit possible d'apercevoir la femme.

— Et si elle prévient le commissariat et qu'ils viennent ici ?

— Dites donc, on ferait peut-être bien de mettre les bouts ?

— T'es pas fou ? Ça serait la pire des gaffes à faire. On reste ici et si quelqu'un nous questionne, on sait *rien*, compris ?

La femme bougea, puis levant la tête, appuyée sur un coude, elle regarda autour d'elle, son visage était exsangue. Elle se leva avec peine et se remit à gémir, mue par la peur, elle ne cessait, tout en marchant, de retourner la tête.

— Ça alors ! chuchota Zeke.

— Pas question de remettre ça, dit Sam.

— Allez, on monte là-haut, dit Fishbelly.

Il ferma la fenêtre. Ils s'avançaient à tâtons, conscients d'un monde différent, d'un monde invisible et puissant qui submergeait le silence de la nuit — le monde des *blancs*.

— 'Croyez qu'elle va parler ? fit Tony d'une voix effrayée.

— Qu'est-ce que tu veux qu'elle raconte ?

— Sais pas moi. Qu'elle a été violée.

Une fois dans le bureau, ils restèrent debout dans le noir.

Drrriiiiiinnnnnnnnnnng !

La sonnerie métallique du téléphone déchira la nuit et les muscles des garçons se raidirent. Ils pouvaient entendre leurs souffles respectifs.

Brrriiiiiinnnnnnnnng.

— Zut alors ! 'Faut que je réponde, murmura Fishbelly bouleversé.

- Non ! Non ! fit Zeke, d'une voix furieuse.
- 'Touche pas à ce téléphone, lui ordonna Tony.
- Brrriiiiiinnnnnnng ! Brrriiiiiinnnnnnng !
- Faut absolument que j'y aille, geignit Fishbelly.
- Nom de Dieu, fit Zeke, et si c'étaient les flics ?
- Et si quelqu'un est mort, dit Fishbelly en tâtonnant à la recherche du téléphone. Sa main rencontra le récepteur et le décrocha.
- Allo ! fit-il d'une voix douce.
- Toi Fish ? bourdonna la voix de son père.
- Salut papa. Obturant le mégaphone de sa paume, il chuchota : C'est papa...
- Tout va bien, Fish ?
- Bien sûr, papa.
- Pas de coups de téléphone ?
- Non m'sieur.
- Z'avez pas sommeil ?
- Non m'sieur, papa. Tout va au poil ?
- 'Coute Fish. On quitte Jackson à l'instant. On devrait être là vers huit heures, compris ?
- Oui m'sieur.
- Qu'est-ce qui se passe, Fish ? On dirait que t'as peur.
- Non m'sieur. Tout va bien.
- Ha, ha ! Z'auriez pas vu des fantômes, par hasard ?
- Non m'sieur, papa.
- Adieu, Fish.
- Adieu, papa.
- Il raccrocha et se tournant vers ses amis, dans le noir.
- Papa a demandé si on avait vu des fantômes, je lui ai dit que non.
- Mais si, on a vu des fantômes, dit Zeke en riant.
- Comme fantôme, elle était gratinée la blanche, marmonna Tony.
- Ils restèrent tranquillement assis jusqu'à ce que filtrent sous les stores les premières lueurs de l'aube.
- J'me demande ce qu'elle est devenue, fit Zeke.
- J'veux pas le savoir, dit Fishbelly.
- Moi non plus, fit Sam.
- Je veux l'oublier, moi, cette bonne femme.
- Fishbelly poussa un soupir.
- Moi aussi, dit Tony.

Fishbelly paraît chez Julliard, dans la collection des « Lettres Nouvelles », traduction d'Hélène Bokanowski.

Ubac

Parmi les peintres contemporains, il en est de plus célèbres, de plus bruyants aussi, mais en est-il beaucoup de plus valables qu'Ubac ? (A condition de voir dans l'art autre chose qu'une occasion de plaire ou un prétexte à exhibition).

Loin des mondanités, presque en retrait du monde, Ubac édifie une œuvre de patience qui, à notre époque de fièvre, surprend. Mais elle y gagne une vertu singulière : c'est qu'on ne l'oublie plus. Dans le secret de tons longuement élaborés mûrit une présence qui allie le minéral au végétal, le feu au rocher, l'algue à la neige, le soleil à la mousse. Pourtant ce n'est pas exactement à la conciliation que vise Ubac. Aussi son œuvre diffère-t-elle de celle de Braque avec laquelle elle entretient de natives affinités. Peut-on parler d'une alchimie naturelle ? Si les termes ne se contredisent point, c'est à eux que je suis tentée de recourir pour qualifier cette œuvre. Faite d'éléments divers, elle procède néanmoins avec une telle circonspection que la toile, la gouache aussi bien, loin de faire éclater la métamorphose, la dissimule plutôt. Et le regard de s'engager de confiance ; et l'âme peu à peu d'incliner vers un monde qu'elle pressentait, mais qui jamais ne s'impose. Ainsi des mystères de la nature qui, telle la loi de la pesanteur, entraînent souverainement notre être à une adhésion qu'il ne soupçonnait même pas. Langage combien secret, dont on peut dire qu'il est, mieux qu'un sortilège, un site de naturelle évidence.

Rose-Marie Berger.

Raoul Ubac est né le 31 août 1910 dans les Ardennes, à Malmédy. Il grandit dans ce pays de forêts et de landes, de hauts plateaux schisteux et de carrières d'ardoise. L'arbre et le roc inspireront toute son œuvre qui est représentée dans différents musées et collections privées.



Ubac : *Paysage aux arbres*, 1954. 130 × 97 cm.
Photo Galerie D. Benador.



Ubac : *Le village*, 1958-59. 130 × 80 cm.
Photo Galerie Maeght, Paris. Propriété particulière, Lausanne.

Vera Pagava

par

GUY WEELEN

Depuis quelques années trois thèmes avaient été choisis par Vera Pagava : Natures mortes, Villes, Batailles. Mais il ne serait pas plus sot d'écrire que ces thèmes avaient élu Vera Pagava, tant il est vrai que l'on ne cherche jamais que ce que l'on est destiné à trouver.

Les Natures mortes étaient généralement composées sur de grandes tables et curieusement faisaient songer à de vastes horizons. Ces natures mortes étaient peut-être des paysages. Maisons-pommes, arbres-verres, ponts-tranches de melon, les objets punctuaient la surface bien plus qu'ils ne la meublaient. Les distances, les rapports des formes entre elles étaient soigneusement étudiés, et les vides avaient une aussi grande importance que les pleins. On pouvait regarder alternativement « plein » ou « vide ». La calme disposition générale faisait songer à un parc à l'ordonnance empreinte de gravité. La couleur s'étendait par larges plaques qui dominaient l'ensemble et la couleur des objets, si peu objets, composait un très pur contrepoint.

Les Villes aussi s'élevaient sur de vastes plaines où le silence régnait. Les maisons, les édifices étaient réduits à des figures géométriques, percés de petits carrés occultés. Les lignes ondulantes des bandes de terrain s'opposaient à la force impérative des verticales et des horizontales. Les masses de couleur soutenaient une architecture simple. Par ce qui censément pouvait être considéré comme des « portes » et des « fenêtres », Vera Pagava organisait une savante pavane de couleur. Tout ornement en était banni (que l'on songe aux architectures des tableaux de la Renaissance) : ni temple, ni portique, ni corniche courante, ni entablement, ni voluptueux encorbellement. Aucune animation ; les hommes avaient déserté ces demeures où, peut-être, ils reviendraient un jour lorsque la paix leur serait rendue.

Ces batailles étaient composées par opposition de conglomerats humains. Mêlées étrangement figées. La stratégie de dieu mettait face à face les soldats du bien et du mal. Nul ne connaissait, pas même le peintre, l'issue

