

# POUR L'ART



Lausanne - Paris - Janvier - Février 1961  
Suisse : Fr. 2.—

76

Revue bimestrielle - Fondée en 1948  
France : NF. 2.50

*Au sommaire de ce cahier :*

Gisèle Prassinis	<i>Les souliers</i>
Michel Leiris	<i>Vara</i>
André du Bouchet	<i>Battant</i>
Pierre Schneider	<i>Tal-Coat</i>
G. Ribemont-Dessaignes	<i>A propos de Joseph Sima</i>
Jacques Busse	<i>Pourquoi Ledoux ?</i>
René Berger	<i>Découverte de Louis Soutter</i>
Robert Bréchon	<i>L'écriture en miettes</i>
Georges Anex	<i>« A perdre haleine »</i>
Maurice Faure	<i>Sur un Festival d'avant-garde</i>
Raymonde Temkine	<i>Traduites de l'allemand</i>
	<i>Echos de Paris - Notes de lecture</i>

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

**Cahiers et Mouvement Pour l'Art** - Avantages - Conditions, page 48.

*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

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

GALERIE D'ART DE LA REVUE

XX<sup>e</sup> siècle

14 rue des Canettes - Paris 6<sup>e</sup> - Danton 49-40

HELMAN

*Variations sur la Forêt*

Du 1<sup>er</sup> au 25 mars

# GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6<sup>e</sup>

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

SCULPTURES DE M.-P. DUAULT

*rene acht*

*jean revol*

*georges noel*

*galerie paul facchetti*

*ger lataster*

*zoltan kemeny*

*joseph sima*

*17 rue de lille paris*

# GALERIE ROQUE

15 avenue de Messine - Car. 49-31

PARIS VIII<sup>e</sup>

BERTHOLLE

ELVIRE JAN

GARBELL

LE MOAL

PIAUBERT

REICHEL

SEILER

VULLIAMY

F. WINTER

Puig et Pajak

SCULPTURES DE ANTOINE PONCET

# *galerie de france*

3, faubourg saint-honoré, paris 8<sup>e</sup>

*alechinsky, bergman, consagra,*

*coulentianos, deyrolle, gillet,*

*gonzalez, hartung, jacobson,*

*le moal, levee, magnelli,*

*manessier, maryan, r. muller,*

*music, nicholson, pignon,*

*prassinis, reinhoud, singier,*

*soulages, tamayo, zao wou ki*

## *Les souliers*

Madame Veuve... Neuve de six heures enflées à crever, et pendant, galopait le cœur, incapable d'aborder la souffrance, se bornant à éprouver la forte secousse, la secousse pure, car ce n'est pas possible, hier soir, tout à l'heure, Louis dînait ici, à cette table, et je regardais ses mains où jouait l'éventail des tendons.

Depuis, une porte de plomb est tombée sur mes épaules et elle me recouvre.

Quand on l'a trouvé, étendu par terre, dans sa chambre, il faisait nuit. Nuits de veille où, sans alcool, je suis ivre. L'obscurité rompt mon équilibre et je titube. Ce sera longtemps la nuit.

Ce matin, le ciel n'a rien changé à ses projets — il avait promis le soleil aux astronomes, nous l'avons — et sa transparence est absorbée par le voile des rideaux un peu poussiéreux. Antoinette, vous laverez les rideaux de la salle à manger. Moi, heureusement, je suis allée chez le coiffeur hier et c'est bon d'exposer mes cheveux gonflés et luisants aux regards qui me dévorent. Sans cela, aurais-je eu, comme ils disent : tout ce courage ? Vous savez, elle est très courageuse, très digne. C'est inouï, elle n'a même pas pleuré, quelquefois on se demande...

Veuve avec trois enfants dont deux en bas-âge. Bazage. Le barrage a cédé et il y a dix mille noyés dans les ruisseaux de sang.

Veuve comme cette vieille amie, femme d'un officier de carrière, mort en descendant un escalier — mais sans enfant — chez qui, petite, elle était allée quelquefois en vacances. Après dix ans, au moment des souhaits de Noël, sa mère lui avait dit : Maintenant, tu peux écrire *Madame* sans *Veuve*. Tête de mousse blanche, penchée légèrement de côté par un rhumatisme, yeux brûlés et nez

rougi par d'invisibles et permanentes larmes, toilettes toujours fraîches en été sur des seins mous parsemés de fleurettes mauves : ainsi sont les veuves, et je — Diane — suis, serai. Aimables et réservées, lentes parce que rien ne les presse, elles vont au marché et en reviennent leur panier presque vide.

Madame Veuve, sans cheveux blancs, sans province et sans images coloniales dans la tête — cette femme avait un sac de cuir bruni, orné de palmes et de chameaux en relief dont l'usure étonnait sur ses robes claires — c'est elle, moi, Diane. Diane reste veuve avec trois enfants. Je reste. Antoinette, la bonne, pleure depuis ce matin. Sa petite douleur fait du vent quand elle passe. Elle a perdu son animal familier qu'elle nourrissait trois fois par jour : son maître. Elle connaissait déjà les amours et les répulsions de son palais. C'était doux et quotidien. Vrai chagrin qu'efface la venue d'un nouveau protégé. Mais moi, je reste. On reste quand on demeure après les autres, sans remède. Surtout pauvre.

Elle est assise dans un fauteuil à haut dossier dont elle sent pour la première fois le moelleux des coussins, parce qu'elle s'y abandonne enfin entièrement — pour l'instant il n'est aucun avenir — n'ayant rien d'autre à faire. Personne ne viendra le lui reprocher, au contraire, on l'a poussée là, l'observant avec une tendresse grondeuse, beaucoup plus tyrannique qu'il n'y paraît, la traitant comme un moribond qui se croit seulement malade, mais demain, contents d'eux-mêmes, tous auront fui comme une poignée d'oiseaux quand l'aire est vide de grains. Il ne faudrait offenser personne en se levant. Demain, ils auront rejoint leur vie et de temps en temps, ils se rappelleront : il faudrait téléphoner à Diane, la pauvre. As-tu au moins téléphoné à Diane ? Note : téléphoner à Diane.

Le chagrin fait défaillir, les amis accourent et, invariablement, un siège confortable est avancé sous le corps devenu de verre filé. Le soleil. Les rideaux l'indignent. Antoinette, vous laverez les rideaux.

Je défaille sans cesse. Si je subsiste, c'est dans la défaillance. Je suis sable chaud qui imprègne les coussins et ma propre tiédeur

m'est rendue par eux, objective, enivrante. Que vendre ici ? Il faudra y penser. La dernière traite payée, il ne restera rien dans la cassette. Son costume est resté, restera chez le teinturier. Hier : insistez surtout sur le revers droit parce qu'il a la manie de le tirailler en parlant et sa main marque. La douleur montre sa tête de serpent. Figure du teinturier. Madame, je sais, on m'a dit, croyez, quel malheur. Je viens chercher le costume de mon mari mort. Monmarimort. Antoinette traverse la rue pour se rendre chez le teinturier. C'est mon patron... il est mort. Elle pleure, c'est la seule.

Parfois, la nuit, je l'entendais pleurer doucement dans son lit, la femme de l'officier. Je l'ai su plus tard, elle avait un amant marié et ne se croyait pas le droit de le prendre à sa femme. Par la suite, elle y renonça pour toujours.

Antoinette promène ses reniflements de la cuisine au téléphone et ils s'accroissent chaque fois qu'elle doit répéter la phrase inventée ce matin. Qui donc est mort, ici ? Que signifie mort ? Allons, je sais bien. Bougeons un peu la tête pour voir. La bonne, la jeune bonne éplorée ne doit pas oublier de donner à manger au chat. Oserai-je le lui rappeler ? Une seule fois par jour, c'est préférable. Sa robe est laineuse près de la peau bleue, soyeuse en surface et il porte la queue gaîment.

Ses bras sont allongés sur les accoudoirs, minces, et ses mains osseuses épousent la courbe du bois verni jusqu'à l'endroit où elle cesse. Je me sens des pieds à la tête dans ce fauteuil. Cela gémit sous les reins, crisse, brille et court dans les paumes. Pas une éraflure — empêche les enfants d'y toucher — mais un trait transversal à peine rugueux, sous chaque tête d'accoudoir, indique qu'ils ne sont pas faits d'un seul morceau. Palissandre. Une salle à manger en palissandre. Ils ont été se choisir une salle à manger. La desserte est massive, il y a deux portes. Dans celle de gauche, on range les plats, celle de droite ouvre sur une série de tiroirs qui contiennent les couverts. Dans le dernier, en bas, se trouve une collection de bouchons et de capsules pour bouteilles d'eau minérale. Il faudra les trier, jeter ceux qui sont inutilisables, porter les

autres dans la cuisine, employer ce tiroir *rationnellement*. C'est le mot de Louis, il sera satisfait. L'ordre intelligent le repose. Louis. La porte de plomb. Nous disions palissandre.

J'ai demandé qu'on n'accroche rien à ce porte-manteau. Il ne doit servir qu'aux visiteurs. Chaque fois que tu y prendras un de tes vêtements, tu auras cinquante francs d'amende, m'a dit Louis. Nous disions donc palissandre. Demain, pousser le fauteuil un peu vers la droite — maintenant je décide moi-même — pour voir le jardin dans toute son étendue. Demain, un autre jour, jamais... Descendre le paysage d'hiver et le remplacer par une reproduction de « La leçon de piano ». Louis ne l'a jamais aimée. Palissandre.

Jusqu'à présent, elle n'aurait pas su décrire ce bois. Souvent, les mots seuls suffisent, on ne prend pas la peine de les épanouir dans une image. Maintenant, elle peut affirmer que les veines du palissandre sont droites, fines, serrées, noires sur fond roux et rousses sur fond noir. Parfois, une noire s'élargit ou une rousse, on dirait que cela respire. Non, il n'y a que ce fauteuil si enrobant et la porte de plomb, pas désagréable au fond, qui me tasse, me soude à moi-même, ce qu'il faut. Tout le reste est à une longue distance.

Des voix :

— La petite était dans une mare de sang, mais elle respirait encore. Pensez, c'est sa mère qui l'a trouvée sur le carreau de la salle de bain. Elle a crié, le frère aîné est venu... C'était avant-hier, non mercredi...

Madame Veuve... je me sens sur le fauteuil, mais exactement la même qu'avant, à peu de chose près.

Son nouveau titre ne semble pas la marquer davantage que celui de *Madame* quand elle s'était mariée. Des dignités que l'on ne reçoit pas toujours à son gré. Ma fille Diane épouse un négociant. Il y aura soixante-huit personnes à table. Mon frère est un pince-sans-rire, tout le monde se tenait les côtes... Le temps galope. Dans trois mois, dans un mois, demain, hier, il y a sept ans, je me mariaais, elle est veuve, tu peux écrire *Madame* sans *Veuve*. On a à peine le loisir de discerner un événement prévu, d'en étudier

les contours dans le champ du futur, il est déjà là, passé, digéré. Qu'il soit lourd ou léger, oublié ou inoubliable, il engrosse le corps et l'âme pour toujours.

Je suis faite des substances confondues des milliers d'événements de ma vie.

