

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Juillet - Octobre 1960
Numéro double, Suisse : Fr. 2.50

73-74

Revue bimestrielle - Fondée en 1948
France : NF 3.—

Au sommaire de ce cahier :

Saki	<i>La réticence de Lady Anne</i>
Catherine Colomb	<i>Le Temps des Angés ou le Galimatias</i>
Claude Vigée	<i>La Parole du Monde Le conflit de Rilke</i>
R.-M. Rilke	<i>Deux Poèmes posthumes</i>
René Berger	<i>Arpad Szenes</i>
Jean Follain	<i>Parler d'or</i>
Guy Weelen	<i>Les dessins d'Estève</i>
Pierre Joly	<i>Un entretien avec Garbell</i>
Raymond Cogniat	<i>Picasso</i>
Vio-Martin	<i>Vie</i>
André Tanner	<i>A propos du « Cavalier Bleu »</i>
J.-C. Muller	<i>Pierre Raetz</i>
Dora Vallier	<i>Avec Miró</i>
Jacques Monnier	<i>Notes sur Dürer graveur</i>
Raymonde Temkine	<i>La France à la paresseuse ... et l'Italie à coup sûr</i>
Maurice Faure	<i>« Loulou » d'Alban Berg</i>
Raymonde Temkine	<i>Frères ennemis Musil de nouveau</i>
J.-A. Bouët	<i>Conscience musicale</i>

Le dessin de la couverture a été créé par le peintre Garbell 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 70)

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

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

SCULPTURES DE M.-P. DUAULT

ÉDITIONS XX^e SIÈCLE

Vient de paraître

1, RUE GABRIELLE

DOUZE EAUX-FORTES ORIGINALES DE

JEAN ARP

AVEC UN TEXTE DE MICHEL SEUPHOR

De cet ouvrage, imprimé par Fequet et Baudier, typographes,
et par Georges Leblanc, taille-doucier, il a été tiré :

5 exemplaires sur Japon nacré, numérotés de 1 à 5, au prix de 400 NF

10 exemplaires sur Chine contre-collé sur Rives, au prix de 250 NF

60 exemplaires sur Grand Vélin de Rives, au prix de 180 NF

Plus 15 exemplaires H. C. sur Grand Vélin de Rives.

Tous les exemplaires sont signés par l'Artiste.

GALERIE D'ART DE LA REVUE XX^e SIÈCLE

2^e EXPOSITION « SIGNE ET MATIÈRE »

Atlan, Anna Eva Bergman, César, Capogrossi, Sonia Delaunay,
Dubuffet, Natalia Dumitresco, Fontana, Galina, Gilioli, Gillet,
Hartung, Helman, Istrati, Karskaya, Music, Krajcberg, Osborne,
Pevsner, Prampolini, Poliakoff, Signori, Tapiés.

14, rue des Canettes - Paris 6^e

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine, Paris 6^e

Octobre

Moser - Nallard

Novembre

Vieira da Silva

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue de la Boétie - Anj. 93-65

PARIS 8^e

Du 13 octobre au 5 novembre :

ANDERSEN

En permanence :

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

SALLE MESSINE

4, Avenue de Messine

Laborde 08-03

PARIS 8^e

Galerie Raymond Creuze

SALLE BALZAC

12, rue Beaujon

Wagram 42-31

PARIS 8^e

galerie de france

3, faubourg saint-honoré, paris 8^e

alechinsky, bergman, consagra,

coulentianos, deyrolle, gillet,

gonzalez, hartung, jacobson,

le moal, levee, magnelli,

manessier, maryan, r. muller,

music, nicholson, pignon,

prassinos, reinhoud, singier,

soulages, tamayo, zao wou ki

SAKI

La réticence de Lady Anne

Les Anglais tiennent Saki pour leur plus grand humoriste. Il naquit en Birmanie en 1870. Elevé en Angleterre, après la mort de sa mère, il connut une enfance sévère, du fait de deux vieilles tantes autoritaires, contre qui il aiguisa, en défense, ce sens de l'humour qui le caractérise. Journaliste en même temps qu'écrivain, il collabora à la Westminster Gazette et au Morning Post. Il s'engage en 1914, et il est tué en 1916.

Pas de plus difficile article d'exportation que l'humour. L'anglais est renommé. L'apprécions-nous comme il convient ? Pour que vous en jugiez, nous vous présentons, dans une traduction de Jean Rosenthal, une nouvelle de Saki, inédite en français.

Egbert entra dans le grand salon à peine éclairé, de l'air d'un homme qui se demande s'il entre dans un pigeonnier ou dans une usine de munitions et qui est prêt à l'une ou l'autre de ces éventualités. La petite querelle domestique qui avait animé le déjeuner était restée pendante et la question était de savoir si Lady Anne était d'humeur à reprendre les hostilités ou bien à y renoncer. Au creux de son fauteuil auprès du guéridon, elle avait une posture passablement crispée ; dans la pénombre d'un après-midi de décembre, le pince-nez d'Egbert ne lui était d'aucun secours pour discerner l'expression de son visage.

Afin de rompre la glace, si glace il y avait, il observa que l'éclairage rappelait celui d'une église. Lady Anne ou lui-même avait coutume de formuler cette remarque entre quatre heures trente et six heures par les soirs d'hiver ou de fin d'automne ; cela faisait partie de leur vie conjugale. Cette observation n'appelait pas de répartie connue, et Lady Anne n'en fit aucune.

Don Tarquinio était allongé de tout son long sur le tapis persan, et il se chauffait devant le feu en témoignant une superbe indifférence à l'éventuelle mauvaise humeur de Lady Anne. Son pedigree était aussi purement persan que le tapis, et son poil était dans toute la gloire de son second hiver. Le groom, qui avait des goûts Renaissance, l'avait baptisé Don Tarquinio. Si on leur en avait laissé le choix, Egbert et Lady Anne l'auraient très certainement appelé Boubou, mais ils n'étaient pas obstinés.

Egbert se versa un peu de thé. Comme Lady Anne ne semblait pas disposée à rompre le silence, il risqua une nouvelle tentative.

« La remarque que j'ai faite au déjeuner était d'ordre purement théorique, annonça-t-il : vous semblez lui attacher une signification inutilement personnelle. »

Lady Anne n'abaissa pas la barrière de silence derrière laquelle elle se protégeait. Le bouvreuil meubla nonchalamment cette pause en modulant un air d'*Iphigénie en Tauride*. Egbert le reconnut immédiatement, car c'était le seul air que sifflait le bouvreuil, qui était arrivé chez eux avec cette réputation. Egbert, comme Lady Anne, aurait préféré un extrait de *The Yeoman of the Guard*, qui était leur opéra favori. Sur le plan artistique, ils avaient les mêmes goûts. Ils penchaient vers ce qui était franc et explicite en art ; ils aimaient, par exemple, un tableau qui racontait son histoire avec la généreuse assistance du titre. Un destrier sans cavalier, au harnais manifestement en désordre, arrivant en trébuchant dans une cour pleine de femmes pâles et éperdues, et intitulé « Mauvaises Nouvelles », évoquait à leur esprit l'image parfaitement claire d'un désastre militaire. Ils pouvaient distinguer ce que la toile entendait exprimer et l'expliquer à des amis d'intelligence moins vive.

Le silence persistait. D'ordinaire, le déplaisir de Lady Anne s'exprimait, et même avec volubilité, après quatre minutes de mutisme préliminaire. Egbert prit le pot à lait et versa une partie de son contenu dans la soucoupe de Don Tarquinio : comme celle-ci était déjà pleine jusqu'au bord, il s'ensuivit une flaque de lait de fort vilaine apparence. Don Tarquinio la regarda avec une surprise intéressée qui céda la place à une indifférence marquée quand Egbert l'invita à venir laper un peu du lait renversé. Don Tarquinio était prêt à jouer bien des rôles dans la vie, mais pas celui d'un aspirateur.

« Vous ne trouvez pas que nous sommes un peu stupides ? » lança Egbert avec entrain.

Si tel était l'avis de Lady Anne, elle n'en dit rien.

« Je crois bien que les torts étaient en partie de mon côté, reprit Egbert, dont l'entrain diminuait. Après tout, je ne suis qu'un homme, vous savez. Vous semblez oublier que je ne suis qu'un homme. »

Il insista sur ce point, comme si on avait laissé entendre qu'il était bâti comme un satyre, et qu'il se poursuivait en bouc là où s'achevait la forme humaine.

Le bouvreuil reprit son air d'*Iphigénie en Tauride*. Egbert commençait à se sentir déprimé. Lady Anne ne buvait pas son thé. Peut-être ne se sentait-elle pas bien. Mais quand Lady Anne ne se sentait pas bien, elle n'était pas femme à se montrer réticente sur ce chapitre. « Personne ne sait ce que je peux souffrir d'indigestion », se plaisait-elle à déclarer ; mais ce manque d'information ne pouvait avoir pour cause une ouïe défectueuse ; car la somme de renseignements disponibles sur ce sujet aurait fourni la matière d'une monographie.

De toute évidence Lady Anne ne se sentait pas bien.

Egbert se prit à penser qu'on ne se montrait pas raisonnable avec lui ; il décida donc de faire des concessions.

« Je reconnais, observa-t-il, en prenant position aussi près du centre du tapis que le lui permettait la présence de Don Tarquinio, je reconnais que je ne suis peut-être pas à l'abri de tout reproche. Je suis tout à fait disposé, si je puis par là faire prendre aux choses un tour plus heureux, à modifier ma façon de vivre. »

Il se demanda vaguement comment ce serait possible. A son âge, les tentations lui venaient sans conviction et sans insistance, comme un garçon boucher oublié qui demande un cadeau de Noël en février pour la simple raison qu'on ne lui en a pas offert un en décembre. Il n'avait pas plus l'intention d'y succomber qu'il ne songeait à acheter les couteaux à poisson et les cols de fourrure dont douze mois par an les placards publicitaires imposent aux femmes le sacrifice. Il y avait pourtant quelque chose d'imposant dans cette renonciation que personne ne lui demandait.

Lady Anne ne parut toutefois nullement impressionnée.

Egbert la regardait nerveusement derrière ses lorgnons. Avoir le dessous dans une discussion avec elle n'était pas une expérience sans précédent. Mais avoir le dessous dans un monologue était une humiliante innovation.

« Je vais aller m'habiller pour dîner », annonça-t-il d'une voix dans laquelle il entendait mettre une nuance de sévérité.

Sur le pas de la porte, un dernier accès de faiblesse le contraignit à lancer un ultime appel.

« Vous ne trouvez pas que nous sommes bien stupides ? »

« Complètement », pensa Don Tarquinio tandis que la porte se refermait derrière Egbert. Il leva alors ses pattes de velours et sauta légèrement sur un rayon situé juste au-dessous de la cage du bouvreuil. C'était la première fois qu'il semblait remarquer l'existence du volatile, mais en fait il mettait en pratique un plan d'action longuement médité. Le bouvreuil, qui se considérait volontiers comme une sorte de potentat, se ratatina jusqu'à ne plus occuper qu'un tiers de son volume normal ; puis il se mit à battre des ailes d'un air désesparé et à pépier éperdument. Il avait coûté vingt-sept shillings sans la cage, mais Lady Anne n'eut pas un geste pour intervenir. Elle était morte depuis deux heures.

Les éditions Robert Laffont viennent de publier des *Nouvelles* de Saki, choisies par Graham Greene, traduction de Jean Rosenthal.

Le Temps des Anges *ou* Le Galimatias

Fragment

Les vivants et les morts arrivent de toutes parts, de la Mer morte, de l'Amérique où naît la tempête qu'ils ont nommée Europe, et il faudrait, posant ses mains en œillères, clignant des yeux, n'apercevoir que les petits Gontran Badiville maîtres des Possessions mais qui convoitent encore la belle maison aux masques de pierre et ses vignes classées en première catégorie ?

Les anges, le bruit régulier de leurs ailes puissantes, Joseph les entendait à son réveil. Même les Gontran Badiville percevaient parfois ce bruit d'ailes malgré le ponton et la jetée qui défendaient leur magnifique demeure. Le père de Gontran, se promenant sur sa grève magnifique, dans chaque anse des fauteuils de fer tissé, vit un petit voilier en péril, il ôta déjà sa redingote, mais sa femme arrivait se hâtant, ses grosses bottines à boutons faisaient des plis de cuir autour de ses chevilles, elle criait que bonté divine il ne devait pas entrer dans l'eau avec ses souliers neufs, et il aperçut trop tard, attachée au mât, la chemise de son fils cadet. Ce qui fit une branche de moins à se partager la fortune Badiville, et comme disait un invité au mariage de Gaston, le minus, le demeuré, oh moi je pense qu'avec cette fille il n'aura pas d'enfants, tout va revenir à ce veinard de Gontran, une acrobate, vous pensez ! elle a dû tout se faire enlever. Une acrobate ? Laissez-moi rire, elle vendait des billets derrière la caisse, allons, allons, Valérie, qu'est-ce que vous en savez ? est-ce que vous êtes allée au cirque ce soir-là ? Alors...

S'ils avaient su, les deux Barbus, ce qui les attendait ! Ils sonnaient, aussitôt les domestiques accouraient en tremblant, logés dans de pauvres chambres tout juste chauffées par de petits fourneaux à charbon de bois qui supportaient les fers à repasser. Qui a sonné ? est-ce la vieille ? ou le Gaston qui est de nouveau tombé ? Le père des barbus et du demeuré s'appelait Nicolas. Pourquoi l'empereur ne l'aurait-il pas tenu sur les fonts baptismaux ? Mais un jour que sa mère voguait sur la Néva, un monstre écailleux renversa la barque, on ne retrouva que son ombrelle garnie de dentelle Chantilly, le père rentra au pays et mourut, Nicolas construisit la maison de ville, le W. C. était boisé de chêne, au bas de la cuvette fleurie de roses la fière devise : *Aspera ad Astra*. Les Barbus étaient les messieurs, ils frappaient les trottoirs de leurs cannes à anneaux d'or, écartaient les enfants et les chiens, ils habitaient la plus belle maison de la ville, des masques de pierre au-dessus des fenêtres, tellement semblables aux figures

des guerriers qui s'armaient déjà sur les bords de la Mer Morte, mais non, disaient les enfants, ce visage moustachu, ce ne serait pas plutôt M'zelle Valérie ? Les voisins sortaient de leurs demeures abritées des intempéries par les avant-toits blancs nervurés comme des voiles, et venaient à leurs raouts. Et bien sûr les Gontran Badiville des Possessions. C'était le 31 décembre, les messieurs sortirent en calèche. Aveugles ! Ils apprécièrent les masques d'un mot bref, et le cadet voulut entrer dans le théâtre de toile.

— Vous voulez vraiment entrer dans cette boutique, Gaston ?

— Il se trouve que j'en ai envie. Oh je sais Gustave, vous ne pouvez pas me comprendre, vous ne vous intéressez qu'à votre collection d'armes. Et aux porcelaines de Godefroy.

Leurs noms commençaient par la même lettre, cela se fait, d'où sortez-vous ? voyez les princesses d'Égypte, disait leur mère irritée en ramenant sur ses épaules son étole de plumes d'autruche.

— Mais vous rentrez ? et ce théâtre où je voulais aller ? le docteur me l'a permis.

— Quel docteur ?

— Le docteur.

Le cocher balançait son fouet, effleurait le dos du cheval, le cou arqué de l'étrange bête se trouvait en vain à la hauteur des chapeaux dans les vitrines, il ne pouvait regarder ni à droite ni à gauche, seulement rouler ses gros yeux opaques et sans cils, et avec quel plaisir, il aurait mangé les chapeaux. Autrefois une petite fille, penchée sur une barrière, son chapeau tomba, les cochons le dévorèrent, elle criait, et elle, elle appelait à la fenêtre, elle serrait sur ses épaules sa pèlerine de laine noire. Oh mon Dieu qui a dit ça ? qui a parlé ? qui vient de dire qu'elle se penchait à la fenêtre, ma reine, but à ma vie, plus juste que nulles amours ?

— Allez-y donc Gaston dans votre cirque. Qu'attendez-vous maintenant ?

— Oh vous ne venez pas ?

— Mais non, nous allons boire sagement notre grog. Tante Ursule doit s'impatienter. Avez-vous pensé au cyclamen, Gustave ? mais descendez donc Gaston, ne trébuchez pas sur la boule d'eau chaude. Voilà. Mais entrez donc dans ce théâtre de toile, Gaston, ne soyez pas la risée de tous ces boutiquiers.

Pauvre Gaston ! pauvre petit Gaston, si délicat, si désarmé... Mais ne vous retournez pas dans la voiture, Godefroy, voyons ! vous savez ce que notre nurse nous disait toujours, elle qui avait élevé le prince de Hombourg, elle nous disait ne vous retournez jamais enfants quoi que vous croisiez dans la rue ne vous retournez pas.

C'était ainsi du reste que l'un des quatre frères avait été tué par un taureau furieux qu'ils croisèrent dans la Grand-Rue et qui attiré par la jaquette rouge de Gaëtan revint sur lui et le transperça de ses cornes. Pauvre petit Gaëtan.

Née au Château de St-Prex, licence en lettres à Lausanne, trois romans : *Pile ou face*, Attinger ; *Châteaux en enfance*, Guilde du Livre ; *Les esprits de la terre*, Rencontre.

La Parole du Monde

Frère, je suis d'ici :

tout poème s'inscrit

Dans la nuit de l'exil, sous un ciel solitaire,
Avec les souvenirs qui saignent sans un cri.
Je te rends aujourd'hui, miel amer d'une vie,
Ces mots simples, appris au collège avant-guerre :
Tout mêlés à la terre étrange, à la lumière,
Et noircis dans le bois d'automne à l'agonie,
A travers le Pays de l'attente sans fin
Ils se sont, comme moi, perdus jusqu'au matin.
Mais le monde flamboie au cœur de ma chanson,
Frère de peu de foi qui meurs dans ta maison.

Claude Vigée.

Bâle, mai 1960.

Le conflit de Rilke

PAR CLAUDE VIGÉE

Tout au long de son existence créatrice, Rilke fut confronté au problème de « l'autre », hostile. Il demeura aux prises avec l'étrangeté du monde environnant, et tourmenté par l'éloignement qu'il ressentait à l'égard de sa propre personnalité. Il subit une grande partie de sa vie quotidienne à la façon d'un vide dans lequel il aurait été, dès l'origine, plongé. Cela l'incita à écrire que sa destinée consistait à n'en avoir aucune, ou qu'il existait en tournant le dos à la vie. La plupart des critiques de Rilke l'ont présenté comme un être introverti, dont la sensibilité se retranchait dans un univers intérieur dominé par le rêve, les émotions, et l'attitude contemplative. D'autres virent dans sa poésie le témoignage d'un effort soutenu pour recouvrer, à partir de cette retraite subjective, le « vrai » monde perdu de l'enfance et de la nature. Il n'est pas douteux que Rilke fut sollicité constamment par le retour en soi-même. La tentative d'échapper à l'introversio pour accéder aux « choses » du temps et de l'espace est marquée chez lui du signe de l'authenticité. Mais cette activité-là, justement, possède tous les caractères d'un masque : le conflit crucial, chez Rilke, n'éclate pas à ce niveau. Le choix véritable n'est pas entre l'introversio et l'activisme faustien, l'ascétisme ou la conquête de l'univers. Un débat plus profond et plus signifiant s'engage, ici, que la confrontation romantique traditionnelle entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre le sujet qui s'aime et les objets répudiés. Chez ce poète, la tension dominante ne semble pas provenir simplement de l'élan qui soulèverait le moi isolé vers le monde égaré des choses. Certes, tel est aussi le cas dans la vie et la poésie de Rilke : celles-ci en tirent leur qualité héroïque, en dépit de nombreuses rechutes qui replacent le poète dans le vieil isolement, lui font réintégrer la tour d'ivoire de l'esthétisme. Mais le vrai problème est ailleurs. Rilke ne pouvait aspirer à la simple reconquête du paradis qu'est l'espace extérieur, en prenant pour point de départ le tréfonds de son être, ou quelque autre havre spirituel : en effet, il ne se sentait pas possesseur d'un tel lieu de refuge dans son for intérieur. Nulle source d'énergie ne lui fut accordée *a priori* pour venir à bout de la réalité extérieure. Le but de sa quête fut plutôt de surmonter les souffrances indicibles subies par une conscience « pure », privée du sens de la réalité à l'égard d'elle-même autant

qu'à celui du monde spatial. Cette conscience démunie d'être se sentait sans trêve repoussée dans une patrie originelle, faite d'absence, de vide, de non-être à laquelle il fallait céder et survivre : « Ueberstehen ist alles. » Telle fut, à mon sens, l'expérience fondamentale de Rilke.