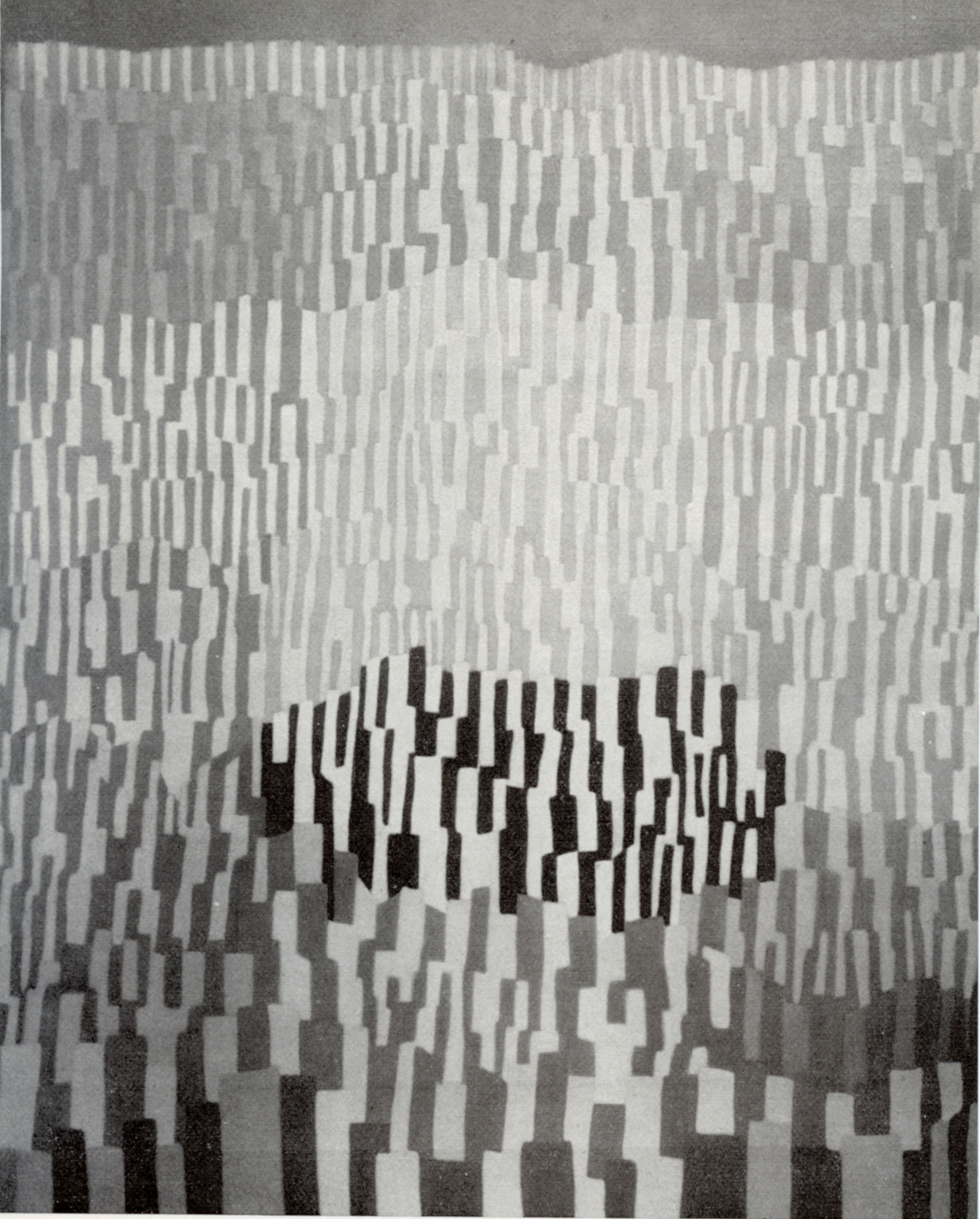
de cette lutte. Les boucliers resteraient éternellement levés, les lances brandies ne quitteraient pas les mains des guerriers. Tout était disposé pour le combat, mais l'ordre d'avancer ne serait pas donné. Le serait-il jamais ?

Dans sa peinture Vera Pagava était surtout préoccupée d'un espace suggéré et contredit. Elle voulait et obtenait une lumière calme également diffuse sur toute la surface du tableau. Elle était particulièrement soucieuse de la justesse des valeurs. Rien dans la matière ne manifestait les rages ou les appréhensions de la main. Une belle pudeur s'y manifestait. Cette peinture exprimait au plus haut point le sacré. Rien ne s'y passait sans l'assentiment de dieu. A eux seuls les morceaux de pain, le verre de vin renversé restituaient l'éternelle trahison de Juda.

La dernière exposition de Vera Pagava à la Galerie Jeanne Bucher montre de cette artiste un visage nouveau et pourtant toujours le même. Les natures mortes en sont pratiquement absentes, les batailles en sont bannies. Seules restent les maisons mystiques, les villes de dieu, des compositions qui se présentent comme des thèmes de méditation. Les formes n'y portent plus de nom ; il devient impossible de leur en donner un. Ces formes s'imbriquent, diversifiées par la couleur, s'engendrent, se déduisent les unes des autres pour composer des villes idéales qui se déploient comme de vastes paravents, ou, imbriquées, juxtaposées elles s'élèvent comme une pensée dans un espace inventé.

Sa manière de peindre est toujours réservée. Avec douceur mais fermement la couleur est déposée sans que le pinceau laisse sur la toile d'agréables événements de matière. Elle montre en ce qui concerne la valeur toujours la même attention, le même tact délicat et rigoureux. La lumière, autrefois légère et égale, cette fois palpite, vibre et communique à la surface le frisson d'une alerte.

Les toiles qui m'ont le plus touché sont celles à qui je donne le titre de « thèmes de méditation ». Comme se développe une pensée rigoureuse les formes se disposent sans hésitation. Puis un instant la pensée se recueille et s'exerce sur un rapport difficile. Ensuite elle reprend sa marche assurée pour aboutir par divers arguments à une judicieuse conclusion. La disposition des formes, leurs distances, leur groupement et leurs dissociations proposent une heureuse transposition de ce lent cheminement de l'esprit. La douceur des valeurs, le calme de la couleur, l'éclat de la lumière portent à croire que la pensée suivie ainsi à la trace ne peut être que grave et désintéressée, qu'elle mène à une sereine découverte.



Vera Pagava : *La Ville inspirée*, 1960.
Photo Galerie Jeanne Bucher.



Franz Marc : *Chevaux* (dessin).

Franz Marc

PAR ANDRÉ TANNER

« De tous les peintres du XXe siècle, Franz Marc est sans aucun doute — après Paul Klee et avec Marc Chagall — le plus poétique », écrivait jadis Georg Schmidt (il faudra évidemment préciser le sens du mot : poétique).

Qu'on me permette, à ce propos, de risquer une comparaison qui porte, non sur le tempérament, bien sûr, mais uniquement sur la *situation*. Celle de Franz Marc présente de curieuses analogies avec celle d'André Chénier : de part et d'autre, un authentique poète apparaît à une époque où le langage de son art a perdu toute vertu poétique : le vers français du XVIIIe siècle, la peinture allemande de la fin du XIXe siècle (qui n'a que de bons « prosateurs » comme Liebermann) ; de part et d'autre, encore, le « poète » devra consacrer de longues années à élaborer ce langage dont il a besoin. Il ne lui restera que peu de temps pour le « parler » vraiment, avant d'être brutalement interrompu par la guillotine, ou par la grenade de Verdun (1916), à 32 ou à 36 ans. De part et d'autre, donc, le tragique de l'œuvre inachevée, et la naissance d'une poésie nouvelle, où la génération suivante viendra puiser.

En effet, quand Franz Marc, vers 1900, entre dans la carrière, la peinture allemande assimile à peine l'impressionnisme ; elle marque, sur la peinture européenne, un très curieux « retard », qu'il appartiendra à Franz Marc — et à quelques autres — de « rattraper ». Il lui faudra, pour cela, libérer la couleur et la forme de leurs entraves naturalistes et en tirer ces éléments constitutifs de la « poésie » picturale : la mélodie et le rythme. L'opération se fera en plusieurs étapes, et souvent par à-coups : on le verra tantôt renforcer la couleur pour qu'elle supporte la forme, ou intensifier la forme pour équilibrer la couleur. Et de prendre son bien où il le trouve : chez Kandinsky, chez les Fauves, et enfin chez Delaunay pour la couleur, chez les cubistes pour la forme. Mais ces moyens qu'il emprunte, il les assimile, et les détourne à des fins qui lui sont propres. En effet, la transparence des couleurs (Delaunay) et des formes (cubistes) qui interfèrent, diminuent l'importance de l'objet. Les mêmes procédés serviront au contraire, chez Franz Marc, à en accroître la puissance expressive : des éléments de l'animal et de la nature environnante (plantes ou montagnes) s'interpénétrèrent pour rétablir la communion originelle de la Créature et de l'Univers, et chanter un hymne à « l'indivisible unité de l'être ». Ces mots de Franz Marc servent avec raison de titre à l'ouvrage dont nous parlons¹.

¹ *Franz Marc, Unteilbares Sein.* — Contient un texte de Franz Marc : *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei* ; une introduction et des commentaires de Klaus Lankheit ; une grande photographie du peintre et 33 reproductions, dont 16 aquarelles en couleurs. Ed. Du Mont Schauberg, Cologne. Ce volume comble une lacune : il n'y avait rien de cette qualité-là sur Franz Marc.