Ce qui m'avait beaucoup séduite, c'était les casseroles. Neuves, six lunes de six tailles différentes dans les soirs de la cuisine. J'avais six ans, j'étais malade, mon père les avait apportées, cousues sur un rectangle de carton, mignonnes et froides à ma peau de fiévreuse. Je ne savais pas confectionner un plat sans les utiliser toutes. Ensuite, il fallait les frotter pour qu'elles luisent à nouveau. Mon cœur battait comme pour une chose importante et je m'inquiétais en pensant à la forte consommation d'eau chaude. Louis allait arriver et je ne serai pas prête. J'entendais son pas traînant dans l'escalier, puis la clé dans la serrure. Où êtes-vous ? Où êtes-vous donc, petite ménagère ? Joyeusement, avec une gentille ironie.

Une seule voix :

— Diane, faut-il lui enlever ses chaussures ? Ses lunettes ? Ses boutons de manchettes ? Son épingle de cravate ? Son bouton de col, son alliance ? Sa montre-bracelet ?

D'autres voix :

— Cela fait un mois, jour pour jour, quelle coïncidence. Je l'ai quitté cinq minutes, pas plus, moi qui ne l'avais pas quitté depuis trente-cinq ans, et il en a profité pour se laisser mourir. C'était au bord de la mer...

Et de nouveau la voix seule :

— Diane, ses chaussures, ses lunettes, ses boutons de manchettes, son alliance ?

On lui a parlé très bas, à l'oreille, on attend d'elle, respectueux, une réponse. Lui a-t-on jamais demandé son avis ? Elle ne sait pas, elle ne sait rien. Il n'aurait pas aimé la perdre, son épingle de cravate. Un simple croissant de lune sur une hampe d'or. Si délicat, si distingué, avec un rubis incrusté sur la pointe montante, comme un œil. Mais la lui perdre, serait-ce la lui prendre ou la lui laisser ? Je ne sais pas, je ne sais rien. Seulement, je continuerai

à me farder comme il aimait. Même dans le deuil, elle continua à se farder malgré ses goûts très simples, parce qu'il aimait la voir coquette. Elle a des goûts très simples, jeune fille elle ne se fardait jamais. Mais quand elle s'est mariée, parce que son mari aimait... Ensuite, après la mort de Louis, elle a repris ses habitudes de jeunesse. Comment être fidèle ? Mon gendre n'a jamais trompé sa femme, il avait trop conscience de posséder un trésor. Oui, maman, je suis heureuse. La porte sur mon dos. Vendre quoi ? Il a dit : la dernière traite payée, il n'y aura plus d'argent dans la cassette.

— Diane, vous entendez ? Son épingle de cravate, ses lunettes, sa montre, ses chaussures ?

La voix seule se fait insistante, agacée. Elle pénètre dans sa tête, ses nerfs, son ventre et se répand dans les reins tellement douillets. Qu'on la laisse donc reposer.

Mais il demeurerait le col ouvert, les manchettes libres, les pieds nus, comme un assassiné ? Ne suffit-il pas qu'il ait fermé les yeux sur ce monde — je sais, il l'a voulu, il l'a décidé, mais en était-il bien sûr ? D'ailleurs, s'il l'était, il ne l'a été qu'à la seconde où s'est accompli le geste — il faudrait qu'on lui arrachât ce qui pourrait lui rappeler la vie, ce qui ferait que parmi les corps identiques de la terre, il fût encore *quelqu'un*, le mort au croissant de lune ? Oh, la douleur insinue sa tête de serpent. Oh, qu'elle attende, pas encore...

Voici que l'on répond à sa place :

— Si, retirez-les lui, il vaut mieux...

Et que l'on commente :

— Vous avez raison, ce sont des souvenirs.

*Les souvenirs sont cors de chasse.* Soulagement. Elle se carre dans le fauteuil, ses mains frémissent, les poings se ferment puis les doigts s'allongent à nouveau, sensuellement. Le soleil s'enhardit encore. La poussière des rideaux — Antoinette ! — filtre les rayons et une lumière douce vient lui réchauffer la joue droite. Maintenant, le côté de son visage ainsi éclairé, est différent de l'autre. La pommette ressort. La ride qui partait du nez a disparu,

mangée par l'ombre. Son regard est morne, ses yeux étrangers l'un à l'autre, son buste étranger à ses membres et à sa tête, elle, étrangère à l'espace. Elle se croit à la porte de la souffrance, tandis qu'elle y plonge déjà, qu'elle l'absorbe. Il manque quelque chose encore, une très petite chose, pour qu'attendrissement et peut-être complaisance, viennent lui mettre son habit de veuve, celui que tout le monde aimera lui reconnaître.

Une voix chuchote :

— Diane, j'ai épongé le tapis. Vous n'aurez pas à faire cette sale et pénible besogne. Mais il faut considérer qu'il est mort. Vous savez, le sang...

Et une autre, dans la brume des sons :

— Pour la petite, c'est son propre frère qui a lavé le carreau de la salle de bain. Il fallait épargner les vieux. A mon avis, on n'a pas le droit de laisser traîner un rasoir...

Un cliquetis sur le marbre de la desserte. On est entré, on y a déposé quelque chose et on est parti avec une sorte de pitié dans la démarche.

Parce qu'on dirait que Diane n'a pas la force de saisir ce qu'il y a là, une vigilance s'approche, ramasse le tout et le dépose sur ses genoux. Elle voit, maintenant. Ce sont des cendres, les restes d'un homme, objets qui brûlent mal et gardent leur couleur. Du métal. Les lunettes lui tendent leurs branches ternies par la transpiration, leurs verres vides où elle devine la buée du dernier regard.

Mais le pire, ce sont les souliers qui, à terre, ricanent de toutes leurs rides. Et l'un est imperceptiblement plus petit que l'autre. Il faut être au courant pour s'en apercevoir. Personne ne s'en était rendu compte, même pas sa mère, et toute sa jeunesse, il avait souffert du pied droit parce qu'il était chaussé une pointure en-dessous. C'est grâce à ma femme que je... et il riait.

Alors, engluée dans cet aspect maternel de son amour — quelle femme pourrait résister à l'innocence hilare, douloureuse, asymétrique d'une paire de souliers d'homme — elle ne sait plus échapper à la douleur qui envahit jusqu'aux plus petites cavités du corps, filtre à travers la peau, atteint l'air et l'enfume toute.

# Vara

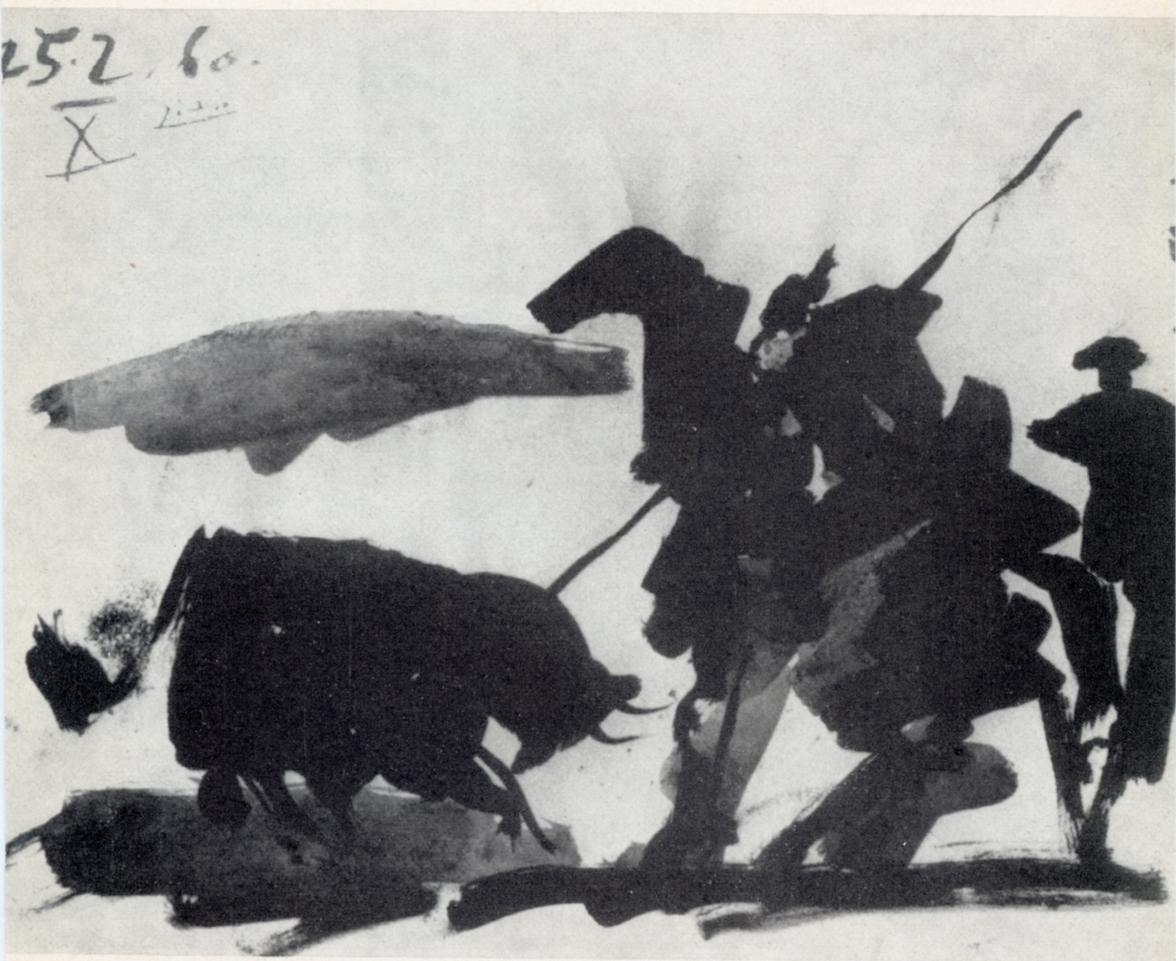
*Cataracte d'eaux vives  
arc-en-ciel reflété aux ferblanteries de bazar*

*Au soleil titubant  
enflant nos vieilles cornemuses  
urnes fanées nous hennissons*

*dès que la corne et la pique  
sondent la mer ombrageuse des poils  
et que fleurit à nos dents déchaussées  
ce peu d'écume*

*rosée qu'exhalent nos viscères*

Michel Leiris.



Pablo Picasso : *Scène de corrida.*  
Galerie Louise Leiris.



Pierre Tal-Coat : Encre de Chine.  
Galerie Maeght.

# Battant

*La meule de l'autre été scintille. Comme la face  
de la terre qu'on ne voit pas.*

*Je reprends ce chemin qui commence avant moi.  
Comme un feu en place dans l'air immobile, — l'air  
qui tournoie au-dessus du chemin.*

*Tout a disparu. La chaleur déjà.*

*Souffle l'orage sans eau. Se perd l'haleine des  
glaciers. — Sans avoir enflammé la paille qui jonche  
le champ.*

*Cette maison dans l'autre orage. Comme un mur  
froid au milieu de l'été.*

*Vers la paille. Vers le mur de plusieurs étés, —  
comme un éclat de paille dans l'épaisseur de l'été.*

André du Bouchet.

# Tal-Coat

PAR PIERRE SCHNEIDER

Tout ici est en chemin. Sillages et destinations desserrent l'étau de la fixité. Traits fléchissants : pont de lianes jeté au-dessus du néant, suspendu entre avant et après, entre ici et là également absents, hormis en cette passerelle précaire dont la tension parle d'eux. Chaque dessin est une halte dans une migration sans début ni fin, qui ne découvre que son aspect le plus proche : pages traversées (où les formes aiment à se disposer, de préférence, en diagonale). Chaque dessin est aussi l'instantané d'une métamorphose. Tal-Coat se postait jadis près de ces gués où les corps changent de rive, où les cheveux de la baigneuse et les fils de l'eau se confondent, où son ombre fait de l'homme le semblable des crevasses, où la pierre s'évapore.