Dans cette perspective, on comprend mieux pourquoi la conquête d'un univers *intérieur* vivant, chaleureux, riche de sens, (« la libre subjectivité créatrice » de Maritain), devint identique aux yeux de Rilke avec la capture des sons, des couleurs, du « Raum », des « Dinge », de la réalité spatiale elle-même. Le « Weltinnenraum » — l'espace intime au monde — dont parlera plus tard Rilke, nous fait penser à l'« inscape » de Gérald Manley Hopkins ; ne consiste-t-il pas dans l'émergence, hors du vide primordial et agonique de la conscience esseulée, d'une expérience intérieure véritable, liée à un riche tissu de sensations ? Grâce à ce dernier, qui est ordonné selon sa loi formelle propre, la connaissance de l'âme s'objectifie selon la magie du « Bezug », du rapport totalisant où Rilke voit l'essence de l'acte poétique. Alors les éléments antinomiques isolés, « Welt », « innen », et « Raum », deviennent synonymes, et se fondent dans la béatitude d'une intuition unique. Leur signification commune réside dans cette équivalence si longtemps désirée, qui fait contraste avec la pénurie radicale de la conscience rilkéenne primitive. A l'époque où le poète écrivait *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort* et les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, il ne connaissait encore, dans les replis secrets de son esprit, que l'épreuve de l'« Armut », la double privation de la réalité spirituelle et spatiale.

Le reste de son œuvre, jusqu'aux *Elégies* et aux admirables poèmes posthumes, encore si peu connus en France, révèle la lutte interminable qui devait le conduire, hors du manque foncier de son âme, aux domaines féconds du « Weltinnenraum ». Il nous importe peu de savoir si le poète put satisfaire entièrement sa vocation et remplir sa mission de conquérant de « Hiersein ». Comme l'écrivit T. S. Eliot dans les *Quatre Quatuors*, « For us there is only the trying. » — Vu sous un tel jour, le développement de l'œuvre de Rilke acquiert un sens neuf et précieux. Quoiqu'elle s'enracine dans certaines traditions romantiques et symbolistes, elle les transcende. Au-delà des catégories de l'histoire littéraire, elle témoigne avec originalité de cette expérience centrale de la poésie occidentale à laquelle se rapportent également l'œuvre de Hölderlin, de Baudelaire, de Mallarmé, de Hopkins, de Yeats et d'Eliot. Rilke est, lui aussi, un des grands « lanceurs de ponts » de la modernité. Le *Livre d'Heures*, le *Malte*, les *Nouveaux Poèmes*, les *Elégies*, les *Sonnets*, les *Poèmes Posthumes* trahissent la tension qui s'établit entre une conscience silencieuse, privée de lieu, toujours à l'agonie, et la vision d'une demeure de la parole, édifiée par l'homme lui-même, dans la lumière de son être véritable. Ainsi considérés, la vie et les écrits de Rilke acquièrent une unité d'intention, et une logique poétique, que les interprétations dites « existentielles » ne font pas ressortir clairement. Les poèmes, alors, révèlent, un principe d'évolution qui *pour nous*, en rétrospective, paraît être aussi la loi qui a régi le destin personnel du poète.

R.-M. RILKE

Deux Poèmes posthumes

*Ah, ne pas être séparé,
n'être par la moindre cloison
exclu de l'empan des étoiles.
L'intime, qu'est-ce donc ?
sinon quelque ciel exalté
lapidé d'oiseaux et creusé profond
par les vents du retour.*

Paris, 1925.

*Comme se chargent de sons, hier encore muets,
les espaces de la terre ;
désormais pleins de chant et de murmure :
l'appel et la réponse exigent une demeure*

1924.

Traduction Claude Vigée.

ARPAD SZENES

PAR RENÉ BERGER

Je connais de lui le plus étrange autoportrait, le plus fidèle aussi, peut-être. Il représente un homme qui court, tel qu'en ont peint, à l'époque pré-historique, les habitants du Levant espagnol. Le corps s'y réduit à un trait ; un pied effleure le sol ; l'autre est suspendu par l'élan. Mais Szenes ne brandit ni arc, ni javeline ; ses bras se dressent comme pour agripper la nue. C'est ainsi que je retrouve le tableau dans ma mémoire. C'est ainsi que je trouve l'artiste dans sa peinture, entre ciel et terre, la tête traversée de vent. (Dans le tableau, elle a la forme d'un anneau.)

Ne serait-ce pas que nous sommes aussi créatures d'air ? Plus fluide, plus subtil que le sang, l'air attise notre regard. Sans lui, l'humanité n'aurait pas appris à rêver, et d'abord à rêver qu'il pouvait y avoir une humanité. Certes, des yeux sans rêve, il en existe, de ceux pour qui un chat est un chat. Il est vrai que le bon sens assure notre confort ici-bas, en nous promettant la sécurité. Peu lui résistent. L'artiste lui-même... C'est ce que j'imagine en voyant Szenes s'acharner à peindre une chaise. Une chaise ? Mais oui. Parce qu'une chaise est une chaise ; parce qu'on y prend place ; parce qu'on s'y assoit ; parce qu'on s'y repose. Et quelle tentation pour le peintre, compagnon du vent, que de se reposer ! Mais plus il fait effort pour se procurer par le pinceau le siège qu'il convoite, plus le siège se dérobe à sa forme, à son poids, à sa fonction. Impossible d'y prendre appui ! Le dossier perd sa consistance, devient osier, lianes, rumeurs ; les pieds se vident, montent, s'élancent ; la paille se soulève, éclate... Un souffle encore : façade, jardin, branchages, jeux d'eau, à bout de pinceau la chaise poursuit sa métamorphose. Envolée la chaise-oiseau, la chaise de songe ! Szenes traverse la tentation du bon sens et de la sécurité, ailes battantes.

A ce monde n'a donc pas accès qui veut, et la prudence conseille d'y aborder d'un pied léger. Non pas que le sol fasse défaut. La terre est là,



Arpad Szenes : *La Citadelle*, Paris 1959-1960.



Arpad Szenes : *Paysage*, Paris 1958.

dans son infinie richesse. Mais l'espace ne nous y propose ni gîte, ni lieu de promenade. On ne s'y loge pas plus qu'on n'y marche. Ces paysages nous invitent au silence, qui n'est pas inaction, mais recueillement. Notre regard apprend à perdre sa dureté, nos sens à recouvrer leur fraîcheur. Alors commence à se percevoir la palpitation de la peinture.

Car l'amas d'objets que l'œil diurne rassemble quotidiennement pour que nous fassions main basse sur eux n'est pas toute la nature. Elle est bien autre chose. Dans les paysages de Szenes les objets renoncent à leur identité, sans pourtant se confondre. Leur opacité se dissout ; leur densité reste sauve. A l'intérieur de l'œil diurne existe un point où, pour qui le connaît, la vision et le rêve ne sont pas encore divisés. C'est à ce point précis que Szenes choisit de situer son œuvre, à ce point de la plus haute présence qui, chez lui, prend l'aspect de la limpidité.

La lumière s'affranchit de la tyrannie du contour. Tel un souffle, elle traverse la matière qu'elle anime, sans l'édulcorer. L'arbre, la falaise, le champ, la ville rayonnent d'une présence que leur insuffle la respiration de l'artiste. Qu'on s'étonne après cela que sa palette soit si fidèle au blanc ! Tout se meut comme dans une aube. Retenant les couleurs qui s'impatientent avec le lever du jour, Szenes entend garder au moment élu sa fraîcheur native. Ascétisme, dirait-on parfois. Non pas, mais il sait que les sensations qu'on réprime gagnent en acuité ; que le sentiment d'une plénitude imminente s'aiguise jusqu'au frisson. Grâce à cette économie, ses toiles ajustent souverainement le calme et la tension, dont les valeurs entretiennent le jeu contrasté. La pudeur n'est pas réserve, mais ferveur qui se retient. Ainsi la respiration retrouve le rythme du cœur. Ainsi s'accomplit la fête intime dans laquelle, sans s'étreindre, deux êtres ne font qu'un. Le rêve de Szenes réprouve l'ayventure. Plus que la promesse d'un *là-bas*, il est la palpitation d'un *ici*, qui nous comble.

... Comme je le comprends de ne pas attacher à son autoportrait plus d'importance qu'aux autres toiles qu'il me montrait ! Et son imperceptible sourire n'était pas feint. Aucun portrait ne peut rendre compte de celui pour qui la peinture est fille de l'air et de l'aube.

Arpad Szenes. — Né le 6 mai 1897, à Budapest. 1925, s'installe à Paris. Travaille avec Léger, A. Lhote, Bissière. Pendant la guerre vit en Amérique du Sud. Naturalisé Français. 1938, 1949, 1952, 1955, expositions particulières à la Galerie Jeanne Bucher. Participe aux Salons d'Automne, des Surindépendants, de Mai, des Réalités Nouvelles. Musées : Musée National d'Art Moderne (Paris), Musée Guggenheim (New-York), Musée National (Rio-de-Janeiro), Musée de Bézalel (Jérusalem), Musée de Figueira da Foz (Portugal) etc...

Parler d'or

Allant sur une terre éraillée
ils discutent toujours :
Dans ces fleurs rouges
décorant les faïences d'Argonne
il entrait, prononce absolument le père
et pour maintenir la couleur
l'or de vieux ducats hollandais
précieusement découpés
dans de l'Eau Régale.
L'orage pourtant s'avance ;
la peur et l'espérance
chez le fils se rejoignent.
La marche se poursuit plus vive
de ces deux hommes pâles
côtoyant la main droite à l'épée
des mousses odorantes
et des feuillages en pleine liberté.

Jean Follain.

Les dessins d'Estève

PAR GUY WEELEN

Depuis de nombreuses années, Estève se tient à l'écart, évite toute manifestation tapageuse. L'intransigeance de sa volonté le pousse à une attitude hautaine. Il montre ce qu'il y a en lui de plus secret, de plus vulnérable. Aussi n'a-t-il point hésité à exposer, il y a un an, un ensemble de superbes aquarelles violentes et fluides, puis tout récemment une suite d'admirables dessins datés de 1920 à 1959. Cette dernière entreprise fut jugée insolite par certains, car le dessin, en ces temps confus, est oublié, si ce n'est méprisé. Tout occupée par l'ivresse de la vitesse, l'éloquence du geste, l'éblouissement coloré, le temps que l'on cherche à introduire dans l'aventure plastique, notre époque n'accorde pas sa place au dessin. Il va à rebours. Le dessin est lenteur, pénétration, austère méditation. « Si l'un de nos doux maniaques de ces temps confus prétend avoir inventé la vitesse en art, il me plairait d'être, moi, le plus lent des peintres. »

Estève fait du dessin une entreprise autonome. Comme dans sa peinture, certes, ses goûts, les partis pris de sa vision, ses obsessions demeurent, mais le fusain pose des problèmes qui lui sont spécifiques, offre à la prospection des aventures particulières, demande à l'esprit de nouvelles dispositions. Aussi pourra-t-il m'écrire : « En dépit de mon goût très vif pour la couleur dans sa force et sa plus haute sonorité, j'ai une très secrète pré-

dilection pour les noirs et les blancs... ces dessins expriment ce que je m'interdis de dire ordinairement avec la peinture à l'huile. Le dessin, c'est mon orchestre de chambre. »

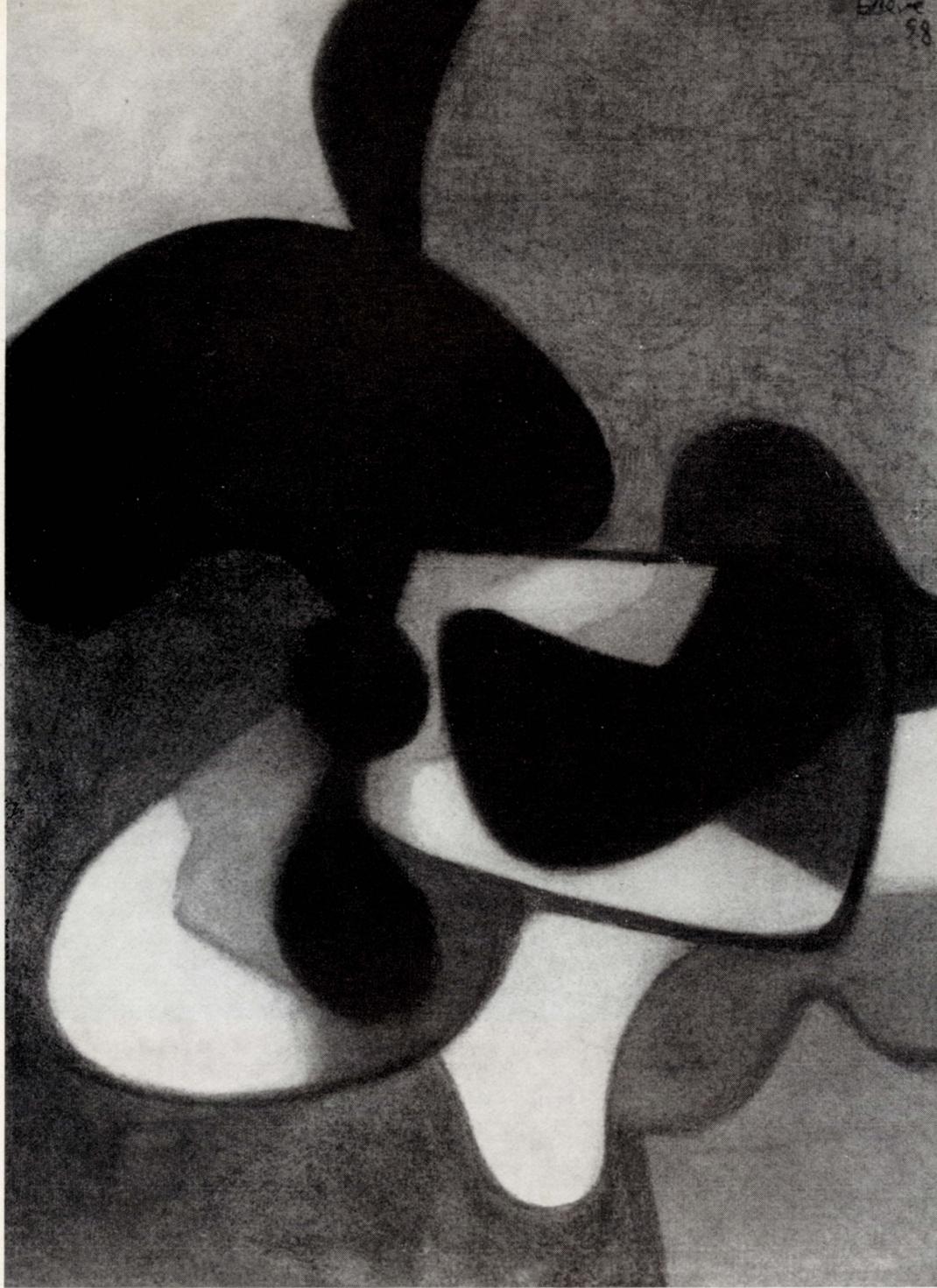
La couleur n'est pas, ainsi qu'on le pense trop généralement, la panacée universelle... Comme Michaux persiflant la tache, monstre flasque, il conviendrait de mettre en garde contre la couleur, de rendre méfiant à l'égard de ses trop brillants pouvoirs, de préciser ses justes possibilités. Combien de fois apparaît-elle comme un ornement, dessins coloriés, couleurs accrochées à une vague composition, œuvres confuses et équivoques qui embroussaillent les moyens techniques, sans qu'aucun trouve sa spécificité, soit l'instrument d'une investigation du monde !

Le mérite d'Estève est d'avoir élaboré dans ses dessins un juste équilibre de la forme, de la lumière, de l'espace, d'y avoir résolu, avec une noble aisance, les problèmes engendrés par eux. Par sa tenace imagination, il a découvert dans chacun le juste cheminement de la lumière, la densité exacte des formes, l'espace approprié. Maintenus dans une sévère austérité ils font souvent penser à l'organisation savante et complexe d'une constellation. Les noirs veloutés et mystérieux, la lumière diversifiée se lient et se délient comme les motifs d'une fugue stellaire.

Ces dessins aux qualités picturales admirables se déploient gravement et montrent un sens aigu et très particulier de la durée. Estève reste fidèle à lui-même, il continue de demander « à des formes de suggérer au spectateur la perception de qualités intégrées dans les systèmes purement imaginaires bien que concrètement spatialisées » (Francastel).

Un livre des Editions Galanis, comprenant 45 excellentes reproductions, préfacé avec subtilité par F. Elgar, vient avec bonheur prolonger durablement l'intense émotion ressentie lors de l'exposition.

Estève. — Né le 2 mars 1904, à Culan (Cher). 1922, commence à peindre. 1930, première exposition particulière à la Galerie Yvangot. 1937, participe, sous la direction de Robert Delaunay, à la décoration des Palais de l'Air et des Chemins de Fer, à l'Exposition Internationale de Paris. 1948, exposition particulière à la Galerie Louis Carré. 1955, depuis cette date expose à la Galerie Galanis, Paris.



Estève : *Fusain, crayon rouge et bleu.*



Garbell : *Vue de Naples*, 1960.

Un entretien avec Garbell

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE JOLY

... Et il me parle de Naples et d'Ischia, dont il revient. Il me montre des esquisses, des dessins :

— Naples, c'est d'abord la lumière de Naples, très sourde. Le contrejour à Ischia est complètement clair, transparent. Toutes les valeurs sont déli-rantes, des valeurs de reflet, dans une pénombre vaporeuse — une chose inouïe de beauté !

Puis, expliquant les dessins :

— Les signes, les graphismes, ne sont pas mis pour le contour des choses, mais pour la façon nouvelle dont les choses jouent entre elles dans la lumière. Car il ne s'agit pas de se limiter à l'impression colorée, mais de trouver les rythmes, les cadences.