L'unité de l'être a été rompue chez l'homme par l'apparition de la conscience réflexive, qui l'oppose au monde ; mais elle est demeurée entière chez l'animal, lequel peut ainsi servir d'intermédiaire à l'homme pour retrouver l'unité perdue. Tel est en effet le rôle de la créature animale chez Franz Marc, qui est tout autre chose — on l'aura compris de reste — qu'un peintre animalier. Sous ce rapport, on pourrait le comparer à Brancusi. Mme Giedion-Welcker l'a bien vu, et ce qu'elle dit à ce propos du sculpteur pourrait s'appliquer au peintre : « Ces êtres, qui n'ont pas reçu la parole, il les élit entre tous parce que, n'étant grevés d'aucune intellectualité, ils ne font qu'un avec leur rythme vital, avec leur beauté, sans avoir subi cette rupture, ce désordre... que provoque la conscience dans la grâce naturelle de l'homme. » Mais le propre de Franz Marc, c'est que l'animal, malgré la réduction stéréométrique de la forme, conserve le caractère essentiel de l'espèce. Cette réussite assez surprenante est due, sans doute, aux patientes études d'après nature dont témoignent, dans cet ouvrage, quelques admirables dessins. Et il y faut ajouter une note de tendresse quasi franciscaine à l'égard de la Créature. Qu'on « lise », dans cet esprit, certaines planches, les « Gazelles » de 1913, par exemple, qui me semblent un chef-d'œuvre : la ligne, venue de l'infini, cerne au passage un être, et repart vers l'infini. En le cernant, elle le définit dans son essence, mais, loin de l'enfermer sur lui-même, elle le relie en même temps à l'univers. Et le jeu des couleurs, superposées par l'effet de cette transparence dont Klee admirait la qualité inimitable, soutient et confirme l'énoncé de la forme.

Quelques réflexions de Franz Marc

Tout art aspire à l'indivisible unité de l'être et tend à se libérer, dans le cours éphémère de la vie, des illusions de nos sens. Son but est de rompre tout le système de nos impressions partielles, de faire apparaître, derrière les choses, une réalité non-terrestre, et de briser ce miroir qui nous fait projeter sur l'être le reflet de la vie.

*

Les traditions sont une belle chose ; mais à condition de les créer, non d'en vivre.

*

Je commence à percevoir toujours mieux derrière — ou plutôt : à travers — les choses, un arrière-plan dissimulé sous leur apparence. Mais si raffiné qu'en soit le leurre, il n'en révèle pas moins la présence de ce qu'il cache.

*

... Aujourd'hui, toute la journée au jardin zoologique, où je me sens extraordinairement ému. Quelle vie étrange et puissante dans tous ces animaux ! J'en ai l'esprit troublé...

*

Nous cherchons aujourd'hui dans la nature, sous le voile des apparences, des choses cachées, qui nous semblent plus importantes que les découvertes des impressionnistes, et que ceux-ci négligèrent tout simplement. Ce côté interne et spirituel de la nature, nous le recherchons et nous le peignons, non par caprice ou par désir de faire autre chose, mais parce que nous le voyons, comme jadis on voyait soudain des ombres

violettes, et l'éther répandu sur toutes choses. Mais la raison en est aussi impossible à déterminer pour le passé que pour nous. Cela tient à l'époque.

*

Dans le règne de la Nature, l'homme est un produit de transition, tout comme l'animal ou la plante ; et s'il adopte peu à peu l'amour, le respect mutuel et l'entraide comme principe fondamental pour assurer l'unité de la vie, c'est sans doute par l'effet d'une nécessité intérieure de son évolution.

*

Il faut renoncer désormais à ne considérer les animaux et les plantes que par rapport à nous et à ne représenter en art que notre relation avec eux. Cela, c'est du passé, cela doit l'être, ou du moins, le sera un jour — oh ! l'heureux jour ! Chaque objet dans le monde a sa forme propre, sa formule, que nous ne saurions palper de nos mains maladroites, mais que nous percevons intuitivement dans la mesure de notre talent.

*

Y a-t-il rien de plus mystérieux pour un artiste que de savoir comment la nature se reflète dans l'œil d'un animal ?

Comment un cheval voit-il le monde, ou un aigle, un chevreuil, un chien ?

Placer un animal dans un paysage qui correspond à nos yeux à nous, c'est convention pure et pauvreté d'âme. Il faudrait pouvoir plonger dans l'âme de l'animal et deviner l'image qu'il perçoit.

*

Nous ne peindrons plus la forêt ou le cheval au gré de notre plaisir ou selon les apparences, mais tels qu'ils sont en réalité ; la forêt ou le cheval tels qu'ils se ressentent eux-mêmes ; leur essence absolue, qui vit derrière les apparences que seules nous percevons.

*

... Besoin profond des chercheurs modernes d'exprimer par « l'abstrait » des valeurs universelles et unificatrices (car cette tendance existe incontestablement dans nos œuvres, qui demeurent si énigmatiques aux yeux des autres, habitués jusqu'ici à chercher, en art, l'unique et le personnel)...

*

Je voyais l'image qui se brise dans les yeux de la poule d'eau au moment du plongeon : les mille cercles qui enveloppent la moindre vie, le bleu des cieux murmurants absorbé par le lac, et l'enchantement d'émerger ailleurs — et c'est cela, la peinture, ô mes amis, reconnaissez-le : l'enchantement d'émerger ailleurs.

*

Les choses parlent : elles ont forme et volonté. Pourquoi y mêler nos discours ? Nous n'avons rien d'intelligent à leur dire. Une expérience millénaire ne nous a-t-elle pas appris que les choses sont d'autant plus muettes que nous leur présentons plus clairement le miroir optique de leur apparence ? L'apparence est platitude à tout jamais, mais écarter-la, écarter-la absolument de votre esprit — bien plus : faites abstraction de vous-mêmes et de votre vision du monde — et ce qui restera, ce sera le monde dans sa forme véritable, telle que nous la pressentons, nous autres artistes. Un bon génie nous accorde la faveur de regarder par les fentes de l'univers, et nous mène en rêve derrière la scène multicolore du monde.

Traduction A. T.

Fonction « dévoilante » de l'art

par O.-A. Rabut, o. p.

Il peut paraître exagéré d'attribuer à l'art une fonction métaphysique, et certes il serait dangereux de le faire sans précautions ; mais si l'activité artistique est plus qu'un métier, si l'artiste est plus qu'un artisan, n'est-ce point parce que, dans l'œuvre d'art, *quelque chose passe*, une puissance se révèle ? Dès qu'elle atteint à un certain niveau, l'œuvre laisse entrevoir un arrière-plan caché et finalement, je pense, les ressources secrètes du réel.

L'objet immédiat d'une recherche artistique semble purement extérieur : l'artiste fait des constructions plastiques expressives ; il travaille sur des formes, des masses, des couleurs. Mais, tourné tout entier vers ces données objectives, il espère bien les mener à un point où elles seront douées de sens pour les yeux et l'esprit : il attend le miracle d'une manifestation des profondeurs. Comment ne pas sentir, en regardant le bouquet de fleurs qu'ils ont peint, l'âme de Rouault, celle de Matisse, le scrupule de Cézanne, la joie de vivre de Dufy ? Le mouvement invisible qui jette l'artiste vers son œuvre est manifesté à travers les tons, les formes, la façon de traiter la matière ; ce qu'il y a de plus personnel chez un homme, son attitude devant la vie, se révèle d'une manière à la fois discrète et émouvante.

Mais l'artiste n'est pas le créateur absolu de la beauté qui éclôt sous ses doigts. Il se contente de procurer une incarnation supplémentaire à une beauté virtuellement présente dans les choses. Eperdument il crée avec une richesse qui n'est pas de lui, mais qui devient du sien — pour prendre aussitôt une consistance en dehors de lui. Il recommence analogiquement la création de l'univers et de l'homme ; ou plutôt il se prête à la réalité inconnue, pour qu'elle refasse en lui cette action étonnante. Matisse disait : « Il faut que ce que je fais pousse en moi comme une plante dans la terre » — ce qui exprime l'aspect personnel d'une création artistique ; il disait aussi : « A partir d'un certain moment, ce n'est plus moi, c'est une révélation : je n'ai qu'à me donner. » L'artiste accueille une puissance présente dans l'univers, avec ses possibilités et ses appels ; et voici que cette puissance, s'exerçant en lui pour un moment, va produire un fruit nouveau, grâce à son métier et à son génie. Il pratique une création réceptive ou une *réception créatrice* : le tout de la réalité emprunte sa voix pour se faire entendre aux hommes.

Tout grand artiste manifeste — un peu — la réalité au delà des apparences. Pour échapper au non-sens et à l'inconsistance, il doit *se faire habiter* par la réalité totale, se faire prendre par ce qu'il y a de plus fort dans le réel. Sans un accord fondamental à l'univers qui le porte, l'homme ne serait rien ; à plus forte raison il ne créerait pas. L'immense liberté du grand artiste vient de ce que son accord au réel est constitutif, ne se distinguant pas de son acte intérieur et de son inspiration. Pour se conformer à ce qui est, il n'a pas besoin de reproduire la figure extérieure des objets (cette donnée contingente, dont la valeur significative risque d'être un peu usée...) ; il doit plutôt retrouver l'impulsion originelle de l'univers. L'important n'est pas d'être d'accord avec tous les points de la circonférence, mais avec le centre.

C'est pourquoi l'artiste, en suivant ses exigences les plus personnelles, expérimente les propriétés de la réalité entière. L'art est un tâtonnement et une exploration ; c'est une aventure, d'où l'homme sort transformé, et surtout *averti* ; il a pris contact avec des régions de l'être encore ignorées : avec l'inconscient personnel et collectif, mais aussi avec une donnée plus ontologique. L'art puise aux grandes sources, c'est-à-dire

aux richesses cachées qui nous entourent et nous soutiennent. Quand ce donné mystérieux trouve la voie d'une sensibilité humaine, le prodige a lieu : sous un de ses aspects, la force enfouie dans l'univers devient de l'humain, du corporel, de la matière. Un certain « dévoilement » s'est produit¹.

