

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Nov. - Décembre 1960
Suisse : Fr. 2.—

75

Revue bimestrielle - Fondée en 1948
France : NF. 2.50

Au sommaire de ce cahier :

Marcel Béalu	<i>Judith</i>
Maurice Fombeure	<i>Chanson des lavandières</i>
Michel Butor	<i>Pour Gregory Masurowsky</i>
James Lord	<i>Apercevoir Kallos</i>
H. L. C. Jaffé	<i>Van Gogh</i>
R. V. Gindertael	<i>Giacometti, une expérience figurée de la solitude</i>
Jean-Louis Moret	<i>Georges Noël</i>
Robert Lapoujade	<i>La réalité du réel</i>
Jean-Louis Ferrier	<i>Sur la peinture de Gastaud</i>
André Chastel	<i>Actualité de Vinci et des écrits léonardiens sur la peinture</i>
Maurice Faure	<i>Chefs-d'œuvre lyriques contemporains</i>
Raymonde Temkine	<i>Echos de Paris</i>

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

Cahiers et Mouvement Pour l'Art - Avantages - Conditions, page 52.

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*

MAEGHT ÉDITEUR

13, Rue de Téhéran Paris VIIIe LAB 16-43

LA LIBERTÉ
DES MERS

de *PIERRE REVERDY*

Lithographies originales de GEORGES BRAQUE

Le dernier livre de Pierre Reverdy. Les poèmes manuscrits dont ce livre est l'édition originale sont illustrés de 9 lithographies originales en couleurs et de 34 lithographies originales en noir. Il a été tiré 50 ex. sur Montval avec une suite sur Japon nacré et 200 ex. sur vélin d'Arches, au format 56 × 38, tous justifiés et signés par l'auteur et l'illustrateur.

RÉSURRECTION
DE L'OISEAU

de *FRANK ELGAR*

Lithographies originales de GEORGES BRAQUE

L'illustration comprend 7 lithographies originales dont 4 en couleurs. Il a été tiré 225 ex. au format 39 × 30, dont 25 sur Japon nacré avec une suite, 25 sur vélin de Rives, tous signés par l'auteur et l'illustrateur.

SUR LE PAS

d'*ANDRÉ DU BOUCHET*

Aquatintes originales de PIERRE TAL-COAT

Cette édition originale des poèmes d'André du Bouchet est illustrée de 15 aquatintes originales dont 7 en couleurs. Il a été tiré 200 ex. sur Auvergne à la main, format 40 × 37, dont 50 ex. avec une suite, et 15 avec une suite et une gravure supplémentaire, tous signés par l'auteur et l'illustrateur.

GRAVURES ET LITHOGRAPHIES ORIGINALES

*par Braque, Chagall, Miró, Giacometti,
Bazaine, Ubac, Tal-Coat, Palazuelo, Chillida, Fiedler*

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue de la Boétie - Anj. 93-65

PARIS 8^e

Décembre :

GRENIER

Janvier :

KEMPE

En permanence :

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

XX^e siècle *Vient de paraître*

Nouvelle série - XXII^e année - No 15 (Noël 1960)

Cahiers d'Art bi-annuels

publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

150 PAGES - 50 QUADRICHROMIES

LA RÉVOLUTION DE LA COULEUR

La Révolution de la couleur par Jean Grenier

36 reproductions en couleurs de Monet, Van Gogh, Gauguin, Derain, Vlaminck, Braque, Matisse, Rouault, Degas, Bonnard, Picasso, Léger, Kandinsky, Franz Marc, Boccioni, Balla, Severini, Magnelli, Chagall, Juan Gris, Soutine, Max Ernst, Miró, Wols, Pollock, Sam Francis, Rothko, Birolli, Appel, Bacon, Bazaine, Poliakov, Lansky, Soulages.

Phénix du Masque par André Breton

2 illustrations en couleurs

Les Delaunay par Pierre Francastel

2 reproductions en couleurs

Manessier, peintre mystique par Camille Bourniquel

2 reproductions en couleurs

La sculpture américaine par Dore Ashton

Sortir de l'informel par San Lazzaro

2 reproductions en couleurs (G. de Giorgi)

Pleines vacances de Hartung par A. Verdet

Gravures récentes de Miró par J. Dupin

2 reproductions en couleurs

Les poupées de Jacobsen par Eugène Ionesco

Picasso à la Tate Gallery par Joyce Reeves

1 reproduction en couleurs

New-York découvre Torres Garcia par Dore Ashton

1 reproduction en couleurs

L'autre face de la lune par René de Solier

3 reproductions en couleurs (Kandinsky, Bryen, Helman)

Couverture en couleurs par Miró

Une lithographie originale par Manessier

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6^e

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

SCULPTURES DE M.-P. DUAULT

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

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

Judith

Quel désœuvrement m'avait conduit dans ce théâtre poussièreux aux lambris vétustes ? Si profonds étaient les fauteuils, éprouvés par des générations de spectateurs, que rien ne paraissait pouvoir vous en déloger. A travers plusieurs rangées de mines patibulaires, une ouvreuse au lugubre visage m'avait poussé jusqu'à l'un de ces pièges. La paupière pesante je restais là, malgré mon envie de fuir, accablé par les glapissements de deux cabotins qui, sur une scène maigrement éclairée, évoquaient irrésistiblement l'autruche et le rhinocéros du jardin des plantes. Tandis que je me demandais par quel prodige pouvaient naître, dans la cervelle d'un auteur, de telles insipidités, une torpeur sans nom m'envahissait et je finis par m'endormir.

Je me trouvai aussitôt transporté, en rêve, dans un autre théâtre.

*

Tout dans celui-ci respire le confort et le luxe. L'assistance nombreuse est suspendue aux évolutions de la merveilleuse création dont l'extraordinaire *présence*, sur la scène brillamment éclairée, supprime décors et comparses. Ses membres frêles jaillissant d'un fourreau écarlate se meuvent avec une incomparable grâce. Son visage aux méplats dévorés par l'ombre, aux prunelles agrandies et fixes, semble n'être plus qu'un regard ailé. Chaque spectateur retient son souffle, s'applique à imprimer en lui, pour ne pas l'oublier, la vision de cet être de beauté. Le sérieux, le tragique même qui se dégage de chacun de ses mouvements comme de l'expression de ses traits, éloigne toute pensée impure, vous plonge dans un état délicieux et cependant voisin de l'angoisse.

Mais que m'arrive-t-il ? Il me semble soudain, tandis que je m'efforce de lutter contre cette espèce d'envoûtement, que les yeux lumineux de l'actrice se sont posés sur les miens, que ses regards

m'appellent. Mais oui, ce clignement combien significatif de la paupière, c'est à moi seul qu'il est destiné ! Toute la salle à présent me regarde, tant cette complicité qui se voudrait occulte est évidente à tous, et la gêne en moi bientôt l'emporte sur l'orgueil d'être l'objet d'une aussi désirable attention. Dans le but d'échapper à ce sentiment ambigu et en affectant l'indifférence, je demande à l'un de mes voisins :

— Que joue-t-on ?

Il se penche vers moi pour, j'imagine, me glisser tout bas dans l'oreille le titre de la pièce. Mais c'est de toute la force de ses cordes vocales qu'il crie deux mots dont je ne saisis que la terminaison :

— *Loferne* ou *Loferme*...

*

Ces syllabes, éclatant au milieu du plus grand silence, me réveillèrent en sursaut. La salle autour de moi était maintenant complètement vide, le rideau baissé, les lustres éteints. *On ferme, on ferme !*... criait une ouvreuse du côté de la sortie où seules clignotaient encore quelques lumières. Je me levai hâtivement pour quitter ce lieu sinistre dont s'emparerait certainement, avec la complète tombée des ténèbres, un sabbat auquel je ne tenais nullement à être convié. Mais comme je franchissais le vestibule d'entrée, la préposée au vestiaire m'interpella :

— Monsieur, Monsieur !... Une dame vous prie de la retrouver au Café X.

— Vous dites ? répondis-je, encore abruti de sommeil.

— C'est ça : Judith, reprit-elle, Madame Judith vous prie de la retrouver au Café X.

Ne me rappelant aucune connaissance de ce nom, je crus à une méprise, mais ne m'en dirigeai pas moins aussitôt vers l'établissement en question, tout proche.

Dès l'entrée, je reconnus — sans oser le croire — celle qui m'attendait. *C'était l'actrice que j'avais vue en rêve*. Pâle, ses cheveux sombres encadrant son mince visage, elle était vêtue d'un tailleur rouge qui accentuait sa sveltesse. Un imperméable en matière plastique, dont elle tenait l'extrémité roulée à son poignet, luisait contre sa hanche, comme un glaive.

Chanson des lavandières

*Voyez donc les lavandières
Dans le bleu dans le bleu
Dans le bleu de la rivière
O le bon beau bleu !...*

*Mais dans l'eau de la rivière
Elles ont mis du bleu
Le martin-pêcheur altère
D'ombre ce beau bleu*

*Mais le bleu des lavandières
Est un fort beau bleu*

*Lavandières de la lune
Brassant de l'argent
Lavandières Sainte-Opportune
Le linge des gens
Jamais ne vous importune*

*Le linge des gens
Vous échappe puis s'envole
Aux buissons en fleurs*

*Mais la rivière s'écoule
Toujours roule roule roule
Roule ses couleurs
Chante ses douleurs.*

Maurice Fombeure.

Pour Gregory Masurowsky

Peindre une vague ; comment peindre une vague ? On ne peut s'installer sur le motif, et reproduire honnêtement ce que l'on a devant les yeux. A peine le chevalet fixé, c'est une autre vague, la première touche posée, une autre encore. Et pourtant si vous aimez la mer, si vous êtes fasciné par ce mouvement, par cette activité, par ces formes, si vous voulez l'emporter avec vous... Peindre une vague c'est la réinventer. Ainsi Courbet dans son atelier reconstruit patiemment ses murs de verre incurvés, ainsi Hokusai cerne soigneusement son monstre de gouttes.

Pour pouvoir travailler directement sur le modèle, le peintre est obligé de choisir des objets stables, et même s'il commence à s'intéresser aux variations de la lumière, de l'atmosphère, de la couleur, à ce qui est changeant, ce qui miroite, ce qui scintille, ce qui palpite, c'est en prenant appui sur des formes bien stables qu'en général il étudie ces différences. Monet va nous montrer des meules, des cathédrales, des falaises et le fait même qu'il conserve le même dessin pour plusieurs tableaux différents nous montre à quel point pour lui la forme que l'on peut saisir dans la nature est nécessairement stable. L'eau qu'il nous présente est toujours une surface plane, dont l'épiderme, dont le grain varie indéfiniment, mais qui ne se hérissé point en formes. Monet ne va jamais jusqu'à la vague. Le peintre chez lui saisit le fugitif, non le dessinateur.