Mais il a renoncé depuis longtemps à ces jeux de formes (comme on dit : jeux de mots). Pas plus que l'identité de deux corps n'est démontrée par celle des sons qui les désignent, le relevé de deux profils analogues ne démontre une parenté de substance. Pour qu'il y ait passage véritable d'un élément à un autre, symbiose de ce qui était distinct, il faut que le fait pictural lui-même, en dehors de toute interprétation, en fournisse la preuve. Or, il me semble que le dessin de Tal-Coat, en ses moments les plus taciturnes, nous la donne. Un même langage exprime mouvement et matière. Car il tient également des deux termes les plus éloignés : le moi et le monde, le geste et le paysage. L'un apparaît toujours en filigrane de l'autre, il y a fluctuation perpétuelle entre ces pôles. Et d'être traversé par leur double et égale attraction situe le dessin en ce lieu de participation totale qui est aussi celui de la suspension des contraintes, de la liberté.

Extrait de « L'Espace du Matin », « Derrière le Miroir ». Maeght Editeur.

# A propos de Joseph Sima

PAR G. RIBEMONT-DESSAIGNES

Une exposition des dernières toiles de Joseph Sima a eu lieu chez Facchetti, à Paris. Elle donne une idée claire et saisissante de l'état actuel de l'œuvre de ce peintre, et des possibilités de la peinture d'aujourd'hui pour rompre l'impasse où elle se débat. D'autant plus claire que cette œuvre est à la gloire de la lumière, et d'autant plus saisissante que la lumière ainsi captée et captive se décante et se cristallise, pour ainsi dire, comme si son émouvante structure, qui échappe à toute définition, prenait corps, prenait conscience d'elle-même, et déposait dans un espace à notre portée, sous forme d'insolites cristaux, les objets naturels, les éléments, que nous les nommions air, terre ou eau, auxquels nous sommes le plus habitués pour la longue collaboration qu'ils apportent à notre vie.

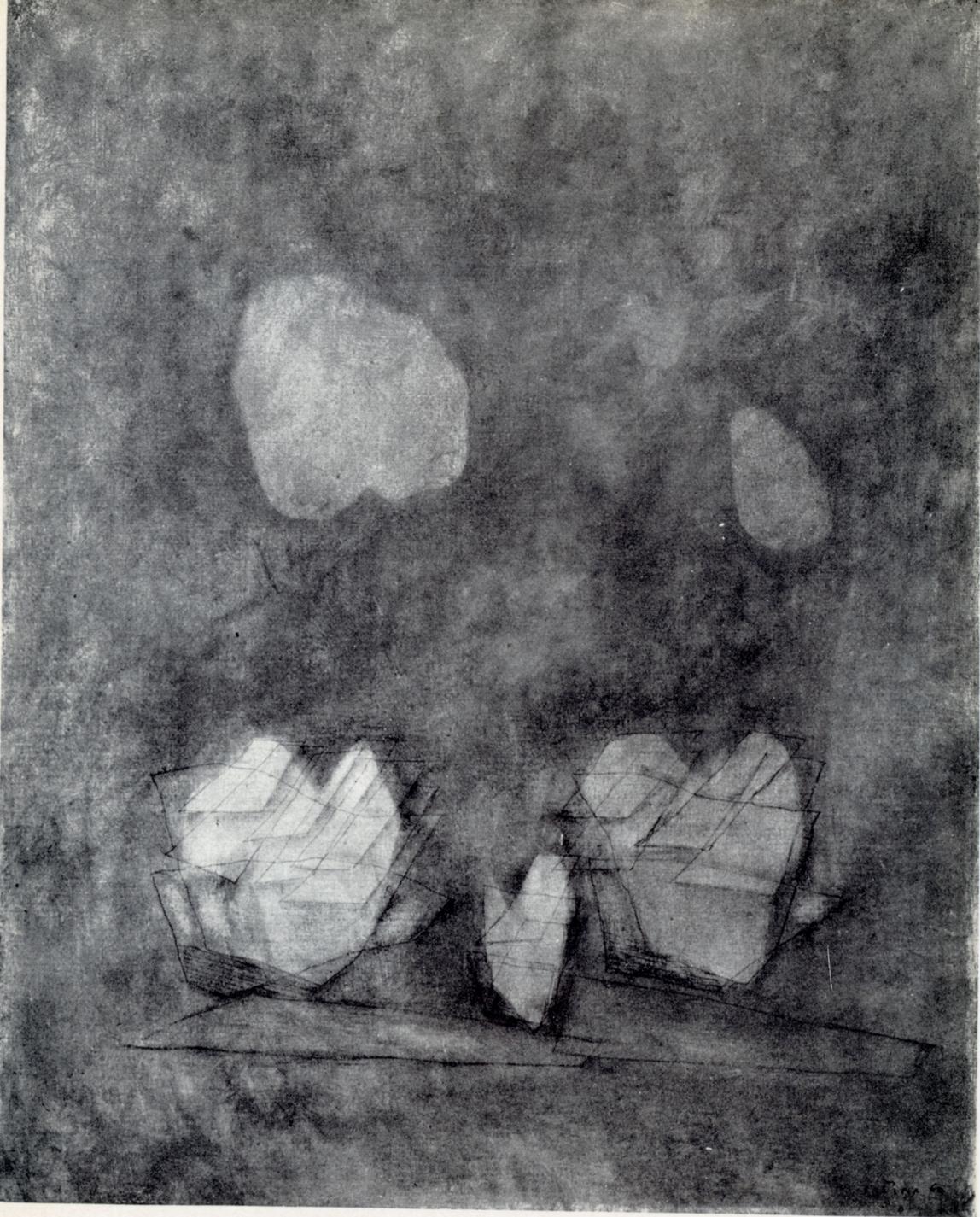
Avec ces œuvres nous restons bien dans la peinture telle qu'elle a toujours existé, telle qu'elle existera tant que le peintre restera au sein de sa création. Il n'est pas d'art qui ne soit un phénomène de l'homme. Aucune machine projetant au hasard des matériaux colorés sur la toile ne fera de la peinture au sens où nous l'entendons. Certes la présence de l'homme se manifesterait dans le fait qu'il aurait construit la machine, et ensuite, c'est lui, l'homme, qui découvrirait dans la toile couverte de giclures et de taches un objet concret, non émotionnel, mais sur lequel celui qui le regarde projetterait des vertus émotionnelles. Il se produit une opération inverse à celle de l'art véritable, mais assez semblable à celle de

l'art académique imitant servilement le monde extérieur insensible en lui-même. Par l'intermédiaire de la machine le « peintre » crée alors un objet concret aussi inerte et aussi peu humain que les choses de l'univers qui servent de modèle au peintre académique.

Avec Sima, rien à craindre de ces deux attitudes semblables et antinomiques. Il se dégage de ces toiles une sorte d'émerveillement qui remet en cause à la fois l'existence de ce que nous nommons la réalité par rapport à nous-mêmes, et de notre propre existence par rapport à cette réalité. Ceci tout simplement, sans littérature, mais à l'aide du phénomène peinture et de son processus inconscient. Car c'est bien de la peinture que nous avons là, une manifestation heureuse des formes et de la couleur, et les mystères de la transmutation à travers les dimensions de l'espace-temps.

Nous sommes à une époque où on a remplacé les religions de l'Absolu par une autre religion, celle du Néant, du Vide et par conséquent de l'angoisse. Mais qui a songé à associer ce sens du néant et de l'angoisse du rien avec l'heureuse possession du Tout ? Le fait même d'exister suppose l'étroite association du Rien et du Tout. Cette union est à la base de l'amour, qu'il soit l'amour de deux êtres complémentaires ou d'un être avec l'univers antagoniste. Mais qui parle de l'amour, en ce jour d'aujourd'hui, si ce n'est de l'Eros primitif ? L'amour et la poésie sont étroitement unis. Joseph Sima a fait partie du *Grand Jeu*, ce groupement de poètes et artistes en marge indépendante du surréalisme, assez diversement composé d'ailleurs, mais uni par une certaine conscience de la nature vraie de la poésie.

C'est ce haut sens poétique — qui perdrait la vie s'il perdait la notion de l'amour pour le couple Existence-Néant — qui illumine les tableaux de Sima. L'univers devient, je l'ai dit, une sorte



Joseph Sima : *Confusion d'infinis en fini*. 72 × 91 cm.  
Collection Le Guillou, Nantes.



Joseph Sima : *Paysage bleu lumière I*. 73 × 92 cm.

Galerie Paul Facchetti.

de cristal dont les plans se séparent, se déploient, s'étendent, se superposent comme des voiles, ou se diluent dans les remous de puissantes vapeurs. Pourtant ce sont là, derrière ces apparences, des champs, des terrains, des rochers, des ciels bleus, des nuages, des vapeurs en devenir. *Paysages sans sites, inautorisés à porter pittoresque*, comme le dit le poète Henri Michaux. Présent est le sens du vide et de l'immensité, du vide et de l'éternité, mais un vide en continuel travail d'enfantement : est-ce travail de construction, est-ce travail de ruine ? Il faudrait le demander à la lumière. A la lumière, j'y reviens, qui contient ces trames en devenir vers la vie ou en devenir vers la fin finale de l'inorganisé, peu importe. Lumière nullement pareille à celle des analyses impressionnistes ou de la transmutation en couleurs des Fauves : mais dernière transformation de la matière, *photons* des physiciens, qui peut-être par un miracle inouï seraient en train de reconstituer, pour notre souvenir, les formes qui furent.

*Sous les yeux*, dit encore Henri Michaux, *l'immuable se forme, se reforme sans formes*.

Nous sommes là bien loin de la mécanique du hasard ou du jeté-battu des taches et frénétiques giclures de « formes informelles » qui sont d'ailleurs une manifestation désespérée du désespoir même. Sima ne peint pas pour enseigner, pour secouer le monde, pour instituer une nouvelle mécanique universelle. Cristallisant la lumière, cristallisant ou diluant l'univers, il peint en toute simplicité comme un homme heureux au-dessus de ses déchirements. S'il n'est rien d'aussi terrible que de jouir de cette innocence-là, ce n'est pas sa faute. On est bien déchiré aussi quand on est heureux d'une telle sorte de bonheur, qui est acceptation de tous les contraires.