Est-il possible d'établir un bilan, après les déchiffrements que l'art a effectués jusqu'ici ? Quelle réalité se dévoile en fin de compte ? N'est-il pas même dérisoire de parler d'un dévoilement, lorsque tant d'obscurité demeure ? Mais les faits sont là. On notera un parallélisme très caractéristique entre les prises de conscience opérées — en gros depuis un demi-siècle — par l'art et par la philosophie. La pensée moderne, redécouvrant le thème hégélien de la « négativité », a souvent été frappé par un aspect défectueux du réel (une présence du néant au cœur de l'être, une part de creux, une insatisfaction sise au fond des choses). De même l'art s'écarte aujourd'hui du trop beau ou du trop policé : fréquemment le réel lui apparaît déconcertant, non-familier, abrupt — doué encore d'harmonie, mais le mot prend un sens plus rude.

Notre regard perçoit ou devine un donné sous-jacent, qui, en même temps, nous déçoit et nous dépasse. Les Grecs se sont émus d'apprendre que la diagonale du carré n'est pas commensurable au côté : ils ont cru à une dissonance au fond des choses. De même certains types d'harmonie, que nous attendions naïvement du réel, n'y sont pas. Nous pressentons des brutalités, des insuffisances, et des forces qui ne s'accordent pas à nos désirs. Cependant le réel est grand et beau, capable d'éveiller en nous des mélodies insoupçonnées. L'homme médiocre peut ne pas comprendre qu'il est transcendant ; au contraire l'artiste en prend vivement conscience : « Il existe de tout ce qui le dépasse », écrit Bazaine². S'il rencontre une beauté d'espèce dure et rugueuse, c'est tout de même un océan de beauté qu'il découvre, comme les mystiques trouvent un océan de réalité : et c'est bien le même océan.

Pourtant l'art ne permet pas d'explorer la « ténèbre » créatrice. Il n'en est pas la rencontre directe, mais une approche préparatoire. Il éduque l'homme, d'une façon concrète et profonde, en s'adressant à la sensibilité ; loin d'être une formation théorique et livresque, il est une connaissance expérimentale, une remise au creuset de tout l'être humain, une maturation progressive où la chair et le sang interviennent, et aussi l'esprit et la liberté. A ce titre sa valeur est immense. Mais il faut avant tout que le réel reste un mystère, que l'artiste ne prétende pas le maîtriser ni le connaître. Sans doute il l'explore et le manifeste, mais de façon encore si inchoative... Comment atteindrait-il la dernière profondeur, le principe ultime à l'œuvre dans le monde ? Dans les cas les plus favorables, et à l'extrême limite de ses pouvoirs, l'art dévoile peut-être ou suggère un tant soit peu le *Tout* de l'univers³. Mais s'il y a, au delà de l'univers une source transcendante, n'est-il pas condamné à n'en rien connaître ? L'artiste peut l'accueillir implicitement, en accueillant toute harmonie et toute réalité, tout *sens* présent dans les choses et dans l'inspiration humaine. Sans résoudre l'énigme du monde, il reçoit tout ce qu'il y a de grand, s'en imprègne jusqu'au cœur et le fait passer dans ses gestes. Ne mettant à son ouverture aucune limite et aucun plafond, il s'offre, par sa recherche même, au rayonnement de tout ce qui rayonne — donc à la source ultime, quelle qu'elle soit.

¹ Nous employons indifféremment les termes : dévoiler, révéler, manifester, déchiffrer... pour désigner l'action de rendre perceptible la réalité, habituellement peu apparente. Quant à savoir dans quelle mesure la réalité ultime peut elle-même être pensée comme dévoilement, c'est une question qui ne peut pas être abordée ici.

² *Note sur la peinture d'aujourd'hui*, Editions du Seuil.

³ Ou une donnée telle que l'*idée absolue* de Hegel (ce qui se développe par explicitation au cours de l'Histoire, et aussi ce qui commande l'Histoire). Ou peut-être le *Sein* de Heidegger (une lumière intelligible qui se révèle et se cache à la fois, une lumière qui fait être les existants, sans en être un ; mais une lumière qui *est*, en un sens très plein).

Ou quelque autre terme comparable. Sans doute vaut-il mieux ne pas trop préciser...

L'espace et le temps dans la musique

par Maurice Faure

L'espace et le temps sont, comme chacun sait, des thèmes chers aux spéculations philosophiques de notre époque. La faveur qu'on leur accorde débordé largement dans le domaine des arts, littérature, théâtre, cinéma, peinture. Et musique.

Les concerts du Domaine Musical demeurent le lieu où l'on peut désormais, à Paris, suivre les recherches les plus singulières, les plus neuves et les plus excitantes des compositeurs. Je voudrais signaler deux ouvrages, entre ceux que l'on aura exécutés cette saison au Théâtre de France, qui méritent l'attention précisément par la manière dont y sont abordés et résolus les problèmes de l'espace et du temps. Ces ouvrages ont d'ailleurs été commentés sous cet angle par leurs auteurs au cours de ces intéressantes séances d'initiation théorique que le Domaine musical a inaugurées cette année sous le titre : « Points de vue » (et je me plais à remarquer qu'elles rassemblent, ainsi que les concerts, un public de plus en plus nombreux.

Henri Pousseur, compositeur belge dont le talent mûrit et s'affirme avec bonheur, et qui de surcroît témoigne par sa parole très claire d'un sens aigu et lucide de l'évolution musicale, a présenté ses *Rimes pour différentes sources sonores*. L'électronique y joue son rôle, conjuguée avec trois orchestres. L'élaboration stéréophonique y est donc étudiée et contrôlée dans une ample diversité d'effets d'oppositions, de juxtapositions et de fondus. Le souci avoué d'Henri Pousseur fut ici de ménager de façon satisfaisante le passage d'une espèce de sons à une autre espèce, ou leur amalgame, le glissement d'une catégorie à l'autre, ou la fusion, des sonorités électroniques et des sonorités instrumentales. Aussi fait-il par exemple glisser le son orchestral dans le haut-parleur, consécutivement à l'audition directe, puis le transforme-t-il progressivement en électronique pur. Ou bien il joue sur l'équivoque en intervertissant les spécificités, exigeant de l'orchestre une symphonie concrète de « bruits », et confiant à la machine la symphonie des timbres traditionnels. Il tend donc à abolir le conflit de l'instrumental et de l'électronique par l'ambiguïté. Le résultat est une belle architecture de projections sonores dans l'espace.

De Mauricio Kagel on a entendu une curieuse partition, *Transition II*, qui allie un haut-parleur à deux instrumentistes jumelés sur le même piano, non pas pour du piano à quatre mains, non : le pianiste est à son clavier, et l'autre, un percussionniste, manipule directement les cordes du piano ouvert ; il arrive que le pianiste ne joue pas, mais « enfonce » des accords muets, le percussionniste tirant parti de la disposition initiale des cordes. Outre cette insolite collaboration, la nouveauté qu'a étudiée ici Mauricio Kagel est d'ordre temporel. Il a cherché à réaliser des rapports capables de situer la musique dans le passé, le présent et le futur. Le passé, c'est la musique enregistrée avant le concert, reproduite par le haut-parleur. Le présent, c'est la musique exécutée « en direct », dans l'instant. On enregistre cette exécution, et après élaboration électronique plus ou moins complexe, on superpose les structures obtenues aux précédentes structures lors d'un concert ultérieur, par le moyen du haut-parleur : c'est le futur. On peut trouver cette ingéniosité plutôt formelle, et même peut-être puérile. Et il faut reconnaître que l'audition de *Transition II* a été décevante, en particulier parce qu'il était difficile de localiser les sources du son (preuve que la réalisation spatiale ici encore a son importance, et doit traduire avec netteté les différenciations « temporelles »). Le principe n'en est pas moins intéressant et significatif, et l'on peut parfaitement croire à sa fécondité.

Quand nos romanciers se font critiques

par Raymonde Temkine

Des critiques que je qualifierai de professionnels, en ce sens que leur seule activité littéraire est critique¹, il me semble qu'il en existe de moins en moins. La critique tombe aux mains des romanciers — oui, beaucoup plus qu'à celles des poètes ou des auteurs dramatiques². Sans doute, de tout temps, de jeunes romanciers, se mettant à l'école d'un illustre devancier, ont tenté de pénétrer ses secrets à fin d'utilisation, non point cynique, mais respectueuse, tribut d'admiration, participation sympathique. Ce qui empêche le fait d'être vraiment nouveau. Mais il y a cependant que l'époque incite le romancier, célèbre ou de quelque notoriété, à donner dans l'essai critique. Nous recherchons le dialogue, d'où les conférences, les colloques (je laisse de côté les interviews, rarement constructives, matériaux bruts au mieux), tandis que le goût de la culture se généralise³ et amène la multiplication des éditions critiques, substantiellement préfacées. Ainsi ces trois volumes récemment parus⁴, et qui m'incitent à ces réflexions, sont, pour une bonne part, issus de conférences (Butor), de préfaces (Bory). Signalons qu'on retrouve dans le *Balzac* collectif le texte de Butor : *Balzac et la réalité*, qui figure dans *Répertoire*. A moins que je doive plutôt dire le contraire, l'article ayant été probablement écrit à la demande de Jules Bertaut, mais Butor par ailleurs le récupère. Cette remarque ne comporte aucune intention satirique : qu'ont fait d'autre Valéry avec *Variété*, Gide avec *Prétextes* et *Incidences*, et Sartre avec *Situation* ? Les paroles s'envolent, la préface, bernard-l'hermite, s'abrite sous une couverture d'emprunt ; il est utile de fixer le texte, il est d'un bon berger de rassembler ses moutons.