Pourtant lorsqu'il anime cette surface marine, et surtout les étangs de ses dernières années, ce n'est point seulement par la dissociation et l'exaltation des couleurs, mais corrélativement par

une libération de la touche qui acquiert une élongation, une ductilité qu'on ne retrouvera par la suite, grâce à de tout autres procédés, qu'avec un Jackson Pollock.

On voit l'importance que prend ici le dessin, non plus pour cerner des formes stables, mais pour animer des surfaces, si cette animation parvient à s'organiser en grands ensembles, nous pourrions dès lors aborder d'une façon toute nouvelle le problème de la vague.

Car, on l'a souvent remarqué, lorsque Courbet ou Hokusai reconstituent la vague chez eux, ils la pétrifient. La mer tout d'un coup s'est gelée. La matière dans laquelle s'est sculptée cette vallée est plus dure que le plus dur des marbres, les bords de cette crête déchiquetée sont coupants comme des éclats de silex.

Et la photographie n'arrangera pas les choses, car l'artiste, à supposer qu'il ait vraiment réussi à saisir le deux centième ou le trois centième de seconde culminant du phénomène, l'isole totalement de ceux qui l'ont précédé ou suivi, alors que pour celui qui aime les vagues, essentiel à cette forme qui a émergé un instant est le déroulement qui l'emporte. Plus la photographie sera précise, plus elle privera chacune des gouttes d'eau, des bulles d'air, de leurs vecteurs.

Pour une telle étude, c'est évidemment le dessin proprement dit qui sera le terrain le plus sûr, les résultats qui y seront obtenus pouvant évidemment se développer en couleurs par la suite. En effet, la plume va permettre une touche bien plus fine, bien plus variée que le plus mince des pinceaux. Sur la surface d'une feuille de papier Ingres pourront trouver place lisiblement un nombre d'éléments de dessin qui exigerait en peinture à l'huile une énorme toile.

Dès que l'on enferme la vague dans un contour, son eau devient glace. Cette ligne continue, ce cerne, qui empêche la matière d'un objet de s'échapper, cette frontière définitive entre le bois, la pierre, et l'air, elle ne convient pas pour cette excroissance liquide

qui va perpétuellement s'échapper hors de la forme qu'elle avait l'instant d'avant. Il faut donc la dessiner avec un contour poreux qui laisse couler la matière dans un sens ou dans un autre. Cette forme sera ainsi saisie dans son ouverture avec la plus grande précision.

Saupoudrons, comme dans une séance de travaux pratiques au lycée, une feuille de papier Ingres de limaille de fer, et plaçons-la sur un aimant ; on sait que les grains se disposeront selon des lignes de force. Nous avons ici quelque chose de comparable ; c'est un certain nombre de traits qui déterminera une ligne, ou une surface, les deux choses restant en constante communication, mais ces grains de limaille-ci sont d'une incroyable variété : ils se précipitent les uns contre les autres, ou ils se fuient, ou ils s'enlacent, ou ils se pressent, ou ils s'étendent, ou ils s'épaulent l'un l'autre comme de petits blocs, où ils se recouvrent l'un l'autre comme des fils qui s'agglutinent, ou ils tombent les uns à la suite des autres comme des gouttes de pluie. Masurowsky a réussi à se constituer un « métier » comparable à celui, aujourd'hui presque entièrement disparu, des grands graveurs sur bois ou des grands aquafortistes du XIX^e siècle.

Dès lors il va pouvoir réinventer les vagues, les faire déferler, reculer, se mêler, s'associer, s'étaler, se perdre. Dès lors, de la contemplation de l'écume il acquerra le pouvoir de faire jaillir en quelque sorte de lui-même les plus vives sources, les plus clairs torrents, les plus douces pluies, les plus noirs orages. Sur l'écran qu'il s'est choisi, il fera ruisseler toutes les eaux du monde, et de ces eaux naîtront des formes.

Car je n'ai parlé que d'une vague, mais saisir les feuillages et les fourrures, et les chevelures, et les duvets, et les dunes, et les brumes, et les suintements, et les vapeurs, et les signaux de fumée faits par les anciens Indiens sur les déserts, et l'herbe, et les braises du soleil réfléchi par les vitres d'une ville, et toute la vie de l'horizon, et naissant de l'écume un fantôme, et Aphrodite.



Gregory Masurovsky : Dessin à l'encre de Chine.
Collection particulière.



Kallos, 1959. Collection James Lord, Paris.

Apercevoir Kallos

PAR JAMES LORD

... J'écris. C'est mon métier. J'aime la peinture. J'écris de ce que j'aime.

La peinture de Paul Kallos est d'une beauté qui se situe au point permanent du monde mobile, l'impose, et enfin s'impose. Par les voies vulnérables et incertaines du regard, sa vision arrive à une certitude de la vie ; peintures qui captent en leur réalité la sensation d'avoir vu une fois pour toutes. Petite sensation à la recherche de laquelle Cézanne a épuisé la Provence. Kallos, pour moi, la retrouve. Sienna est la dure discipline de voir qui constitue par la suite pour nous une chance d'apercevoir. Puisé dans l'illusion et le miroitement du réel, arraché aux mouvements de l'instinct et posé, telle une araignée dans sa résine millénaire, en présence du permanent, le propre de cet art est de représenter inlassablement des formes et des profondeurs dont, par un savoir d'artiste exceptionnel, Kallos a fait l'image même de cette raison d'être humaniste qu'a toujours exigée notre civilisation.

Le peintre ainsi se voue à notre besoin vital. Pour moi, il réussit si bien, que par une peinture de Kallos, il me semble pouvoir atteindre ce que j'ai toujours voulu déceler d'exaltant dans de vains efforts humains, depuis Abou Simbel et Olympie, en passant par la Montagne Sainte-Victoire, jusqu'à ce jour : saisir de l'immédiat ce qui durera toujours, ne fût-ce que le temps d'un regard. Cet instant vit. Sans importance. Moins que l'espoir d'un condamné à mort, mais semblable, c'est-à-dire sublime.

Perpétuité de l'espace. Ton sur ton la Renaissance a créé cette conception qui souhaite, par la profondeur d'une image ordonnée,

rendre convaincant le monde chaotique et superficiel. Pour la plupart, les peintres contemporains ont refusé un idéal si austère, se sont consacrés aux enivrements du chaos pour faire naître du superficiel ce qu'il contient de plus passager et, parfois, de plus ravissant. Kallos, sans toutefois se contenter de la leçon du passé, n'a pourtant pas refusé son enseignement, et ses tableaux tiennent justement d'une façon ordonnée dans l'espace. Sa tentative esthétique vise moins la gloire de la nouveauté que le renouveau du permanent, et elle semble venir offrir aux musées que la mort habite le jeune espoir de sa renaissance.

J'ai parlé des tableaux de Kallos comme d'idées, d'émotions. Mais ils sont des objets aussi. Une lampe est un objet ; sa lumière ne l'est pas. D'une belle lampe, pourtant, émane une lumière plus belle. Un Kallos, je l'aime également ainsi. Sa surface, je peux, et j'aime la toucher, et alors, de loin en loin, je sens l'être derrière elle. Cette matière, n'étant pas une fin en soi, par sa couleur apporte une lumière privée et unique. Le noir, le jaune, le vert, le rouge, que tout à coup le peintre fait vibrer comme autant de souvenirs prestigieux, un ciel retentissant d'honneur et de reconnaissance ; le bleu, souverain repaire d'envies irréalisables ; l'infini scintillement d'une mouche perdue au milieu des océans. Les évocations ne tiennent guère dans le cadre du plausible, encore moins dans celui qu'avec étonnement on aperçoit autour de tel ou tel tableau...

Au bord de la mer grecque j'ai écrit, loin des œuvres dont je prétends, avec bonheur, parler. Par la fenêtre, néanmoins, je les vois réellement et non plus alors la pâle montagne ou la mer gorgée de coquillages pourpres. Kallos ainsi réalise pour moi ce que l'art depuis toujours ambitionne. Présence universelle. Saisie dans la vie, et par elle, sa peinture me permet mieux d'apercevoir ma propre vie.

James Lord. — Né le 27 novembre 1922. Fait la guerre, Military Intelligence Service. Depuis vit en France la plupart du temps. A organisé aux Etats-Unis le *Cézanne Memorial Committee* qui a réuni les fonds pour transformer en musée l'atelier de Cézanne, à Aix-en-Provence. A écrit deux romans traduits en français chez Plon (Feux Croisés) : *Sans Droit de Retour* et *Une Réussite*. Vient de terminer un nouveau livre : *L'Artiste et son Modèle*. Diverses nouvelles, etc.

Van Gogh

PAR H. L. C. JAFFÉ

Directeur adjoint des Musées municipaux d'Amsterdam

Trois portraits de Van Gogh — dont deux autoportraits — suffisent à caractériser le grand peintre néerlandais comme une « source de l'art moderne », une des sources les plus profondes et essentielles. Quelques lignes des lettres, que Vincent Van Gogh a écrites à son frère Théo, peuvent expliquer mieux que tout autre commentaire l'importance que Vincent a attaché au portrait, et le sens dans lequel il a su transformer ce genre traditionnel de la peinture.

Déjà en Hollande, il s'est occupé du portrait, et il écrit à son frère : « Et l'idée que j'ai du portrait, je ne la lâche pas, puisque c'est une bonne chose de se battre pour elle et de montrer aux gens, qu'il y a encore autre chose dans l'homme que ce que le photographe peut en tirer avec sa machine. J'ai observé beaucoup de photographes qu'il y a ici, et qui sont comme ailleurs, ayant apparemment beaucoup à faire. Mais toujours les même yeux, nez, bouches conventionnelles, comme de la cire, lisses et froides. Cela reste toujours mort. Et les portraits peints ont une vie à eux-mêmes, qui vient radicalement de l'âme du peintre, et que la machine ne peut pas atteindre. » (Lettre 449.)