J'ai pris ainsi, tout un jour, en regardant travailler Garbell, en l'écoutant réfléchir sur son travail, une leçon de peinture que je ne suis pas près d'oublier. Ces réflexions d'un peintre sur sa peinture, je me suis contenté de les ordonner quelque peu. On verra qu'elles n'éclairent pas seulement cette peinture, justement, mais qu'elles jettent, comme il fallait s'y attendre, quelque lumière sur la peinture de ce temps.

Garbell avait pourtant pris la précaution d'écartier tout d'abord ma question :

— Vous demandez : où va la peinture ? Mais la question la plus impor-tante est de savoir où va chacun de nous. Il y a quelques années, on pouvait penser que nous allions vers une nouvelle peinture murale, ou peut-être vers un moderne Uccello. Et puis, ça n'a pas du tout été cela. On pouvait aussi penser que l'abstrait apporterait quelque chose de particulièrement neuf dans le domaine de la rigueur. Or il n'en a rien été et c'est plutôt dans le domaine du « baroque » que l'abstrait a apporté quelque chose... Ce genre de prévisions est dangereux. Je crois de plus en plus à la diversité des voies individuelles de la peinture. Pensez à l'aviation moderne : voilà un domaine qui relève pourtant de la science exacte. Eh ! bien, on crée

des modèles absolument contradictoires, au même moment. Autrement dit, dès qu'un problème un peu complexe est posé, il n'y a pas qu'une solution.

Mais... Je laisse parler Garbell, laissant aussi à deviner, derrière la monotonie des mots, le ton dont tout cela est dit : les métamorphoses de Garbell — le ton dont on se parle à soi-même, absorbé, sans détourner les yeux de la toile ; le rire malin, félin ; comment Garbell rectifie, sur le mode de la déclaration de principes ; l'ironie, le ton presque gouailleur ; l'éloquence de ses mains, rondes et presque potelées — les mille facettes d'une pensée remuante...

— La touche... Les limites des tons... Le bien peint peut devenir mal peint et inversement. La touche la plus illogique est la plus belle. Ainsi Rembrandt ne peint jamais dans le sens de la forme, mais toujours à contre-sens. C'est aussi une condamnation de la peinture purement gestuaire. Chez Rubens, quand vous voyez un grand mouvement, il est fait d'innombrables droites contrariées. Quand les moyens deviennent plus complexes, plus mystérieux, détournés, c'est cela, la peinture. Mais le tigre blanc dans votre chambre : la première fois, vous êtes saisis ; puis, si vous savez que vous allez le trouver là, vous êtes déjà beaucoup moins ému. Et à la fin, il se peut très bien qu'il se change en descente de lit...

La non répétition du ton chez les Espagnols... Il y a un noir, une fleur rose quelque part : Vélasquez. Il est plus facile de faire tenir une toile en répétant un rouge ou un bleu. Mais je trouve cela ennuyeux. Il y a pourtant une peinture aujourd'hui qui est toute faite de ces répétitions. Le tableau n'a ni commencement, ni fin. Mais alors, pourquoi ne pas l'avouer franchement, mettre la toile sur un rouleau et en couper la longueur voulue ?

J'aime les accords dangereux. C'est pourquoi, je le sais très bien, il y a du déchet dans ma production. Il y a des peintres aujourd'hui qui ne courent aucun danger — et ils donnent fort bien le change.

Je suis très attiré par le pittoresque — en vue de la transfiguration. J'ai beaucoup peint les Halles de Paris, mais devant certaines toiles, on pense à une fête dans une cathédrale (c'est la halle aux viandes...). Ou bien c'est la Cour d'Espagne et l'on voit entrer l'ambassadeur de France, beaucoup plus chamarré que les Espagnols. De même le tableau de Naples : je serai satisfait quand cela va devenir comme un bateau ivre, avec toute sa voilure...

J'aurais aimé donner à mes tableaux des titres absolument anecdotiques et provocants, comme : « Le bain du petit » ou « Le plaisir de pêcher la crevette ». Aussi parce que je suis extrêmement agacé par le genre de ces gens qui ne veulent pas descendre de leur palefroi, qui parlent de l'art avec un grand A ! Cela dit sans dissimuler que je veux porter témoignage de l'émerveillement que je ressens devant la vie.

J'aime aussi le moment exceptionnel, à la condition, bien sûr, qu'il devienne plastique. Il y a un fugace dont le charme n'est que fuite, mais aussi un fugace qui, si vous pouviez le fixer, serait une magnifique construction plastique réalisée par la lumière. Seulement les gens ne voient pas ! Par un jour d'orage, au Tréport, il y avait un monde fou sur la plage et, tout à coup, je vois que les corps brunis m'apparaissent bronze-vert. Je me dis : cela doit être provoqué par une autre couleur quelque part. Je regarde : le ciel était plombé, la mer cyclamen-opéra. Eh ! bien, personne ne s'est levé pour montrer cela du doigt. Ils n'ont pas vu... Cela n'a duré que quelques instants, mais qu'importe !

Ceci dit, je ne crois pas que le choix d'un sujet ou d'une disposition poétique suffise à provoquer, si on les copie, l'émotion. Il y faut l'interprétation, le dépassement, la transfiguration.

On me dit : si vous êtes abstrait, soyez-le franchement, ou si vous voulez peindre une nature morte, peignez-la de façon réaliste. Moi, ça ne m'intéresse pas ; ce qui m'intéresse, c'est la métaphore plastique, c'est quand l'objet devient autre : un objet nouveau, qui pour moi n'est pas la toile elle-même. C'est un de mes désaccords avec certains critiques : je ne crois pas du tout que l'objet nouveau soit la toile elle-même. Exemple ? L'objet nouveau apparaît chez les fresquistes italiens par l'invention du geste : un personnage qui prend l'autre par le cou et il s'établit par ce geste une figure nouvelle ; ou bien, je me souviens d'une fresque catalane — cette femme qui passe la tête entre deux personnages, à la hauteur de la taille ; ou bien, chez Mantegna, c'est par le raccourci : la tête devient un coquillage...

On a proposé aux peintres de partir du monde intérieur. Et bien sûr qu'il s'agit toujours du monde intérieur. Mais le peintre est fait de telle façon que c'est la rencontre avec certains spectacles du monde extérieur qui lui ouvre les portes, de ce monde intérieur. Seulement il faut ouvrir les portes, une à une — comme a fait Rembrandt, et à la fin il est entré dans le Saint des Saints. A la fin, il n'y avait plus de feu, plus d'armures, mais seulement un magma, un protoplasme : la matière Rembrandt. Mais on ne peut partir de là : il faut y arriver.

Garbell Alexandre. — Né le 9 mai 1903, à Riga. 1923, s'installe à Paris, travaille à l'Académie Ranson avec Bissière. Naturalisé Français. 1928, première exposition particulière à la Galerie Fabre-Benezit. 1956, expose à New-York à la Galerie Fine Arts Associates. Depuis 1958, expose à la Galerie Pierre, Paris. Participe à de nombreuses expositions de groupe à l'étranger et à divers Salons. Musées : Musée National d'Art Moderne (Paris), Musée de Valence, Musée National (Rio-de-Janeiro), Milwaukee (U. S. A.), Turin (Italie), Bezalel, Haïffa (Israël), etc...

Picasso

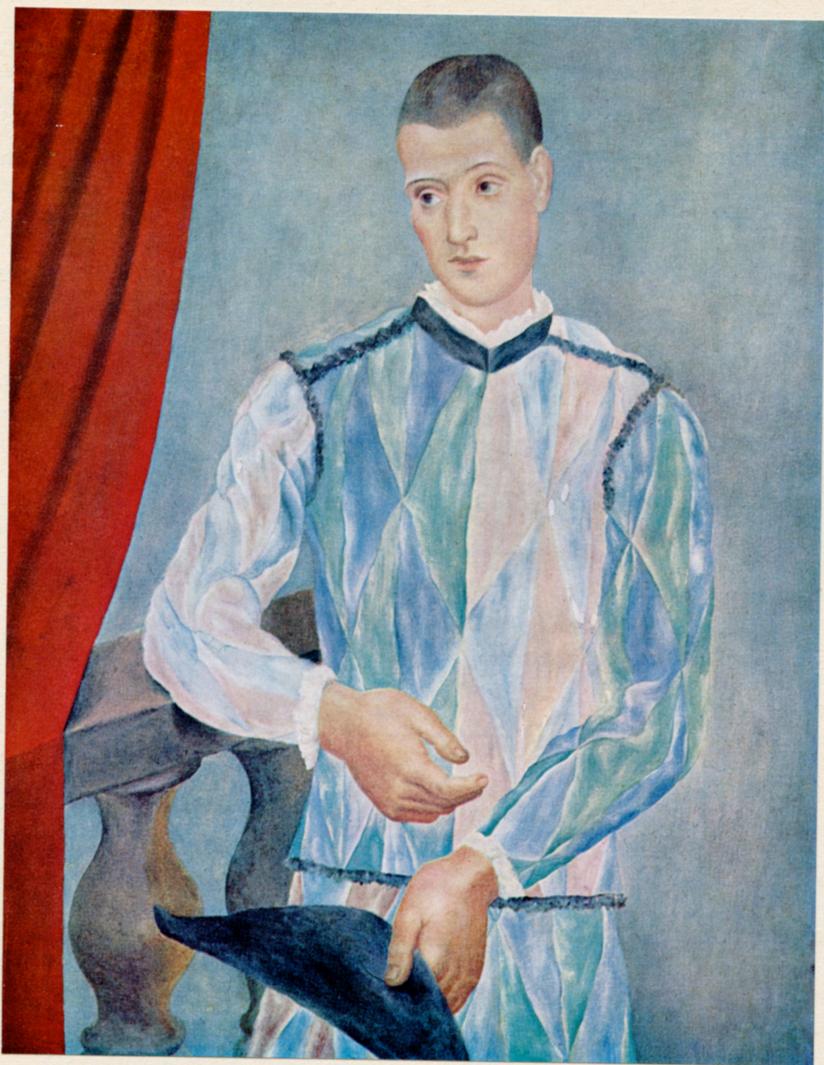
PAR RAYMOND COGNAT

On peut aborder l'art de Picasso sous des angles différents, en tirer des conclusions opposées, sans épuiser ses significations et, si contradictoires que soient les innombrables commentaires suscités par cette œuvre, leur ensemble finit par constituer une analyse complète des problèmes de la peinture contemporaine. Mais on peut aussi bien ne retenir qu'une partie restreinte de cette production pour se livrer à une nouvelle exégèse et en dégager les lignes générales. Chez Picasso, la partie vaut le tout, le détail peut devenir aussi révélateur que l'ensemble. Donc, choisir d'étudier le portrait chez Picasso, ce n'est pas vouloir se limiter, c'est chercher à saisir de la façon la plus directe les rapports qui s'établissent entre l'artiste et le monde dans lequel il vit, entre ce qu'il voit et ce qu'il exprime.

Nous voici donc amenés, paradoxalement, à accorder une place importante au sujet, alors que depuis tant de lustres nous nous efforçons de démontrer que le sujet compte peu dans l'art et que, le refusant, l'artiste accède à une haute pureté. Nous avons pris l'habitude de classer Picasso parmi ceux qui ont su le mieux servir ce monde supérieur de la création et qui, par la volonté de déformation, ont affirmé un tel reniement de la nature qu'ils abolissaient le prestige du thème initiateur. Peut-être nous étions-nous trompés dans cette conclusion et avons-nous montré trop de hâte à constater un reniement alors qu'au contraire, le sujet, dans ce domaine, contient des révélations essentielles, non par l'anecdote qu'il représente, mais par la nature des relations qu'il instaure entre le peintre et la vie matérielle.

En étudiant Picasso portraitiste, nous nous trouvons placés à un point essentiel d'observation, dans un lieu psychologique d'où il est plus facile de saisir une pensée peut-être diffuse mais qui, d'étape en étape, garde cependant sa permanence. Soumise à des esthétiques, à des tentations différentes, cette pensée n'en fixe pas moins les points de repère qui révèlent l'état d'acceptation ou de révolte dans lequel se trouve l'artiste ; autrement dit, que cette pensée créatrice respecte les apparences de la réalité ou qu'elle les refuse, la création chez Picasso répond toujours à une notion de l'homme constante malgré ses apparences infiniment variables.

Il n'est pas possible en effet de penser qu'un artiste exceptionnel comme Picasso ait pu entreprendre une œuvre aussi considérable sans que, fût-ce à son insu, cette œuvre ne soit une manière de confession.



Picasso : *Arlequin*, 1917.

Toile, 116 × 90 cm. Musée d'Art Moderne, Barcelone.

(Ektachrome : André Held.)

Il faut donc adopter deux points de vue : l'un qui montre le parallélisme entre la pensée et le style, avec toutes les transformations que cela implique dans une évolution aussi multiforme que celle de Picasso. L'autre, au contraire, qui laisse voir la ligne générale, l'attitude intime de l'homme devant l'homme, plus ou moins avouée, mais qui reparaît dans les moments les plus inattendus.

L'art de Picasso est souvent d'accès difficile et peut-être même incompréhensible, non par manque de moyens ou par manque de lucidité chez son auteur, mais, plus vraisemblablement, par refus de livrer les pensées et les émotions personnelles.

Il est donc tentant d'analyser l'œuvre de Picasso comme une confidence plutôt que seulement comme une construction esthétique commandée par des intentions intellectuelles. En suivant ces voies inhabituelles, nous serons amenés à découvrir que Picasso est probablement beaucoup plus sensible, beaucoup plus facilement ému qu'il ne veut le paraître et que son attitude de révolte, de provocation, si officiellement proclamée depuis tant d'années, fut peut-être au début une manière de défense, une manière de réaction qui, devant le succès, devint un moyen d'action.

Parce que Picasso s'est attendri sur un monde pitoyable et parce qu'il n'a pas voulu vivre de cette pitié, il est devenu un révolutionnaire dont la première tâche fut de détruire radicalement ce qui lui paraissait mauvais ou insuffisant pour l'homme.

L'*Arlequin accoudé*, daté de 1901, n'est déjà plus un portrait, mais une image comptant avant tout par les traits qui enserrant la forme, par la courbe du corps, par le maniérisme qui se superpose au réel et rejette celui-ci au rang d'un prétexte. La grâce du geste est ici moins expressive d'un sentiment propre au personnage que de la volonté de l'artiste d'inscrire une certaine courbe dans un espace donné.

... La série des femmes misérables de la période bleue, puis celle des *Arlequins* de la période rose, vers 1904-1905, ces fantoches efflanqués, aux joues creuses, aux membres grêles, aux maillots de couleurs délavées, muets dans leur attente démesurée, peuvent compter parmi les incarnations les plus tristement passives, sans grandiloquence, sans le lyrisme des protestations romantiques et, aussi, sans les vulgarités du réalisme, mais d'un pathétique, d'une grandeur qui dépasse de très loin leur anecdote. Ils montrent que l'artiste, dont tout l'avenir va paraître tendu vers la négation, dans la destruction de la présence humaine, est, en fait, un des plus capables de comprendre l'ampleur et le désespoir des fatalités quotidiennes.

Les reproductions en couleurs ont été mises à la disposition de notre revue par les Editions Librex, à Lausanne, et la Bibliothèque des Arts, à Paris. Elles sont tirées — ainsi que le texte ci-dessus — du volume *Les Figures de Picasso* par Raymond Cogniat.



Picasso : *Arlequin et femme dans un café*, 1905.
Toile, 100 × 99 cm. Collection Payson, New-York.
(Ektachrome : André Held.)

Vie

*Château plus fragile que feuilles,
O ma vie au bord du secret,
Air, vapeur plutôt que muraille,
— Et pourtant l'horizon se tait...
Vous n'êtes pas ce que je crus :
Ni tour d'abîme, ni basalte,
Vous n'êtes pas ce roi du jeu
Brillant et dur seul sur la table,
Non plus qu'une haute colonne ;
Vous n'êtes pas même torrent
Qui connaît ses chemins du monde,
Ni l'arbre : terre, frêne, champ.
Vous n'êtes peut-être rien, rien.
En passant un parfum de sauge,
Une ride mince du vent,
Dans la glace un reflet d'aurore...
Et peut-être bien moins encore.
Cependant plus loin que ce peu,
Que ce soupir, que cette poudre,
Je cherche un paysage, un lieu
Dont sonnent en moi les beffrois
Et pleurent sans bruit les fontaines,
Dont crient les pierres et les voix
Dans le marteau qui bat mes veines.*

Vio-Martin.

A propos du „Cavalier Bleu“

PAR ANDRÉ TANNER

Le style — et ce que l'on nomme le goût — comportent un facteur national dont l'importance s'est peut-être accrue avec la conscience historique des nationalités. Pour ne considérer que les arts dont l'expression est indirectement liée à l'idiome parlé, le langage plastique et musical du XVII^e siècle, par exemple, n'était-il pas moins différent selon les pays — et donc plus immédiatement intelligible — qu'il ne l'était devenu au début du XX^e siècle ? En musique, nos jugements de valeur concordent avec les germaniques jusqu'à Brahms. Mais, dès qu'on aborde Bruckner et Mahler d'une part, Debussy et Fauré d'autre part, les divergences s'accroissent. Peut-être s'entend-on de nouveau sur le nom de Webern ? C'est que les choses sont en train de changer. Si les nationalismes ont encore d'inquiétants soubresauts, ils appartiennent à un stade dépassé de la conscience. Parallèlement le goût, sans perdre ses racines nationales, est sans doute en passe de s'universaliser. Il est frappant, en tous cas, de voir un même langage — dodécaphonique en musique, abstrait en peinture — s'instaurer dans le monde entier, marqué simplement par des différences d'accent.

Le moment semble donc venu de s'interroger sur les préjugés nationaux en matière de goût, et sur les origines nationales des mouvements d'art internationaux d'aujourd'hui. Sous ce rapport, le livre de L. G. Buchheim sur le « *Cavalier Bleu* »¹ apparaît capital. Non seulement c'est le premier et le seul ouvrage d'ensemble sur ce sujet, mais il témoigne à la fois d'une ferveur et d'une distance critique bien propres à éclairer l'une des sources majeures de l'art contemporain.