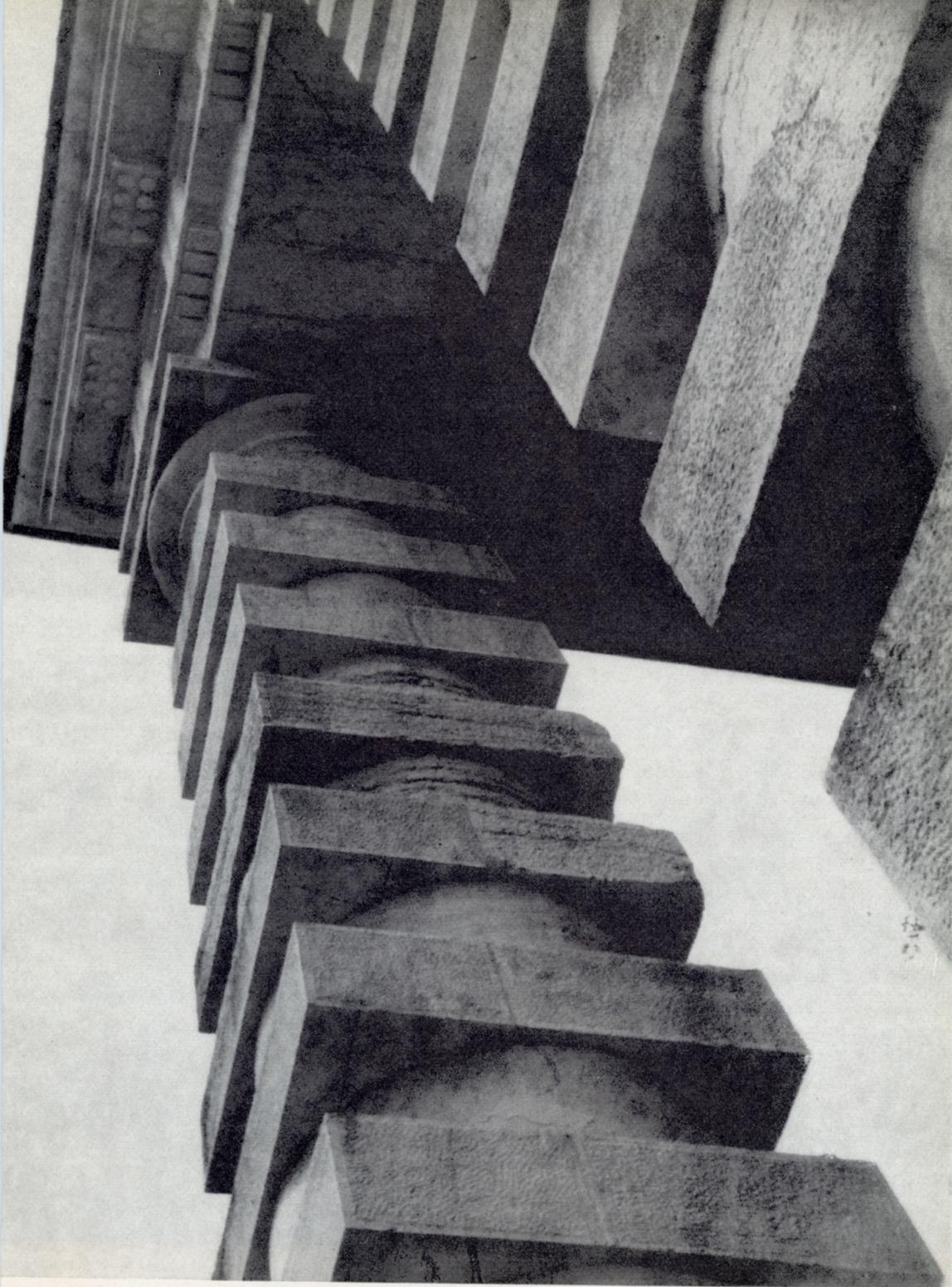
*Sacre et Massacre de l'Amour*, le premier ouvrage d'une collection éditée par Paul Facchetti, comprend 8 lithographies originales en couleurs de JOSEPH SIMA illustrant un poème de ROGER GILBERT-LECOMTE.

# Pourquoi Ledoux ?

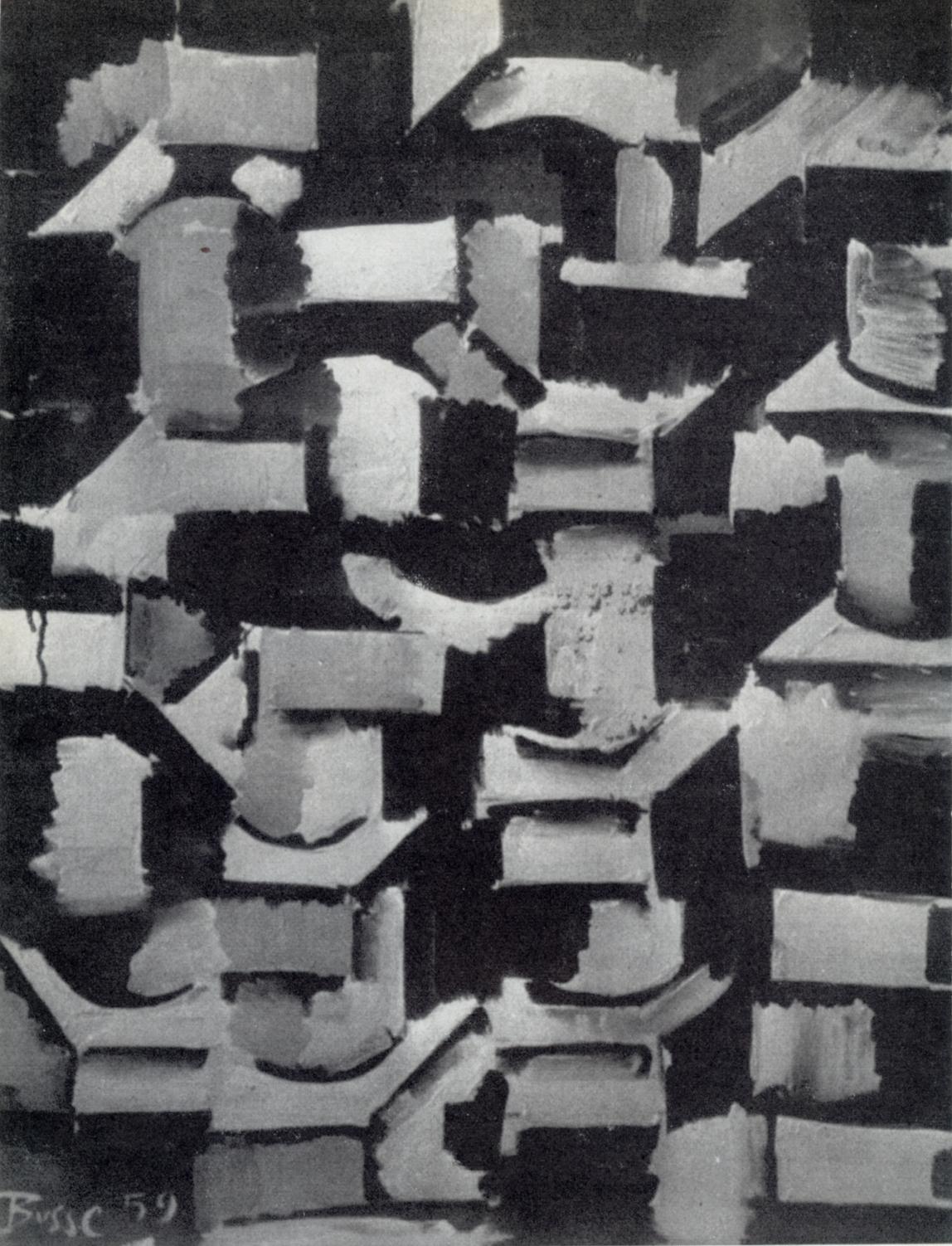
PAR JACQUES BUSSE

Pourquoi j'ai peint cette série de toiles en hommage à Claude Nicolas Ledoux ? Je les ai peintes pour essayer d'apprendre pourquoi je voulais les peindre. Maintenant qu'elles sont peintes, c'est une série terminée, il y en a une vingtaine que j'expose ensemble, que je vois ensemble, tandis qu'à l'atelier je suis passé à autre chose, j'ai commencé une autre série, est-ce qu'elles m'apprennent pourquoi elles devaient être peintes ?

Ce n'est sûrement pas vraiment en hommage à Claude Nicolas Ledoux qui, s'il m'est cher, n'est que bien peu honoré ici. Il me reste aussi cher, mais je n'en sais pas plus aujourd'hui sur lui ni sur son œuvre. Dans les premières toiles de la série, sensibilisé au romanesque de sa destinée et de celle de ses œuvres, rasées par l'homme ou foudroyées par les éléments, j'appliquai une construction chaotique évocatrice de cet anéantissement, mais que je délaissai aussitôt. Dans ces mêmes premières toiles et dans quelques-unes qui suivirent, j'utilisai l'implacable alternance de la géométrie angulaire avec la géométrie courbe, si caractéristique de l'art de Ledoux : un cube, un cylindre, un cube, un cylindre ; une droite, une courbe, une droite, une courbe ; mais entre les droites je m'aperçus que j'élidais rapidement les courbes. Dans ces deux groupes des premières toiles et dans celles qui suivirent, je lui empruntai aussi l'ordonnance obsessionnelle des lumières et des ombres, mais que je n'eus aussitôt cesse de briser. Pour peindre



Les Salines de Ledoux. Détail du bâtiment central. Arc et Senans (Doubs).



Jacques Busse : *Hommage à Ledoux*, peinture, 1959.

Galerie Jacques Massol.

ces toiles en hommage à Claude Nicolas Ledoux, ce qui m'a empêché tout au long, c'était Ledoux lui-même. J'ai été amené à en éliminer progressivement tout ce qui était inspiré de son art. Aujourd'hui je peins des toiles très proches de celles que je peignais avant ce que je nomme « les Ledoux », mais c'est aujourd'hui que j'ai vraiment le sentiment de peindre en son hommage.

Je crois que si j'ai eu le désir de peindre quelque chose en hommage à Claude Nicolas Ledoux, c'est parce que j'ai senti obscurément en moi que ce qu'il devait penser de la structure de notre monde m'aurait aussi bien convenu. Plus que des hommages à Claude Nicolas Ledoux lui-même, ce sont des hommages à l'architecture, et en lui à l'archétype des architectes, que j'ai voulu peindre. En un moment où se multipliaient les hommages à Claude Monet, le plus évanescent des peintres de la couleur, en élisant pour l'honorer à ma façon non plus même un peintre mais un architecte, et le plus rigide, j'ai voulu exprimer qu'en art non plus la vérité n'est peut-être pas qu'une.

Cette revendication pour la peinture du droit à l'organisation de l'espace par la lumière est évidemment corollaire de l'assertion, que je me permets souvent et que l'on me passe amicalement sous le couvert d'un goût supposé du paradoxe, que la couleur est le péché de la peinture. Tentatrice, si on ne la contient dans ses limites de phénomène de surcroît, elle envahit superficiellement l'univers visuel et masque les raisons profondes des choses. Au plaisir que j'éprouve à cette prise de position à l'encontre de la couleur, tout au moins dans le rôle qui lui est dévolu en peinture, je reconnais bien les signes avant-coureurs de la certitude exactement inverse que je ne manquerai pas de proclamer bientôt. Ce n'est qu'alors que je saurai pourquoi j'aurai peint ces hommages à Ledoux, ç'aura été pour me débarrasser de Ledoux.

# Découverte de Louis Soutter

PAR RENÉ BERGER

Un artiste n'existe — c'est un truisme — qu'à partir d'une œuvre ; et l'œuvre n'existe — c'en est un autre — qu'à partir d'un public pour la considérer telle. Louis Soutter eut de son vivant le tragique privilège d'être tenu par la plupart pour un anormal, ses dessins pour une production de fou. Nié dans son être, dans sa foi, sa mort, survenue en 1942, ne le délivra pas de l'ostracisme ; elle y ajouta une nouvelle malédiction : cahiers et dessins tombèrent dans l'oubli.

Oubli définitif s'il ne s'était trouvé quelques personnes qui, ayant reçu des feuillets, les conservèrent, d'autres qui en achetèrent, une galerie courageuse qui en exposa, Le Corbusier et Aubert-Jonois qui en parlèrent, enfin un conservateur et un éditeur pour décider de les réunir et de les montrer. Rappeler ces faits n'est pas simple justice. Désormais Soutter cesse d'être un souvenir à demi effacé ; il devient une œuvre, celle qu'il nous est proposé de découvrir.