Voilà déjà le programme de son art. Le programme du prophète de l'art moderne : les portraits peints ont une vie à eux-mêmes, qui vient radicalement de l'âme du peintre. Il y revient à propos du portrait du peintre belge Bock, dans la lettre écrite d'Arles qui contient de nouveau une confession de ses ambitions :

« Il y a seulement que je trouve que ce que j'ai appris à Paris s'en va, et que je reviens à mes idées qui m'étaient venues à la campagne, avant de connaître les impressionnistes. Et je serais peu étonné, si sous peu les impressionnistes trouveraient à redire sur ma façon de faire, qui a plutôt été fécondée par les idées de Delacroix que par les leurs. Car au lieu de rendre exactement ce que j'ai devant les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement. Enfin, laissons cela tranquille en tant que théorie, mais je vais te donner un exemple de ce que je veux dire. Je voudrais faire le portrait d'un ami artiste, qui rêve de grands rêves, qui travaille comme le rossignol chante, parce que c'est ainsi sa nature. Cet homme sera blond. Je voudrais mettre dans le tableau mon appréciation, mon amour que j'ai pour lui. Je le peindrai donc tel quel, aussi fidèlement que je pourrai, pour commencer. Mais le tableau n'est pas fini ainsi. Pour le finir, je vais maintenant être coloriste arbitraire. J'exagère le blond de la chevelure, j'arrive aux tons orangés, aux chromes, au citron pâle. Derrière la tête, au lieu de peindre le mur banal du mesquin appartement, je peins l'infini, je fais un fond simple du bleu le plus riche, le plus intense, que je puisse confectionner, et par cette simple combinaison la tête blonde éclairée sur ce fond bleu riche, obtient un effet mystérieux comme l'étoile dans l'azur profond. Pareillement dans le portrait de paysan j'ai procédé de cette façon. Toutefois sans vouloir cette fois évoquer l'éclat mystérieux d'une pâle étoile dans l'infini. Mais en supposant l'homme terrible que j'avais à faire en pleine fournaise de la moisson, en plein midi. De là les orangés fulgurants comme du fer rougi, de là des tons de vieil or lumineux dans les ténèbres. Ah, mon cher frère... et les bonnes personnes ne verront dans cette exagération que de la caricature. » (Lettre 520.)

En contemplant les portraits ici reproduits, il faut donc toujours penser à ces paroles, à ces intentions : il ne s'agit pas ici d'un portrait documentaire qui devrait perpétuer la ressem-



Van Gogh : *Paysanne au chapeau*. Juin 1890.

Collection Hahnloser.

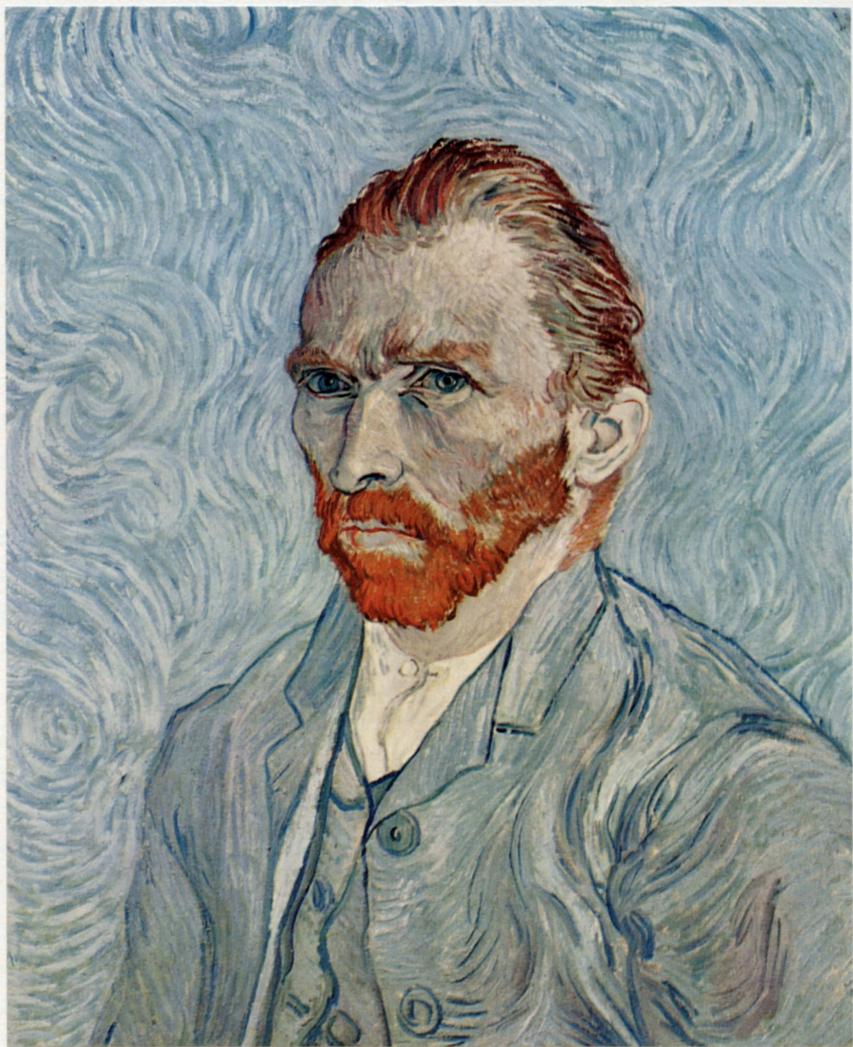
(Ektachrome : André Held.)

blance des traits extérieurs d'un être humain — il s'agit d'un message spirituel et intérieur, communiqué par les accents que l'âme du peintre peut donner à cette ressemblance.

Le portrait que Vincent a fait de lui-même en 1889 après la querelle avec Gauguin veut donc aller plus loin que de donner un document de sa physionomie. Ce portrait aux traits tourmentés, à l'expression hargneuse, est probablement un message à son frère, qui doit traduire le souci, les doutes dans lesquels Vincent se trouve à ce moment. Dans la lettre que Vincent écrit à son frère en lui décrivant son état et son angoisse, il joint quelques mots sur un autoportrait : « J'en ai un autre nouveau pour toi aussi. » (Lettre 571.) A propos du portrait de l'ami artiste, il avait écrit : Je voudrais mettre dans le tableau mon appréciation, mon amour que j'ai pour lui — est-ce trop céder à l'interprétation que de dire qu'il a voulu mettre dans cet autoportrait toute son angoisse, et en même temps cette résolution de recommencer, à l'instar de ses idoles, les peintres japonais ?

Le portrait au fond bleu mouvementé, datant de 1890, rend une physionomie tout à fait différente : la meilleure description de l'état physique et psychique de Vincent à cette époque est donnée par la femme de Théo : « J'avais pensé voir un malade, et devant moi se trouvait un homme solide d'épaules, qui avait de saines couleurs, une expression de visage joyeux, et dans tout son être quelque chose de ferme. Le portrait fait par lui-même rend la plus fidèle expression de son physique en ce temps-là. » Et ce n'est pas seulement son physique, c'est son moral qui a repris la force — et ce portrait en veut être l'expression. En écrivant à son frère au sujet du portrait du docteur Gachet, il ajoute : « Cela est dans le même sentiment que le portrait de moi, que j'ai pris lorsque je suis parti pour ici. » (Lettre 638.) Et ce sentiment il l'avait décrit dans une lettre précédente : « ... et je crois bien que je resterai ami avec lui et que je ferai son portrait. » (Lettre 635.)

L'autre portrait — d'une paysanne — date de l'époque d'Auvers-sur-Oise, en été 1890. « Voici trois croquis — l'une d'une



Van Gogh : *Autoportrait.*
Musée du Louvre.

figure de paysanne, grand chapeau jaune avec un nœud de rubans bleu céleste, visage très rouge, caraco gros bleu à pointillé orangé, fond d'épis de blé. C'est une toile de 30, mais c'est bien un peu grossier je crains. » (Lettre 646.) Et dans une lettre à Gauguin il avait parlé de ces fonds de blé : « Tenez, une idée qui peut-être vous ira, je cherche à faire des études de blé ainsi — je ne peux cependant pas dessiner cela — rien que des épis bleu vert, feuilles longues comme des rubans verts et roses par le reflet, épis jaunissant légèrement, bordés de rose pâle par la floraison poussièreuse — un liseron rose dans le bas enroulé autour d'une tige. Là dessus sur un fond bien vivant et pourtant tranquille, je voudrais peindre des portraits. C'est des verts de différente qualité, de même valeur, de façon à former un tout vert, qui ferait par sa vibration, songer au bruit doux des épis se balançant à la brise : c'est pas commode du tout comme coloration. » (Lettre 643.)

Et, en parlant des grandes étendues de blé, qu'il est en train de peindre à la même époque, il écrit à sa mère : « Je suis dans un sentiment d'un calme presque trop grand, dans un sentiment à peindre cela. » (Lettre 650.) Ce calme, presque trop grand fut le calme avant la tempête finale...

Pendant toute sa vie, Vincent a aimé le portrait — puisqu'il a aimé les hommes. Les portraits qu'il a peints de ses amis — le plus souvent des hommes et des femmes humbles et simples — furent l'interprétation de cet amour. Le message de Vincent, qu'il nous communique par ses traits de pinceau agités, par ses couleurs violentes, est un message de solidarité, d'amour humain. C'est pour cela qu'en regardant les portraits peints par Vincent, il faut toujours penser à cette phrase sublime et caractéristique de ses lettres : « Plus j'y réfléchis, plus je sens qu'il n'y a rien de plus réellement artistique que d'aimer les gens. » (Lettre 538.)

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 du volume *Portraits de Van Gogh*.

Giacometti

une expérience figurée de la solitude

PAR R. V. GINDERTAEL

Aucune œuvre contemporaine n'a sans doute accompagné, aussi loin que celle d'Alberto Giacometti, la pensée dans sa progression jusqu'à cette impasse où l'homme, se heurtant aux limites fatales de sa connaissance de l'univers, prend conscience d'en être absolument exclu et se trouve acculé, dans cette condition absurde, à l'abandon — c'est-à-dire à une foi irrationnelle — ou à la rupture. Cette séparation (de toutes manières) est l'inéluctable conséquence de l'impossibilité de constituer en unité l'être et le monde qui s'effrite en une infinité de particules désunies, dès que l'esprit tente de s'en saisir et de s'y reconnaître.

Depuis sa participation aux recherches surréalistes qui lui révélèrent les contradictions fondamentales dont il fit alors de sa sculpture « L'Objet invisible », par exemple, une illustration métaphorique, Giacometti, dans toutes les phases de son œuvre, n'a plus cessé de porter témoignage de la séparation existentielle. Les méthodes surréalistes avaient mis, en effet, le sculpteur sur la voie d'une spécification individuelle à ce point singulière qu'une solitude totale en était dorénavant la condition et le prix.