Qu'attendons-nous donc de ces critiques de romanciers, préférées généralement, par le grand public cultivé, à la critique universitaire du type *Connaissance des Lettres*⁵ ou *Bibliothèque idéale*⁶, recherchée surtout par les étudiants et les professeurs ? Un intérêt double, je crois : qu'elles nous apportent du nouveau sur un grand écrivain que nous aimons et souhaitons connaître mieux, qu'elles nous informent sur le critique lui-même, auquel nous nous intéressons, parce qu'en tant que romancier nous le connaissons déjà et l'apprécions. Jean-Louis Bory, incidemment, nous rappelle — ou

¹ Albert Thibaudet, par exemple.

² Peut-être parce que le roman déjà est analyse et réflexion, plus que la poésie et le théâtre ; même quand il ne se veut pas d'analyse, et surtout peut-être alors. Ceux-là mêmes qui s'en voudraient de prêter aux hommes-objets qu'ils nous présentent une attitude réflexive, sont nos plus résolus théoriciens.

³ Il est à la fois bonne volonté, payante parfois, et docilité d'esprit qui ne permet pas de se faire trop d'illusions sur l'efficacité de cette culture. La préface éclaire, et il est bon qu'elle informe, mais aussi elle dispense de l'effort d'interprétation. La conférence — hélas ! — ne renvoie pas toujours à l'œuvre.

⁴ Michel Butor : *Répertoire*, Editions de Minuit.

Jean-Louis Bory : *Pour Balzac et quelques autres*, Editions Julliard.

Collection « Génie et Réalités » : *Balzac*, textes critiques rassemblés par Jules Bertaut, Editions Hachette.

⁵ Editions Hatier-Boivin.

⁶ Editions Gallimard.

nous apprend — dans son étude sur *Manon Lescaut* que Gide trouve qu'« Il y coule un sang chaud », tandis que Cocteau en parle « comme d'une rose grande ouverte dans un corsage entr'ouvert ». Ces remarques émanent de Cocteau, de Gide : elles requièrent d'emblée notre attention, et pas seulement en fonction du roman de l'Abbé Prévost. Nous savons que Gide le choisit avec neuf autres, parmi les romans français, pour peupler la solitude d'une île déserte ; nous retrouvons avec plaisir Cocteau lui-même dans un jugement si poétique.

Distinguons : les lecteurs qu'a tentés le fort beau *Balzac*, de la collection *Génies et réalités*, souhaitaient s'informer sur Balzac, et, à côté d'une abondante et intéressante iconographie, ils ont été heureux de voir que les articles étaient signés par une majorité d'écrivains de leur connaissance ; ceux qui ont acheté *Répertoire* allaient à Michel Butor et se trouvaient tout disposés à l'entendre parler de Racine ou de Faulkner ; par contre, il fallait vraiment cet intercesseur pour que les intéressât — le temps de la lecture, rarement plus, je crois — *le Progrès de l'Âme* de John Donne. Et voilà qui tendrait à prouver qu'un romancier célèbre a, non seulement le droit, mais le devoir de faire œuvre de critique. Cette audience que son œuvre romanesque lui assure, qu'en bénéficient ceux de ses devanciers qu'il aime, a fortiori s'il a le sentiment de leur devoir quelque chose !

Examinant la table des matières dans les recueils qui nous intéressent, je constate que si Jean-Louis Bory s'en tient à nos classiques (Balzac, Molière, l'Abbé Prévost, Eschyle, Giraudoux) le choix de Michel Butor est beaucoup plus éclectique. Et d'abord quelques articles qui sont de critique générale, les plus anciens ; dans le choix des auteurs, autant d'étrangers que de français : de quoi on ne saurait s'étonner, mais qui confirme que la culture du XXe siècle est résolument cosmopolite. Opérant maintenant une sorte de tri à partir de l'idée préconçue (superficielle donc) qu'on se fait généralement de Michel Butor, on ne s'étonnera pas de le voir s'intéresser à certains, mais un peu à d'autres. Proust, Joyce, Faulkner, Dostoïevski, Kierkegaard, mais bien sûr ! Balzac, Racine, Madame de la Fayette : beaucoup sans doute ne s'y attendraient pas. Quant aux Fées et à Jules Verne, même si c'est pour aboutir à la Science-Fiction !...

Il est certain que ce choix (dans le dernier cas) n'est pas indifférent, et qu'au delà du goût personnel de Butor il engage le goût de notre époque. Ce n'est pas dire que Butor cède à la mode, qui est favorable à Jules Verne et qui a vu naître une certaine défiance à l'égard de l'innocence accordée jusqu'ici aux contes ou à Madame de Ségur ; on sait qu'ils sont cruels ; on ne l'ignore plus : la bonne dame était plus sadique qu'il n'y paraissait à notre enfance. Mais, avec le temps, un mouvement de bascule entraîne irrémédiablement vers la littérature pour enfants d'aimables conteurs comme Daudet ou Loti naguère réputés pour l'âge mûr, tandis que les Contes ou Jules Verne (Christophe aussi, père du Sapeur Camembert, du Savant Cosinus) nous découvrent des profondeurs insoupçonnées. A l'exploration desquelles Butor pour sa part contribue : il n'est que de lire le nullement attendri ou pittoresque article sur « quelques œuvres de Jules Verne ». Butor n'y recherche pas ses émotions de lecteur juvénile, mais « le point suprême et l'âge d'or ». Le cryptogramme, « symbole de ces « énigmes de faits » sur quoi sont bâtis la plupart des romans de Jules Verne », n'est pas plus un petit problème à résoudre algébriquement, que *l'Emploi du temps* ou la *Modification* ne sont un schème qu'il faut débarrasser d'une prolifération adventice de ressassements et de répétitions, pour y voir clair enfin. Un ressort dramatique, une technique engageant toute l'œuvre.

Quant à Racine, quant à Balzac, on peut dire qu'ils prennent aujourd'hui une revanche que la jeune critique leur devait bien, après une quinzaine d'années de mauvais traitements particulièrement acharnés et aveugles. Il est du destin de Racine de se trouver périodiquement promu au rôle de bouc émissaire par l'iconoclastie des nouvelles vagues. Nous n'invoquerons pas la racinophilie des Romantiques, mais un phénomène analogue se produisit au début de notre après-guerre. Il me souvient d'avoir

lu alors ou entendu maints propos⁷ qui décrétaient « bien mieux que Racine » à peu près n'importe quoi. Remarque encouragée, à l'occasion, d'un « c'est évident » assez cocasse. Ceux-là mêmes qui tranchaient ainsi en sont bien revenus, et tout critique aujourd'hui se veut exercer sur Racine, en Sorbonne ou au sommaire des revues ; pour le « renouveler » qui plus est. Racine y résiste. Car, il faut se ranger à l'avis de Jean-Louis Bory : « Chaque génération a son étude à écrire sur lui » ; « Lui », c'est d'ailleurs ici Balzac, dont le destin s'annonce analogue à celui de Racine. Parce que l'opposition au « nouveau roman » eut le front de se ranger sous la bannière à fin de défensive, et même d'attaque, nos « novateurs » tombèrent d'abord dans le panneau où avaient donné les Romantiques avec Racine, et lancèrent sur Balzac lui-même quelques trognons de choux mérités par ses pâles zéloteurs. Ils ont repris leur sang-froid et dénoncent aujourd'hui une équivoque qui n'était rien moins qu'abus de confiance. « Il m'est d'autant plus agréable de parler de Balzac, dit Butor, que la plupart du temps on se sert de lui comme d'une sorte d'épouvantail pour essayer d'intimider toute tentative de rénovation, d'invention dans le roman contemporain... Or c'est un jeu d'enfant de montrer que ce roman « balzacien » actuel ne s'inspire que d'une infime partie de l'œuvre de Balzac et que les seuls héritiers véritables de ce grand homme dans les cinquantes dernières années sont Proust, Faulkner, etc. » Et si l'on énumère ceux qui se sont groupés pour rendre un hommage au « grand homme » : Béatrice Beck, Jules Bertaut, Jean-Louis Bory, Jean-Claude Brisville, Michel Butor, Marie-Jeanne Durry, Jean Duvignaud, Claude Mauriac, Samuel de Sacy, Gilbert Sigaux, on jugera que ce sont gens gagnés à une littérature vivante, et résolus à défendre Balzac contre l'académisme où veulent le figer de faux disciples.