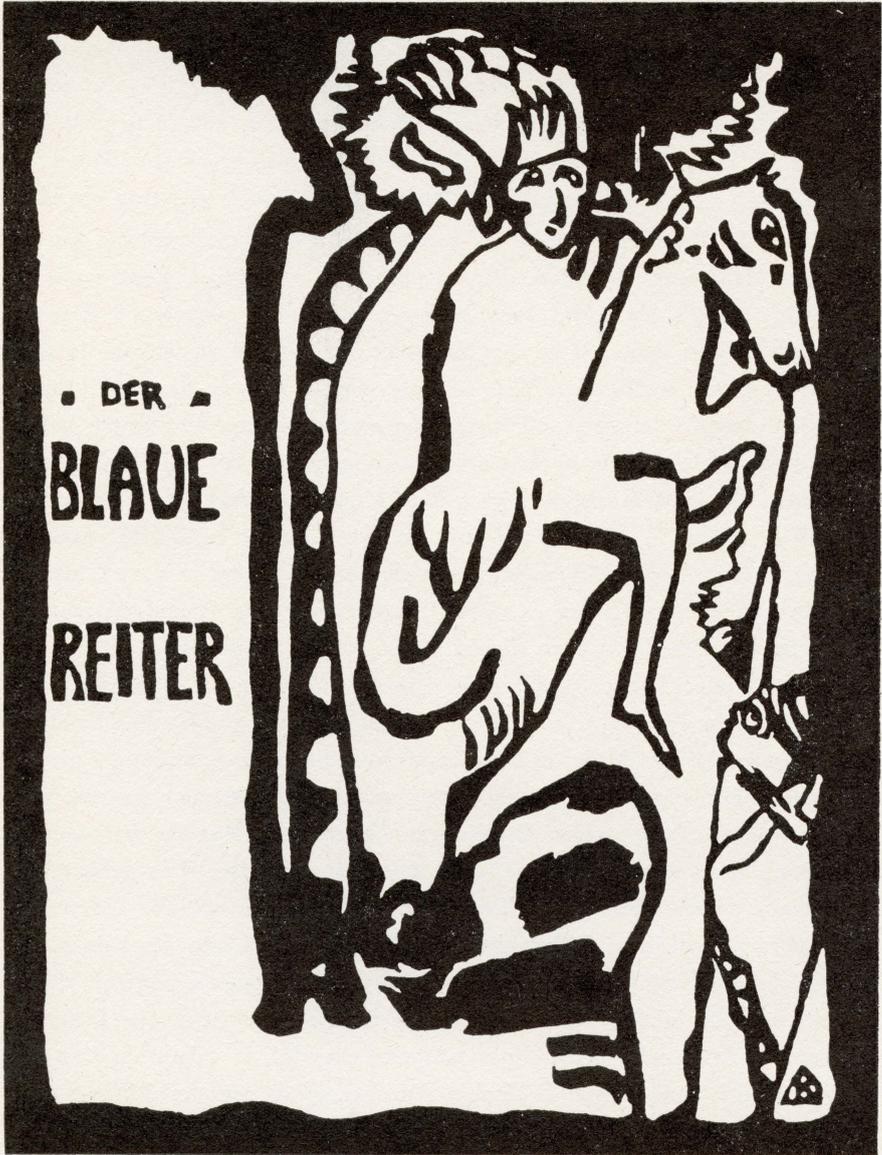
Le « *Cavalier Bleu* » et la « *Brücke* » répondent en effet, en Allemagne, au cubisme et au fauvisme français. Mais la situation, en Allemagne, est

¹ Lothar-Günther Buchheim : *Der Blaue Reiter und die « Neue Künstlervereinigung München*, Buchheim Verlag, Feldafing.

tout autre. Si révolutionnaires qu'ils soient, les Français sont les héritiers d'une tradition vivante ; ils ont un certain « classicisme » dans la peau, si j'ose dire, et font tous, plus ou moins, du « Poussin d'après nature ». Les Allemands en revanche, émergent d'une période creuse, ou d'un romantisme sans « classiques ». Le « Cavalier Bleu », en outre, s'oppose à la « Brücke » un peu comme le cubisme au fauvisme. Mais si la « Brücke » (Kirchner, Schmidt-Rottluf, Heckel, etc.), en dépit d'une renaissance de l'expressionnisme due à la misère de l'après-guerre, appartient désormais à l'histoire, les tendances du « Cavalier Bleu » trouvent leur prolongement naturel dans la peinture d'aujourd'hui. Enfin, comme l'apport espagnol à Paris (Picasso, Gris, Miró) il semble qu'à Munich le ferment russe (Kandinsky, Jawlensky) ait contribué à faire lever la pâte allemande.

Le mouvement en effet, né dans l'atmosphère du Munich de la belle époque et du Jugendstil dépasse aussitôt le cadre local, confronté sans cesse avec toutes les tendances nouvelles : cubisme, futurisme, orphisme. En 1912, Marc et Macke se rendent à Paris ; Klee, à son tour, ira voir Delaunay, dont les expériences chromatiques le séduisent plus, alors, que le cubisme de Braque et de Picasso, qui renonce volontairement à la couleur.

Mais le plus étonnant, c'est l'indépendance que conserve, au sein du mouvement, chacun des « Cavaliers ». Une œuvre cubiste est immédiatement reconnaissable, sinon toujours son auteur : il fut un moment où Braque et Picasso même firent mine de se ressembler. Les membres de la « Brücke » créèrent une sorte de style d'équipe où l'apport individuel n'est pas toujours aisé à discerner. Rien de semblable avec le « Cavalier Bleu ». Il n'y a qu'une commune volonté de rompre avec l'académisme et de renouveler l'art à partir du spirituel, mais dans la réalisation, chacun reste fidèle à soi-même et n'avance, dans la direction choisie, que selon son tempérament et la mesure de ses forces. Seul Kandinsky, le théoricien du groupe, va d'emblée jusqu'à l'abstraction. Klee n'en approchera que bien plus tard, sans perdre tout à fait le souvenir des apparences. Franz Marc reste avant tout le créateur d'un mythe animal, Auguste Macke et Gabrielle Munter, l'un avec un lyrisme éclatant, l'autre avec la spontanéité toute féminine de sa nature, demeurent attachés à la beauté des formes visibles. Et ces hommes, si foncièrement, si consciemment différents, sont unis non seulement par les liens de la pensée, mais par ceux de l'amitié. Celle d'Auguste Macke et de Franz Marc, par exemple, est attestée par une correspondance dont Buchheim nous livre pour la première fois de nombreux fragments. C'est là un « document humain » d'importance pour l'histoire



Kandinsky : *Le Cavalier Bleu.*

du « Cavalier Bleu ». Le climat moral du groupe, ses enthousiasmes, ses difficultés, ses dissensions intérieures aussi, y apparaissent au jour le jour. A l'accent primesautier, à l'âpre franchise critique du cadet (Macke), répond la voix plus mûre, la volonté conciliatrice de l'aîné. Ce tout jeune homme n'hésite pas à écrire à Franz Marc : « Il faut que je te mette en garde : en ta qualité de Cavalier Bleu, ne pense pas trop au spirituel... » Et ailleurs : « Ne te hâte pas trop d'exposer, et ne peins pas trop grand. »

Et voilà, dénoncés au sein du mouvement même, quelques-uns de ses dangers. Saisissons l'occasion d'y rattacher nos réflexions. Pour nous, le « Cavalier Bleu » est avant tout le mouvement dont sont sortis Klee et Kandinsky. Sans doute, et ce sont bien eux qui ont usé du langage le plus universellement intelligible. Mais, à côté d'eux, il y a tout un groupe d'artistes dont le langage, pour avoir conservé davantage la marque nationale, exige seulement de nous, pour être compris, un léger effort de « traduction ». Or, c'est à coup sûr avec Macke que cet effort sera le moindre. Tué à la guerre à l'âge de 27 ans, Macke pourrait bien être, dans le groupe, l'artiste le plus absolument, et le plus exclusivement *peintre*. L'hymne lyrique que, dans sa brève carrière, il a composé à la beauté du monde, est le mieux accordé à notre sensibilité, et l'on se félicite de faire ici, par le texte et par l'image, plus ample connaissance avec lui. Qui plus est : L. G. Buchheim l'a suivi dans sa lucidité critique, tant à propos du « Cavalier Bleu » que de Franz Marc, et il est captivant pour nous de voir un écrivain allemand définir si judicieusement certains traits proprement germaniques du mouvement. Après avoir dégagé Franz Marc de la légende sentimentale qui le réduisait à n'être qu'une sorte de rêveur solitaire, il le montre, au lendemain de ses réussites, s'efforcer vers l'impossible synthèse d'éléments empruntés au cubisme, à l'orphisme, au futurisme. « L'une des raisons de ces « échecs », écrit-il en substance, c'est que le « contenu » restait chose essentielle pour lui. En dépit d'influences françaises et italiennes, le terme allemand « Ausdruck » n'avait pas toujours, chez lui, la valeur du français « expression », qui désigne le résultat d'un accord de tous les éléments formels et chromatiques. Il s'agissait, pour Marc, d'extérioriser un état d'âme déterminé. Son exemple montre clairement combien, malgré des racines communes, l'art des peintres allemands s'écarte de celui de leurs contemporains français. Tandis qu'en France, les peintres suivaient la leçon de

Cézanne, l'hypertrophique besoin d'expression des peintres allemands les poussait à un symbolisme, un mysticisme, où la formule inspirée de l'expérience sensorielle ne servait qu'à suggérer un rapport métaphysique.

» Dans la peinture française, l'expression du sentiment et les moyens picturaux sont indissolublement liés. L'ordonnance formelle et chromatique suffit à faire le « contenu » du tableau. En revanche, un peintre aussi typiquement allemand que Marc aspire constamment à puiser la substance de son œuvre dans un sentiment religieux ou mystique. Ses tableaux y gagnent une sorte de double fond, de seconde « couche » ; ils ont une « signification », expriment un « mystère », transmettent un message chiffré.

» Mais, le sens tout autre que les Français donnent au mot « expression » suffit à définir une attitude très différente. Quand Matisse dit : « Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression », il précise aussitôt : « L'expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s'affirmera par un geste violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau. » Marc, au contraire, insiste toujours sur le contenu du tableau. « La forme, pour lui, devient quasi secondaire ; c'est affaire d'intuition, dira-t-il. Aussi bien, au moment de s'aventurer dans le domaine de l'abstraction pure, l'a-t-elle trahi, dans les grands formats du moins. L. G. Buchheim a raison de voir dans les dessins de son carnet du front les produits les plus convaincants de cette période. « Ne peins pas trop grand... Ne pense pas trop au spirituel » avait dit Macke.

Ainsi, les controverses des Cavaliers bleus nous auront-elles amené à des réflexions, propres à figurer, peut-être, dans quelque « mode d'emploi » de la peinture contemporaine. Il importe, en effet, de définir les positions de la peinture allemande et de la peinture française pour comprendre la nature du *goût* qu'elles déterminent. Il n'est pas mauvais, sans doute, de méditer — encore et toujours — sur les aspects relatifs et complémentaires de la forme et du contenu, ainsi que sur les dangers du *spirituel dans l'art* (que Kandinsky connaissait bien, s'il ne sut toujours y parer). Le spirituel pur n'est pas du ressort de l'art, dont le domaine pourrait bien se borner à cet entre-deux, à cet « Entremonde » familier au plus poète de ceux qui chevauchèrent en bleu, je veux dire Paul Klee. Sa sagesse, autant que son génie, lui valut l'universalité : cher aux Germains par la « pensée », aux Latins par la forme, il l'est à tous par la poésie.

Pierre Raetz

PAR J.-C. MULLER

On sait que le refus de tenter d'assumer notre monde moderne a conduit certains artistes à des aberrations tendant à nous faire accepter comme art des vagissements informes. Que l'on ait voulu y voir le reflet de notre vie désaxée, une impossibilité pour l'apprenti-sorcier dépassé par ses propres conquêtes de se récupérer dans un « humanisme du vingtième siècle », ne fait qu'établir le constat d'un échec.

Qu'il existe une solution à ce qu'on croyait une impasse, certains peintres tentent de nous le montrer. Et parmi eux Pierre Raetz.

La plupart de ses gouaches récentes sont travaillées en valeurs. La couleur ne semble jouer dans quelques-unes qu'un rôle accessoire, d'appoint, tant elle est dispensée discrètement. Mais elle n'est pas qu'un ornement, elle participe directement à la signification de l'œuvre.

Il est connu que le public ne s'intéresse que peu à la peinture en noir et blanc. Ce en quoi il a tort. Cet art difficile et subtil noue des totalités avec des moyens qui se refusent à éblouir. Il fonde en quelque sorte une « minute de vérité », abandonnant toutes les faciles séductions que peuvent être pour le spectateur les prestiges de la couleur pour devenir une sorte d'ascèse dont le résultat ne saurait tromper. Un mauvais peintre peut faire illusion s'il donne le change avec un chromatisme qui plaît affectivement ; il ne saura jamais pour autant faire chanter ou plutôt faire signifier une gamme de gris.

Chez Raetz, cette diversité, ces possibilités au sein d'une économie de moyens apparaissent plus clairement si l'on compare la façon de traiter les trois grands thèmes étudiés ces derniers temps, des *Nus*, des *Cadavres*, et partant de là, des *Paysages*. La signification des signes est très différente selon les sujets et l'intensité des valeurs en elles-mêmes, allant du gris le plus clair, presque transparent, donné par une touche effleurant seulement la surface, aux noirs les plus denses, brutaux, étalés en taches éclatées, tragiques, montre bien la valeur intrinsèque du simple matériau directe-

ment intégrée à une signification globale. Tout ceci va du *Nu* le plus intimiste, le plus délicat, au charnier et aux massacres dénonçant une des hontes de notre époque.

Malgré cela, l'antinomie des deux premiers thèmes, que l'on pourrait croire radicale, ne l'est qu'en apparence, car cette peinture concerne l'homme, et plus précisément l'homme en face des deux états de crise les plus importants où il se découvre : l'érotisme et l'appréhension de l'amour, états que l'on sait intimément liés.

C'est ici le moment d'ouvrir une parenthèse. Raetz, il y a quelques années, ne s'occupait que de peindre la nature. Il fallait bien songer à la redéfinir avant d'y faire entrer l'homme à partir justement de cette redéfinition qui modifiait la vue qu'il pouvait avoir de lui-même, tant il est vrai que cette vision qu'il prend de lui-même est tributaire de celle qu'il accorde d'abord aux choses. A cet égard, la vision de Renoir ou de Cézanne par exemple pouvait inclure la représentation de l'homme dans leur peinture car il y était pris linéairement. Ces deux peintres étaient encore par là « totaux » : l'homme confronté avec les choses est lui-même figuré comme objet-sujet dans la toile. Peintres d'une totalité, Picasso et Léger le devinrent après le cubisme mais la génération suivante, celle des Manessier, des Singier et des Bazaine, tout occupée à redécouvrir la nature et le paysage (qui nous avait échappé) en fonction des problèmes que posait la vie moderne, n'y figura pas l'homme. Ainsi, à partir de leurs acquis, la question de sa réintégration se posait de façon impérieuse. C'est à cette question, fondamentale dans la peinture d'aujourd'hui, que Raetz s'est attaqué.

Les *Nus* qu'il nous présente aujourd'hui sont issus (est-il besoin de le dire ?) de multiples tentatives. Ils nous ouvrent un univers de « correspondances » à partir de l'« être existé » (Lapoujade) restituant ainsi picturalement un temps vécu en peignant simultanément diverses appréhensions des mouvements de la femme envisagée. Ces *Nus* ne sont pas que femmes, mais aussi projections. La rondeur des seins, la cambrure des hanches, le déroulement des chevelures sont saisis dans leurs distorsions, leurs abandons, leurs langueurs qui se répercutent en ondes, qui irradiant. Dans cette prolifération de signes, la femme devient univers, ou plutôt renvoie à l'univers. Qu'on se réfère à la poésie, la chose y est banale ; la femme-paysage y est depuis toujours connue. Il faut voir là, dans cette polyvalence des signes, une nouvelle dimension où l'homme, au travers de la femme, peut de nouveau s'apprendre. Chez Raetz, le galbe des seins conduit tout naturellement aux vagues déferlant en une houle tranquille, les cheveux s'y muent en végétations et les hanches en douces collines. Mais ce n'est pas qu'une gloire à la plénitude charnelle ; le corps est mortel

et dans certaines gouaches, des signes assez inquiétants viennent nous le rappeler. D'autre part, c'est un homme qui peint ces femmes et qui introduit dans les œuvres toutes ses obsessions et la hantise de ne pouvoir saisir le corps globalement, comme un concept. Ce corps avec ses irritantes dérobades, sa mobilité, ses retraits, ses « agaceries », s'inscrit quelquefois en déchirements sur la gouache. Ces *Nus* se définissent par l'antithèse de la douceur et de la torture qu'il y a tour à tour à ne pouvoir arrêter l'instant, à ne pouvoir changer la femme en statue.

On est forcément appelé à voir dans les *Cadavres* des membres disloqués, des muscles déchirés, des os rompus. Ainsi que les *Nus*, ils sont « multidimensionnels ». L'emploi de larges coulées, de plages déchiquetées, renvoie à des paysages sombres, austères, chaotiques, à un monde de racines, de rocs, de crevasses. Les frontières entre ces *Charniers* et les *Paysages* s'estompent bientôt et on en arrive à cette « peinture inassignable », dont parle J. L. Ferrier, qui sont à la fois charniers et paysages par de multiples imbrications et recouvrement de sens.

On en arrive maintenant aux œuvres intitulées simplement *Paysages* qui sont les dernières en date et qui découlent des deux expériences précédentes en bénéficiant de toutes les convergences que l'on a notées. Il s'agissait ici d'exprimer les rythmes, les grandes lignes de force que l'on pressent devant un spectacle de la nature lui aussi vécu en fonction de notre situation, de notre attitude face au concret, de nos possibilités actuelles de voir la nature autrement que nos prédécesseurs. L'avion (même si on ne le prend qu'au cinéma) a bouleversé notre vision ainsi que la découverte du microscope. Depuis Bachelard, on sait les interférences du macrocosme et du microcosme. Qui connaît le grand connaît le petit et vice-versa. Cette dialectique est revendiquée par les peintres. Les paysages de Raetz sont fouillés, retournés, analysés, disséqués dans leur détail avec un scalpel en même temps que survolés, traversés, embrassés dans leur ensemble.

On s'aperçoit que l'arbre, la forêt, la racine, la pierre, le roc ou la terre meuble, le torrent, le vent livrent peu à peu leurs rapports les plus secrets par une pénétration toujours plus profonde. Le but de la peinture n'est-il pas depuis les origines de « donner à voir » des rapports pressentis ?

Ceci vise à révéler un monde de « structures », ces « assises géologiques » dont parle Cézanne avec l'adhésion ou le refus de l'homme à sa condition « d'être là ».

Ainsi l'œuvre devient cette méditation sur le monde — notre monde — instaurant un des possibles de la peinture qui cherche à nous placer en face du réel, du quotidien, non pour nous charmer par des procédés immédiatement appréciés si on en connaît la clef, mais pour nous donner une nouvelle conscience en faisant réfléchir.



Pierre Raetz : *Gouache*.



Amsterdam

The Dancing Lesson of the Cat

Jan Steen

Carte postale ayant servi comme point de départ pour *l'Intérieur hollandais*
(voir page 47).

Cliché obligeamment mis à la disposition de Pour l'Art par les éditions des Cahiers d'Art. Paris.

Avec Miró

FRAGMENTS D'UN ENTRETIEN

PAR DORA VALLIER

... Miró ne craint pas de descendre en lui-même, mais nous ne le verrons jamais aller jusqu'à l'obscurité déchirée des surréalistes. Sans doute, le monde extérieur est-il un enjouement trop fort à ses yeux pour qu'il puisse le perdre de vue. Et même cette retraite au fond de lui qui approfondit son tempérament semble le mener vers une préhension élargie de l'enjouement, elle semble l'exciter à mieux en jouir. Ainsi son imagination reste toujours aux limbes de l'inconscient, et Miró le sait. Quand elle s'éloigne de la réalité perçue et s'aventure vers l'inconscient, pour ses premières incursions qui déterminent de plus en plus son œuvre, il lui tend un fil d'Ariane : le motif.

« Autour de 1928, je faisais souvent des tableaux à partir d'une carte postale. »

Un motif figé, immuable à partir duquel s'exercera l'imagination au fur et à mesure surréelle de Miró.