Lorsqu'une expérience humaine aboutit à une évidence ressentie dans une telle continuité et avec une telle intensité, il devient inutile de l'analyser et de l'expliquer en termes d'esthétique. En effet, l'œuvre d'art y est dépassée ; elle ne peut avoir été d'ailleurs, dans ce cas, l'objet déterminé et exclusif de la passion de l'artiste. L'acte ou la suite d'actes vécus et l'œuvre que cette expérience provoque,

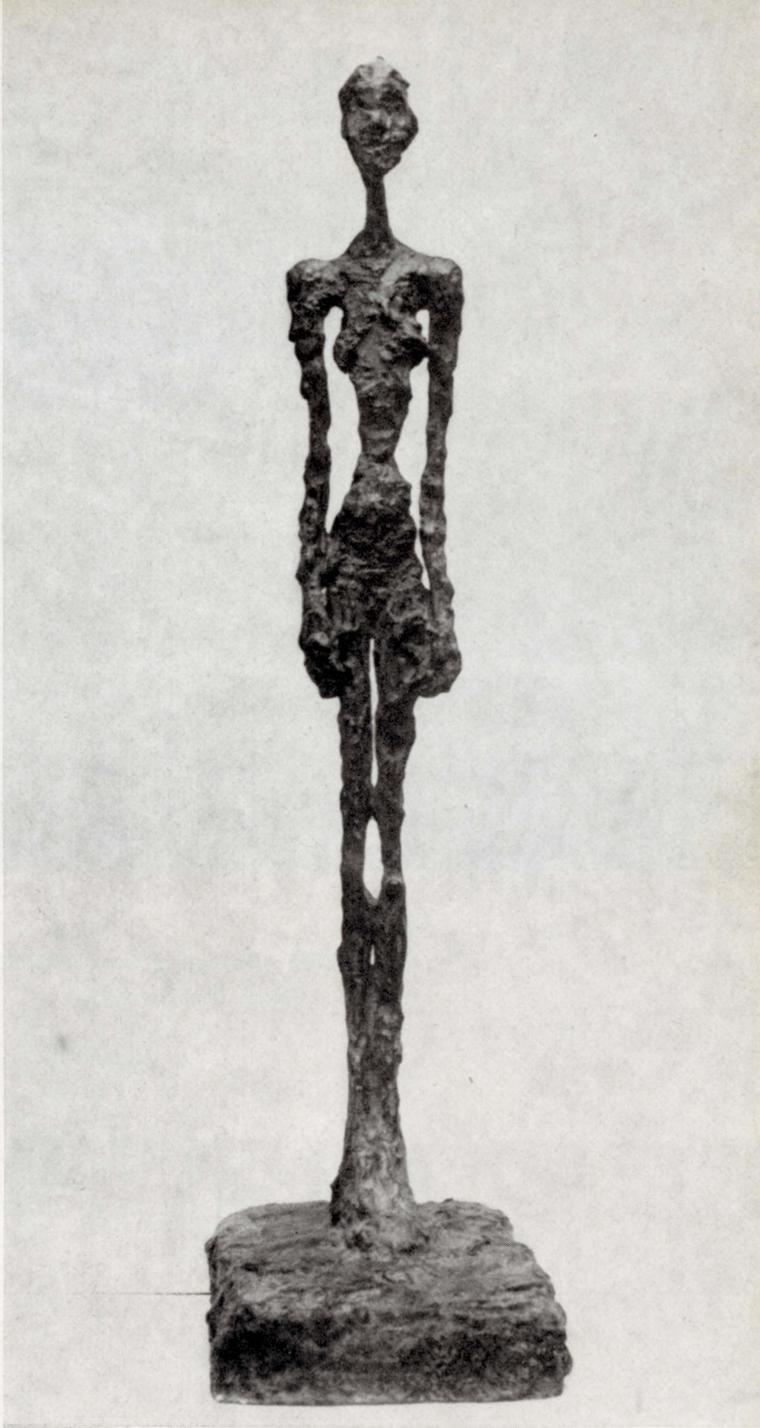
se confondent en tous points de leur accomplissement et leur répétition hallucinante multiplie leur pouvoir de résonance dont l'obsession impose alors l'identification de tous avec l'homme exemplaire qui se manifeste et qui s'offre.

Devant les figures de Giacometti, nerveusement matérialisées sur le schéma hiératique des armatures ou bien écrites d'un crayon et d'un pinceau fouailleurs, aucun de nous ne peut plus se distraire de l'insolite aventure de notre présence réelle mais absurde dans un univers intouchable qui ne laisse à cette présence, dès qu'elle entend se définir existence, d'autre sort qu'une solitude acceptée dans l'indifférence ou dans l'angoisse. La principale contradiction de la condition humaine ne réside-t-elle pas dans la simultanéité de la solidarité et de la solitude ?

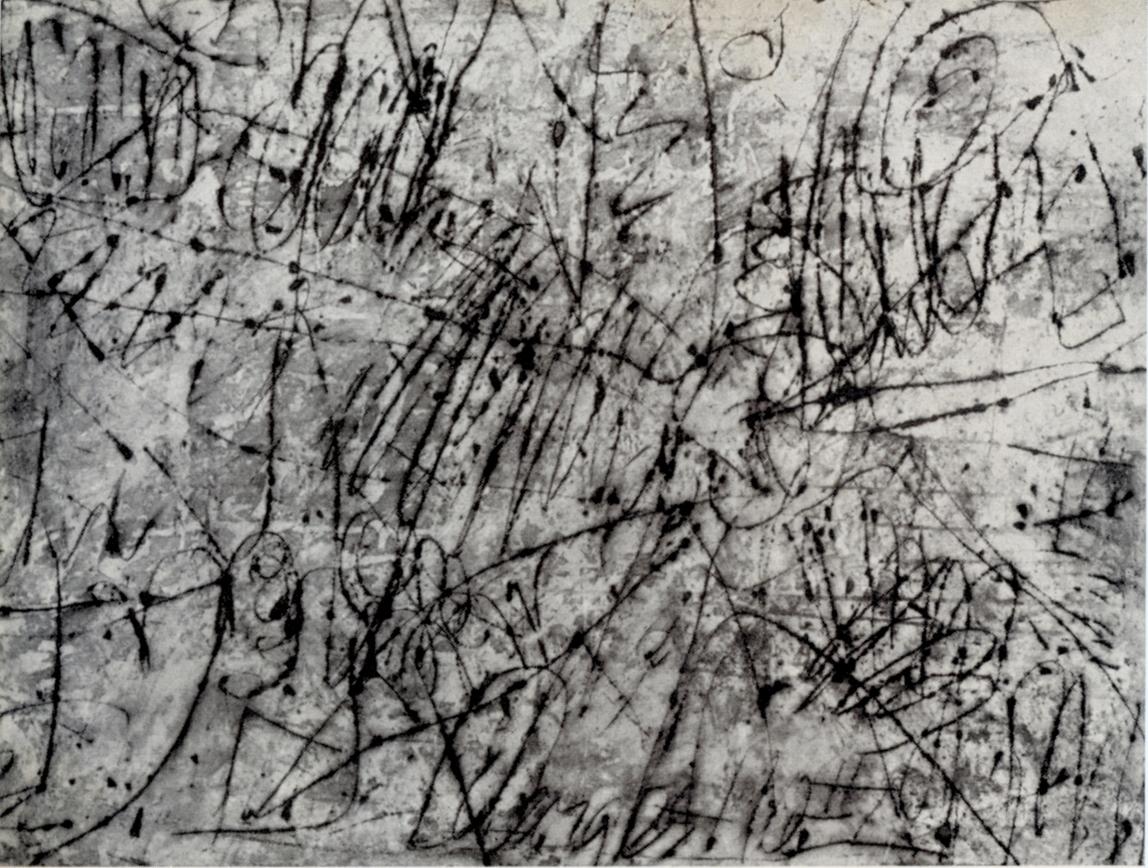
Sans doute les œuvres de Giacometti n'apportent pas les raisons — qui lui sont étrangères — d'un consentement sous quelques formes que ce soit, mais toutes sont également représentatives du même état de solitude qui limite l'homme à son enveloppe corporelle et l'y enferme. Chaque sculpture, même ramenée aux dimensions d'une épingle ou d'une allumette dont Giacometti a fait parfois, on le sait, une unité de mesure à l'échelle humaine, est un tout qui contient toutes les autres. Et ces figures resserrées sur leur totalité, mais séparées les unes des autres par toutes les distances et tous les intervalles de temps même lorsque le sculpteur les accouple ou les groupe, ont le caractère saisissant de la réalité instantanée et définitive que fait apparaître le retour à la conscience consécutif à ces moments d'absence qui nous arrachent parfois à notre automatisme indifférent.

Mais, sculptures isolées dans un espace qu'elles développent en tous sens et qu'elles supportent, ou encore images distinctes dans les profondes perspectives dessinées sur le fond gris « métaphysique » de ses tableaux, les créatures de Giacometti, par la répétition de leur imperturbable étirement et de leur éloignement, se résument en un signe symbolique de la double certitude d'une pluralité originelle et d'une incommunicable identité.

L'œuvre de Giacometti est certainement l'une des plus lucides devant la situation métaphysique de l'homme et, par cela même, sans doute la plus cruelle de notre temps.



Alberto Giacometti : *Nu*. Bronze. 1957.
Galerie Maeght.



Georges Noël : *Palimpseste vieux soleil*, 1960.
Galerie Paul Facchetti.

Georges Noël

PAR JEAN-LOUIS MOURET

... La mutation s'effectue. Les deux dimensions lui restituent le prix de leur stricte discipline. Les lignes de forces se précisent, localisent et multiplient en éléments distincts les idées sitôt émergées, séparent en parcelles le chaos intérieur dans lequel son instinct de pénétration l'a jeté. L'espace s'efface, et les ciels et les profondeurs. La multitude des lignes éperdues signifie à la fois le barrage qu'il oppose à l'obstacle auquel il bute, et l'effort de *pression* minutieuse qu'il exerce sur lui-même, pour contenir toute fuite vers le désordre de l'informe.

L'Artiste découvre alors, explicitée et dépouillée, la nature véritable du Rêve, le minerai essentiel à toute création. Et, sur la « paroi », brune, écaillée, striée de tous les arguments possibles — arguments restitués en une vigoureuse série d'exfoliations instantanées, sortes de négatifs-révélateurs d'idées saisies sitôt captées — les hiéroglyphes constants assourdissent de ronds, de pavés un tintamarre de trous qui renvoient en un son mat l'infinie opacité du réel.