Le choix du romancier-critique est donc guidé presque toujours par ses sympathies et ses admirations⁸. Ce qui est non seulement conscient, mais proclamé avec un rien de défi, par Jean-Louis Bory : son titre *Pour Balzac et quelques autres* et cet aveu de la préface « Aucun de ces textes n'a été écrit la tête froide ». C'est ce qu'on aime. Car si « ce feu, cette humeur ont fait son plaisir » ils font aussi le nôtre. Celui qui connaît l'allure souvent curieuse des héros de Bory, la marge irréductible de mystère qui subsiste dans leur comportement, leur être, quand le romancier les abandonne à quelque carrefour de nos rêves, comprend que Vautrin l'ait fasciné et longuement occupé, qu'il voie en lui celui qui « détient tous les maîtres-mots de l'univers balzacien » ; et Jean-Louis Bory ne prétend pas pouvoir nous les révéler tous ; le prince des ténèbres ne livrera jamais tous ses secrets. Butor, lui, ne dresse pas avec une impartialité plus grande son *Répertoire*, et c'est bien à Joyce et Kierkegaard qu'il revient par prédilection. Ses articles sur *la Répétition* et *une Possibilité* révéleront au lecteur de *l'Emploi du temps* l'étendue de la dette de Butor à l'égard du Danois, et comme cette œuvre très concertée a pris là la plupart de ses coordonnées. Butor a appris de Kierkegaard « une façon révolutionnaire d'approcher la conscience du temps », et la leçon était complète, car cette approche se fait « avec difficultés et détours » chez l'un d'abord, l'autre ensuite. On pourrait pousser plus loin le parallèle, il n'est que de lire ces études.

Car, pas plus que la critique ne doit dispenser de la lecture de l'œuvre, la critique de la critique ne saurait tenir lieu de la critique elle-même. Aussi me suis-je abstenue, en général, de faire état des thèses, me bornant à attirer l'attention sur des œuvres de nature à nourrir les méditations du lecteur. Leurs auteurs aussi bien sont de surcroît des professeurs, et qui savent leur métier.

⁷ Entre autres lieux à « Objectif 49 », cinéclub de qualité où des propos beaucoup plus pertinents s'échangeaient, ceux-là étant gourme de jeunesse. C'est d'« Objectif 49 » que sont issus les *Cahiers du Cinéma* et la plupart des « jeunes » réalisateurs de ces dernières années.

⁸ Peu de masochistes, comme Henri Guillemin qui, avec talent et opiniâtreté, s'emploie à déboulonner nos gloires : Vigny, Constant, Péguy... Certains résistent mieux (Péguy) que d'autres.

René de Obaldia

« *Le Centenaire* », Editions Plon

Son premier livre, *Les Richesses Naturelles*¹, révélait déjà un esprit original, un humoriste grinçant qui était aussi un poète dont la sensibilité se voilait de dissonances, et le charme était d'autant plus grand que l'auteur se refusait d'en faire, soucieux plutôt de nous agacer les dents. Nous avons plaisir à penser que « Pour l'Art » signala alors à ses lecteurs ce petit livre d'un inconnu.

Ensuite il y eut *Tamerlan des cœurs*² et René de Obaldia ne fut plus un inconnu mais un lyrique débridé qui surprit et charma la critique, très conscient d'ailleurs, dans ses divagations historico-actuelles, du galop qu'il imprimait au cheval tatar enfourché : Tamerlan était bien un conquérant tatar, oui ? Celui d'autrefois : Celui des cœurs était un Don Juan nommé Jaime qui menait ses conquêtes parallèlement à celles qu'a retenues l'histoire. Les unes, les autres, cruelles, désespérées. Un roman en contrepoint ; deux registres : le réaliste et l'onirique. C'est dans le second qu'Obaldia donnait sa mesure.

En 1958, le prix de l'humour noir couronna *Fugue à Waterloo*³. Le volume, en sus de cette histoire d'amoureux assez bizarres pour abriter leurs amours à l'ombre du lion de la défaite, narrait la vie et la mort d'un Emile qui supportait mal la paternité ; et ses tribulations s'accompagnaient de celles du « Graf-Zeppelin » avec lequel ses rapports, bien sûr, n'avaient rien d'évident.

Cela pour mémoire.

Aujourd'hui René de Obaldia nous donne avec *Le Centenaire* son œuvre la plus réussie, l'œuvre d'un homme en pleine possession de sa manière qui n'est celle de personne. S'il est un livre — roman ? non — qui puisse nous ravir par son originalité, son ton, c'est celui-là.

Nous ravir par cela seul... à moins que nous ne soyons de fort mauvais esprits. Mais supposons-nous tels, alors nous savourons cette cruelle satire de la vieillesse, et des autres âges de la vie aussi bien ; et, entrant dans la ronde allègre — qui est, en fait, une danse du scalp — où nous entraîne *Le Centenaire* d'Obaldia, nous applaudirons au féroce jeu de massacre des lieux communs et des tabous. Il est jeune, au vrai, si l'on a l'âge de sa langue, monsieur Cordier, dit Monsieur le Comte. Rien ne conserve comme le sentiment de son immortalité, Monsieur le Comte ne mourra pas. Et on ne voit pas ce qui pourrait contraindre à quoi que ce soit qui n'a plus rien ni personne à redouter, ni à ménager. « L'étonnement de Monsieur le Comte de voir tant et tant de centenaires timorés, collés aux jupes de papa-maman, alors que tout leur est permis, cabrioles, galipettes, tout... Oh ! Centenaires craintifs, à la petite seconde, vieillards réduits aux acquêts, vieillards toujours au piquet (le mur est blanchi à la chaux, défense de se retourner), le monde entier à nonne derrière vous ; qui vous empêche, vieillards, enfants difformes livrés aux chrysanthèmes, qui, de parvenir comme Monsieur le Comte à cette énorme *désinvolture* ? La liberté de l'âge. Le privilège de l'âge. »

Monsieur le Comte vaut son pesant de désinvolture. Monsieur le Comte a perdu tout respect... Monsieur le Comte n'en est pas moins sensible et tendre, et le petit livre bleu où il entreprend de démêler — c'est-à-dire d'emmêler — le passé, le présent, est tout autant chargé de poésie que de dynamite. Comme on comprend que Monette le cajole et l'élise pour confidant de ses amours !

Raymonde Temkine.

¹ Editions Juillard. ² Editions Plon. ³ Editions Plon.

Tragédie ? ou comédie ?

« *Paul et Isabelle* », de *Raymonde Temkine*, Ed. Laffont

Je ne lis plus guère de roman d'amour. Ils sont presque toujours si fades, si banals ! La convention, dans la sentimentalité ou dans la désinvolture, l'abus de l'érotisme, les font insupportables. *Paul et Isabelle* est un roman d'amour. Mais pas comme les autres. J'aurais à regretter de ne l'avoir point lu.

Il séduit dès l'abord par la pureté d'un style devenu rare. La phrase est claire, transparente. Le récit s'ordonne avec une aisance toute classique. Il me semble que cet ouvrage marque un progrès, et une maturité, dans l'œuvre de Raymonde Temkine, proches de la perfection. Si l'on n'était très attentif, on croirait tout cela très simple. Mais c'est la facilité d'un art sûr de soi, de son dessein et de ses moyens, une maîtrise dans l'expression qui témoigne d'une pensée si lentement réfléchie qu'elle atteint la justesse vive et spontanée.

Paul et Isabelle, c'est l'histoire d'un couple — non d'une femme et d'un homme qui s'accordent ou s'affrontent, mais du rapport même qui les lie. Rapport étrange, et singulier, encore que les péripéties de leur aventure soient celles de tous : ils se sont rencontrés, ils deviennent amant et maîtresse, ils se séparent un temps, Isabelle se marie, Paul revient, Isabelle s'évade du foyer conjugal pour le retrouver de plus en plus souvent jusqu'à ce qu'enfin elle quitte son mari, et un jour, après avoir été tentée de s'abandonner à un ami de Paul, elle se dérobe à Paul, et rompt tous les liens.

Or, ce qui donne leur accent à ces démarches, c'est le caractère de Paul. Paul n'accepte jamais de faire à Isabelle dans sa vie la place à quoi peut prétendre une femme aimée. Non seulement il ne l'épouse pas, ni jeune fille, ni divorcée, mais il la traite comme une sorte d'esclave méprisée. Il lui cache longtemps son domicile, vient chez elle quand il lui plaît, s'en va quand il lui plaît, recherche les bonnes fortunes et les lui raconte avec complaisance. Riche, il lui offre des bijoux et des robes de grand couturier, mais qu'elle ne porte qu'en sa présence. Sauf quelques rares explosions qui ressemblent à de l'amour, il ne s'inquiète jamais d'elle, de ses joies ni de ses peines, de ses désirs secrets ou avoués, de sa dignité. Elle n'existe pas à ses yeux. Il ne manque aucune occasion de l'humilier.