Disposons-nous de tout ce qu'a créé l'artiste ? Peut-être certains cahiers dorment-ils encore dans quelque grenier. D'autres, hélas, nous ne le savons que trop, ont été jetés au feu par des mains sacrilèges. Malgré les recherches, les renseignements chronologiques manquent de certitude. Nous ne suivons guère Louis Soutter que depuis son entrée à l'asile de Ballaigues en 1923 (il avait 53 ans !). Des années qui précèdent, de celles qu'il a passées en Amérique, nous ignorons à peu près tout <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Selon les recherches faites par M. Manganel, conservateur du Musée cantonal des Beaux-Arts, à Lausanne, l'œuvre comporte trois grandes étapes : de 1923 à 1930, la période des cahiers ; de 1930 à 1935, la période des dessins « maniéristes » ; de 1935 à 1942, la période des grands dessins « au doigt ».



Louis Soutter : *Le suprême symbole*.  
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



**PIERRE TAL COAT.** — Né le 12 décembre 1905, à Clohars-Carnoët (Finistère). Fils de pêcheurs bretons. Arrive à Paris en 1925. Adopte le nom de Tal Coat qui signifie « Front de bois ».

*Expositions.* — 1929 et 1933, Galerie Bénézit. 1935, Galerie Billiet-Worms. 1936, « Les Massacres », Galerie Bénézit. Reçoit le prix Paul Guillaume. 1946-1948-1950, Galerie de France. 1954, première grande exposition, Galerie Maeght. 1960, est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur. 1960, Galerie Maeght.

*Nombreuses expositions de groupe.*

*Oeuvres acquises par des musées :* Musée d'Art Moderne, Paris. Guggenheim Museum. Musée de Nantes. Musée de Grenoble. Musée d'Art Moderne de New-York.



**JOSEPH SIMA.** — Né en 1899, en Tchécoslovaquie. En 1921 arrive à Paris. Il se lie avec les écrivains qui pour un temps vont constituer l'armature de l'évolution des esprits, nous dit G. Ribemont-Dessaignes. Sima, nous dit-il encore, est mêlé aux petits drames surréalistes et fait ainsi son apprentissage d'homme ; il sort de ces médiocres tourmentes en ayant fait son choix d'amitiés. Il entretient les meilleures relations avec les peintres comme Mondrian, Arp, Max Ernst, Miro, Van Doesbourg.

Il expose à plusieurs reprises chez Povolowsky, puis chez Van Oyen. Il va à Prague où on parle beaucoup de lui, et où il vendra ses toiles plus qu'à Paris, où cependant Jacques Prévert, Roger Vitrac, Zervos même, et ses amis du « Grand Jeu » le soutiennent. C'est ainsi qu'entre 1932 et 1938 il est amené à exposer plusieurs fois à Prague et à Vienne, puis de nouveau, en 1938 à Paris, chez Jeanne Castel. La guerre éclate. Pendant 12 ans, Sima ne peindra plus. Mais maintenant, « Sima s'est replongé dans la mise en cause mystérieuse de l'espace, du temps et de la lumière en quoi se résume pour nous l'univers, c'est-à-dire cette lutte entre la ruine des choses tendant au zéro informel et l'affirmation de la création quasi biologique qui organise derechef la poussière pour en tirer un nouvel ordre poétique. »

1959 et 1961, expositions à la Galerie Paul Facchetti.



**JACQUES BUSSE.** — Né en 1922, à Paris. Entre à la Grande Chaumière en 1942. Formation avec Calmettes, Cortot, Patrix du groupe de « l'Echelle » qui expose pour la première fois en 1943. Est envoyé deux ans en Allemagne. 1945, retour à Paris.

*Expositions.* — 1947, « Rythmes », Galerie Michel Blin. 1952, Galerie Saint-Placide. 1955, Galerie Lucien Durant. 1957-1959-1960, Galerie Jacques Massol.

*Nombreuses expositions de groupe.*

*Oeuvres acquises par des musées :* Musée d'Art Moderne, Paris. Nasjonalgalleriet, Oslo.

A qui regarde cette longue suite de cahiers et de dessins, à laquelle s'ajoutent quelques rares peintures, plus cinq ou six livres dont Soutter a enluminé les marges, deux faits s'imposent d'emblée.

Le premier, que nous n'avons pas affaire à une œuvre de peintre ou de dessinateur (au sens que l'on donne habituellement à ces termes), mais plutôt à une longue passion en images, à une sorte de journal qui, bien que ne contenant aucune allusion aux faits quotidiens, s'éclaire de page en page, telle la *Saison en enfer* de Rimbaud, ou, peut-être (le rapprochement mérite d'être fait) l'admirable *Alectone* de Crisinel. A peine s'il s'est soucié de mettre son nom sur quelques dessins ; sans doute tenait-il la signature pour une marque trop extérieure. En revanche, de l'un à l'autre, sur tous ou presque, apparaît son écriture au dos du dessin, sur le dessin lui-même, tantôt au crayon, tantôt à la plume, moins pour indiquer un titre que pour continuer une interminable phrase à laquelle il se raccrochait comme à son propre souffle.

Le second fait, c'est que l'œuvre de Soutter n'a rien à voir avec la production d'un aliéné. Sa continuité, la volonté qu'elle atteste, sa qualité surtout en font foi. Qu'on s'y soit mépris montre à quel point on confond encore ce qui est représenté avec le contenu réel d'une œuvre (Le Greco, van Gogh, combien d'autres furent victimes du même malentendu !). Qu'on cherche donc en elle un témoignage psychologique, ou même pathologique, et qu'on le trouve, n'empêche pas que son œuvre débouche sur une vision du monde qui nous concerne. Et que, par crainte de ce qu'elle révèle, on tente de s'en préserver en la ramenant à un cas clinique, prouve seulement la peine que nous avons à reconnaître nôtres certains secrets de notre âme. La vérité que promet l'art triomphe de tout, même de la mauvaise foi.

(A suivre.)

*Louis Soutter*, d'où ce fragment est tiré, paraîtra aux Editions Mermod, avec des textes de René Auberjonois, Le Corbusier, E. Manganel et René Berger.

Une importante exposition de Louis Soutter — quelque 250 œuvres — aura lieu au Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, du 3 mars au 28 mai 1961.

# L'écriture en miettes

PAR ROBERT BRÉCHON

Autrefois, je rêvais d'écrire un ouvrage compact comme celui de Proust<sup>1</sup>. Mais aussi longtemps que j'ai voulu construire un monument, j'ai échoué. C'est seulement le jour où j'ai renoncé à tirer, à partir de mes notes éparses, un texte, comme la photo dont elles seraient le négatif, que j'ai pu réaliser quelque chose. C'est que, dans un monde où tout est contingent, seul me semble avoir une certaine nécessité ce qui ne se cache pas d'être contingent. Les œuvres achevées me donnent la nausée : elles puent le factice. Mais plus encore peut-être celles où le désordre et l'inachèvement sont l'effet d'un artifice<sup>2</sup>. Le plus sûr, le plus juste, c'est encore de donner à la pensée une forme assez solide pour qu'elle existe, mais assez courte pour que ne s'établisse pas le mensonge.

Je pense et j'écris par accès. Mes pensées sont des cailloux. Mon effort consiste seulement à leur donner une mesure et un style, à en faire des galets. Mais le fragment, tel que je le conçois, n'est pas un objet qui se referme sur lui-même et se suffit (comme les aphorismes, les maximes ou encore les *propos* que mon professeur de philosophie, élève d'Alain, nous demandait de rédiger) ; il est un coup de sonde ; il est un moment d'une pensée, et la forme n'en est pas le vêtement (dont la fonction serait de cacher ou d'orner, mais de toute manière de trahir) ; elle en est seulement le mode d'apparition. Dans l'informe nuit de la pensée où grouillent les possibles, l'écriture cerne, élève, éclaire des pans de vérité. J'écris

<sup>1</sup> On sait que Proust aurait voulu publier *A la Recherche du Temps perdu* en un seul volume, à peu près sans division en chapitres et alinéas. Cette présentation aurait rendu visible à la fois le caractère massif du livre et sa composition organique.

<sup>2</sup> Je pense, par exemple, au premier roman de Roger Nimier, *Les Epées*.

pour saisir ; mais les vérités ne se laissent pas saisir. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de les entrevoir, comme des biches fuyant dans la forêt.

Lorsqu'il m'est arrivé d'essayer d'écrire des récits romanesques, je savais bien que je serais incapable de grands mouvements suivis comme chez les vrais romanciers. Ce que je voulais plutôt faire, c'était d'amorcer une succession de mouvements brefs (de récits), un peu comme chez Beethoven, dans les derniers quatuors, une phrase commence, puis s'interrompt pour laisser une autre phrase commencer, etc...

Cette composition morcelée, faite de départs, (donc d'ouvertures qui ne seront jamais refermées), serait seule capable de traduire mon sentiment — affolement, émerveillement, angoisse — en face de la réalité inépuisable, fluide, infiniment mouvante, où je suis toujours en retard au rendez-vous que semble me fixer l'instant. Et puis c'est la seule dont je sois effectivement capable. Toute pensée qui se développe se fausse et toute parole qui se poursuit se fige. Je ne puis m'intéresser passionnément qu'à ces vérités qui se lèvent à mon approche et disparaissent, parce qu'en elles je devine, je reconnais la substance même de la pensée, parce qu'elles viennent de la vraie patrie de mon esprit. Je ne suis vraiment au cœur de ma condition qu'à ces minutes d'éveil qui suivent la naissance d'une idée. Car l'homme est fait pour l'aventure ; sans cesse en rupture d'équilibre entre l'Autre et le Même, décroché de soi-même mais ne pouvant pas non plus s'amarrer au monde, c'est dans les moments de départ qu'il réalise le plus authentiquement sa vocation. Dans l'histoire comme dans notre vie intérieure, les événements les plus grands ne sont pas les achèvements, mais les commencements : ces moments où l'inconnu fait irruption dans le connu, où le vécu se consume dans l'embrasement du nouveau, où le temps rassemblé nous emporte comme un aigle.

L'art moderne naît avec la solitude de l'homme, et l'émiettement de l'écriture accompagne l'éclatement de l'univers stable d'autrefois. Depuis la Renaissance, l'élargissement des connaissances repousse à l'infini les limites du monde où l'esprit, désormais, est perdu, mais en même temps il lui fait ressentir ses propres limites. L'esprit humain n'est plus en symbiose avec l'univers. C'est le désespoir de n'avoir plus de commune mesure avec le monde qui se traduit

par une esthétique du doute, de la complication, de l'ambiguïté, du dédoublement, de l'enroulement, de l'éclatement. Dans un monde où les vérités ne sont plus saisies solidement par l'esprit, celui-ci se divise à l'infini, devient un labyrinthe, et l'art s'émiette, se renie, se cache ou se suicide. Il est fou, comme une boussole qui ne trouve plus son pôle<sup>3</sup>.

Dans cet état de désarroi, la seule chance pour l'esprit d'atteindre le réel lui semble être la rencontre fulgurante, la surprise, le jaillissement du nouveau. En ce sens, l'esthétique surréaliste n'est que l'aspect le plus tapageur d'une esthétique moderne qu'on pourrait retrouver partout depuis plusieurs siècles et qui est loin d'avoir épuisé ses possibilités. L'image qui rendrait le mieux compte de cette esthétique du départ est celle de la *fusée*<sup>4</sup>. Peu importe où elle retombe, ce qu'elle devient : elle est un pur jaillissement, c'est-à-dire un pur présent. Ce qui caractérise notre art, c'est le refus de tout ce qui *lie* la conscience. C'est le refus de la durée. Des figures de Michel-Ange encore en partie noyées dans le marbre aux peintures et aux sculptures d'aujourd'hui, c'est le même refus de l'esprit créateur de s'assoupir dans une forme achevée. Et le regard que nous portons sur les œuvres classiques traduit notre nostalgie de l'incrédé : nous préférons les esquisses de Corot à ses tableaux, nous nous félicitons que les *Pensées* ne se soient pas figées en un traité.