On suit les étapes de cette recherche dans l'évolution du palimpseste désormais identifié ; les lignes s'amenuisent en nombre et vigueur, elles creusent, s'insinuent à même la pâte ; cette pâte elle-même s'atténue, s'intériorise ; le palimpseste est pénétré ; de l'intérieur, Noël fait surgir ces gris-bleus fanés et comme reflétés sur un infranchissable seuil de perception où l'âme n'a pas de recours. Sur ce « tain » pathétique, le mot n'est pas trop fort, l'écriture est noire, sans nuances, fine, nette. Elle transcrit à sa manière l'inutilité, la vaine candeur des magies picturales, des effets spécifiques, l'échouement des problèmes que l'on ne sut pas poser ou que l'on n'eut pas l'attention de résoudre. Le problème de l'Art concerne l'Être seul ; la matière et la réalité ne résistent pas à l'acuité visuelle intérieure. Le métier, c'est-à-dire la technique appropriée au style, sait les manier au gré de l'étrange volonté diffuse (la Future Vigueur que chantait Rimbaud ?), qui donne au Destin de l'homme son sens inéluctable, promis, toujours revendiqué, l'unique Possible.

Aujourd'hui l'œuvre palimpseste atteint une maturation révélée dans les nuances qui épurent et voilent les tons toujours excessivement riches, dans la finesse de l'écriture qui en atténue la violence. Un certain métabolisme est intervenu, qui termine le cycle primaire expérimental. Le parchemin recouvrant le palimpseste est brûlé, racorni, troué, mis à jour. A la lumière intérieure Noël s'émeut : L'Oeuvre entière est Métaphysique.

La réalité du réel

Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses.

Merleau-Ponty.

... Cette pomme est diverse et une ; mon regard épuise sur elle toutes les ressources de mes pouvoirs et la pose, simple, seule : elle se contente d'être là comme une boursouflure de l'espace, repliée sur ses contours. Elle tourne par la seule face qu'elle nous présente, se déploie, lance de multiples couleurs et les retient, rayonne et finalement défie notre autonomie qu'elle vient atteindre par le développement interminable de toute sa finition. Si l'on ne prend pas de distance, nulle issue ne s'offre aux yeux et à l'esprit : en déduire des mesures ? Comment oser l'enchaîner au cercle, à une perspective, au volume ? Ce corps étranger n'est pas une sphère simplement : froid, volume, rouge, mesures approximatives, qualificatifs : aucune de ces *terminaisons* ne saurait le définir exactement, le reconstituer et le rendre, pour être à sa place, pomme.

Dans l'espace comment être la pomme ? Comment m'identifier à elle ? La connaissance ne saurait se contenter d'un affrontement constant. Traversées ces apparences, sur sa qualité, la vérité de la pomme devient ma vérité : j'atteins le monde en elle ! Sans l'avoir nommée ni l'avoir possédée — la pomme résiste autant que j'insiste — et sans arriver à mes fins, mais en découvrant mes limites,

je la prolonge, la laisse atteindre à cet éclat de transparence vive, lentement se refermer sur soi, s'éteindre, *comme si elle n'était plus là*. Connaître c'est recevoir avec un certain retard — et par là même se revoir... Cette pomme qui me gênait ne m'apparaît déjà plus de la même manière : elle découle de moi, selon des développements dont le *rapport* est presque étranger à la réalité physique de la pomme. Maintenant *elle est passé(e)*, ou c'est moi qui devant elle ai changé. Elle est en moi, impérative, l'objet d'une émotion, le souvenir tenace d'un « instant de vérité » : cette persévérance.

Peut-être s'agit-il d'un rapport stupide ? D'un abandon illusoire à des résonances profondes croyant atteindre *au-dessous* des apparences. Rapport une fois pour toutes faux. Préjugé philosophique ? La pomme ne risque pas d'être autre chose, ni avant, ni après, que ce qu'elle apparaît au peintre. Quand bien même il ne s'agirait que d'être désemparé, la *réflexion* d'une série d'apparitions conclut notre interrogation !... Ces apparitions prolongées, par dialectique, nous saisissent et nous mobilisent entièrement, pour suite et conséquence d'une forme cohérente. Le poids du regard organise notre propre prise, l'écho métaformel de l'objet dévoilé en nous-même et son emprise s'exorcisant en notre émotion. Le peintre pour se délivrer de cet envoûtement, doit agir avec les seuls moyens qui lui sont possibles, en passer par la peinture pour *revivre* et manifester ce poids d'être. Cet essentiel, chaque fois singularisé, qui ne cesse pas de hanter les choses, à ce degré de la contemplation, vient se refléter en lui et par lui... Ainsi le sens de la pomme, sa réalité, va être celui, seul, que je pourrai lui donner au delà des sens déjà acquis, des réalités déjà découvertes. L'être de la pomme est-il un être invariable ? On peut assurer déjà que cet être-là, s'il *est* sûrement hors de moi — *n'existe* pas sans moi, et de ce fait que je lui donne sa coloration, le nomme et lui confère une existence ; et ceci sans prétendre nier ses apparences nette-

ment objectives que chacun peut lui reconnaître ; simplement pour tenter de les dépasser, les approfondir, *les obliger à se saisir et à être saisies par la vérité d'un langage*, par une pratique — *manifeste*.

La pomme offre toutes les particularités que nous lui connaissons, en tant que forme finie et précise ; mais puisque j'ai refusé sa figure classique, elle est également cette chose que sous l'angle de ma vision et partant, de ma sensation, je n'ai pas encore définie ; les diverses définitions picturales déjà faites, établies comme valeurs ne sont pas les miennes... Chaque homme reprend le monde à son compte selon sa vocation...

Le langage touche donc ici à un absolu, celui précis de ses moyens qui *qualifient* une vision, visant elle-même à tout dire. Chaque homme, lorsque c'est son rôle de tenter des définitions, doit partir de données antérieures, ensuite les refuser aussi bien pour manifester sa liberté dans l'épreuve d'une expérience personnelle (d'une expérience de la conscience), que pour révéler l'homme en lui.

Si le réel nous semble maintenant autonome et persiste ainsi, par toutes ses formes ou par sa seule forme, l'homme pourtant, chaque fois, le reconsidère, doit le fixer à nouveau à travers une élaboration qui permet et réalise le *moyen-terme* situant exactement ce réel par rapport à lui. A travers cette découverte de la pomme préluant à l'état que le peintre finissait par subir, nous n'avons pas posé jusqu'alors le problème de la communication de cet état, l'action qu'il provoque, et la saisie de la pomme par un langage : la pratique et le fait de ce mouvement dialectique qui doivent encore nous lier à la pomme, nous les verrons, se rapportent à la fonction du signe. Le sens de la pomme, c'est sa résonance en moi qui me vient d'elle. Et cette résonance selon que je tente de dépasser les diverses évaluations de la pomme (en

la laissant à un univers d'incohérence, en doutant de son évidence coutumière), il faut l'établir au niveau d'une nouvelle évidence et d'une nouvelle cohérence (picturale), qui pose cette pomme, en tenant compte des lois de la peinture, le plus justement possible, dans sa nouvelle situation avec moi. En tout cas si la pomme réelle n'est pas rendue telle que l'habitude ou les fonctions la fixent, du moins il s'agit bien de l'expression de mon émotion tout entière provoquée par la pomme. J'exprime mon émotion en la peinture de la pomme ; et ainsi une vision personnelle et originale de la pomme. Par ce moi la voyant, c'est donc aussi la pomme qui est vue *comme elle est* ; ou plutôt sinon vue comme elle est, vue en fonction *de la peinture* de la pomme : comme base fondamentale et essentielle de la peinture. Et certes si je puis voir cette pomme comme tout le monde : telle qu'elle me fut décrite, et telle que je la connais, je peux pourtant la voir maintenant libérée, comme à l'origine : essence de toutes les métamorphoses, parcelle de monde informulé en lequel semble se maintenir le secret du monde, antagonisme toujours mystérieux, toujours à l'origine de l'homme et de ses gestes. Réel toujours constant en lui-même et semblable mais dont je cherche la vraie semblance en peinture, nouvelle réalité plus proche du réel. Et c'est ainsi la seule manière de la pomme en tant que réel constant, d'être réalité et réalisée. *Réalité-réalisée* et ceci grâce au langage de la forme, aux lois que celle-ci nous impose. Mais ne dira-t-on pas que la forme résulte pour ainsi dire de la fonction dialectique et vivante de la conscience devant le réel ? Dire ce qu'on voit, c'est dire ce qui est, ou en tout cas le *faire* exister chaque fois différemment et plus profondément, lui conférer finalement une étendue nouvelle qui se rapporte à nous.

La pomme est un objet simple, que penser alors : d'une baigneuse ?

(Une baigneuse, ce n'est ni une tête, ni un cou, ni des yeux, ni une telle bouche : mais un corps — féminin — qui conjugue la mer et la plage en un mouvement, soudain, par lequel se noue une attitude saisissante, qui se dénude, compose la nature au féminin, avec — à bonne distance — du toucher, du fragile, des éclats de chair et des courbes, une houle de couleurs dorées, des points intimes...)

d'un paysage !

(Ces collines sous le ciel, les voici tremblantes et déjà vagues ; il n'en reste qu'un bleu sourd, des bandes d'un vert pâle qui auraient pu être les champs de blé clair ; et tout autour, allant jusqu'à percer les collines, jusqu'à éclabousser les longueurs vertes de l'espace, des morceaux de ciel blanc éparpillés, le frisson jaune insistant des ajoncs...)

d'une nature morte !

(Entre ces brunes moisissures, ces planchers glissants, ces angles abrupts comme des falaises (le moulin à café) et ces molles rougeurs qui débordent un contour, tourbillonnent, mais sont fixées à l'immobilité d'un fond, et-qui-sont-des-tomates... il y a un échange, une lutte, un accord éclatant qui...)

des portraits !

(Ces visages rencontrés — il fallait les reconstituer par chaque détail — sont encore présents en moi et présence de *celui-là*, non plus avec le nez ou la bouche, ou l'œil, détails nécessaires au dessin « figuratif », mais par une puissance générale, une certaine coloration des lignes, quelques singulières taches *indéfinies* : taches qui — sans ce nez, cette bouche, tels yeux — sont signes de cette présence unique et massive, à nulle autre pareille. Sorte d'au-delà de la forme, *métaphore* qu'il est possible de signifier à nou-

veau selon cette massivité et différemment, sans ses détails maintenant imprécis du visage (nez, bouche, œil), qui cependant ne nuisent en rien pour le *distinguer*. Je projette ces visages *démasqués*, uniques, *en peinture*).