« C'étaient des cartes postales très banales, tout à fait réalistes et elles me servaient comme point de départ. Avant d'aboutir au tableau je faisais beaucoup de dessins préparatoires, de plus en plus libres, de plus en plus détachés du sujet. C'est ainsi que j'ai fait le *Portrait de Mrs. Mills en 1750*. J'ai fait aussi des *Intérieurs hollandais* en procédant de la même manière. »

Sûre de son parcours, sûre de retrouver ses traces, l'imagination de Miró développe son acuité, cherche le moyen de s'intensifier :

« Lors de mon voyage en Hollande, ce qui m'a vraiment impressionné, c'était une nature morte dans laquelle on pouvait voir même les objets pas plus grands qu'une puce. J'ai été séduit par cette capacité des peintres hollandais de faire ressortir des points minuscules comme des grains de poussière et de concentrer l'attention sur une petite étincelle au milieu de l'obscurité. C'est là leur grand pouvoir de fascination. »

Aussi les formes de Miró voudront-elles avant tout fasciner l'œil. Miró pressent cette vision seconde à laquelle aboutit le regard attiré et retenu par une forme minuscule : la forme grandit, se gonfle, un espace semble

s'ouvrir autour d'elle dans lequel elle navigue. Et désormais dans la peinture de Miró, comme si elles venaient d'un recul intérieur, les formes et les lignes suivront l'allure de cet espace distendu, l'espace et l'œil fasciné que chaque tableau assume. Comme si l'imagination de Miró fixait au fond d'elle-même des signes minuscules, grossis en avançant sous l'attraction du regard. C'est l'immense plaisir, presque sensuel, que la peinture de Miró offre aux yeux. « Les lignes font l'amour », dira Miró en paraphrasant « Les mots font l'amour » de Breton. Mais ni la démarche, ni les points d'arrivée du surréalisme ne sont les siens. La peinture de Miró a ses étapes, méditées pas à pas, l'une sortie de l'autre, l'une complétée par l'autre. Elle a une évolution, un passé et un avenir, alors que pour le surréalisme n'a existé qu'un présent perpétuel. C'est là la ligne de démarcation la plus nette, la preuve que le surréalisme n'a jamais été une demeure pour Miró, mais une occasion d'enrichissements surveillés et dosés en raison de leur efficacité plastique :

« La leçon surréaliste a pu me servir parce que j'avais des bases plastiques. »

Le surréalisme se réduit donc dans l'esprit de Miró à une leçon et, quant à ses propres bases plastiques, on est surpris de voir comment, dès les premiers rudiments déjà, la continuité de son œuvre s'esquisse :

« A l'âge de quinze ans, mon professeur à l'École des Beaux-Arts de Barcelone était Urgell. Il n'est pas resté comme peintre. Pourtant son influence se retrouve dans certaines toiles que j'ai peintes autour de 1927. Urgell était romantique, à la manière de Boecklin. Il peignait de grandes toiles au milieu desquelles flottaient des objets isolés. Il tenait compte aussi de cet aspect mystérieux des choses, d'un mystère un peu facile sans doute, mais néanmoins, c'est l'enseignement d'Urgell qui est à l'origine de cette désolation, de ce grand dépouillement des formes qui apparaît dans mes tableaux de 1927. »

(Il est certain que ce souvenir d'adolescence revient à la surface de la peinture de Miró sous l'influence surréaliste, mais pour revenir fallait-il qu'il fût attenant à cette influence.)

« Après, j'ai eu la chance d'être l'élève d'un professeur comme Gali. Il avait une École de peinture dans laquelle je suis allé à seize ans environ. Sa conception de l'enseignement de l'art était très originale. Il procédait de la manière suivante : il nous faisait tâter un objet, les yeux fermés, et ensuite il nous demandait de dessiner sa forme d'après le toucher. Ou mieux encore, il nous conseillait de faire en terre glaise l'objet que nous venions de tâter les yeux fermés. Evidemment cela nous donnait un sens très vif de la forme et des volumes. C'était une grande discipline. »

Bien plus qu'une discipline, c'était l'initiation à cette vision intérieure du réel sur laquelle repose toute la peinture de Miró.

Le texte complet de cet entretien fait partie d'un ensemble d'entretiens à paraître à Verlag der Arche, Zurich.



Miró : *Intérieur hollandais*. Huile sur toile. 1928.

Cliché obligeamment mis à la disposition de Pour l'Art par les éditions des Cahiers d'Art, Paris.



A. Dürer : *L'Adoration des Rois*. Bois.

Notes sur Dürer graveur

PAR JACQUES MONNIER

Une ligne blanche. Une ligne noire. Une arabesque blanche. Une arabesque noire. Strie après strie, la lumière est prise au filet. Pli à pli, rigoureusement agencés, feuille à feuille, Dürer épelle le plus prodigieux et le plus bourgeois des univers. Et le plus bourgeois des univers palpite.

*

Gonflez vos joues, engorgez vos panses. A l'échelle de l'univers, les contradictions s'appellent, se répondent, s'épousent. Syntaxe complète : être à la fois sujet et complément, et complément du complément sans cesser d'être le sujet.

*

Vitesse de la courbe. Patience de la courbe. Muscle de la courbe, bandé avec précision. Souplesse de la courbe amoureuse de la sphère. Courbe qui va droit au but. Le temps est digéré. L'instant s'est démultiplié. Le jour s'est multiplié. Impatience du burin. Impatience du burin, patiemment entretenue. Patience du burin à courir à petits pas précis, indéfiniment comptés. Nerveuse, docile, compacte, la ligne est prête à bondir. Mais le bond est calculé. La ligne est prête à dévorer, gloutonnement, avec minutie, la crème du papier.

*

Némésis Fortuna. Une confortable teutonne qui a suivi le traitement du Dr Botticelli. La sphère sur laquelle l'a juchée le graveur a tellement peu d'importance. Importe seulement le harnachement de courroies qu'elle tient à la main et dont on apprécie, en bon client, la qualité du cuir et le bon fonctionnement des fermoirs.

A l'échelle de la faim de Dürer, il n'y a plus d'échelle. Une cigale ; pas même une cigale, mais une simple sauterelle. Minuscule. Aiguë. Fibre à fibre, l'œil en lit la structure. Une nervure. Une autre nervure. Le fuseau du corps, comme une longue nacelle. Et tendu de nervure à nervure, le papier Japon transparent, solidement lucide de l'aile. La sauterelle pose avec naturel sa machine. Elle est aussi nécessaire que la Sainte Famille dont elle est l'épithète. On la sait indispensable au fonctionnement de l'univers.

*

Un blason blasonne. Il prolifère. Il panache. Il panache majestueusement. Il gonfle. Il donne de la voix. Il parle d'abondance pour donner de la voix. Il parle d'abondance pour le plaisir de donner de la voix. Pour blasonner.

*

Rien n'est moins ange qu'un ange de Dürer. La bonne chair et les bons vins du Ciel le lestent pour qu'il fasse bon poids. Il a du souffle et le poumon est gonflé comme une outre. La trompette éclate. Non, elle n'éclate pas suffisamment au gré de l'ange dont les joues distendues préféreraient une trompe marine ou un cor des Alpes.

*

Jamais aile ne fut plus musclée que celle de l'ange *Mélancolie*. Elle s'articule comme une rame de galère. On imagine qu'elle doit battre l'air jusqu'à le faire écumer.

*

On n'est pas orfèvre pour rien. Dürer connaît le poids d'un copeau de cuivre ou d'argent. Sa main a dû éprouver la masse du rabot. Son bras sait le ahanement de la scie. Il a mesuré du biceps la force qu'il faut appliquer sur le marteau pour enfoncer un de ces clous à la tête en casquette de Réformateur, et qui pénètre dans le bois un long corps triangulaire et anguleux.

*

Dürer soupèse l'univers en artisan. Il mesure le Ciel et la Terre en arpenteur. Il observe l'arbre avec l'œil du paysan. Son regard confond les distances. Une sauterelle, une équerre, un rat des champs ou le firmament sont tour à tour d'implacables modules. Dürer, économiste de l'histoire.

La France à la paresseuse

PAR RAYMONDE TEMKINE

C'est une façon de parler. La paresse au contraire consiste, en voiture, à emprunter (comme on dit), la Nationale 7 ou 6 ou 5, et à ne l'abandonner, qu'on ne soit parvenu à destination. Je fonce, il fonce, nous fonçons... par le plus court, au plus vite, avec, pour tout récit du voyage, à l'arrivée, l'énoncé des performances. Nous étions à Vallorbe à..., nous avons traversé Pontarlier, il était..., à une heure, nous nous sommes arrêtés devant... Car il y eut une halte, une seule : pour déglutir ; et de nouveau, la Nationale : à Dijon, à Joigny, à Sens... Paris, Paris enfin ! Dieu merci, il y a la nouvelle autoroute, celle du Sud : trente kilomètres assurés à une constante horaire de 90 km. (pour commencer). Plus de Corbeil, de Ris-Orangis, d'Orly, ces banlieues qui faisaient bouchons. Vous ne verrez plus glisser sur l'aérodrome les lumineuses carlingues. Mais vous n'étiez plus d'humeur à admirer. Vous ne connaîtrez plus le long virage sur l'aile (c'est une image !) de la voiture à l'entrée du Kremlin-Bicêtre. Mais les autobus vous freinaient. Géants de la route, la Place d'Italie, la Place d'Orléans, comme vous voudrez, vous reçoit en triomphateurs à l'issue d'un tunnel du style métro modernisé. Vous étiez pressés, c'est votre excuse.

Mais si vous avez le temps, si vous venez en touriste, désertez la Nationale, je vous en prie, et pas au profit de l'autoroute. Il est mille chemins de prés et de forêts, à travers plaines et vallons, et longeant des rivières, arpentant des plateaux, des chemins semés de châteaux et d'églises dont vous ignorez peut-être jusqu'aux noms, dont vous n'avez pas savouré la beauté, la grâce ou la noblesse. Et les villages, les vieux, riches de leurs vestiges, et où la vie moderne se fait discrète — une fumée qui sort d'un toit penché, un banc auprès d'un vieux puits — par respect du passé ! J'ai dit mille. Bien sûr ! car il dépend de chacun d'imaginer sa route, et qui

s'abandonne à sa fantaisie ne mettra pas ses roues dans les traces des autres.

N'empêche qu'il y a une question de flair. Les chemins ne sont pas manche-à, à tennis-site. Il est bon de savoir que les cascades du Hérisson... trois étoiles dans le guide Michelin — mais l'avez-vous ouvert ? — valent un détour ¹. On peut se trouver fort près et manquer le belvédère de l'Eventail, la cascade ; on risque, pour ne s'être pas bien orienté, de se trouver privé du plaisir — un peu gamin, mais pourquoi pas ? — de passer sous le Grand Saut. Les éclaboussures en sont fraîches, et l'on se prend pour Johnny Guitare ² en personne. Vous vous rappelez ? L'entrée du repaire des brigands est dissimulée par la cascade ; ils la franchissent à cheval après s'être revêtus de waterproofs. Ni imperméable ni cheval, bast ! allons-y à pied, ce sera quand même un peu le Far-West.

Oui, il y a, pour vous guider, vers « les beautés naturelles », les fameux guides verts adaptés, par leur format, à la poche d'homme, et ils se révèlent précieux à qui les compulse avec méthode. Mais pour les « beautés artistiques », il y a mieux ; j'entends pour ceux qui connaissent déjà l'essentiel, ce que le Guide bleu ³ met en valeur et détaille à satiété. Connaissez-vous *La France inconnue* de Georges Pillement ⁴. Je n'omets jamais, quant à moi, dès que je prends la route, d'emporter le ou les volumes qui « découvrent » la partie de France que je traverse « à la paresseuse », n'ayant pas avancé parfois, en fin de journée, de plus de 50 km. Mais ce que j'ai vu ! Deux églises, trois châteaux, une chapelle ; des ruines, mais aussi souvent des monuments remarquablement beaux et fort bien conservés. On les ignore simplement parce que, pour finir, il y en a trop de ces châteaux, de ces églises, en France. En d'autres lieux, on ferait une longue traite pour les voir, on organiserait des circuits. Il faut un découvreur, un fureteur,

¹ *Guide Michelin - Jura*. — Le Hérisson est un ruisseau dont le cours connaît 280 m. de dénivellation sur un parcours de 3 km., entre les plateaux du Franois et de Champagnole.

² Film de Nicholas Ray.

³ *Les Guides bleus* — Hachette — qui édite également, pour certaines régions, des *Albums du guide bleu* avec de fort belles photos.

⁴ *La France inconnue* — Georges Pillement — édition Grasset. Le 6e et dernier tome vient de paraître, il concerne justement la région Est, et propose quatre itinéraires différents de Paris en Suisse ; et il y a encore à prendre dans les itinéraires transversaux, celui de Wissembourg à Lyon, par exemple.

comme Georges Pillement — et, qui plus est, passionné de ces architectures — pour en avoir relevé la liste (non limitative d'ailleurs) et avoir établi des itinéraires qui les relient de détour en détour, et permettent d'aboutir quand même où l'on se rend.

Je ne dis pas que cette course au trésor caché ne soit que délectation, que plaisir. Elle comporte de l'amertume parfois, mais vertueuse. Certains des châteaux sont « privés ». De quoi vous informe souvent un avis qui ne témoigne pas de beaucoup d'aménité pour les curieux des vestiges de l'histoire. Loin de vous dire : entrez, la beauté se multiplie en se partageant, on vous interdit un pas de plus, on vous annonce un chien méchant. Quand sera-t-il enfin bien entendu que la jouissance égoïste des « biens » n'est plus de mise dès qu'on a lieu d'en considérer la contemplation — on ne demande pas à occuper — comme un hommage à l'œuvre d'art ; et l'artiste œuvre pour tous ceux qui sont capables d'apprécier ce qu'il fait. Il y a, reconnaissons-le, la contre-partie d'aimables propriétaires qui se savent des devoirs et s'y plient de bonne grâce. Plus triste encore est l'évidence à laquelle il faut bien se rendre, que le vandalisme est une façon qu'ont certains de manifester — quoi ? — mais un appétit de destruction qui doit être la face sombre du désir de créer qui soulève les meilleurs. Vandalisme auquel plus patement s'emploient aussi l'ignorance, la sottise, l'intérêt : et l'on voit des statues mutilées, des quartiers anciens « rajeunis » à la mode haussmannienne, des châteaux « restaurés » à la Viollet-le-Duc, ou à la rien-du-tout ; des pierres arrachées à de vieux murs ont servi à l'édification des maisons du voisinage, une chapelle déchue sert d'étable. Oui, tout cela se voit au cours du voyage, et d'autres exactions s'imaginent, quand vous vous heurtez à une abbaye devenue caserne ou prison (comme Clairvaux), à un hôtel seigneurial, la proie d'une administration ou d'une entreprise privée (comme ce fut longtemps le cas pour l'Hôtel d'Aumont, dans le Marais).

Mais ne finissons pas sur des regrets — pas toujours vains, car la protestation (à quoi s'emploie aussi Georges Pillement) peut réveiller des vigilances et susciter des remèdes. Croyez-moi, Baume-les-Messieurs — c'est tout près des cascades dont je parlais — ne suscite pas que la tristesse, dans son délabrement. Avec son église, ses passages voûtés, ce qui subsiste de l'hôtellerie, du logis abbatial, c'est plein de charme ; et plus encore si le hasard vous y fait passer quand la partie de quilles, traditionnelle dans la région, se joue sous l'allée de tilleuls plantés au XVII^e siècle par Jean de Watteville. Merci, l'abbé, pour cet ombrage, dont profitent aujourd'hui vos arrière-neveux. Les quilles sont de taille, la boule a le volume d'un petit

ballon de football. Naturellement tout cela en bois, et le curé s'exerçait en compagnie de quelques paroissiens. Il ne m'a pas paru le plus adroit.

Amis, qui de Lausanne vous rendez à Paris et traversez la Franche-Comté, la Bourgogne, vous connaissez Beaune, vous connaissez Vézelay ; mais Fontaine-Française (c'est un château) ? mais Auxonne (c'est une église) ? Et Sully, Ancy-le-Franc, Tanlay : vous savez quoi ?

... et l'Italie à coup sûr

Le propos de Jean-Marie Delettrez est différent. L'Italie en quatre volumes¹ (deux seulement sont parus) : on comprend tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une Italie inconnue. En existe-t-il une d'ailleurs ? et cette terre d'élection du tourisme recèle-t-elle, au repli d'un vallon, au haut d'une butte, un palais ou une ruine qui n'ait été inventorié et mis en place sur un itinéraire ? Et nous ne prendrions probablement pas le temps, Français ou Suisses, de parcourir « à la paresseuse », cette terre d'élection des Arts où nous nous rendons, au contraire, avec l'intention d'en voir le plus possible. Ce n'est qu'après plusieurs voyages que nous parvenons à dominer une tension non sans joie mais épuisante et, pour finir, génératrice de lassitude.

De laquelle veut nous préserver Jean-Marie Delettrez qui choisit, qui trie, qui classe, et nous mène à coup sûr où le plaisir nous attend. Présentation soignée, illustrations de choix. Carpaccio, Mantegna à une page, à l'autre une vue de Turin ou de Milan. Le passé côtoie le présent. Le musée débouche sur la rue. L'originalité du guide, c'est l'abondance des citations, la recherche systématique du témoignage signé... Ruskin, Suarès, Bérence, Giono, Vaudoyer. Je cite au hasard des pages tournées. Cet aspect « littéraire » plaira ou déplaira. Affaire de goût. Pour moi, je ne suis pas tentée de lire, comme ça, je dirai gratuitement. Mais je sens que sur place, à Florence ou Venise, ma curiosité s'éveillera. Au reste, le mieux pour juger de la valeur d'un guide, c'est de l'expérimenter. Je me promets de le faire. *Italie du Nord, Toscane-Ombrie*, voilà pour cette année. La suite à l'année prochaine.

¹ Les guides Arthaud.

„Loulou“ d'Alban Berg

PAR MAURICE FAURE

L'événement du théâtre lyrique à Paris au cours de l'année passée, ce n'est point la reprise de *Carmen* dans une somptueuse mise en scène. C'est la représentation de *Loulou* d'Alban Berg, donnée par l'Opéra de Francfort au Théâtre des Nations.

Loulou est un ouvrage dramatique double, de Wedekind, composé de deux pièces, *L'Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore*, créé à Vienne en 1905. Sur le livret qu'il en tire, Alban Berg commence de composer sa musique en 1928, se met à l'instrumentation en 1934. Il meurt en 1935, laissant l'œuvre inachevée. Une exécution en concert en est faite à Zurich en 1937. La première représentation scénique eut lieu en 1949 à la Biennale de Venise.

Le sujet du drame, c'est le destin d'une femme fatale, d'une sorte d'« Ange bleu », à la fois ingénue et perverse, qui passe d'un amant à l'autre, provoquant la ruine et la mort jusqu'à ce que, déçue et tombée dans la prostitution, elle soit victime d'un assassin. Histoire aux péripéties mouvementées, sombre et cruelle, qui veut offrir le symbole de la Beauté et de la Sensualité destructrices.

Alban Berg a traité son sujet d'une tout autre façon que *Wozzeck*. Il s'est admirablement renouvelé, sans rien perdre de sa force ni de son originalité, et en s'adaptant à l'esprit du drame, bien différent de *Wozzeck*. Le personnage de Loulou est essentiel ; son rôle prédominant crée une très solide unité qui ramène à soi la diversité des autres personnages et des situations. Il s'agissait musicalement d'assurer cette unité sans rien sacrifier de la diversité.