Isabelle s'apprend à ne pas trop souffrir d'être ainsi traitée. Elle s'empresse à trouver les raisons qui justifieraient le comportement de cet homme qu'elle admire, dont elle a besoin. Elle lui pardonne tout. Elle est soumise à toutes ses volontés. Jusqu'à ce qu'elle n'en puisse plus.

Raymonde Temkine a voulu faire de cette histoire une tragédie. Elle l'a faite. Elle est parvenue à susciter la « terreur » et la « pitié », au vieux sens dramaturgique de ces termes. En écartant de son récit, tout autant qu'elle le pouvait sans le dépouiller d'une substance qui lui accorde son épaisseur et son évidence de vie, les détails d'une vérité commune. En accusant des ressorts qui ne sont pas les ressorts communs.

Paul agit comme il le fait parce qu'il prétend aimer trop Isabelle. Il faut le croire avec lui, bien que ce soit difficile. Il est obsédé par la frayeur de se perdre dans un amour trop fort. C'est cela qui lui donne une sorte de grandeur tragique, le masque d'une violence passionnée.

Mais il y a un envers à cette tragédie, la comédie est proche. C'est une comédie, qu'a tirée Corneille d'un sujet semblable, dans *La Place Royale*, dont l'auteur s'est inspirée, et dont elle met un distique en exergue de son livre. Le roman ne peut éviter de suggérer la comédie. C'est l'habileté de Raymonde Temkine, et la richesse

persuasive de ce roman, de la laisser transparaître en filigrane. La comédie, ou le drame quotidien : je veux dire ces misères, ces petites gens, ces mensonges odieux... Tout cela surgirait avec les vraisemblances non estompées des situations impossibles. Les personnages prendraient alors leur mesure de créatures humaines, trop humaines : Isabelle, une femme faite pour être subjuguée, dominée, humiliée, ivre des joies constamment distillées d'un masochisme qui la détruit, et malgré cela, ou pour cela, capable d'amour vrai, c'est-à-dire de tendresse et de don — Paul, un homme dur, plein d'une illusion prétentieuse de force, de puissance et de passion, qui s'admire soi-même, avec sa volonté, sa « lucidité », un monstre d'orgueil et d'égoïsme masculins, un sot peut-être, de ceux qui perdent leur vie pour vouloir la sauver, n'ayant cependant rien à sauver, en définitive un paranoïaque et un sadique.

Oui, vraiment, quelle cruauté, derrière l'élégance de ce récit qui n'a point par hasard les grâces d'un style du dix-huitième siècle ! Mais, au-delà de l'atroce exaspération des passions, qui ne sont peut-être que des vices déguisés pour mieux déchirer, Raymonde Temkine touche au mythe, à l'absolu d'un romantisme suspendu entre *Madame Bovary* et *Tristan et Iseult* : cet amour parfait qui veut ne connaître que lui, qui dévore tous les gestes, les scrupules, les inquiétudes, les précautions de la vie humble et véritable, et qui ne peut finalement que précipiter vers la mort — car le souvenir et la vie monotone à laquelle Isabelle se condamne au dénouement, n'est-ce pas une figure de la Mort ? Ainsi s'achève une tragédie : la grandeur et le néant sont les deux faces d'une même vérité.

Maurice Faure.

La promesse

de Friedrich Dürrenmatt.

Texte français d'Armel Guerne.

Ed. Albin Michel.

Dürrenmatt est, comme on sait, scénariste, en même temps que romancier et auteur dramatique. *La promesse* a pour origine le synopsis du film *Es geschah am hellichten Tag*, produit en 1957 par Lazare Wechsler, à qui le roman est dédié, de moitié avec le metteur en scène Ladislao Vajda. Dans une postface, Dürrenmatt tient à affirmer qu'il ne désavoue pas le film (et la dédicace tend à le confirmer) ; mais « les voies du romancier sont assez différentes de celles du metteur en scène », et le désir est venu au romancier de reprendre le scénario, de dépasser l'anecdote et ses intentions pédagogiques, de donner une portée plus générale au personnage typique du détective.

Requiem pour le roman policier, dit le second titre, alors que *La Panne* se donnait pour « une histoire encore possible ». Dürrenmatt semble éprouver, à l'instar de beaucoup de ses contemporains, le sentiment que le roman est un genre épuisé,

condamné à brève échéance... à moins d'un renouvellement qu'il tente ici.

La promesse est en effet de nature à décevoir l'amateur de roman policier, puisque l'intrigue et la façon dont elle est menée tendent à démontrer que « le réel, le concret, n'a que très peu affaire avec la logique ». Ici le hasard intervient. Et ce n'est pas pour « aussitôt se travestir en Destin ou en Providence ».

Il n'empêche que *La Promesse* m'est apparue — à moi qui n'en lis jamais — comme un excellent roman policier. L'intérêt de curiosité y est ménagé, on y use du suspense. Et je m'en voudrais d'en atténuer l'efficacité, en racontant.

Mais l'intérêt majeur, bien sûr, réside dans la personnalité du détective que son génie policier (on ne résiste pas à son génie, c'est bien connu), beaucoup plus qu'une promesse, mène aux expédients les plus cruels pour lui comme pour les autres. Tous le condamnent quand tout le justifie, il s'enfoncé dans une déchéance d'où la confirmation trop tardive de ses intuitions ne peut plus le tirer : c'est le tour de force d'un romancier qui sait reconnaître dans l'absurde « une divinité à laquelle il faut laisser sa part ».

R. T.

Les 40 ans de Mrs Eliot

par Angus Wilson. Ed. Stock.

On a d'abord connu Angus Wilson, en France, par la traduction, il y a un an ou deux, d'un roman intitulé *Attitudes anglo-saxonnes*. Je ne l'ai pas lu et ne manque pas de le regretter, étant donné l'intérêt que j'ai pris à ce second roman, qui pourrait d'ailleurs, me semble-t-il, porter le titre du premier.

Meg Eliot et son frère David Parker, les héros, sont en effet typiquement anglais, de même que les personnages secondaires de Bill, le mari de Meg, de Gordon, l'ami de David... et ainsi des plus épisodiques caractères de ce roman qui peint toute une société. Il s'agit de la bonne bourgeoisie conformiste, au sein de laquelle Mr et Mrs Eliot se sentent parfaitement à l'aise, partageant leur temps, lui, entre les affaires — il est un avocat de classe internationale — et les mondanités ; elle, entre les mondanités et la charité bien ordonnée. Ajoutons qu'ils forment un couple uni et que, si Bill souffre — peut-être — que Meg n'ait pu lui donner d'enfants, leur union n'en a pas été ébranlée.

La mort accidentelle de Bill remet en question, pour Meg, le sens même de la vie. Comment une femme de 40 ans, courageusement, s'efforce de se trouver une place dans un monde dont, en fait — elle le constate dans le désarroi — elle ignorait tout, c'est ce que l'excellent romancier Angus Wilson entreprend de nous montrer.

Le livre vaut par sa sévérité discrète (les prises de conscience s'y font *mezzo voce*), par la liberté des personnages dont on sent que l'auteur n'a pas préjugé (leur évolution est imprévisible bien qu'ils restent dans leur ligne), par une conception du monde enfin qui n'est révolutionnaire que pour être lucide (elle autorise Angus Wilson à railler les « Angry Young Men » plus tapageurs que constructifs). Il est riche de la vie de tous les jours, acceptée comme une réalité dont le romanesque n'a pas le droit de faire fi, qui doit être, bien plutôt, la matière d'une dimension romanesque nouvelle. Car — ne nous y trompons pas — ce roman de forme traditionnelle relève, par delà les conventions qu'elle suppose, d'une esthétique que ne renierait pas une partie du « nouveau roman ». Voyez par exemple la place qu'y

tient le dialogue et comme, la plupart du temps, il signifie en dépit de l'insignifiance des propos qu'on échange. Sans doute Meg et David savent, à l'occasion, parler de l'essentiel mais, le plus souvent, les mots emplissent les marges, combrent les vides, masquent la solitude ; et la solitude n'en apparaît que mieux, on prend conscience du manque, on sent qu'il y va de la vie de ne plus se payer de mots.

Ce roman appartient tout naturellement aussi au « domaine anglais ». Il y prend place, il assure la relève. Et s'il fallait citer à propos d'Angus Wilson un grand devancier, il me semble que je dirais : Meredith.

R. T.

L'Écroulement de la Baliverna

de Dino Buzzati.

Contes traduits de l'italien par Michel Breitman. Ed. R. Laffont.

Ces contes, dont certains sont très courts, et dont aucun n'est long, intéressent, attachent même. Il ne s'agit jamais d'anecdotes ou d'histoires réalistes, et ceux qui ne font pas intervenir le fantastique, familier à l'auteur de *Barnabo des montagnes*, comportent une part d'imprécision, un doute générateur d'angoisse qui en font, à mon avis, les meilleurs du recueil. Je crois préférer à tous, l'inquiétant *Il était arrivé quelque chose* : les voyageurs d'un express, emportés en vase clos à travers le pays, recueillent les indices d'un bouleversement dont ils leur est impossible de rien savoir. Dans la campagne, les gens s'interpellent, courent, s'affolent, tentent de leur transmettre la nouvelle. Rien ne les atteint, et ils s'angoissent. Buzzati a l'habileté de ne pas résoudre l'énigme, et c'est dans une gare déserte, sur des quais vides (un paysage à la Chirico) que se déverse le flot des voyageurs parmi lesquels un appel « au secours » finit de jeter la panique.