Baigneuse, paysage ; nature morte, portraits, *thèmes ou sujets* qui offrent déjà un univers de relations complexes et qui eux aussi, sont du réel que le peintre doit pour lui-même questionner.

1^o Comme s'il lui était absolument inconnu.

2^o Comme si à partir de toutes les formes du langage aucun ne l'avait exprimé jusqu'à ce jour.

3^o Comme si le réel ne subsistait en lui que comme en sous-venir. Mais le peintre entièrement mobilisé par ce débordement du réel en est le point de rencontre. A travers une conduite particulière (celle qu'implique sa peinture suscitée par cette rencontre) une réalité totalement différente, mais cependant définie sur une ontologie du réel et le fixant comme un double, faite des mains de l'artiste, doit servir de passage à la raison, mais aussi être indépendante, devenir langage. Si la peinture se présente comme une image mentale du réel, elle est aussi et surtout la réalité concrète du rapport qui met en évidence les problèmes de la conscience. Dans ce sens il semble impossible d'éviter la dialectique qui pose la conscience comme troisième terme d'un rapport permanent entre le monde et nous. Et notre « réalité intérieure » ne peut dépendre que de cette dialectique. Ceci pour ceux qui pensent que le peintre peut tirer de lui-même, pour ainsi dire hors du monde, ce qui serait l'essentiel de lui-même. Il semble que la fameuse « réalité intérieure » ne soit possible qu'à partir d'une relation qui peut être intemporelle bien que conjuguée au présent, de la conscience avec le monde.

Ce texte fait partie d'un chapitre extrait d'un livre à paraître : *Sur la vérité de la peinture*.



Lapoujade : *La pomme*. Galerie Numaga.



Gastaud : *Chant barbare*, 1960.

Galerie J. Massol.

Sur la peinture de Gastaud

PAR JEAN-LOUIS FERRIER

La réalité du peintre est, sans doute, d'abord celle des œuvres des musées. Ainsi que le remarque Malraux, entre Vélasquez enfant, étonnamment habile à dessiner, adroit dans l'application de toutes les techniques, et Vélasquez adulte, il existe une cassure : celle produite par l'irruption — à travers sa connaissance — de la tradition.

Non parce que la peinture circulerait en vase clos, parce qu'elle ne serait jamais que *peinture de peinture* : Léger aimait à dire à son retour de la première guerre mondiale qu'une culasse d'un canon de 75 ouverte au soleil lui en avait appris davantage que tous les musées du monde. Mais pour la simple raison que, comme tout langage — scientifique, poétique, politique, philosophique — la peinture constitue la seule consistance, le seul être, le seul *lieu solide* du monde réel.

Il suffit d'avoir séjourné à Antibes et à Nice où Gastaud vécut plus de trente années pour en demeurer convaincu.

Tout, là-bas, renvoie à Gastaud : les mousses accrochées aux roches jaunes et brunes qui émergent de la mer, les grands mouvements de ces roches, leur matière poreuse, leurs stries verticales, horizontales, obliques, qui multiplient les rythmes, les précipitent, les brisent, le crissement des galets sous les pas, la vase où s'enfonce le pied, la texture nouée des pins... Klee comparait l'artiste à un grand arbre qui fleurit de planter ses racines profondes en pleine terre. Tel est Gastaud : on le sent tout entier maritime et géologique, méditerranéen.

Mais, inversement, il s'en faut de beaucoup qu'Antibes ou Nice, ou la Méditerranée, contiennent Gastaud.

Il y a, dans chacun des tableaux du peintre, une rigueur et un approfondissement étrangers au paysage. Que vaudrait, en effet, un art de vraisemblance ? A une époque où, sous prétexte d'abstraction pure, la majorité des peintres donne dans la plus facile des figurations, celle du gros plan, Gastaud se distingue par son souci de construire toujours des totalités. Il existe, au fond de certains lacs, des dépôts sédimentaires qui se superposent par couches. Déchets végétaux, ils permettent selon leur couleur, leur épaisseur, leur densité, de lire la succession des saisons, de savoir ce que celles-ci ont été, sèches ou pluvieuses, froides ou chaudes. A la limite — car tout se tient dans l'univers — leur étude microscopique révèle le mouvement des taches solaires. Ainsi, chaque toile de Gastaud est d'abord un *prolongement*. Selon le couple espace-temps, un prolongement de la nature — *par la peinture*.

Ce qui distingue peut-être le plus les peintres qui ont, aujourd'hui, quarante ans, de leurs aînés, c'est leur redécouverte de la tradition classique. Picasso et Braque, au début du siècle, allaient à la rencontre de Cézanne à travers la statuaire nègre. Matisse reste inséparable de l'art de l'Islam. L'œuvre de Gastaud, au contraire, demeure incompréhensible si l'on néglige de la replacer sur un fond de vision florentine ou romaine.

J'en veux pour preuve — outre celle de l'art d'un Léonard de Vinci — l'influence déterminante sur l'artiste de *La bataille de San Romano* d'Uccello à la National Gallery.

Gastaud a vécu de longues périodes à Londres. De ses séjours, il n'a rien retenu ou presque sinon cette image d'un immense piétinement de quelques chevaux, d'une mêlée indescriptible de quelques cavaliers, d'un espace à décrochages, à correspondances, à échos. Là où les esthétiques officielles ne veulent reconnaître que le refus du réel ou, à l'opposé, sa première et incertaine approche, il a perçu, au contraire, une exceptionnelle prise de possession. La maîtrise en art, on le sait, est toute de dépouillement. Mais elle est aussi — qu'on me passe le terme — de *remplissement*. Uccello *remplit* chacun de ses chevaux d'une cavalerie, ses moindres casques, ses armures, ses piques, ses hallebardes, de la force pénétrante

et nue de l'acier. Il *remplit* son monde imaginaire du flux et du reflux incessants de la lutte lancinante.

Aussi, tout dans Gastaud parle d'Uccello parce que, dans son esprit même et malgré les différences de surface, Uccello — plus que toute réalité — contient Gastaud.

Mais, l'on s'en doute, la rencontre reste secrète. Aucun peintre, jamais, ne fut quitte envers *La bataille de San Romano* pour en avoir copié les hommes ou les animaux. Ni même pour en avoir repris les grands rythmes ou recréé avec précision le système formel. Le problème, je viens de le dire, est de prise de possession. Uccello, comme tous les grands peintres, institue le réel dans son œuvre au niveau des significations. Son art est d'abord branle-bas, poussée sourde de forces qui s'affrontent. Il est *morphologie* du combat et c'est ce qui le distingue des compositions du Baron Gros et de Meissonier.

Or, c'est *morphologiquement* qu'Uccello et Gastaud se rejoignent, au niveau d'une prise en charge analogue du réel.

Certes, il n'est plus question de chevaux et de guerriers dans la peinture de Gastaud — il n'en a jamais été question. Dans le sens le plus strict du terme, Gastaud est abstrait, c'est-à-dire qu'il s'est éloigné aussi bien de la figuration que de la transposition de cette figuration. La rupture est délibérée et complète. Et pourtant, il ne sombre jamais dans l'insignifiance. Du piétinement des montures, l'artiste conserve la marque puissante dans chacune de ses toiles. Du jeu des piques et des hallebardes, demeurent l'opposition, l'antagonisme, le glissement. Par la seule médiation du pictural, la violence, l'enchevêtrement apparaissent ici, pour ainsi dire, à l'état pur.

Qu'il s'agisse de Nice ou d'Antibes, de rochers, d'armures, de chevaliers, d'une bataille, n'importe guère en dernière analyse. «Les contradictions au sein de la toile, loin de me gêner, me paraissent fécondes, écrit le peintre. La véritable harmonie naît d'elles.»

Dans le réseau des choses naturelles ou humaines, Uccello — au même titre que l'univers réel — est ce par quoi Gastaud, dans son œuvre, institue toujours davantage le règne de la peinture.

Actualité de Vinci
et des écrits léonardiens
sur la peinture

La lumière est à la fois instrumentale et substantielle : elle constitue le spectacle parce qu'elle intervient dans la structure et l'enveloppe des choses, et elle le transmet. Elle anime le vide de l'espace, l'écart entre l'œil et l'objet ; elle travaille l'objet. Elle est indispensable au contenant comme au contenu. Elle est extériorité et intériorité. En quoi elle est, pour les philosophes, la définition même de l'esprit et, pour Léonard, de la peinture. Car Léonard, poussant aussi loin que possible la définition métaphorique de l'acte mental, identifie sans doute la « réalisation plastique » à la perception intellectuelle ; mais il s'est entre temps souvenu que le principe lumineux de l'espace et des choses agit selon deux modes, dont ne se sont pas assez préoccupés les philosophes : selon la structure invisible de l'espace qui relève des mathématiques — mais aussi de la représentation peinte — et selon les conflits illimités du principe négatif de l'ombre avec l'expansion.

sion de la clarté, qu'il reste à explorer et peut-être à magnifier — par la peinture.

On est ici au cœur des difficultés propres à la pensée et à l'art de la Renaissance. Mais il est assez facile d'y apercevoir — grâce aux intuitions de Léonard — le nœud de préoccupations qui ont été fondamentales au XX^e siècle, au moins dans les deux branches extrêmes du Cubisme et du Surréalisme. Le développement complet du premier devait finalement passer par l'une des intuitions maîtresses de Léonard dont on trouvera l'exposé dans le *Trattato*. L'univers des phénomènes se dispose en facettes, en éléments extrêmement mobiles et fugitifs, qui circulent à des vitesses insensées sur un réseau de rayons lumineux *tendus* en pyramides aux intersections innombrables, ou, selon les termes mêmes du recueil de 1490 — le premier aperçu doctrinal : « Tout corps opaque remplit l'air environnant d'une infinité d'images qui le représentent partout et tout entier en chaque point grâce à d'innombrables pyramides répandues dans cet air. Chaque pyramide, formée d'un long concours de rayons, enferme un nombre infini de pyramides et chacune les contient en puissance toutes... » On voit ici comment l'esprit exercé aux définitions paradoxales — du type du « coup de dés » — retire tout le bénéfice de cette agilité dans la vision de l'espace la plus active, la plus « endiablée » que l'on puisse concevoir. Ce carrousel lumineux de l'espace se laisse régler par le fait que l'image détachée de l'objet obéit à un ordre mathématique, dont le peintre s'est assuré le contrôle. Il se trouve précisément en position de force, au moment où l'intuition des interactions spatiales deviendrait insoutenable. Dans l'œuvre d'art, tous ces rapports seront concrétisés par les arêtes et les reflets à l'inté-

rieur du réseau perspectif ; le tableau est le total de ces images errantes si nombreuses, si emmêlées, que de tous ces mouvements trop rapides résulte finalement une image frémissante mais relativement fixe. Il reste que les textes de Léonard — lus par un moderne qui dispose d'une conception du cosmos différemment organisée — invitent à une projection prismatique de ces rayonnements. Et c'est, on le sait, à la suite de la lecture du *Traité* (traduit, mal, et publié par Péladan en 1910) que Jacques Villon se forma la notion d'une peinture articulée, en réfractions, et la répandit dans la jeune génération.