Dans *Loulou* la voix prend la première place, quelle que soit l'importance de l'orchestre. De telle sorte qu'on a l'impression de revenir à une esthétique antérieure où le chant commande au développement musical. Et Berg use ici de toutes les ressources de la voix, et donc de toutes ses séductions. Aussi le pur plaisir sonore est-il rétabli dans ses droits. Récitatif, grand air coloratur, arioso, style lyrique et style bouffe, airs déployant toutes les possibilités des tessitures et des timbres, du grave à l'aigu, de la puissance à la légèreté, ensembles qui en conjuguent les effets, multiplient les couleurs et les éclairages, mais ramènent toujours l'attention sur le centre permanent du tableau : la passion tragique et le malheur.

Le moyen fondamental d'unité musicale, d'unité thématique, c'est la série originale, suite en un ordre déterminé des douze demi-tons chromatiques dont Alban Berg déduit avec une extraordinaire adresse les structures qui composent l'œuvre entière dans ses formes successives. Naturellement l'auditeur n'en prend pas une conscience exacte. Et c'est bien un miracle de la musique, que cette rigueur sérielle aboutisse à une telle prodigalité de lignes diverses, à une telle liberté d'expression, à une telle invention, qui semble sans cesse spontanée, et jaillir de l'exigence intuitive de l'émotion.

On sait que dans *Wozzeck* chaque scène est construite sur le patron d'une forme classique, telle que sonate, fantaisie et fugue, scherzo, etc... Dans *Loulou*, Alban Berg n'abandonne pas l'emploi de ces formes, mais il les combine avec plus de souplesse, les suspend pour les reprendre plus loin. Elles lui servent à caractériser des personnages. Ainsi le Docteur Schön est-il caractérisé par la forme sonate qui apparaît dans le deuxième tableau, en son exposition, et dans le troisième tableau, avec son développement et sa réexposition. Le personnage d'Alva est caractérisé par un rondo, réparti sur deux tableaux. Nouvelle preuve du souci que garde le compositeur, jusqu'à la fin de sa vie, de se rattacher à la tradition classique — ce qui explique sans doute que, des trois maîtres de l'École de Vienne, il soit le plus directement accessible au public.

L'orchestration est pareillement conduite avec un art scrupuleux, toujours contrôlé et jamais gratuit. Sa beauté sonore, son dosage qui permet d'entendre la voix (quelle leçon !) ne gênent point son rôle architectural et expressif : ce sont des couleurs instrumentales qui parfois caractérisent les personnages.

Telles sont les recherches qui font de *Loulou* une œuvre si riche, si émouvante, qui devrait avoir une profonde et utile influence sur l'évolution du drame lyrique. On a dit que *Loulou* n'atteignait pas cependant la profondeur de *Wozzeck*... C'est possible, car le sujet n'est pas d'une si large humanité — ou plutôt l'humanité douloureuse de *Loulou* est-elle masquée par les outrances des caractères et de l'action. Il n'importe. Il est en tous cas bien admirable qu'à moins de dix ans d'intervalle Alban Berg ait pu écrire deux chefs-d'œuvre d'un art si différent.

La mise en scène soulignait l'expressionnisme. Très juste dans ses mouvements, elle n'évitait pas avec le décor et la stylisation de la toile de fond une certaine rigidité peut-être gênante. Des projections sur écran (dont l'aspect rappelle un peu trop les informations et la publicité qu'on donne à l'entracte en certains théâtres) se substituent aux scènes inachevées. La musique nue serait à mon avis plus poignante.

Georg Solti a conduit sans un seul *pianissimo*. La partition n'indique-t-elle que des *forte* ? Il a du moins rendu l'allure dramatique et tendue de cette musique, violente comme un torrent de sensualité et de catastrophe. Et comment faire de Helga Pilarczyk un éloge digne de son art vocal et scénique ?

Frères ennemis ?

PAR RAYMONDE TEMKINE

Il y a donc un « nouveau roman » et, qu'ils le veuillent ou non, aux yeux du public, une même galère les emporte, ceux que vous savez, vers des horizons, bouchés pour les uns, générateurs, pour d'autres, de nouvelles aurores. Et, qu'ils le veuillent ou non encore — naturellement ils ne veulent, et protestent — ils sont censés naviguer de façon concertée sous les ordres (le mot est brutal, mais mon image nautique l'impose) d'un capitaine, très attentif aux coordonnées et qui fréquemment fait le point. Pour leur gouverne tout autant que pour l'édification du lecteur. J'ai nommé Alain Robbe-Grillet. Mais celui-ci est doté — toujours par le public — d'un brillant second en la personne de Michel Butor, qui se sent si peu solidaire du capitaine et peut-être même de toute l'équipe — il met en doute qu'il y en ait une — qu'il ne craint pas de déclarer à Maria Craipeau qui l'interviewe pour *l'Observateur* : « ... ses théories sur le roman me font peur... ce qu'il dit, ce n'est pas sérieux ». Il y a un palliatif : « heureusement qu'il ne fait pas ce qu'il dit qu'il veut faire... » Mais quand même ! Pour une galère !...

Foin des déclarations ! Il ne convient pas, après tout, de les prendre plus au sérieux (sauf au Collège) que les autres « Arts Poétiques » de combat qui jalonnent notre littérature. Qu'en est-il, non point de ce « nouveau roman » — notre propos n'est pas si vaste — mais des relations entre ses deux têtes ? Je ne me place pas, naturellement, sur le plan des personnes — amis ou ennemis, que nous importe — mais sur celui des œuvres ; et cela, à l'occasion de la parution presque simultanée de leurs derniers romans : *Dans le labyrinthe*¹, Alain Robbe-Grillet et *Degrés*, Michel Butor².

Quand il s'agit de refus, fraternisation évidente : pas de héros, pas d'histoire. Pas de héros au sens romanesque traditionnel du terme ; bien que l'éditeur de Robbe-Grillet ne craigne pas d'employer le mot sur le revers de couverture destiné à éclairer le lecteur : « Le héros de ce livre n'est pas un simple joueur. » Il y a donc un héros (il vaudrait mieux dire un protagoniste), c'est le soldat perdu dans le labyrinthe. Mais il n'est pas en effet un héros de roman, car vous ne saurez rien de lui. Soldat de la défaite, il importe qu'il trouve le lieu d'un mystérieux rendez-vous, et remette à un inconnu un non moins mystérieux paquet. Sur sa route incertaine — le labyrinthe ! — il croise et recroise, trouve, perd, retrouve l'enfant, la femme, l'infirmes, le caporal... qui ne sont rien d'autre non plus que les images d'un âge, d'un sexe, d'une fonction, et qui agissent, parlent sans rien révéler d'eux-mêmes ; mais y a-t-il à révéler ? *Degrés*, prétend restituer par un entrelacs d'heures et de jours le « vécu » d'un lycée de Paris, plus spécialement d'une classe de seconde (mais on ne s'en tient pas là, on pousse des tentacules, de la première à la sixième). Le roman a lui aussi un protagoniste : Pierre Vernier, professeur au dit lycée ; mais peut-être tout

¹ Editions de Minuit.

² Gallimard.

autant importe son élève et neveu Pierre Eller. Sont-ils des héros de roman ? Non dans le principe, qui est la volonté de Pierre Vernier, car ils tendent l'un et l'autre (et l'oncle Henri Jouret aussi, troisième larron), vers l'appareil enregistreur, et même, me semble-t-il, très précisément le sismographe. Mais en fait ? En dépit d'eux !... Au moins sent-on que ceux-là, à la différence des personnages de Robbe-Grillet, auraient à nous révéler. Ils ont des aveux à passer, et ne s'en trouvent dispensés que parce que le romancier se refuse aux effractions de conscience. Il les referme sur leurs secrets et maintient la pression, qui se transforme curieusement en tension. Nous y reviendrons.

Refus également de l'histoire, si l'on entend par là une action comportant un enchaînement de faits ou de modifications (intérieurs ou extérieurs), qui débouche sur quelque chose, sinon un terme du moins une perspective. Après tant d'histoires logiquement agencées, et au-delà de « l'histoire idiote pleine de bruit et de fureur, et racontée par un fou », il y a l'absence d'histoire qui nous impose de reconnaître enfin l'in-signifiante du quotidien. Non seulement le temps de l'horloge n'est plus celui que le roman nous fait vivre, mais après les chevauchements, les recoupements des passés, du présent — le futur s'en mêlait parfois — chers au roman de la génération précédente, nous en sommes venus à une stagnation du temps qui n'a d'ailleurs rien d'immobile : les mouvements accélérés ou ralentis participent du tourbillon, du tournoiement, se referment sur eux-mêmes. Est-ce cela le mouvement brownien ? Peut-être pas, mais il me semble. Ainsi *Dans le labyrinthe* nous présente un soldat qui tourne en rond : la rue, le café, le couloir, le café encore, la chambre, encore la rue ; il ne progresse que dans la fatigue et l'épuisement, et — c'est caractéristique — la fièvre qui le mine ne se traduit que par ce piétinement et une multiplication d'images. Si bien que le titre pourrait être : *Jeux de glace* ou *Miroirs*. Aucune flambée, rien du dérèglement d'un cheval qui s'affole : le détraquement d'un mécanisme, et même précisément de cette montre que le romancier a délibérément brisée. Tout cela se passant dans le même plan, ce qui n'est pas du tout le cas pour *Degrés* dont les récits superposés — il y en a trois en gros, beaucoup plus dans le détail, avec le procédé des répétitions — procurent une vue en relief. Loin d'être une coupe ou un déroulement, ce qu'était le roman traditionnel, *Degrés*, c'est du cinémascope. Et même, avec ses intentions didactiques, précisons : un documentaire en cinémascope. Je n'ai pas du tout, ce disant, l'intention de discréditer un livre qui m'a intéressée et que mon désir est bien plutôt de défendre, car on l'a beaucoup attaqué.

Mais après ces communs refus, qui déjà se traduisent très différemment, les tempéraments l'emportent. La nature « scientifique » de l'un le mène à une géométrisation du monde où les hommes ne sont plus, dans des plans définis et des lignes données, que des observateurs ou des mobiles privilégiés. Le problème étant : comment, après vingt ans, figurer valablement notre défaite et l'arrivée imminente du vainqueur dans une ville livrée, Robbe-Grillet, refusant la transposition dans le temps ou l'espace qui est de tradition, choisit la parabole (le mot a aussi un sens mathématique). Il nous fait participer au désarroi d'un soldat fourbu, à sa quête aveugle et obstinée de quelque chose qui pourrait être la dernière fidélité bien plus que le dernier espoir. Soldat de Reichenfels. Le café. Le couloir. La neige, toujours la neige. L'ennemi fait irruption : motocyclette, mitrailleuse. Le soldat est blessé. Mais déjà il avait la fièvre.

Pour finir il meurt. Tout cela était le délire d'une sorte de somnambule se traînant dans une ville qui se tapit dans la honte et la peur.

Comment a-t-on pu considérer Robbe-Grillet comme un romancier objectif, sinon par la pire des équivoques ? Sans doute il restitue à l'objet sa réalité d'objet, sa présence indiscutable, son poids, sa forme, son pouvoir de fascination. Mais toujours l'objet est appréhendé par un œil, et figure dans une conscience qui s'y aiguise ou s'y repose. Rien de plus subjectif, en somme. Il en était ainsi déjà des romans précédents. Ce que je regrette, c'est que, dans celui-ci, Robbe-Grillet ait livré son trousseau de clefs pour identification de serrures, et que la conclusion ne soit pas tellement différente de celle par quoi un conteur craintif justifie son manque de logique ou de cohérence. « C'était un rêve, dit-il » ; et Robbe-Grillet : « Mon soldat avait la fièvre ». Tout alors devient clair peut-être, mais aussi s'allège, au point de ne plus pouvoir être considéré que comme un jeu. L'auteur nous a proposé un rébus et, bon sire, nous livre la réponse aux dernières lignes : « toute l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée ». N'est-ce pas réintroduire cette vérité univoque depuis longtemps discréditée ? Il semble assez paradoxal que ce soit le « nouveau roman » qui lui donne maintenant droit de cité.

Rien de tel à craindre avec Michel Butor et *Degrés*. Lui est un « littéraire ». Son monde a les contours flous et mouvants dont le pare l'esprit de finesse, et ces marges indécises où se prend durablement la curiosité du lecteur. Un professeur de lycée entreprend de nous restituer en une sorte de microcosme la vie publique et privée des professeurs et élèves de sa seconde, sans s'excepter. Il destine ce travail à son neveu et élève et c'est à lui qu'il s'adresse. Le neveu est mis en chasse et l'aide à s'informer. Dans une deuxième partie, c'est ce neveu qui est censé tenir la plume et rendre compte, s'adressant, lui, à l'oncle. En fait, je ne crois pas du tout que le narrateur soit véritablement le neveu, comme on l'a dit et écrit généralement, mais bien plutôt l'oncle lui-même, se substituant au neveu fictivement. C'est compliqué, c'est subtil, mais cela permet un autre point de vue sur le même laps de temps, d'ailleurs lui-même fort mouvant. Enfin, dans une troisième partie, un autre oncle également professeur prend la relève du premier mis hors d'état de poursuivre son propos.

Cette tentative aboutit à un échec et c'est de la conscience de cet échec que meurt le narrateur. Il faut dire que la tâche à laquelle il s'attache est surhumaine et qu'il y a de quoi perdre pied : ces trente élèves, cette dizaine de professeurs, leurs enfants et leurs femmes, et les horaires, et les manuels, et les lieux annexes, villégiatures où s'accroche le souvenir, rues de Paris où l'on passe, où l'on gîte... Pour parvenir à maîtriser toute cette matière, le narrateur jette des ponts, établit des rapports, ils sont de proximité dans l'espace : garçons assis au même banc, professeurs et élèves habitant le même immeuble ou des immeubles voisins ; de parentés, établies ou soupçonnées, fondées sur une similitude de noms, une ressemblance physique. Tout cela, pour finir, très systématique et abstrait, artificiel en diable. Ce lycée Taine tourne à la tribu, et ce Paris à la province.

Mais voilà où le tempérament de romancier de Butor l'emporte lui aussi, très heureusement, au delà de ses fiches appliquées et de ses diagrammes, de ses intentions moralisatrices mêmes. Car ce roman du lycée est terriblement édifiant : ces « profs »

sont des bourreaux de travail et de conscience ! Dieu ! que de temps passé en corrections, en préparation de classe surtout, et que petite est la place qu'ils ménagent à l'homme privé dans leur vie. Cela va même jusqu'à ne présenter en fait qu'un seul professeur, non pas mauvais, mais nerveux, irritable, et c'est celui dont la conduite répréhensible (il trompe et est trompé) empiète sur la vie professionnelle. Aussi est-il le seul, dans un lycée où l'on « colle » beaucoup, à coller une fois injustement. Oui, le puritain Butor entassait au départ tout ce qu'il fallait pour rater un roman, indépendamment même du sujet. Car c'est un leurre de penser que la vie d'un lycée puisse intéresser « tous ceux qui auront été élèves de seconde, et même, je crois qu'il faut aller jusque-là... tous ceux qui se trouveront en rapport avec des gens ayant passé par une classe de seconde », tout le monde en somme. En somme personne, pas plus élèves et professeurs, que ceux qui ont été l'un et n'ont jamais été l'autre, tant il y a unanimité à penser que l'école, ce n'est pas la vie, et tendance profonde à mettre entre parenthèses tout ce qui s'y passe ou s'y est passé.

Eh bien ! en dépit de tout et presque de lui-même, le roman de Michel Butor est bon : il attache, il fascine. Voilà le grand mot lâché. C'est que l'on ne peut manquer d'être impressionné par cet étonnant débit de connaissances, cette épellation de la culture à tous les étages et tous les échelons qui, en une heure d'horloge, s'accomplit dans le monde du lycée ; et de la poussée irrépessible, bien que sévèrement réprimée, des intérêts antagonistes, qui tend à disloquer l'unité factice de la classe, bien prise ou mal prise aux charmes de Montaigne, Homère, Jules César. Pizarre colonise le Nouveau Monde, mais l'élève Pierre ne pense qu'à se faire prêter *Galaxie*. Le professeur qui explique Dante n'oublie pas pour autant sa femme à l'hôpital, et Shakespeare ne distrait pas celui qui le commente de ses jalousies et de ses amours. Il n'est pas jusqu'au narrateur Pierre Vernier qui ne sente qu'à trente-cinq ans il importe qu'il trouve enfin l'issue ; et ce ne peut être que le mariage ou la littérature. Son double ratage ne manque pas de pathétique. En Micheline Pavin, il vient de rencontrer la compréhension, la tendresse : le havre de grâce. Son entreprise littéraire torpille cette possibilité de bonheur. Il y a une belle scène, humaine et stupide, humaine parce que stupide, qui est celle de l'amour différé, c'est-à-dire refusé. Ici le héros devient homme malgré lui, malgré sa lourdeur appliquée qui lui fait croire qu'il doit ingérer le contenu de tous les manuels de ses élèves de seconde pour se faire semblable à eux. Comme l'aventure douloureuse et navrante de Bailly entre sa femme et sa maîtresse, nous rattache à lui, à elles.

Car l'écriture est maléfique, c'est au fond l'idée maîtresse de *Degrés*. Elle était celle déjà de *L'Emploi du Temps*. Jacques Revel, le héros, ratait ses amours, se détruisait et frôlait la folie pour prétendre récupérer le temps par l'écriture. Seule la *Modification* nous offre, en conclusion, l'écriture comme une délivrance. Mais c'est qu'elle n'apparaît que dans la perspective optimiste du propos, et que rien encore n'est mis en œuvre. Gageons que, s'il persévère dans sa résolution et passe à l'acte, son héros lui aussi s'y perdra. Seul Michel Butor !... Car avec lui encore nous débouchons sur un paradoxe — mais qui nous plaît, celui-là : un romancier que ses œuvres « délivrent » ne cesse de dire et redire l'impossibilité de l'œuvre ; des romans réussis (oui, même *Degrés*) veulent être les illustrations cruelles de l'inévitable échec du romancier.

Musil de nouveau

PAR RAYMONDE TEMKINE

Comme il devient de règle quand il s'agit de traductions, nous avons connu l'œuvre essentielle, l'œuvre de la maturité, avant l'œuvre de jeunesse qui en constitue en quelque sorte l'ouverture ; et le lecteur français, en ce qui concerne Musil, aura eu la révélation de *L'Homme sans qualités* alors qu'il ignorait sans doute jusqu'à l'existence des *Désarrois de l'élève Törless*.¹ Et c'est dommage.

Pour ma part, j'ai différé la lecture de la grande œuvre, qui me semblait requérir un temps et une disponibilité dont je manquais. Pendant deux ans, les quatre volumes de *L'Homme sans qualités* sont restés bien en vue sur le rayon des livres à lire... et un je ne sais quoi me retenait d'y plonger. La parution du roman de dimension plus modeste — celui-ci ne comporte qu'un volume — me procure l'occasion d'aborder sans plus attendre Musil, d'apaiser le regret (peut-être le remords) d'avoir tant attendu. J'ai aimé les *Désarrois de l'élève Törless* ; et j'en avais à peine achevé la lecture que j'ouvrais, avec une curiosité dès lors irrépressible, le tome I de *L'Homme sans qualités*, attirée comme limaille par un puissant aimant, aussitôt aventurée dans son champ.