Comme les adeptes de l'action-painting, certains écrivains contemporains tirent des rafales de langage. Et encore, l'écriture automatique cherche à traduire et peut-être à atteindre une continuité ; l'esthétique surréaliste dépasse l'incohérence et aboutit à une rhétorique, même si c'est une rhétorique de l'informe. C'est ailleurs sans doute qu'il faudrait trouver les types et, si l'on peut dire, les modèles parfaits d'une écriture discontinue : chez des auteurs de journaux, de notes, de mélanges ; dans des livres qui ne se sont jamais complètement *faits*, où le refus de l'œuvre est la substance même de l'œuvre ; des livres qui n'ont pas de raison de se fermer, mais pas non plus de commencer puisqu'on sait qu'il n'est jamais possible d'aller *jusqu'au bout* de rien, puisqu'il n'y a pas de bout...

<sup>3</sup> C'est ce phénomène que certains historiens de l'art appellent *maniérisme*. Voir à ce sujet le compte rendu par J. Legrand des ouvrages de G. R. Hocke, dans *Critique* (janvier 1960).

<sup>4</sup> On se souvient de l'emploi que Baudelaire fait de ce mot dans ses carnets.

## « A perdre haleine »

PAR GEORGES ANEX

Un même thème court à travers les dix-sept nouvelles que Marcel Arland a réunies sous le titre d'*A perdre haleine* et leur assure l'unité d'un ton et d'un rythme intérieurs, plus sûre et plus spontanée que celle d'une écriture ou du choix des sujets, mais aussi moins évidente, moins facile à surprendre et à définir. Comment nommer, séparer de l'épaisseur de la vie, cette angoisse aiguë, cet appel insaisissable, que module tantôt la joie et tantôt la plainte ? L'auteur nous y invite peut-être par la manière dont il insiste sur une certaine forme de souffrance et d'échec, par son recours à une déception et à une révolte essentielles où ses récits semblent tous prendre naissance. Mais il nous en empêche par le soin qu'il apporte à ne jamais rien dire qui ne soit d'abord vécu par ses personnages, non pas lié à leur pouvoir de réflexion mais à leur destin. Ses héros sont absorbés dans leur passion sans songer à nous en proposer le commentaire ou la leçon et leur aventure trouve son sens en elle-même. C'est sur cette réussite de l'art d'un écrivain qu'il faut mettre l'accent, sur le don qu'il a de nous faire participer sans contrainte, sans arrière-pensée, sans complaisance, aux événements qu'il construit. Sa marque est partout visible : chez tous ses héros l'obscurité de la chair, l'obsession du désir, une hantise de l'amour et de ses secrets les plus simples et les plus amers ; sa marque, sa signature, sa complicité, si l'on veut, mais non pas ses confidences et ses sentiments personnels. Les êtres qu'il crée, il les fait parler selon leur nature et leur cœur, ce sont leurs aveux que nous entendons, non les siens, leurs cris, leur violence, leur abandon. « ... Ces êtres plus ou moins misérables, mais dont aucun ne m'était tout à fait inconnu », écrit-il à la dernière page de son livre, au moment où il les quitte. Précisément il peut les quitter parce qu'ils existent et parce qu'il sait qu'il en rencontrera d'autres, à leur image, qui appartiennent au même univers, aussi différents et aussi proches de lui.

Tout se passe, dans ce livre, comme si l'artiste le plus sensible, le plus prompt à se blesser et à s'enchanter, prenait sa distance à l'endroit de ce qu'il aime et de ce qui le touche afin de nous le faire mieux aimer. C'est la réussite de l'art, dans *A perdre haleine*, qui nous émeut : la sûreté de la composition, la beauté des figures, la nudité du dialogue, l'audace et la justesse des gestes, la progression d'un récit qui se déploie sous nos yeux

d'un seul vol qui emporte tout. Marcel Arland donne à la nouvelle sa pleine valeur de forme littéraire par la netteté et le resserrement d'une action qui se précise avec rapidité même si elle évoque des temps et des lieux très divers. Les êtres s'affrontent et les choses fixent leur présence dans un champ limité, non par une mesure conventionnelle, sans doute, mais par la nécessité de répondre à un besoin plus immédiat, à une attente plus exigeante que ceux que suscitent un roman ou un poème et par d'autres moyens. L'action n'y est pas jouée, non plus, comme au théâtre, mais contée, conduite et soutenue par un récitant invisible, qui s'efface derrière sa voix et nous livre à ses seules inflexions, à ses nuances, à ses surprises, à son pouvoir d'inaugurer le monde. Ces nouvelles méritent bien leur nom : dès le début, quelque chose se passe, quelque chose de nouveau et d'inconnu, qui surgit d'un arrière-monde ignoré dont nous ne connaissons que cet épisode singulier, cette image arrachée au flux anonyme et interminable du temps.

« Et, demanda-t-il, vous avez été... à lui ? » : à la première ligne d'un récit, nous entendons cette question comme une parole surprise dans la rue, n'importe où à la surface du monde. C'est un drame déjà noué entre celui qui parle, celle qui écoute, le visage un peu en retrait, fermé, et cette présence entre eux d'un autre, d'un souvenir, d'un passé. L'événement va naître de cette question si imprudente et si nécessaire et il faudra bien aller jusqu'au bout, à travers les demi-aveux, la souffrance injuste, la revanche maladroite où ni l'âme ni le corps ne peuvent se satisfaire (« Le bonheur — était-ce du bonheur ? — donnait à ce visage d'homme un air meurtri »), où ils découvrent cependant l'annonce d'un accord fragile et une promesse de bonheur. Des êtres jeunes, parfois des enfants, ou déjà entrés dans un âge plus avide, plus inquiet : des amants, des époux ; dans un âge ironique ou vaincu : des vieillards. Tous hantés des mêmes songes, éclairés de la même lumière sourde, impitoyable et tendre. L'auteur n'en change que l'intensité, à la mesure de chacun. Une lumière de peintre, dans laquelle les mots, comme les objets, prennent un éclat et une densité admirables. Dans *La Mère*, par exemple, ou dans *La Veuve*, la signification du récit dépend de l'effet d'une recherche purement plastique : les traits d'un visage qui sort lentement de l'ombre (« Parfois un bref éclair de la bûche révélait sa puissante face huileuse... ») ; la cadence et la noblesse d'une démarche (« Cette femme sombrement vêtue qui suit le chemin de sable derrière les jardins, grande, forte, jeune encore, le beau visage dans un recueillement douloureux... »). Et partout, la présence et l'émotion des corps, leur convoitise, leur plaisir, leur déchéance aussi émouvante que leur jeunesse, leur innocence ou leur « grâce impudique ». Il n'est rien que le corps ne puisse exprimer, avec une franchise que les effets de l'art accrois-

sent et magnifient, « cette dignité d'art » dont parle Proust à propos de Baudelaire. Arland use des corps avec prédilection, avec une sensualité de peintre, à laquelle il mêle la cruauté un peu sadique du moraliste, le goût plus nerveux de l'artiste littéraire. Il s'acharne, il torture, il se torture lui-même ; il cherche un secret. « Et il est bien vrai, songeait-il, que la chair trahit l'âme ; mais l'âme à son tour y reprend force : C'est un grand mystère. » *A perdre haleine* : le titre exprime bien cette quête, cette angoisse à vous couper le souffle, cette espèce de défi que la vie nous porte et ce besoin du bonheur qui est notre façon de le relever.

En lisant *Je vous écris...*, qu'il publie à la même époque, nous ne quittons pas l'univers de Marcel Arland, mais nous l'abordons d'un autre biais, dans une perspective et sous un éclairage nouveaux. Ni l'écriture ni la voix ne changent, mais le ton et la manière, dans ces pages où la confiance prend le pas sur le récit, et la présence à soi-même sur l'oubli dans les figures qui en délivrent. L'auteur écrit à ses amis et se parle à lui-même. Séparé de ses personnages et de leur destin, il est en quête d'une vérité dont son cœur a besoin. Le pèlerinage impatient et capricieux dont ces lettres tracent l'itinéraire ne se confond pas avec les notes d'un journal d'écrivain ni avec un recueil d'observations et d'esquisses. Les aventures du voyageur, son vagabondage d'une province à l'autre, du soleil de Provence aux brumes de Bretagne, ses fuites, ses haltes, ses découvertes inespérées, sa solitude au cœur des villes et des îles, en pleine campagne, dans l'ombre des églises (« ... tout voyage me semble manqué si une église n'est venue lui donner un sens ») et dans le vent des promontoires, dans la lumière du soleil, dans les refuges et les rencontres, sur les chemins perdus, ce livre les propose comme un témoignage et comme un exercice spirituel, comme une expérience différente de celle de l'art. Les appels de l'âme et les mouvements spontanés de la vie demeurent insaisissables. Ils rejoignent leur expression et s'y plient après un détour sur une route semée de prodiges obscurs que les mots sont impuissants à décrire. « Mais enfin qu'ai-je exprimé, de ce qui m'obsédait le plus ? J'ai paradé pour des ombres. » L'auteur ne nous demande ni de le croire ni de le contredire. Il s'adresse à lui seul et, s'il salue « ces instants de grâce, où l'on ne perd la conscience de soi-même que pour se retrouver dans un rythme fondamental », il ne se complait pas dans son œuvre ni dans un monde toujours menacé. Quelque chose manque à tout ce qui nous est donné et notre faim ne sera jamais comblée. Ces pages où il célèbre des paysages et des passions, où il souhaite s'enivrer de paroles enchantées et de la simplicité du monde, de sa plus secrète magie, Marcel Arland les dédie à cette mystérieuse absence.

## Sur un Festival d'avant-garde

PAR MAURICE FAURE

Dans le cadre du Festival d'avant-garde, dirigé par Jacques Polieri, le jeune compositeur Gilbert Amy a organisé un concert de musique contemporaine d'un intérêt exceptionnel. « Nous n'avons nullement l'intention de présenter ici un panorama tant soit peu exhaustif ni même schématique de l'actuelle jeune musique », écrivait Gilbert Amy. Et sans doute ne pouvait-il y parvenir en effet dans les limites d'une seule soirée. Toutefois, à travers des « individus », ce sont bien des « courants », des tendances parfaitement significatives d'exigences fondamentales de l'art moderne, que le programme, intelligemment composé, et avec un sens musical irréprochable, mettait en évidence.

D'abord le maître qui est la source vive : Webern. Webern reste le modèle, l'exemple, vers qui se retournent les créateurs d'aujourd'hui, sans se figer dans l'imitation stérile, au contraire l'admirant avec assez d'amour pour le « transpasser » comme a dit Pierre Boulez. Webern dont le *Quatuor* op. 22, pour clarinette, saxophone, violon et piano (opus qui suit immédiatement la *Symphonie* désormais fameuse) retient en ses fils arachnéens des cristaux précieux et scintillants.