Il n'est pas moins remarquable de voir que l'opuscule de Gleizes et Metzinger (1912) destiné à promouvoir le sérieux et la dignité poétique du cubisme, fit, au moment décisif de la démonstration, appel à l'observation de Léonard sur le caractère « totalisateur » de la vision : « Le tableau ne se livrant que lentement semble toujours attendre qu'on l'interroge, comme s'il réservait une infinité de réponses à une infinité de questions. Sur ce point laissons Léonard de Vinci défendre le cubisme : ... *nous connaissons clairement, dit Léonard, que la vue, par rapides observations, découvre en un point une infinité de formes ; néanmoins elle ne comprend qu'une chose à la fois.* »

On pourrait tenir cette rencontre pour l'une de ces superpositions d'intentions toujours rendues possibles par le jeu de la culture, à des époques aussi distantes les unes des autres que l'on voudra, s'il n'en existait une seconde, non moins avouée et non moins révélatrice, dans un secteur tout différent. Les commentaires explicites de Max Ernst reportent aux observations fameuses de Léonard sur la valeur excitatrice des « taches » et la pratique du

« rêve éveillé » pour déclencher l'inspiration, la mise au point des « frottages » et des superpositions rapides d'images d'une forte charge émotive.

« Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard... Il s'agit de frottis sur des surfaces inégales qui avaient irrésistiblement attiré et retenu l'attention du peintre. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceau d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser, des rochers, *la mer et la pluie*, des *tremblements de terre*, le *sphinx dans son écurie...* » (Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, « Cahiers d'Art », 1937). Une prolifération de motifs nouveaux et féériques s'ajoute ainsi aux « inventions » désignées par Léonard dans ses notes, conformément à ses propres phantasmes : batailles, paysages, figures monstrueuses... Il est bon de préciser dans quel contexte exact, à quel moment de la démarche personnelle du peintre, ces « visions devant les taches naturelles » interviennent utilement pour Léonard, et les conséquences qu'il en tire — assez proches, en un sens, des superpositions surréalistes — dans la pratique du *componimento inculto*, l'« ébauche informe », à laquelle elles sont directement liées. Et d'autre part cette « recette » se situe au point de rencontre de la « psychologie » et de la « cosmologie » de Léonard : les formes semblent palpiter selon les

mouvements subtils de l'ombre et de la lumière qui répondent au trouble et au battement intérieur de l'âme comme à la vitalité inextricable de la nature.

Ce n'est pas seulement par luxe et par coquetterie culturelle que Max Ernst reconnaît le rôle d'intercesseur joué par Léonard. Il y a une rencontre intéressante entre le peintre de *Sainte Anne* et celui de la *Fiancée du Vent*, non seulement dans l'exposé des motifs et l'analyse du processus central, où l'on a vu ce que le second doit au premier, mais encore dans les effets : les « fonds » hallucinants de *Sainte Anne* et de *Mona Lisa*, glaciers lunaires glissant jusqu'à des plaines inhabitées, ont toujours eu aux yeux des poètes des propriétés irrésistibles de suggestion. Et l'un des peintres directement issus de Léonard, Piero di Cosimo, a donné, par sa légende comme par son œuvre, le modèle d'un comportement de réfractaire et d'un attachement farouche au fantastique. Ou, mieux, pour mettre encore en cause un contemporain, Jacques Villon, stimulé par la vision mathématique du cosmos, et Max Ernst par les suggestions imaginatives, ne se rencontrent pas sans suggérer, comme une résultante amusante à prévoir, la figure de Marcel Duchamp : ses attentats fameux contre le « sourire » et la convention esthétique apparaissent comme la contrepartie d'une attitude — plus ambivalente qu'on ne le dit — envers l'étonnante partie d'échecs qu'est l'entreprise géante de Léonard, et un certain art de capter l'insolite, que les modernes peuvent lui envier.

Ce fragment est tiré d'une étude importante à paraître au *Club des Libraires de France* et qui groupe pour la première fois, dans un ordre méthodique, les textes du *Traité de la Peinture* de Léonard de Vinci.

ALBERTO GIACOMETTI. — Né à Stampa, canton des Grisons (Suisse), en 1901. Fils du peintre Giovanni Giacometti. Elève des Beaux-Arts de Genève, en 1919. 1922, arrivée à Paris. 1927, installation dans son atelier actuel, rue Hippolyte Maindron.

Expositions. — Galerie Pierre Loeb, 1927. New-York, 1948. Kunsthalle de Bâle, 1950. Galerie Maeght, Paris, 1951. New-York, Galerie Maeght, 1954. Dans les villes importantes d'Allemagne, Fondation Guggenheim, New-York, Arts Council, Londres, 1955. Kunsthalle, Berne, Biennale de Venise, 1956. Galerie Maeght, 1957. New-York, 1958.

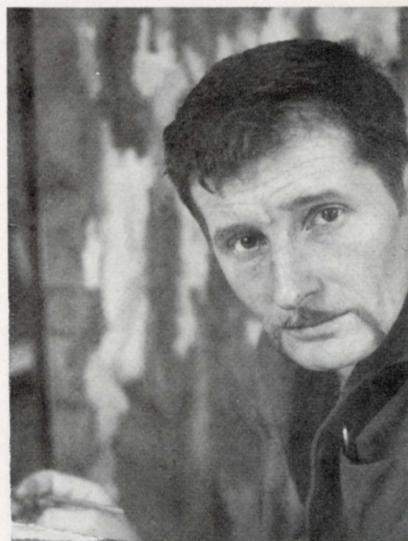
Collections. — Musée Guggenheim, USA. Musée d'Art Moderne, Paris. Musée d'Anvers. Tate Gallery, Londres. Musée d'Art Moderne, New-York. Kunsthalle de Bâle. Musée de Duisburg (Fondation Lahinbruck).



ROBERT LAPOUJADE. — Né à Montauban le 3 janvier 1921. Etudes personnelles, divers métiers par nécessité.

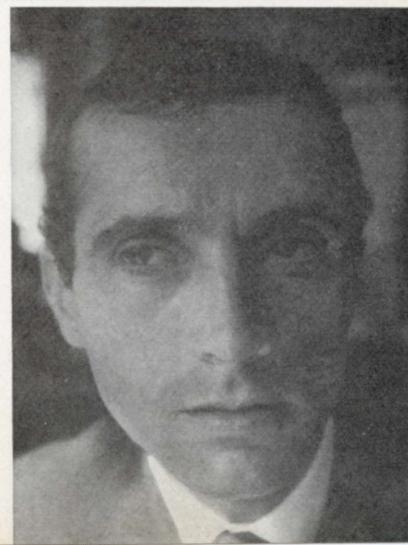
Expositions. — Première exposition figurative à Montauban, 1939. Galerie Jeanne Castel (préface de Waldemar Georges), 1947. Exposition de portraits (Eluard, Sartre, Claudel, etc), Galerie Chardin, 1949. Première exposition non-figurative à partir de l'informe, *Prétextes et peinture formelle* (manifeste de l'artiste), 1949. *Compositions*, Galerie de Babylone. Recherche d'une signification et d'un sens, 1951. *L'enfer et la mine*, Galerie Arnaud. Ensemble présenté à Milan, Florence et Turin, 1952. Galerie Pierre Loeb (préface de Francis Jeanson) 1957. Sur le thème *Autour des objets*, exposition à la Galerie Numaga, 1959.

Lapoujade, dont trois toiles sont acquises par le Musée d'Art Moderne, a en outre exposé en groupes au salon de Mai, aux « Réalités Nouvelles », en Belgique, en Suisse, en Suède, en Italie, en Australie, au Japon, en Amérique, en Pologne, en Yougoslavie, à la Biennale de Venise, 1960.



GEORGES NOËL. — Né à Béziers, le 25 décembre 1924. Etudes techniques. Dessine des turboréacteurs jusqu'en 1955. Se consacre exclusivement à la peinture depuis cette époque.

Expositions. — Galerie Legendre, 1957. Studio Facchetti, 1958-1959. Groupe de la Galerie Paul Facchetti du Musée de Leverkusen. Allemagne, 1958. Organisation de la Salle des informels à la Biennale de Paris, 1959, et du Salon « Comparaisons », 1960. Réalités Nouvelles, 1958-1959.





PIERRE GASTAUD. — Né à Nice en 1920. Se consacre entièrement à la peinture à partir de 1952. Obtient un Prix de la Jeune Peinture, à Nice, en 1950, et le Prix de la Biennale de Menton, en 1951.

Expositions particulières. — Galleria « La Bussola », Turin, 1954. Musée Picasso, Antibes, 1954. Saint-Paul-de-Vence, 1955. Galleria Pater, Milan, 1957. Galerie Numaga, La Chaux-de-Fonds, 1959. Galerie Jacques Massol, Paris 1960.

Expositions de groupe. — France, Italie, Allemagne, Suisse, Angleterre, depuis 1952. Première Biennale de Gênes, 1951. Londres, Beaux-Arts Gallery, 1952. Micro-Salon, Galerie Iris Clert, Paris, 1957. Galerie Bridel, Lausanne, 1959. Galerie Jacques Massol, Paris 1958, 1959, 1960.

Salons. — Salon de Mai, 1955, 1957, 1958, 1959. Salon de Mai, Paris et Zurich, 1960. Ecole de Paris, Galerie Charpentier, 1960.

Musées. — Musée Picasso, Antibes, 1955. Musée d'Art Moderne, Menton, 1950.



PAUL KALLOS. — Né en Hongrie en 1928. A Paris depuis 1950.

Expositions particulières. — Galerie Pierre, Paris, Galerie Mathiesen, Londres, 1955. Galerie Pierre, 1957. Galerie Charlotte, New-York, 1958. Galerie Pierre, 1960.