Il y a plaisir à remonter un fleuve de l'estuaire à la source ; l'éprouvent aujourd'hui les admirateurs de *L'Homme sans qualités*. Moi, j'ai pu m'intéresser à Törless et à ses désarrois sans que la personnalité affirmée de son grand frère en littérature, Ulrich, jette un dicrédit presque imparable sur le nébuleux adolescent. Et cela de deux façons. Il est certain que l'univers de l'élève Törless, le monde clos de l'école aristocratique, le cède en substance, en épaisseur, en prolongements à celui de l'adulte Ulrich, aux prises avec tout ce qui fait la vie des hommes, et qui va de l'amour le plus privé aux manifestations sociales les plus publiques. D'où la justification déjà de l'ampleur bien différente des œuvres, et du fait que les *Désarrois de l'élève Törless* connaissent une fin, et non point la quête d'Ulrich : Musil a laissé son vaste roman inachevé. Par ailleurs, dans la mesure où l'on sent Ulrich et Törless faits de la même étoffe ; où, l'auteur assurant de l'adolescent qu'il « devait devenir plus tard... un jeune homme très fin et très sensible », on est en droit de l'imaginer, quelque quinze ans après, devenu Ulrich ou quelqu'un qui lui ressemble ; le lecteur se rassure. Bien avant que Musil ne l'ait averti : « on comprend donc que Törless ne se soit jamais repenti, par la suite, de son aventure. Son intérêt s'était tourné si résolument et si exclusivement vers les problèmes intellectuels... », il sait que l'aventure, qui est horrible, ne ruinera pas à jamais cet être, ce qui était fort à craindre. Et l'on devait le craindre, jusqu'au moment où apparaît la perspective générale de l'œuvre ; pas avant. Pour moi qui ignorait Ulrich, l'œuvre n'était en aucune façon désamorcée.

Le titre est excellent. Il nous garde de n'accorder d'intérêt qu'à la péripétie essentielle : l'entreprise d'aviileissement de l'élève Basini, à laquelle s'emploient deux de ses disciples, Reiting et Beineberg, que plus tard Musil lui-même devait qualifier de « dictateurs d'aujourd'hui *in nucleo* ». Pour des raisons différentes, ces « seigneurs »

¹ Robert Musil — *Les désarrois de l'élève Törless* — Edition du Seuil. Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet.

se livrent à des sévices violents ou raffinés sur leur « esclave », tenu d'en passer par leurs sombres caprices car, coupable d'un vol, il sera dénoncé s'il regimbe. Reiting « s'exerce ». Beineberg « s'instruit ». Le premier, tyran-né, a le culte de Napoléon ; le second a pour héros préféré « un philosophe ou un saint de l'Inde ». Reiting « ne connaît que l'action extérieure ». Beineberg se soucie de l'âme et compte, en tournant sa victime, accéder à un royaume spirituel supérieur. « Je me dois d'apprendre chaque jour, grâce à lui, que le simple fait d'être un homme ne signifie rien, que ce n'est qu'une ressemblance extérieure, une singerie. » Deux types de bourreaux nazis dont le dernier n'est pas le moins immonde, et qui recherchent le plaisir d'un mépris supérieur : « aucun lien entre Basini et nous, hors le plaisir que sa bassesse nous donne ! ».

Törless, lui, se contente d'être au courant. Il réproouve d'une façon un peu brutale et sommaire le vol. Son avis est qu'on dénonce le voleur qui sera chassé de l'Ecole. Mais il ne l'impose pas. Il laisse faire les autres, « curieux de ce qui allait advenir maintenant qu'il était embarqué contre sa volonté ». Si bien que le malheureux Basini n'intéresse aussi celui-là qu'en fonction du « désarroi », des ténèbres intérieures, de « l'ébranlement extrêmement profond », en bref, du retentissement personnel en lui de ce qu'endure l'autre. Pas de pitié. C'est le dégoût et la peur qui amènent Törless à donner l'avis salutaire : « Demain, ils te livreront à la classe, et tu peux t'attendre au pire. La seule issue est d'aller te dénoncer au directeur. » On a encore le temps d'assister à une scène de sadisme collectif : la classe, dans un bel élan d'indignation moralisatrice, prend la relève des tortionnaires.

Mais cette aventure, du point de vue de Törless qui est le héros du roman, pour être l'expérience décisive, n'est pas la seule. En ces années troubles de l'adolescence, le garçon de seize ans prend conscience du « sombre humus intime » où germent ses « désarrois », et la forêt de son pays, la sensualité vulgaire de la prostituée Bozena, ont autant d'importance pour lui, intimement, que le supplice d'un camarade ; on peut dire même que le trouble intellectuel où le jette la révélation des nombres imaginaires en mathématiques, est plus décisif, et contribue davantage à « ce changement de perspective mentale » qui lui permet de distinguer enfin le jour et la nuit. Alors Musil peut parler de « la pureté du petit matin, quand les premiers rayons du soleil ont séché les sueurs d'angoisse ». Autant dire que la crise de l'adolescence, le jeune Törless l'a surmontée, ne souffrant plus que d'une « discrète et distraite fatigue », au sortir du « rêve oppressant ».

Ce roman de jeunesse (Musil avait vingt-cinq ans) est « un livre qui restera », comme l'assure aussitôt le critique berlinois Alfred Kerr. Il restera parce qu'il est autre chose et plus qu'un roman psychologique. Par delà les aventures individuelles, il s'agit d'une « expérience intérieure », de la découverte intuitive par un adolescent de ce qu'est la vie de l'esprit, et, ce qu'il y a d'intellectuel dans le propos aboutit, paradoxalement, au livre le plus humain, le plus troublant. Il n'est pas jusqu'à la sorte d'amoralisme foncier de Törless, que nous réprouvons ou au moins regrettons d'abord, qui ne tourne au bénéfice de l'œuvre. Car elle est la marque d'un esprit supérieur qui, peu enclin à la sympathie — somme toute facile — atteint à la compréhension ; attitude non exempte d'une certaine cruauté peut-être, mais fécondante. Méditons cette « souriante réponse » que Musil prête à Törless : « Certes, je ne nie point qu'il ne se soit agi d'un avilissement. Et pourquoi pas ? Il est passé. Mais quelque chose en est resté à jamais : la petite dose de poison indispensable pour préserver l'âme d'une santé trop quiète et trop assurée et lui en donner une plus subtile, plus aiguë, plus compréhensive. »

Et qu'on ne dise pas qu'il s'agit d'égoïsme, de dureté, car Törless, assimilant son expérience à celle des amants, parle de « la tendre fierté de ceux qui ont traversé ensemble tant d'enfers ». Ainsi, en Musil, la sensibilité toujours sert de contrepoids à l'intelligence.

N. B. — La traduction de Philippe Jaccottet est excellente et permet de ne rien perdre de l'œuvre.

Conscience musicale

PAR J.-A. BOUËT

« Dans l'art comme en toute œuvre humaine,
c'est le contenu qui joue le rôle décisif. »

Hegel - « Esthétique ».

Dans le numéro de février 1924 de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière croit constater que l'esprit moderne tend vers un certain « surréalisme » qui consiste dans tous les arts : « 1°) en intention, à dériver directement, sans aucun ricochet par le moi dans une matière ou écrite, ou plastique ou sonore, les fluides qui nous baignent ; 2°) en pratique, à briser toutes les formes du discours, toutes les veines de la matière, tous les éléments construits qui risquent de former canalisation et de donner aux « choses » (quoi qu'il faille entendre par ce mot) les contournements de la ressemblance. L'art, si même ce terme peut être conservé, devient ainsi une activité complètement inhumaine, une fonction, si j'ose dire, sursensorielle, une sorte d'astronomie créatrice. Et non plus seulement l'idée de littérature, mais aussi celle de peinture, de musique, peut-être même de poésie disparaissent devant celle, si l'on veut, de *catalyse*, le moi créateur n'étant plus qu'un corps qui par sa seule présence et sans y participer chimiquement met en jeu les affinités de deux corps étrangers. »

Cette définition du principe de création qui a donné naissance à la plus grande partie des œuvres modernes les différencie nettement des œuvres antérieures. Un compositeur classique ou romantique intitulait une pièce de musique non dramatique (sonate, symphonie ou concerto) par la tonalité principale de cette pièce : Symphonie en ut mineur, Concerto en ré majeur. Cette dénomination révèle : 1°) l'intention du choix tonal précis de l'œuvre en fonction de l'éthos ; 2°) la pratique des tonalités traditionnellement admises et utilisées pour donner corps au discours musical.

Celui-ci, dans sa définition la plus simple, la mélodie, est constitué par une succession de sons séparés par des intervalles variables. Or ces intervalles sont caractérisés et mis en rapport les uns avec les autres par les fonctions tonales dont la principale est celle de dominante. Une forme plus accomplie du discours musical met en jeu un ensemble d'intervalles simultanés, l'harmonie, consistant en des rapports de rapports sonores, choisis, et groupés par le compositeur dans une forme donnée, selon une manifestation de l'éthos qui lui est propre.

Au dire des philologues, l'éthos proviendrait d'un mot sanscrit qui signifie « se poser soi-même ». On voit clairement par là que le musicien classique s'affirme donc lui-même, s'engage personnellement dans son œuvre ; il met en jeu sa personne individuelle et les multiples relations qu'elle comporte avec ses semblables. Il peut donc y avoir échange, intimité, communion entre l'auteur et l'auditeur, et cela grâce au choix et au plan tonals d'une œuvre. La façon d'utiliser ce choix varie considérablement selon les compositeurs. Si Beethoven éprouvait le besoin d'affirmer une tonalité donnée, au début d'une œuvre et de la rétablir fermement à sa péroration, Wagner, lui, attachait une grande importance à l'établissement de la tonalité au début des Préludes et des actes de ses drames, ne craignant pas de s'en écarter par la suite

sans retour obligatoire. Plus près de nous, fréquents sont les exemples de mélanges de tonalités simultanées, sortes de raccourcis empruntés par certains compositeurs dans la marche tonale de leurs œuvres.

De là à tenter de supprimer toute tonalité établie, il n'y avait qu'un pas à faire ; mais ce pas devait se révéler d'une importance primordiale par sa qualité humaine et non pas seulement technique. En effet, si Camille Mauclair a pu écrire dans son *Histoire de la musique européenne* que « seuls les grands musiciens sont ceux qui habituent le sens auditif de l'humanité à de nouvelles combinaisons harmoniques », on peut se demander s'il est possible de qualifier de *musiciens* ceux qui ont décidé que tous les sons tempérés de notre gamme sont égaux expressivement, sans relation hiérarchique entre eux, si l'on peut dire. La parfaite équivalence de chaque son par rapport aux autres revient à supprimer toute tension entre eux pour les rendre totalement inexpressifs dans leurs rapports mutuels, ceux-ci se trouvant strictement réduits à la figure géométrique dessinée par les mouvements ascendants et descendants des intervalles. Mais il n'y a plus dans ces intervalles, ni dans les groupes d'intervalles, de traduction immédiate et sensible de *l'affectivité* qui est la marque de l'homme. L'atonalisme, et le dodécaphonisme en particulier, exigent et autorisent l'utilisation totale des douze sons tempérés, soit successivement dans la mélodie, soit simultanément dans l'harmonie. Sans vouloir remonter à Marmontel qui définit la musique comme « l'art d'arranger les sons d'une manière agréable à l'oreille », on comprendra aisément que l'auditeur soit indisposé par ce procédé qui permet de faire entendre des accords formés de n'importe quels sons, sans aucune affinité entre eux, et dépourvus de tout dynamisme tonal.

Mais il y a plus : la complète disponibilité des douze sons, appelés le total chromatique, fait implicitement disparaître toute idée de *choix* par le fait qu'il n'y a plus aucune différence expressive entre ces sons, devenus de simples fixateurs de bruits que l'on organise selon un système purement numérique, ou selon la libre invention des techniciens. L'apparente liberté qui subsiste pour le dodécaphoniste d'échelonner les douze sons à sa guise ne doit pas nous abuser : il ne s'agit en effet que de disposer et de respecter une numération fixe, susceptible de quelques variantes, mais dépourvue de tout dynamisme tonal. L'harmonie ainsi créée est purement automatique, et ne permet plus au musicien d'exprimer son éthos, car c'est essentiellement par l'harmonie qu'il révèle sa personnalité. Quant à la musique concrète, qui n'admet plus de limitation hormis les impossibilités purement techniques, non plus qu'aucune considération d'ordre et de désordre qui seule offre la possibilité d'un choix, elle est devenue une science du son isolé sans attache avec la notion de langage musical, et incapable de se charger d'un dynamisme musical.

Parvenu à ce point, le musicien que ne satisfait pas l'état actuel de son art ne peut manquer de se poser cette question : faut-il chercher dans d'autres disciplines un renouveau de la facture musicale ? Il est intéressant de relever ici les réponses de deux compositeurs français qui semblent résoudre ce problème avec autant de clairovoyance que de sensibilité artistique. Tout d'abord celle d'André Jolivet : « Ce renouveau, ce n'est pas dans une discipline qu'on doit le chercher, mais dans une connaissance de plus en plus profonde, de plus en plus vraie de l'être humain, de l'être humain universel, de l'être humain cosmique. » Puis celle de Serge Nigg, élève de Messiaen : « J'ai pris en horreur les recherches gratuites, les contorsions ridicules de certains musiciens pour qui l'avant-garde, c'est n'importe quoi pourvu que ce soit nouveau. Dérisoire et inutile la musique qui ne veut rien dire. Pour moi, la musique est le plus riche moyen d'expression que l'homme ait créé. Cela implique qu'il doive y avoir quelque chose à exprimer. »

NOTES DE LECTURE

Le voyage

par Anne Perrier. Ed. de la Baconnière.
Coll. « Les Poètes des cahiers du Rhône ».

*Je m'en irai comme rivière
Je m'en irai
Les yeux obscurs selon la terre...*

Telle est notre vie. Un jour, comme le dit le poète :

*Le vent m'a prise et sur ma table
il a brouillé les mots
que je savais
balayé tous mes paysages
et la terre sauvage
où j'allais.
Ainsi, oui, vers cet « ailleurs » :
ô ce désert
A peine deviné
Parfois la nuit quand tout se tait...*

On aime cette voix qui vous parle calmement, tout près de l'oreille, tout près du cœur, sur un ton de confiance, comme à un ami très cher. Ce qu'elle vous dit encore, sûre d'elle et pourtant si douce : dépouille-toi, ne garde que l'Amour. De quoi d'autre aurais-tu besoin ?

*Que ferais-je d'un cœur
Pour moi seule et de cette douceur
Comme une rivière
Qui vient vers vous de si loin
Que ferais-je de tout le soleil
Sur mon chemin
Quand nous sommes si pauvres
si pareils ?*

La voix d'Anne Perrier est une de celles qui nous rafraîchit et nous apaise, une de celles qui sait s'imposer sans éclat.

Vio-Martin.

Batailles dans l'air

par Jacques Chessex.
Ed. Mermod, Lausanne. Coll. du Bouquet.

Hantise de la mort, seul absolu, seule certitude : thème familier aux poètes de ce pays, haute exigence... D'où une sorte de vanité de toutes choses, une désespérance au fond de laquelle quelques-uns seulement entrevoient une lueur. Cruauté de ne point pouvoir vivre simplement de sa vie d'homme-animal, joyeux et libre. Même nos amours sont incomplètes, pour-

ries au bout de peu, touchées par cette flétrissure qui attend les plus belles feuilles à l'automne. Qui et quoi comblerait ce cœur exigeant ? Comment le poète « qui n'est pas d'ici », accepterait-il d'y vivre allègrement ? comment accepterait-il les contingences, les facilités, les compromissions ? Comment soutiendrait-il seul cette lutte épuisante : « Je serai toujours seul à ce combat », et ailleurs : « Tu es plus seul que l'air, — Plus nu, plus transparent que l'aile, — L'espace d'où vient la neige... »

Le poète est démuni, désarmé, nu. Qui lui tendra une clé, une arme, un viatique ? « Nulle réponse au fond du bois noyé... »

Comme dans *Une voix la nuit*, Jacques Chessex trouve des accents profonds et déchirants pour dire sa quête. Le visage du pays aimé, l'ombre et le mystère de ses bois, ses chemins nocturnes, la pauvreté de ses prés d'hiver, ses brumes et ses aubes font partie de son paysage intime :

*« L'air va blanchir
au loin vers les terres
Où les premiers oiseaux
s'éveillent dans les roches.
Les pins sont vifs
à cette heure incertaine,
La mer sous le vent
se creuse et s'exaspère
Dans les cris blancs,
les forêts d'air... »*

V.-M.

Max Ernst

Editions Gonthiers-Seghers.
Collection « Propos et Présence ».

« Max Ernst a libéré un essaim de colombes dont nos doigts voudraient... Nous pouvons désormais donner à une main le visage de la souffrance... Max Ernst fascine la mémoire... » Il appartient à Max Ernst de révéler Crevel, Eluard et Bouquet à eux-mêmes. La poésie suscite la poésie. Toute œuvre est dialogue.

Dialogue avec soi-même. « Mes doutes, mes croyances, mes hallucinations, mes amours, mes rages, mes révoltes, mes contradictions, mes refus de me soumettre à une discipline, fût-elle la sienne... » Assumer ses contradictions, c'est les confronter

continuellement, les vivre à tous les niveaux de l'être : l'œuvre peinte est le signe d'une lutte, le garant d'une victoire. « Où jadis une étoile s'élevait, maintenant une étoile se lève. » Le poète a su nommer les choses : elles *sont*.

Max Ernst est un artisan du verbe. Ce texte inédit est un poème de la création. L'humour donne au poète la démarche souple de la liberté.

La collection *Propos et Présence* en est à son cinquième volume : elle comble une lacune ; les propos du peintre sont pour nous comme un coup d'œil au secret de l'atelier.

Jacques Monnier.

Les arts de l'espace

par Henri Van Lier.

Editions Castermann, 1959.

Cet ouvrage présente une somme à peu près complète de toutes les questions que posent la peinture, la sculpture et l'architecture. Ces questions sont traitées avec une grande rigueur, et les solutions proposées peuvent satisfaire les spécialistes les plus avertis.

Une des vues les plus instructives de ce livre est la description des diverses étapes qui mènent au cœur de l'œuvre d'art. Au premier stade le tableau est considéré comme une fenêtre à travers laquelle nous regardons un spectacle ; c'est le point de vue de la plupart des visiteurs de musées. Un second degré correspond à la recherche de notre plaisir dans un tableau ; il faut participer à la joie que l'artiste a eue de peindre. Cette joie ne provient pas du seul sens de la vue, mais encore des autres sens, et avant tout du toucher ; et les opérations qui commandent la jouissance artistique sont décrites avec la plus exacte minutie.

Une nouvelle étape qui nous mène un peu plus haut intéresse l'esprit du spectateur aux structures. Nous en citons les éléments d'après l'auteur : « Unité de prégnance, symbolisme de singularité, primitivité calculatrice, éternité dynamique, nécessité spontanée... ».