Puis Olivier Messiaen, dont le rôle fut en quelque sorte « d'intercesseur », pour tant de jeunes élèves qu'il a ouverts à une curiosité subtile et active. Olivier Messiaen a su lui-même défricher des domaines inexplorés. Ses *Cinq rechants*, écho lointain et pur des polyphonies de Janequin ou de Costeley, sont une recherche exquise de sonorités, de timbres vocaux, d'effets où les phonèmes se conjuguent aux rythmes et aux harmonies, dans une atmosphère poétique irisée. On peut croire que cette œuvre n'est pas oubliée des jeunes musiciens qui ont un grand souci d'envisager sous un angle neuf les rapports de la voix et des mots.

C'est ce souci qu'illustrent deux des *Occasioni* de Girolamo Arrigo, pour sept voix solistes et cinq instruments. Le texte n'appelle plus une traduction musicale qui se veuille la servante étroitement fidèle d'un sens, d'une intention pittoresque ou d'un contenu émotif. Le contrepoint recrée sur le plan sonore une libre signification poétique, rythmique, phonétique.

L'évidence poétique y devient preuve de la légitimité du projet et preuve de réussite.

De dix ans environ plus jeune que Pierre Boulez, Gilbert Amy est maintenant, après celui-ci, le plus attachant des compositeurs de l'école sérielle française. Ses premières œuvres ont été accueillies partout avec succès. Elles témoignent d'une musicalité riche et profonde, d'une science lucide et réfléchie. Son *Invention I*, pour flûte, vibraphone-xylophone et piano-célesta, possède une extrême séduction sonore, mais les rencontres des timbres s'imposent comme une nécessité, non comme l'ornement d'un contrepoint abstrait. Elle rayonne d'une sorte d'allégresse juvénile, et je ne sais rien qui prouve mieux que le langage sériel n'est pas le langage du seul désespoir, de la seule angoisse. Elle est toute rigueur et en même temps d'une souplesse libre, merveilleusement aisée.

*Autumn 60*, de Cardew, s'entend comme une large étude sur des accords, comme une suite de points d'orgue où s'attachent des grappes sonores, parcourues de glissements, de frémissements, de remous. Et l'on pense à Varèse, quant à la pâte orchestrale.

*Invention I* et *Autumn 60* proposent une solution au problème, très actuel, de la liberté et du choix de l'interprète, associés au compositeur dans l'élaboration créatrice, *Invention I* avec une détermination calculée par le compositeur, *Autumn 60* avec une part plus large au hasard. C'est peut-être ce qui donne à *Invention* sa force précise et à *Autumn* son caractère quelque peu indécis et statique. Mais il faut avouer que l'auditeur qui entend l'œuvre pour la première fois, qui ne la connaît pas, qui ignore la partition, n'est point à même de juger du rôle de l'élément libre de l'exécution. Tout ce qu'il en sait est l'impression même qu'il en éprouve. Il n'empêche que cet élément devienne aujourd'hui une part vivante de l'œuvre musicale.

De Luciano Berio, *Différences* pour flûte, clarinette, alto, violoncelle, harpe et bande magnétique, joignent aux instruments les effets stéréophoniques d'une intervention enregistrée, reproduisant dans ces combinaisons du temps et de l'espace musicaux. C'est une des curiosités (et bien plus assurément qu'une curiosité) de l'audace contemporaine. La musique de Berio est généreuse, riche d'invention et de relief. On la pourrait aisément commenter en termes pittoresques et romantiques, d'un pittoresque et d'un romantisme cosmiques il est vrai. Je suis à peu près sûr que l'intention du compositeur n'y est pour rien, et je m'en garderai bien. Il me suffit d'y trouver pour moi-même (et quiconque, s'il lui plaît, l'y peut trouver pareillement) la garantie d'une continuité de la musique. La musique contemporaine, la musique sérielle, est hardiment neuve. Elle a créé son langage et ses moyens, et scandalise encore pour quelque temps beaucoup d'oreilles et beaucoup d'esprits. Elle est pourtant toujours la musique. Il convient aux jeunes enthousiastes, fiers de leurs conquêtes, d'entendre surtout sa nouveauté. Mais il me semble tout aussi important d'affirmer qu'il n'y a point de rupture de son pouvoir poétique.

## Traduites de l'allemand

PAR RAYMONDE TEMKINE

C'est ce que sont les meilleures pièces qui se jouent à Paris, cette saison ; à côté d'une floraison de matinées classiques comme on en voit rarement en plein hiver ; et certaines sont présentées de façon à en faire valoir ou à en renouveler l'intérêt, même auprès des spectateurs blasés. Nous avons eu une excellente *Phèdre*, Silvia Monfort<sup>1</sup>, la meilleure que nous ayons vue et entendue depuis longtemps ; et une version fin de siècle (le XIX<sup>e</sup>) de *Tartuffe*<sup>2</sup>. La pièce de Molière ne perdait rien, soumise à ce régime, de sa fraîcheur et de sa force. La mise en scène est due à Jean Anouilh qui aurait pu la laisser se défendre seule. Son « impromptu », plaidoyer pro domo, est d'une facilité qui, par moments, consterne : brillant et suffisant, vous voyez ? avec des flèches de tout bois lancées — heureusement pour l'auteur — par un excellent acteur : Jean Le Poulain.

Mais venons-en aux créations : deux pièces de Bertolt Brecht, une de Max Frisch, une de Friedrich Dürrenmatt.

*Le mariage de M. Mississippi*<sup>3</sup> est une œuvre que nous dirons baroque. Tout y commence, par exemple, alors que tout finit, et celui que nous venons de voir proprement exécuté, le révolutionnaire Saint-Claude, se relève, s'avance sur le proscenium et, prenant à partie le public, l'avertit de ce qu'on lui prépare. Des effets de même sorte sont ménagés tout au long. Un autre personnage, le comte Bodo d'Ubelohe-Zabernsee, s'excuse de son entrée : « Je dérange toute la pièce... C'est carrément pénible de me voir surgir là... Mais le moment est venu... C'est le moment de soulever la question de savoir « comment » l'auteur a joué sa partie dans tout cela... » Et quand tout finit comme nous l'avons vu au début, la rupture de nouveau intervient : mais nous avons déjà joué la scène, déclarent les acteurs, ou à peu près. Autrement dit, Dürrenmatt s'applique à rompre le charme dès qu'il risquerait de s'exercer sur l'esprit ou le cœur du spectateur captivé et il refuse la séduction facile de la pièce cohérente et bien faite. L'ennemi, de nos jours au théâtre, c'est la vraisemblance, à quoi nos classiques ont tant sacrifié.

Cette désinvolture, c'est le grand mérite du *Mariage de M. Mississippi*, qui nous présente trois types de cette variété d'humains qui seule intéresse Dürrenmatt, les entêtés de l'absolu. Qui sauvera le monde ? le révolutionnaire intégral Saint-Claude ? le procureur fanatique de la loi de Moïse,

<sup>1</sup> Théâtre du Vieux-Colombier, mise en scène de Jean-Paul Le Chanois.

<sup>2</sup> Comédie des Champs-Élysées, François Perier y est Tartuffe.

<sup>3</sup> Théâtre La Bruyère, mise en scène de Georges Vitaly.

Mississippi ? le comte, médecin déchu, perdu d'alcool, mais qui prend sur lui l'aventure de l'amour ? Aucun, du fait d'Anastasia. C'est ramener les aspirations des hommes au niveau de la simple humanité. La pièce, sorte de parabole où le tragique affleure sous l'humour, est fort bien jouée, surtout par Dufilho dans le rôle de Mississippi. Elle n'est pas cependant, me semble-t-il, d'une force et d'une beauté aussi soutenues que la *Visite de la Vieille Dame*.

Ceux qui connaissent le roman de Max Frisch, *Je ne suis pas Stiller*, n'ont pas été déçus par *M. Biedermann et les incendiaires*<sup>4</sup>. M. Biedermann (ou Bonhomme, ou Dupont) est « ce vieil homme en nous, qui ne peut muer, et qui, tel Harpagon, se refuse à l'évidence de la vie ». Ainsi le caractère J.-M. Serreau qui tient admirablement le rôle. Dans la ville, les incendies se multiplient, favorisant une psychose de l'incendiaire. Cet ancien lutteur en chômage, qui boit, mange, et bientôt dort chez Biedermann, est-il un incendiaire ? Le maître de la maison le craint, aussi le laisse-t-il s'installer chez lui, ce lutteur, puis un maître d'hôtel qui a fait de la prison. Il faut être prudent, les ménager, les amadouer ; on les convie, pour finir, à un véritable festin. Biedermann et sa femme prennent, ou veulent prendre pour plaisanteries, tout ce qui promet l'embrasement final de leur maison. Parallèlement, avec la bonne conscience qui caractérise sa classe — Biedermann dépasse l'individu et symbolise la bourgeoisie — il réduit au désespoir et au suicide un vieil employé, et traite par le mépris sa veuve.

Tout cela est mené franchement et simplement, comme une excellente farce, et J.-M. Serreau n'a pas tort d'en appeler à Molière. On peut aussi penser à Brecht ; le texte incline par là et plus encore la mise en scène : refrains, prise à partie du public, commentaires fantaisistes en marge de l'action que constituent les dessins de Siné projetés sur un écran. Toute l'interprétation est bonne, mais dominée par J.-M. Serreau (Biedermann) et Fernand Berset (Goulot). Ce dernier d'ailleurs n'est pas un inconnu pour le public lausannois.

Mais venons-en au maître, car l'influence de Brecht est sensible dans les deux œuvres dont nous venons de parler. Le TNP a créé, cette année, en novembre, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, au Palais de Chaillot ; en décembre, *La Bonne Ame de Se-Tchouan*, au Théâtre Récamier. Ce coup redoublé venant après la présentation de *L'Opera de quatre sous* par le Piccolo Teatro, invité par Vilar, ne peut manquer de consacrer la gloire de Brecht auprès du grand public. D'autant que l'effort éducatif de Vilar se poursuit (son journal, *Bref*, les brochures explicatives remises par les ouvreuses, les petits livres-programmes très bon marché<sup>5</sup> qui donnent le texte intégral de la pièce auquel s'ajoute une pochette-photos). Et certaines associations culturelles l'épaulent : ainsi *Travail et Culture*, qui consacre le numéro de novembre de sa revue, *Doc. 60*, à Brecht et aux thèmes

<sup>4</sup> Théâtre de Lutèce, mise en scène de Jean-Marie Serreau, adaptation française de Philippe Pilliod. Les Faux-Nez ont présenté la pièce au public de Lausanne sous le titre de *M. Bonhomme et les incendiaires*.

<sup>5</sup> Editions de l'Arche, « Collection du Répertoire ».

brechtiens<sup>6</sup>. Une idée heureuse : illustrer ce numéro de caricatures de Daumier et des *Désastres de la guerre* de Goya, puisque la montée du nazisme est le sujet de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*.

La pièce date de 1941, et Brecht l'écrivit en exil. On peut dire qu'il travaille à chaud. Quand le dramaturge entreprend d'en dénoncer les méfaits, le nazisme triomphe, encouragé par la veulerie ou la légèreté de ceux qui l'ont laissé s'instaurer, et ils en seront les victimes. L'ascension était « résistible ». Chaque acte de piraterie auquel se livre la « bête immonde », un peu de clairvoyance et de courage, une action, pouvait l'empêcher et mettre un terme au crime avant qu'il devînt le grand crime du siècle. C'est la leçon d'*Arturo Ui*<sup>7</sup> ; Brecht toujours prétend en donner une. Son propos est, de façon avouée, didactique ; comme en témoignent ses conclusions, adresses de l'acteur qui cesse d'être acteur, au public qui cesse d'être public : « Apprenez à voir, au lieu de regarder bêtement... » Maintenant il n'y a plus devant l'auteur qui prend la parole un spectateur passif ou captivé par le jeu dramatique, mais un citoyen coupable s'il ne se décide pas à devenir vigilant.