Mais je regrette que trop souvent, Buzzati suggère une explication : dans *Un corbeau au Vatican*, Antonio a rêvé. Il est vrai que le temps a passé : « Combien de mois avait-il dormi ? » mais quand même !... Le rêve rassure. Ou bien il explique qu'il s'agit d'un symbole : « Il comprend maintenant : ce n'est pas la révolution, pas un limogeage, pas une équivoque : rien que

son destin qui vient de s'accomplir. (Sic transit) — Chacun a sa propre avalanche. » (*L'Avalanche*).

Il semble qu'il y ait en Buzzati un rationaliste désavoué par le poète et qui montre parfois l'oreille, comme en dépit de l'auteur ; et ce n'est certainement pas la science-fiction qui lui convient, mais bien plutôt l'exploration de l'âme inquiète des hommes de cette planète. Aussi, Buzzati reste-t-il pour nous le grand romancier du *Désert des Tartares*.

R. T.

Clairière des Noces

Poèmes par J.-P. Schlunegger.

Editions coop. Aujourd'hui.

J.-P. Schlunegger est certainement l'un des plus authentiques poètes de ce pays. *Clairière des Noces* le prouve une fois de plus. Approche lente et fervente de la nature, regard qui va au delà des choses apparues ; découverte bribe par bribe du secret des arbres, des bêtes, de la brume, des visages. Un livre d'amour :

*Mon chant profond
n'est que la pluie aux tresses pâles,
Mon chant
n'est qu'un murmure sans paroles
Et l'on dirait parfois
la phrase interminable
Du vent qui se disperse
à travers la campagne.*

V. M.

Du silence au mutisme dans la peinture

de Jean Mouton

Desclée de Brouwer, Paris.

Il m'est quelque peu difficile de parler de ce livre. Non pas que les mérites lui manquent. A suivre les analyses de détail, on ne peut qu'être attaché par la manière à la fois intelligente et perspicace dont l'auteur parle de Rembrandt, de Georges de la Tour, des primitifs italiens, des grands Renaissants, de combien d'autres encore. Mais en dépit de mon admiration, je me résous mal à suivre Jean Mouton dans ce qu'il faut bien appeler sa « thèse » : « Le dialogue avec une œuvre d'art présente aujourd'hui une impossibilité du fait

qu'elle prétend n'être plus une expression, mais une création. »

N'y a-t-il pas de nos jours une forme de présence que les mots de silence et de mutisme ignorent ou négligent ? Ne peut-on imaginer qu'une réalité nouvelle est en train de naître ? Pour ma part, je fais crédit à notre temps. C'est un acte de foi. Mais n'en est-ce pas aussi un d'accorder valeur absolue au mystère chrétien ? Je n'ai pas à juger : dans la perspective où il se place, le livre de Jean Mouton mérite l'attention et plus que la sympathie. A sa manière, il conduit au dialogue.

R. B.

La voix des poètes

Bonne présentation. Beau papier. Réunion des poètes de toutes tendances. A côté de Supervielle, Cocteau, Chabaneix, Follain, Houdelot, P. Bearn, M. Carème, etc., une pléiade de jeunes, ainsi que des études ; des contes, parmi lesquels ceux du rédacteur : M. Franz Weber, un Bâlois habitant Paris. Quant à la directrice, Simone Chevallier, à la fois romancière et poète, elle n'épargne ni temps ni peine pour faire de *La voix des poètes* une revue belle et durable. 3 numéros ont paru. Le 4e sera consacré aux principaux poètes de Suisse romande. Une revue à encourager : abonnement, 17 NF. Adresse : Simone Chevallier, 48 bis, rue d'Orsel, Paris, 18e.

V. M.

Jardin des Arts :

Numéro spécial consacré à la peinture contemporaine. Illustration abondante. Etudes nombreuses, constituant une documentation de base. Notices biographiques sur les peintres. Notes sur les galeries de peinture et sur les collectionneurs. Bref, « un instrument d'initiation pour ceux qui désirent comprendre avant de juger ».

Le Prix de mai à Yves Velan

pour son roman « JE ».

Le *Prix de mai* qui s'est donné pour tâche de « signaler chaque année à l'attention des lecteurs un romancier dont

L'œuvre révèle un souci de renouvellement des formes et de l'expression romanesques» vient d'être attribué à Yves Velan pour son roman *JE*, publié aux Editions du Seuil.

Le Jury du *Prix de mai* est composé de Mme Nathalie Sarraute et de MM. Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean Cayrol, Bernard Dort, Louis-René des Forets, Olivier de Magny, Maurice Nadeau, Bernard Pingaud, Jean Pouillon et Alain Robbe-Grillet.

Yves Velan est né en 1925, de père français et de mère suisse. Il a fait ses études de lettres à Lausanne et il est professeur à La Chaux-de-Fonds. Son roman, *JE* avait déjà obtenu auparavant le *Prix Fénon de Littérature*. C'est le reflet, dans

une conscience saisie au plus extrême de sa subjectivité, des déchirements les plus objectifs d'un monde (la Suisse), d'une société (le capitalisme), d'une Eglise (le protestantisme). Réfractant un moment de l'histoire dans une angoisse d'allure kierkegaardienne, Velan a jeté entre Joyce et « l'engagement » un pont, remettant par là en cause les deux pôles du roman contemporain.

Notre collaborateur **Hubert Juin** est l'auteur de plusieurs essais : sur la littérature (*Pouchkine, Aimé Césaire, Léon Bloy*) ; sur l'art, d'un remarquable *Soulagés*. Poète, Hubert Juin vient de publier un nouveau recueil : **Le voyage de l'arbre**.

VOYAGEZ POUR L'ART

CET ÉTÉ

dans les **Iles grecques**
ou
vers les **Hauts lieux de Castille**

Voyages individuels organisés.
Départ à toute époque.

Autre itinéraire estival :

les **Sanctuaires et châteaux grisons**

Semaine du 22 au 27 août.

Voyage accompagné par un excellent connaisseur du pays et de ses richesses artistiques.

VOYAGES POUR L'ART

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

Galerie Véandre, Payerne. Du 7 juin au 10 juillet : Dix artistes vaudois : J. Berger, R. Th. Bosshard, Ch. Chinet, R. Domenjoz, Nanette Genoud, W. Gimmi, J.-J. Gut, P. Landry, E. Pizzotti, Pierre Blanc, sculpteur.

L'Institut collégial européen, fondateur : Gilbert Gadoffre, organise un nouveau stage à Loches (Indre-et-Loire), du 3 au 17 août, sur le thème « Mythologies nationales et littératures européennes ».

A propos d'un erratum.

Une imprécision s'est glissée dans la *petite bibliographie* concernant le théâtre d'aujourd'hui, au sujet de la création de *Lettre Morte*, des *Bâtisseurs d'Empire*. Que ce nous soit une occasion de préciser que, depuis le mois de novembre dernier, le Théâtre National Populaire ou TNP dispose de deux salles, sous la direction

de Jean Vilar. Le **Palais de Chaillot** — nous lui avons consacré un article (voir *Pour l'Art* No 47) — avec sa salle accessible à 2700 spectateurs et son vaste plateau, convient aux pièces à grande figuration, aux textes classiques (en prenant le mot dans son sens large), goûtés par un grand public soucieux de culture. Corneille, Shakespeare, Hugo, Musset, Pirandello y furent représentés ; et, la saison dernière, Marivaux et Strindberg. Le **Théâtre Récamier**, de dimensions plus modestes, se prête par contre à des tentatives, des présentations de pièces contemporaines jugées plus ou moins d'avant-garde. Il est, pour Vilar, un théâtre d'essai. Il fallait donc lire TNP - Théâtre Récamier. Précisons qu'on y donne actuellement, avec *Lettre Morte*, de Robert Pinget, un acte de Samuel Beckett : *La Dernière Bande*. C'est une œuvre sans concession, cruelle mais de qualité. Un des meilleurs spectacles de Paris en ce moment.

R. T.

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 28, TÉL. 22 40 10

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

galerie de france

3, faubourg st-honoré, paris 8^e

prassinos

22 avril - 15 mai

soulaiges

17 mai - 13 juin

zao wou ki

14 juin - 11 juillet

EDOUARD LOEB

53, rue de Rennes, Paris

MAX ERNST

ARP

Galerie

D. Benador

Genève

Alechinsky

Gillet

Messagier

V. da Silva

Arikha

Hartung

Poliakoff

Tal Coat

Bazaine

Klee

N. de Stael

Ubac

Esteve

Lanskoy

Soulages

Bram van Velde

Fautrier

rene acht

jean revol

georges noel

galerie paul facchetti

ger lataster

zoltan kemeny

joseph sima

17 rue de lille paris