Cependant le dernier cercle du paradis (à savoir la compréhension totale des œuvres d'art) n'est pas atteint ; il faut encore que « l'absolu pictural » réalise son accomplissement. Ce n'est pas dans

un spectacle, mais dans sa structure que l'œuvre trouve son essence — cette structure qui devient le sujet pictural proprement dit par opposition au sujet littéraire : « Indépendamment de toute scène représentée, et par le pur jeu de ses couleurs, de ses lignes, de son espace, de sa lumière, de sa matière, bref de sa forme au sens le plus large du mot, le tableau délivre un message. »

La conclusion de l'ouvrage atteint de vastes perspectives, en précisant les intentions particulières des arts de l'espace. Leur premier but est d'affirmer le « caractère matériel de l'objet » ; puis d'offrir un objet complexe simultanément (à l'inverse de la musique et de la danse). Leur troisième et principal but est enfin de nous « situer » ; l'objet d'art se tient à distance de nous et le fait de regarder nous « situe par rapport à sa présence immobile ».

Ce livre nous conduit avec une grande lucidité aux origines mêmes des arts plastiques et nous en fait entrevoir en une large synthèse les aboutissements.

Jean Mouton.

Essais sur la peinture contemporaine

par Jean Grenier. Ed. Gallimard, 1959.

Ces essais nous apportent nombre de réflexions sur les problèmes qui touchent aux relations de l'art et de l'homme, relations qui subissent aujourd'hui les changements les plus soudains.

Sans doute la peinture est-elle avant tout couleurs, mise en place de rapports. Mais Jean Grenier n'a pas peur de rappeler, à l'occasion de Braque, que la technique est « inséparable d'une pensée et d'un sentiment ».

Cependant notre époque ne veut plus seulement analyser les formes, elle aspire à créer les éléments eux-mêmes. Le prestige de la science est tel que la peinture veut atteindre l'élémentaire. Aspiration grandiose ! Mais le peintre peut-il lutter avec le physicien ? L'intelligence qui risque de demeurer incompréhensive devant la vie doit être écartée au bénéfice de l'intuition qui se marie mieux aux sinuosités de la vie. En conséquence, lisons-nous dans l'article intitulé *La Coquille* : « Le créateur est tout simplement condamné au génie, et tout de suite. » Un contemporain ne peut plus prendre son temps

comme Rembrandt, qui commence par peindre des champs ou un vieillard avant de faire un Rembrandt. S'il est vrai que Chassériau se confiait encore à la « minute heureuse », l'artiste d'aujourd'hui ne veut plus s'abandonner qu'à la gratuité du hasard.

Et cependant, même dans ses recherches les plus absolues, l'homme ne peut s'empêcher de « secréter l'humain ». A travers les graphies les plus énigmatiques, quelque chose de l'homme se révèle. Il faut seulement une grande patience dans la vertu d'approche.

Le livre de Jean Grenier contient beaucoup d'avertissements, et il nous donne aussi quelques raisons de nous rassurer. Il nous conduit à travers des chemins difficiles sans jamais étaler la moindre supériorité : ce qui pourrait être la tentation d'un guide aussi averti ; en certaines occasions, il nous prend même au besoin par la main.

J. M.

Le Silence de Cambridge

La Vraie Vie

de Jean Reverzy.

Les Lettres Nouvelles No 2. Ed. Julliard.

Les Lettres Nouvelles (nouvelle formule) consacrent leur deuxième numéro à deux inédits de Jean Reverzy, mort prématurément l'an dernier. Il s'agit de textes de très haute qualité qui contribuent à donner figure à l'œuvre malheureusement brève de ce bon écrivain.

Le *Silence de Cambridge* présente, en un raccourci vigoureux et navrant, les angoisses de deux pauvres femmes, les deux sœurs, aux prises, pendant dix ans, avec les attermoissements et les roueries des gens de loi, au cours d'une action en divorce. L'épouse en meurt. La sœur qui l'a soutenue et protégée de son mieux, entreprend de se sauver par l'écriture car « l'aiguillon de la douleur tombe de la blessure qu'entrouvre et fouille la plume ». La narratrice est censée chercher comment s'y prendre pour écrire, en se référant au *Silence de Cambridge*, roman conventionnel et dont quelques extraits suffisent à révéler toute la fadeur. Par là Reverzy dénonce l'imposture d'une certaine littérature, et nous invite à ne pas prendre l'ivraie pour le bon grain.

Alors que le *Silence de Cambridge* est une œuvre achevée, *La Vraie Vie* constitue « un état » du grand roman auquel Reverzy comptait consacrer quelques années, et qu'il considérait comme sa « somme ». Un médecin y parle de la maladie qu'il ne craint pas d'appeler « la vraie vie », avec une lucidité et une noblesse admirables qui en font un texte éminemment tragique dans son dépouillement. Il atteint à la grandeur et émeut avec sobriété et pudeur.

Non seulement ce roman est en soi une grande œuvre, mais il inspire, pour celui qui dans les prémonitions de sa fin prochaine l'écrivit, une déférence et une amitié que renforce la lecture des quelques lettres adressées à Mme Zofia Bohdan-Chadzynska et qui méritent de prendre place à côté des pages intimes des écrivains qui nous sont les plus chers.

Raymonde Temkine.

Des heures

de Jean Follain. Editions Gallimard.

Tous ces poèmes sont courts, ils tiennent la page, sortes d'instantanés, de moments poétiques réservés dans un Temps, un Espace qui nous sont familiers et dont le charme, par là, nous échapperait... s'il n'était le Poète. Femmes

*écoutant le bruit du temps
sur les seuils creusés*

homme et chien, associés dans leur marche et l'amitié inexprimée qui les lie :

*tous deux traînent leurs ombres
parfois se regardant
quand les routes se croisent
dans une étrange paix
où survit la durée
sous un rayon dernier.*

Jean Follain évoque la boutique de campagne, la place ou la forge du village, les terres à blé et leurs attelages. Il s'attache avec une prédilection significative au pain

*il ne subsiste plus
que la valeur du pain
aux yeux blancs
qu'entame un tranchet
dans une pénombre.*

Mais dans cette vie de tous les jours, rôle maintenant l'inquiétude des maquis

du monde. Nous vivons ce temps des fusillés. Ni protestation, ni condamnation explicite. Il suffit que le poète nous montre

*le promeneur émacié
bon pour la guerre*

.....
*il n'en peut plus
de vivre et mésuser de tout.*

Jean Follain sait garder toujours cette voix contenue, discrète, ignorant la métaphore et mesurant son souffle au rythme du promeneur attentif : l'insolite est sous nos yeux, dans les objets les plus familiers, attendant que les délivre une écriture.

R. T.

Le dernier des Valérii

par Henry James. Editions Albin Michel.

C'est un recueil de nouvelles, et l'on sait que Henry James, en marge de ses dix-sept romans, en écrivit près de cent. Sans compter quelques pièces de théâtre qui furent, paraît-il, des échecs, et quelques articles critiques qui comptèrent. Il ne faut donc pas s'étonner si de nouvelles traductions ont encore à nous faire connaître de ses œuvres, après une douzaine d'années de redécouverte d'un grand écrivain qui fut sujet à une éclipse fort injustifiée.

C'est la traductrice, Louise Servicen, qui porte la responsabilité du choix. Elle a eu l'heureuse idée de les emprunter à des recueils originaux différents, s'échelonnant de 1875 à 1910, et jalonnant ainsi la carrière du nouvelliste.

Or, ce qui en ressort, me semble-t-il, c'est un air de parenté et le sentiment d'une unité profonde, beaucoup plus que l'impression d'un chemin parcouru, avec l'évolution que supposent trente-cinq années d'expérience humaine et d'exercice des Lettres. Sans doute la dernière nouvelle : *Le banc de la désolation* (1910), me touche-t-elle beaucoup plus intensément que les autres. Elle est terrible, presque insoutenable, et l'art de James y est plus abouti que dans toute autre. Mais elle s'apparente, dans sa cruauté, à *L'Arbre de la connaissance* (1900) ; et *La Chose authentique* (1880), pour ne pas pousser aussi loin, va dans la même direction déjà. Elles dépouillent l'être des apparences et faux-semblants derrière lesquels se réfugient sa médiocrité satisfaite

ou une erreur foncière sur l'appréciation de sa propre nature. Elles disent le drame de ceux qui ne comprennent pas l'essentiel. Il y a quelque chose d'implacable dans l'analyse de James, comme dans le caractère de ses héros de prédilection : telle Kate Cookham.

Il faut noter aussi la persistance, chez James, d'un intérêt passionné pour l'irrationnel ; et cela va de la transmission de pensée, des troublantes prémonitions, jusqu'à l'envoûtement et les fantômes qui tuent. Le dernier des Valérii tombe sous le charme d'une Junon exhumée de son jardin, et il lui faut, pour qu'il se retrouve lui-même, « ensevelir sa beauté dans la terrible terre ». Rosalinde, dans le *Roman de quelques vieilles robes*, a pu impunément prendre aux côtés d'un époux la place de sa sœur défunte, le fantôme de Perdita ne lui permettra pas de se parer des robes léguées à sa fille par la morte. Quant à Owen Wingrave, c'est en bravant un fantôme et en y succombant, qu'il prouvera à un entourage borné que ce n'est pas la peur qui le détourne du métier des armes, de tradition dans sa famille : « Il avait tout du jeune soldat tombé sur le terrain conquis. »

Autre constante : la personnalité des héros, presque tous artistes, qu'ils peignent ou composent en vers, en prose ; une race d'intellectuels, dont Herbert Dodd, le libraire du *Banc*, noyé dans les brumes de sa personnalité à la dérive, est comme la caricature, au moins le terme dégradé. On peint, on compose, on cherche à vendre ses tableaux, à placer sa pièce de théâtre ou sa nouvelle. Il ne s'agit pas de grands, d'incomparables artistes : des habiles, des honnêtes, des débutants qui ont à essayer des mépris d'éditeurs ou de l'indifférence de critiques ; des surfaits également. Mais à travers ses héros, Henry James nous révèle une conception de l'art assez révolutionnaire à son époque de réalisme. Le peintre de *La note du temps* reproduit « l'impression » qu'il reçoit du modèle. Aussi pas question de « jolis portraits ». « Oh ! les choses que je fais, moi, ont l'air d'avoir été peintes demain. » Plus nette encore la prise de position dans *La Chose authentique* : le couple Monarch qui est, en ce qui concerne le gentleman et la lady, la chose *authentique*, est incapable, par cela même, d'inspirer l'artiste ; les bons modèles sont une fille simple, un

domestique italien : ils ont du « caractère », ils « suggèrent » ; les autres sont stupides, figés dans leur type. Henry James croit en effet que l'art est « une alchimie », et il apparaît un peu comme l'Albert-le-Grand d'un temps fort positif.

Il resterait à démêler ce qu'est cet humour dont Henry James, en bon Anglo-Saxon use pour nous glacer et mettre la dernière touche à la détresse et à l'angoisse que nous communiquent la plupart de ces nouvelles. L'intéressante préface de Marcel Brion y aidera.

R. T.

Signalons dans les revues...

Les **Lettres Nouvelles** de juillet sont consacrées à Malcolm Lowry. Deux nouvelles inédites de l'auteur de *Au-Dessous du Volcan*.

La **Nouvelle Revue Française**, numéro de juillet et août : *L'œuvre ouverte ou la politique de l'indétermination*, de Umberto Eco, et *John Perkins*, d'Henri Thomas.

Preuves, de juin : Un récit de Bruno Schulz, *Le traité des mannequins*, présentation du grand écrivain polonais par Arthur Sandauer.

La collection « Rythmes et Couleurs ».

Les trois premiers ouvrages de cette collection, publiée à Lausanne, sont consacrés, chacun, à un thème jouant un rôle déterminant dans la vie et l'œuvre de grands maîtres de la peinture moderne.

Dans le premier volume, Michel Robida étudie le thème de l'enfance dans l'œuvre de Renoir. Plus qu'aucune autre, l'œuvre de Renoir est une parfaite traduction du miracle de l'enfance. Le peintre a su merveilleusement suggérer l'ingénuité de ses petits modèles. Leur joli teint, leurs chairs potelées, leurs gestes gracieux et naturels revivent dans les toiles de l'époque bleue comme dans les chefs-d'œuvre de la maturité.

Après *Les Enfants de Renoir*, le second ouvrage de la collection « Rythmes et Couleurs » est consacré aux *Figures de Picasso*. Dans une étude singulièrement perspicace, Raymond Cogniat montre qu'étudier le portrait chez Picasso, ce n'est pas vouloir se limiter, c'est chercher à saisir de la façon la plus directe les rapports qui s'établissent entre l'artiste et le monde dans lequel il vit, entre ce qu'il

voit et ce qu'il exprime. Les femmes décharnées de la période bleue, les saltimbanques de la période rose sont l'image d'une humanité que Picasso détruira dans les constructions cubistes, qu'il caricaturera plus tard avant de revenir avec une tranquille assurance vers une sereine gravité.

Le troisième volume a pour objet *Les Nus de Renoir*. Vassily Photiades y montre que si les Nus de Renoir tiennent la première place dans son œuvre, c'est parce qu'ils résument, par leurs qualités diverses, tous les pouvoirs de l'artiste. L'un des plus précieux de ces pouvoirs demeure celui de conciliateur. La chair féminine, faite à ses yeux de lait et de sang, Renoir la rend avec un constant bonheur. Aussi, on peut affirmer que c'est dans le Nu féminin que s'exprime de la manière la plus constante et la plus complète le génie particulier de l'artiste.

Par leur présentation générale, par la conception des textes, et par leur illustration tout en couleurs, les ouvrages de la collection « Rythmes et Couleurs » (Editions Librex, Lausanne) s'adressent non seulement à l'historien et à l'étudiant, mais aussi au grand public.

J.-F.

ECHOS

Prix Charles Veillon

*Concours international
du roman de langue française*

Il a été décerné, en 1960, à Mme Maud Frère (Belgique), pour son roman *La Grenouille*. Nous l'en félicitons.

Nous publierons un compte rendu du roman dans le prochain numéro de *Pour l'Art*.

Jury du prix de langue française : président, M. André Chamson ; secrétaire, M. Charly Guyot.

En novembre :

Maurice Perrenoud
présentera son film

PEINTURE FRAICHE
consacré à l'art des enfants.

Une circulaire renseignera
nos membres.

12 années d'existence !

La force d'une revue est de durer. Pour l'Art dure, augmente, enrichit ses sommaires et ses illustrations. Son effort croissant mérite-t-il votre estime? Si oui, abonnez-vous, renouvelez votre abonnement, faites adhérer vos amis.

La vertu d'une revue est d'élargir son rayonnement.

(Conditions ci-dessous)

POUR L'ART est une association culturelle sans but économique

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet, pour 12 francs (France, 13 NF) 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 réduits, 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 6e (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

En France : M. Temkine, rue Pierre Nicole 37, Paris 5e

Téléphone MED 09.85, chèques postaux Paris 51-39-96

POUR L'ART - Concerts de musique de chambre - Lausanne

Pour adresse : Fœtisch Frères S. A., Grand-Pont 2 bis, Lausanne

Concerts de la saison 1960-61 à la Maison Pulliérane

L'heureux résultat de la saison dernière, avec la remarquable audition des quatuors de Beethoven par le Quatuor Vegh, a permis d'envisager avec confiance une nouvelle saison.

C'est grâce au dévouement inlassable du comité des concerts Pour l'Art (président : G. Suter, secrétaire : J. Coigny, administrateur : H. Droz) que le programme suivant a pu être établi :

12 septembre 1960 - Juilliard Quartett (U. S. A.)

Quatuor en sol mineur op. 74 No 3	HAYDN
Quatuor No 3	BARTOK
Quatuor en la mineur op. 132	BEETHOVEN

26 octobre 1960 - Quatuor Vlach (Prague)

Quatuor No 2	JANACEK
Quatuor en fa mineur op. 95 No 11	BEETHOVEN
Quatuor en mi mineur	SMETANA

16 novembre 1960 - Quartetto italiano

Quatuor en mi b majeur KV 428	MOZART
Quatuor en fa majeur op. 135	BEETHOVEN
Quatuor en do mineur op. 51 No 1	BRAHMS

17 février 1961 - Quatuor Parrenin (Paris)

Quatuor en sol majeur op. 77 No 1	HAYDN
4e Quatuor	D. MILHAUD
Quatuor en ré majeur op. 125 No 2	SCHUBERT

1er mars 1961 - Quatuor Vegh

Quatuor en sol majeur KV 387	MOZART
Quatuor op. 17 No 2	BARTOK
Quintette en do majeur KV 515	MOZART

16 mars 1961 - Nouveau Quatuor de Lausanne

Quatuor en si bémol majeur KV 458 « La Chasse »	MOZART
Quatuor en mi bémol majeur op. 12	MENDELSSOHN
Quatuor No 3 op. 22	P. HINDEMITH

Les prix des abonnements ont été maintenus à Fr. 35.— et Fr. 16.— pour les jeunes gens en apprentissage ou aux études, sur présentation de leur carte. Bureau de location Fœtisch Frères S. A., Grand-Pont 2 bis, Lausanne.

Les mêmes services de tramways et d'autobus que la saison dernière sont organisés.

VOYAGEZ POUR L'ART

*Nous vous proposons
pour l'automne et l'hiver 1960-61*

Voyages accompagnés :

UNE SEMAINE A ROME, du 2 au 9 octobre.

LA SICILE, du 9 au 22 octobre.

LES POUILLES ET LA CAMPANIE, du 22 au 30 octobre.

MALAGA ET LA COSTA DEL SOL, du 25 décembre au 8 janvier

L'EGYPTE, du 26 décembre au 9 janvier.

L'EGYPTE, avec l'excursion en Nubie (Abou Simbel)

du 26 décembre au 16 janvier et du 22 février au 13 mars.

Voyages individuels : (jusqu'à fin octobre)

SORRENTE, LE GOLFE DE NAPLES et la Côte amalfitaine.

LA GRÈCE

L'ANDALOUSIE

Programmes détaillés sur demande

VOYAGES POUR L'ART

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

rene acht
jean revol
georges noel

galerie paul facchetti

ger lataster
zoltan kemeny
joseph sima

17 rue de lille paris

Galerie

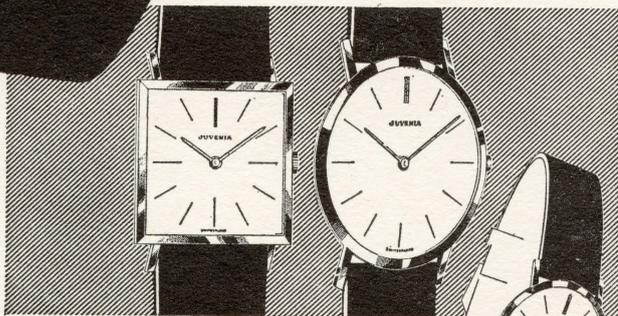
D. Benador

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			



Fondée en 1860, la FABRIQUE JUVENIA a cent ans d'expérience. Constatment à l'avant-garde du monde horloger moderne, ses progrès techniques ont donné aux montres JUVENIA une place de choix dans le domaine de la qualité et de la précision. Le goût de la recherche d'harmonie qui préside à leur création assure la réputation bien confirmée de finesse et d'élégance des montres JUVENIA des modèles classiques aux plus originaux.



1860-1960.

JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS



GALERIE MAEGHT

BRAQUE, CHAGALL, KANDINSKY, LEGER,
MIRO, GIACOMETTI, CALDER, BAZAINE,
UBAC, TAL-COAT, PALAZUELO, CHILLIDA,
F. FIEDLER