Expositions de groupe. — Six peintres de Paris, Galerie Blanche, Stockholm, 1955. Salon des Réalités Nouvelles depuis 1956. Trois jeunes peintres, Galerie d'Art Vivant, Paris, 1956. Dix jeunes peintres de l'Ecole de Paris, Galerie de France, 1956. Les collections d'un amateur, Galerie Creuzevault, 1957. Salon de Mai, depuis 1957. Peintres France-Italie, Turin, 1957. Ecole de Paris, Galerie Charpentier, 1957-58. Fifteen Painters from Paris, organisée par Corcoran Gallery of Art de Washington, 1959-60. Biennale des Jeunes Artistes, Paris 1959.

Musées. — Musée National d'Art Moderne, Paris. Museum of Toronto. Musée de Rio-de-Janeiro. Musée d'Eindhoven. Musée de Tel-Aviv.



GREGORY MASUROVSKY. — Né à Bronx, N. Y. U. S. A. le 26 novembre 1929.

Etudes. — High School of Music and Art, à New-York. Parsons School of Design, à New-York. Black Mountain College. Art Students League, à New-York. La Sorbonne, Paris depuis novembre 1954.

Expositions depuis son arrivée à Paris. — Galerie du Haut Pavé, Paris, The American Legion Exposition, Paris 1955. Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen, Kunsthalle, Bâle, Recent Drawings USA, Museum of Modern Art, New-York, 1956. Oeuvres graphiques, Galerie du Dragon, Paris, Galerie Edouard Loeb, Paris, 1957 et 1959. Galerie 33, Berne, Atelier Riehentor, Bâle, 1957. Galerie Van de Loo, Munich, Kunstausstellungen der Stadt, Bochum, Kornfeld-Klipstein Galerie, Berne, Howard Wise Gallery of Present Day Painting, Cleveland, 1958. New Acquisitions : Drawings, watercolors, Museum of Modern Art, New-York, 1959. Galerie des Quatre-Saisons, Paris, New Talent Art in America U. S. A., La Hune, Paris, 1960.

Chefs-d'œuvre lyriques contemporains

PAR MAURICE FAURE

L'une des obsessions de certaine critique musicale d'aujourd'hui, c'est la crise du théâtre lyrique. Ce souci n'est pas sans fondement. La crise en question peut être envisagée sous bien des aspects, celui de la création, celui de la mise en scène, celui de la qualité des interprètes, celui du public. Si l'on s'en tient à la création, y a-t-il en fait, comme d'aucuns le croient, incapacité chez les compositeurs actuels, rupture soudaine dans la continuité de développement du genre, contradiction mortelle entre les exigences de la scène et les pouvoirs du langage musical de notre temps ?

Ecartons les œuvres trop nombreuses, dont certaines ne sont pas d'ailleurs sans mérites, qui tentent vainement d'adapter à quelques audaces harmoniques la vocalité traditionnelle et les confortables séductions mélodiques. Elles ont parfois un succès d'estime ou d'amitié. Leurs échos cependant s'éteignent vite. On sent que l'avenir les menace, et dans le présent même elles suscitent une sorte de malaise.

Y a-t-il un modèle pour le compositeur de 1960 ? Certainement pas dans l'opéra ni dans le drame lyrique du XIX^e siècle, quel que soit le regain de faveur dont ils jouissent. Il y a *Pelléas et Mélisande*. La vertu n'en est pas épuisée. Mais on n'imité pas *Pelléas et Mélisande*. Les leçons qui en émanent prouvent leur fécondité par la distance que les œuvres les plus significatives de ce siècle ont prise à l'égard de Debussy, des années après le *Château de Barbe bleue* de Bartok.

Wozzeck est sans doute l'œuvre exemplaire la plus riche, la plus vigoureuse, la plus émouvante de l'époque contemporaine. Elle date de 1920. Dans *Lulu*, en 1935, Alban Berg se renouvelle avec une admirable diversité, mais sans se dépasser, et peut-être plus nostalgique du passé que dans *Wozzeck*.

On peut, je crois, situer tout près de *Wozzeck* deux ouvrages que l'on a eu l'occasion de réentendre récemment à Paris, à quelques jours d'inter-

valle, rapprochement éloquent concerté par le hasard : *Antigone*, de Honegger, qui est de 1927, et *Vol de Nuit*, de Dallapiccola, qui est de 1939.

Ce sont deux grands sujets. Il n'est pas de grand théâtre, fût-il lyrique, sans grand sujet. Le conflit du Pouvoir et de la Conscience. Le conflit de l'Action et du Bonheur. Avec d'innombrables implications, corollaires et prolongements. Deux sujets toujours actuels, plus actuels que jamais.

Dans l'un comme dans l'autre ouvrage, le texte garde toute sa valeur, et le compositeur lui conserve toute son intelligibilité. La musique est-elle au service du mot, comme le veut une des deux théories contraires qui oscillent au cours de l'histoire de la musique ? Oui. Ou plutôt la musique et le mot font corps étroitement, inséparables, et prenant force l'un par l'autre. Dans *Antigone*, Honegger élabore une prosodie qui accuse l'attaque des consonnes. Il use d'un récitatif qui ne prend jamais le temps de s'attarder. Le lyrisme ne se distingue plus du drame. Et le chant va du même pas que la parole, rapide et saisissant. Dans *Vol de Nuit* la ligne mélodique a moins de rigueur ; elle est plus libre, plus souple, à l'occasion plus généreuse ; toutefois c'est encore une étroite union avec la parole, qui ne retarde pas l'action, et la même intimité profonde entre drame et lyrisme.

Le langage de Honegger est constamment polytonal ou atonal. Le langage de Dallapiccola est d'un dodécaphoniste parfaitement maître de ses moyens, avec une magnifique liberté. Chez l'un et l'autre, même souci de la justesse expressive, et même réussite. Chez l'un et l'autre, un orchestre en incessant mouvement, au commentaire efficace et très attentivement contrôlé. Chez l'un et l'autre, la science du contrepoint, d'où résulte l'effet de densité, et la science de la couleur instrumentale, des oppositions de volumes.

Cette sommaire analyse fait ressortir les parentés, très sensibles pour l'auditeur moyen tout autant que pour l'auditeur averti, en dépit des différences techniques si importantes. L'individualité se manifeste essentiellement chez Honegger par une austérité violente, presque brutale, par un intense dynamisme, chez Dallapiccola par un sentiment dramatique plus chaleureux et mieux accordé avec l'humanité noble ou familière de chaque jour.

Ni Honegger ni Dallapiccola ne se sont contentés d'épousseter de vieilles formules. L'adresse de Menotti par exemple ne leur a pas suffi. Ils ont repensé le problème lyrique, et l'ont résolu chacun avec ce que le langage et la technique leur apportaient de neuf, et d'exclusivement personnel, et dans une expérience profondément vécue de la condition psychologique, sociale et morale de l'homme du XX^e siècle.

Echos de Paris

Au Récamier (théâtre d'essai du TNP), la nouvelle saison part bien. Au programme : *Génousie* de René de Obaldia. C'est la première comédie que présente Vilar, dans cette salle qui accueille, la saison dernière, des pièces aussi « noires » que *Les Bâisseurs d'Empire* de Boris Vian, *La Dernière Bande* de Beckett.

La presse, quasi-unanime, a souri à cette aimable fantaisie. D'un pays imaginaire, la *Génousie* — et c'est « plus loin que la Perse » — l'auteur dramatique, Philippe Hassingor, a ramené une femme. Elle s'exprime en génousien ; René de Obaldia en profite pour lui forger un langage cocasse et charmant. Un regard, et Irène et le poète Christian Garcia succombent au coup de foudre. Qu'ils ne parlent pas la même langue n'est pas un obstacle à leur amour... l'auteur suggère même : au contraire.

Le temps, sur ce regard, suspend son vol. Nous voici dérivant, amusés et séduits, en plein rêve, celui de Christian qui, oubliant délibérément son hôtesse, Mme de Tubéreuse et ses pédants invités, vit avec Irène une sorte de lune de miel. Aussi bien se laisse-t-il aller à occire le mari qui l'encombre. C'était un rêve. N'était-ce qu'un rêve ? Prémonitions plutôt. Christian ramené à la réalité, le salon littéraire se sent pour de bon embarqué.

C'est bien joué. Roger Mollien, régisseur de la pièce (comme on dit au TNP) est un beau jeune poète, Jean Rochefort un mari qui ne méritait pas son sort. Maria Mauban a du charme, Zame Campan beaucoup d'entrain.

Tout cela pétille de malice, s'irise de poésie. Quelques pétards explosent. Mais la note générale reste claire. Voilà qui plaira à ceux que la férocité du *Centenaire* avait chagrinés.

Raymonde Temkine.

Les revues

Numéro spécial de la *Table Ronde* (octobre) sur l'Archéologie Biblique.

Dans la *N. R. F.* de septembre, E. M. Cioran, l'Arbre de Vie. Le numéro d'octobre est un hommage à Supervielle.

Synthèses (Bruxelles). Du Temps chez Héraclite et aujourd'hui, par Castanos de Médicis.

L'Arc, « cahiers méditerranéens », (Aix-en-Provence). Textes sur l'Espagne, de Bergamin Tunon de Lara, l'œil au mur, de B. Pingaud.

Communiqué

Le concours littéraire international aux *Prix Charles Veillon 1960*, décerné en 1961, de 5000 fr. suisses, est ouvert jusqu'au 31 décembre.

Les candidats, de quelque nationalité qu'ils soient, peuvent y participer en présentant un roman sous la forme d'un manuscrit ou d'un livre édité dans l'année 1960.

Les renseignements et conditions de participation sont à réclamer au :

Prix Charles Veillon

Av. d'Ouchy 29 c, Lausanne (Suisse)

★ **CAHIERS POUR L'ART** - Direction : René Berger

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

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

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

★ **VOYAGES POUR L'ART** - Aubépinés 5 bis, Lausanne, téléphone (021) 24 23 37

Abonnement annuel	Suisse	France
aux Cahiers seulement	Fr. 8.—	NF 9.—
aux Cahiers et à la carte de membre-adhérent	Fr. 12.—	NF 13.—
Etudiants et apprentis : (cahiers compris)	Fr. 8.—	NF 9.—
Abonnement de soutien	Fr. 50.—	NF 50.—

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, Tél. MED 09.85
Chèques postaux Paris 51-39-96

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.
-

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.

rene acht
jean revol
georges noel

galerie paul facchetti

ger lataster
zoltan kemeny
joseph sima

17 rue de lille paris

GALERIE STADLER

51, rue de Seine Paris 6e Danton 91-10

6 décembre 1960

BOÏLLÉ

24 janvier 1961

COETZEE