Pour le réveiller de sa torpeur, le libérer du sentiment d'impuissance que, trop naturellement, l'homme non investi de responsabilités précises ressent devant les événements, Brecht s'emploie à dépouiller de leur dangereux, mais aussi fallacieux prestige, les grands tueurs. « ... Il faut écraser les grands criminels politiques ; et les écraser sous le ridicule. Car ils ne sont surtout pas de grands criminels politiques, mais les auteurs de grands crimes politiques, ce qui est tout autre chose... » En vertu de quoi, au lieu de nous présenter un drame historique qui se jouerait en chemises brunes et que scanderaient des « Heil Hitler », Brecht nous propose une parabole dramatique, c'est-à-dire une transposition des événements qu'il dénonce. « Grands » criminels, Hitler et ses acolytes ? Non. Dévoyés et brutes de la plus basse espèce, gangsters, pègre experte en rackets. Aucune différence de nature entre ceux qui rançonnent et saignent tout un pays, puis les pays voisins, et ceux qui saignent et rançonnent un armateur, quelques fruitiers ; d'où Arturo Ui, « protecteur » du trust des choux-fleurs, « misérable enfant des faubourgs de New-York », parti à la conquête de Chicago, de Cicero... et puis, ceux qui ont laissé faire verront !...

La transposition se fait scène à scène et suit le cours des événements, de 1929, où la crise économique mondiale, dont souffre particulièrement l'Allemagne, incite les hobereaux à acheter la « compréhension » de Hindenburg, jusqu'en mars 1938, où Hitler entre en Autriche, inaugurant la série de ses coups de force. Les noms des gangsters sont, à peine déformés, les noms de ceux qui battirent de même façon l'estrade du monde. Le vieil Hindsborough (fort bien campé par Georges Wilson) est le maréchal Hindenburg ; Roma et Rohm ont le même destin ; on reconnaît Goering en Gori ; Goebbels dans le fleuriste boîteux Gobbola ; Dollfuss en Doolfoot.

<sup>6</sup> Article de Gilbert Badia.

<sup>7</sup> Texte français d'Armand Jacob, dispositif scénique d'André Acquart.

Bref, un excellent spectacle, une grande création à l'actif du TNP et de sa troupe.

*La Bonne Ame de Sé-Tchouan* a été jouée à Villeurbanne par Planchon. Mais c'est aussi à Vilar que les Parisiens devront de voir la pièce représentée. Parabole dramatique encore<sup>8</sup>. Sous le couvert d'une légende chinoise, Brecht y fait le procès des « dieux illustres », qui s'accrochent si bien de l'exploitation de l'homme. Dans un monde où règne l'injustice, « une bonne âme » (Chen-Té) ne peut remédier à la misère des malheureux.

*La petite chaloupe*

*Va sombrer dans les profondeurs*

*Trop de naufragés avides*

*S'agrippent à ses bords.*

Choui-Ta, le cousin de Chen-Té, apparaît donc de temps en temps pour faire lâcher prise aux naufragés et remettre à flot la petite chaloupe. Ce n'est pas, bien sûr, sans user de dureté et tirer profit du système capitaliste. Une excellente scène : on voit les protégés de Chen-Té exploités durement par Choui-Ta dans une fabrique de tabac qu'il a montée et qui ressemble à une cage (avec barreaux) bourdonnante comme une ruche. Le spectacle de cette activité forcenée, à laquelle participent des enfants, étire le cœur.

Légende, avons-nous dit, mais non point qui nous reporte à des temps révolus, comme *Le Cercle de craie caucasien*. Elle s'enracine dans notre temps ; en témoignent les dieux en pardessus et chapeaux mous, chargés de valises, voyageurs du type bourgeois qui se clochardisent à mesure qu'ils découvrent que « le monde est trop froid, les hommes sont trop faibles ». Soun, dont s'éprend Chen-Té, est un aviateur en chômage ; et toute cette misère est de notre siècle, et de notre pays, tout aussi bien que de la Chine. Dans le procès qui est fait à Chen-Té - Choui-Ta (car il s'agit d'un même personnage), les dieux sont jugés mais, comme on pouvait s'y attendre, ce sont eux qui sont mis en accusation.

*Faut-il d'autres hommes ? Ou un autre monde ?*

*Ou d'autres dieux ? A moins qu'on ne s'en passe ?*

C'est au public à chercher le dénouement.

*Il faut qu'il en existe un convenable.*

*Il le faut, il le faut !*

La troupe, qui ne comporte pas d'acteurs très connus, présente une bonne homogénéité. Michelle Nadal défend bien son double rôle. Au dire des brechtiens, cette représentation est « orthodoxe », et Maurice Regnaut, institué « dramaturge », a pu veiller, aux côtés du metteur en scène, à ce que les règles de l'esthétique (et de l'éthique) de Brecht soient observées. Je le veux bien. Pour moi, je retiens surtout l'intérêt de cette représentation et le plaisir qu'elle m'a procuré. Elle contribue, à côté du plus percutant *Arturo Ui* et des bonnes comédies qui nous viennent de Suisse, à donner sa physionomie à une saison théâtrale.

<sup>8</sup> Texte français de Jeanne Stern et Geneviève Serreau. Mise en scène d'André Steiger.

# Echos de Paris

Le Festival d'art d'avant-garde, organisé par Jacques Polieri, s'est déroulé à Paris, du 10 novembre au 20 décembre 1960. Il se donnait pour but « de cerner et de faire jouer entre eux tous les éléments du spectacle ».

Il s'agissait de 17 spectacles dont une conférence (Architecture et Scénographie) et un colloque confrontation (Art et Science) ; de théâtre (5 manifestations), de cinéma (3), de musique (2), de mime (1) et d'une exposition de peinture et sculpture.

En dehors du concert, dont Maurice Faure parle ici même avec éloge, le plus intéressant nous a semblé certains films, œuvres de peintres, en particulier, celle de Lapoujade, *Foules*, et une série remarquablement variée et riche d'invention de films du cinéaste américain Hy Hirsh.

Le festival s'est clos en présentant, grâce à « un dispositif scénique mobile » de l'invention de Jacques Polieri, quelques belles œuvres d'art (sculptures de Brancusi, Adam, Pevsner, Colvin). Pierre Volboudt en proposait un commentaire lyrique.

R. T.

## NOTES DE LECTURE

Jean Tardieu :

### **De la peinture abstraite**

*Editions Mermod.*

C'est ce qu'annonce la couverture, magistralement illustrée d'un de Staël, préhistorique du XX<sup>e</sup> siècle : quelques taches, empreintes de quel nouvel homme ? Plus prudemment, le grand titre précise : *De la peinture que l'on dit abstraite*. Prudence de poète... « Saurais-je peindre avec des mots, ces mots qui ne m'appartiennent pas, que je ne puis emprunter qu'un instant ? » s'interroge Jean

Tardieu. Et de fait, c'est sur le ton de l'interrogation que sont écrites ces pages. J'entends que l'auteur, attentif jusqu'à l'extrême, se garde de toute affirmation. Pour la raison bien simple qu'à aucun moment il ne se croit le droit (ni le devoir) de juger. Sa démarche est plutôt de *sympathie*. « Chacun de nous a rêvé d'un lieu profond, écrit-il, où l'étendue, repliée sur elle-même, germe lentement, à l'abri de toute surprise. » Suivre cette germination, qui est celle de notre époque, en épier les démarches, en retracer sinon la phy-

sionomie, du moins le mouvement, tel est le propos de l'auteur.

Les pages qui terminent le livre et que Tardieu consacre à de Staël, Vieira da Silva, Klee, Wols, Hartung, Bazaine, Kandinsky, Villon, sont, plutôt que des portraits, (il n'est pas question d'études) des stèles votives qui, outre un nom, offrent la parole d'éveil que le lecteur de passage est heureux de convertir en parole de gratitude. J'aurais aimé, c'est mon seul regret, qu'Ubac figurât ici, et qu'il eût droit, lui aussi, à notre hommage.

R. B.

Choisies par H. L. Mermod, les reproductions, est-il besoin de le dire, sont excellentes. L'aquarelle en couleurs de Klee est l'une des plus belles qu'on puisse voir.

*Armand Gatti :*

### **L'enfant-rat**

*Editions du Seuil.*

Nous avons beaucoup aimé *Le Poisson Noir*, curieuse pièce de théâtre qui prétend utiliser de multiples moyens d'expressions parmi lesquels trois écrans où, sur des plans différents, l'action trouve ses prolongements. Moins d'ailleurs que ces recherches techniques, on y est séduit par une pensée riche et une authentique poésie.

On retrouve ces qualités dans *L'Enfant-rat* mais à un degré moindre. Ce qui reste attachant avant tout dans cette œuvre, c'est l'idée,

et même les idées. Armand Gatti fourmille d'idées. Celle qui domine ici, la voici : douze personnages ont fait, dans une mine de sel, l'expérience concentrationnaire. Ils sont dès lors à jamais solidaires et appelés à retrouver leur rôle (le gardien, le bourreau, la victime, etc...) dans toute nouvelle aventure qu'ils pourraient être appelés à vivre. Il leur est impossible de se libérer les uns des autres, et plus encore établir entre eux de nouveaux rapports.

« Les personnages  
d'un crime  
sont-ils inamovibles ?  
Temps ou espace,  
Vos noms errent à la recherche  
de ce que vous êtes. »

D'où la décision de Gatti — qui se défend de donner dans l'abstraction — de leur donner des numéros plutôt que des noms ; notre temps ne fait-il pas de nous d'ailleurs des numéros matricules, dans les grands ensembles qui seuls importent à certains systèmes politiques ?

Ancien Testament, Nouveau Testament encadrent cinq Evangiles et, « un évangile est ici une interprétation du monde qui l'entoure donnée par l'un des personnages ». Voilà qui nous paraît plus rebattu, en soi ; mais Gatti tire bon parti de cette idée encore.

Reste à savoir si ce théâtre, intéressant à la lecture, n'est pas un peu trop intellectuel pour toucher beaucoup à la représentation.

*Raymonde Temkine.*

★ **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** - Aubépines 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.*

# ART DE FRANCE

PARIS

92 bd Raspail

Lit. 21-76

CANNES

67 rue d'Antibes

aujame

albalat

angelopoulos

berthier

chape

goldkorn

hamsell

janin

libert

sablé

verlinde

# G O L D K O R N

du 1er au 25 mars

92 bd Raspail

# **GALERIE JACQUES MASSOL**

12, rue de la Boétie - Anj. 93-65

**PARIS 8<sup>e</sup>**

*Mars :*

**LAGAGE**

*Avril :*

**KEY SATO**

*En permanence :*

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

# Galerie Jeanne Bucher

*53 rue de Seine, Paris 6e*

TOBEY - SZENES

HAJDU - BISSIERE

VIEIRA DA SILVA

REICHEL - AGUAYO

CHELIMSKY - FIORINI

LOUTTRE - MIHAILOVITCH

MOSER - NALLARD

BYZANTIOS - BAUMEISTER

DE STAEL

*9ter Boulevard Montparnasse*

PEHR

# GALERIE STADLER

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

## ASSETTO

Peintures récentes

*Jusqu'au 20 mars*

## IMAI

Peintures récentes

*à partir du 21 mars*