

POUR L'ART



Lausanne - Paris - Mars - Avril 1961
Suisse : Fr. 2.—

77

Revue bimestrielle - Fondée en 1948
France : NF. 2.50

Au sommaire de ce cahier :

Guillevic	<i>Une statue</i>
René Berger	<i>Louis Soutter</i>
Marguerite Yourcenar	<i>Le Cerveau Noir de Piranèse</i>
F.-A. Wagner	<i>Statues d'Indonésie</i>
R.-V. Gindertael	<i>Fusain</i>
Denys Chevalier	<i>Bertholle</i>
Friedrich Bayl	<i>La peinture opaque de Wilhelm Wessel</i>
Jacques Busse	<i>Les paysages intérieurs de Grenier</i>
Maurice Faure	<i>L'expression dans la musique sérielle</i>
Raymonde Temkine	<i>Chronique théâtrale</i>
	<i>Notes de lecture</i>

La couverture reproduit un dessin de Louis Soutter : *Seuls*.

Cahiers et Mouvement Pour l'Art - Avantages - Conditions, page 47.

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 MAEGHT

Nous présenterons

en deux expositions

l'ensemble des

peintures nouvelles de

MIRÓ

du 29 avril au 23 mai

du 24 juin au 31 juillet

13, RUE DE TÉHÉRAN PARIS 8 EUROPE 61-49

XX^e SIÈCLE

14 rue des Canettes - Paris 6^e - Tél. Dan. 49-40

du 3 au 27 mai 1961

CAPOGROSSI

du 30 mai au 24 juin 1961

CADORET

du 27 juin au 15 juillet

quelques sculptures de

GIORGIO DE GIORGI

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 6^e Danton 91-10

DELAHAYE

Sculptures

Jusqu'au 13 mai

SERPAN

Peintures récentes

A partir du 17 mai

GALERIE ROQUE

15 avenue de Messine - Car. 49-31

PARIS VIII^e

BERTHOLLE

gouaches et dessins

Vernissage le jeudi 13 avril

Oeuvres de :

BERTHOLLE

BORES

ELVIRE JAN

GARBELL

LE MOAL

PIAUBERT

REICHEL

SEILER

VULLIAMY

F. WINTER

SCULPTURES DE ANTOINE PONCET

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6^e

Avril :

ROMATHIER

Mai :

AGATHE VAÏTO

Juin :

DODEIGNE

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

SCULPTURES DE M.-P. DUAULT

Une statue

Il n'y a que la nuit

Et ses intermittences

Où tombe du soleil

Sont les provocations.

Je suis enracinée

Dans le grondement de la pierre.

Je tiens mon fils,

J'ai peur

Qu'il n'aille vers le jour

Et que la pierre alors

Ne nous refuse.

Louis Soutter

PAR RENÉ BERGER

Isolément, chacune de ces compositions prend figure d'exorcisme. Chacune d'elles est une formule pour conjurer le vide. Considérées à la suite, elles s'enchaînent mystérieusement pour former une longue, une inlassable prière, mêlée de gémissements tus, de cris figés, d'espoirs muets, que nulle parole ne délivre. « Ecce homo ! » voici l'homme.

En dépouillant l'homme de son histoire, en grattant sa peau jusqu'à l'os, Soutter nous fait voir l'humaine condition jusqu'à ce point insoutenable où, plutôt que de l'accepter, nous faisons appel aux mythes. Ce serait si commode d'évoquer ici les ombres dont Platon peuplait sa célèbre caverne ! Mais non, ce ne sont pas des ombres.

A chercher l'origine, c'est *l'innocence* qu'il met au jour, mais l'innocence de l'homme est terrible. Elle est dans la stupeur qui nous saisit en face d'une créature dont nous nous efforçons en vain de faire un semblable, et qui, finalement, ajoute une énigme plus cruelle à la nôtre. Stupeur grosse de sauvagerie : Jésus cloué sur la croix ; carnage périodique des guerres ; et la fusée, ce chef-d'œuvre d'innocence... Mais il reste quelques gestes, combien frustes, maladroits, combien difficiles à former, qui sont pourtant tous élan vers l'autre afin que soit brisé le cercle maudit de la solitude, afin que la stupeur, transfigurée, devienne besoin d'aimer.

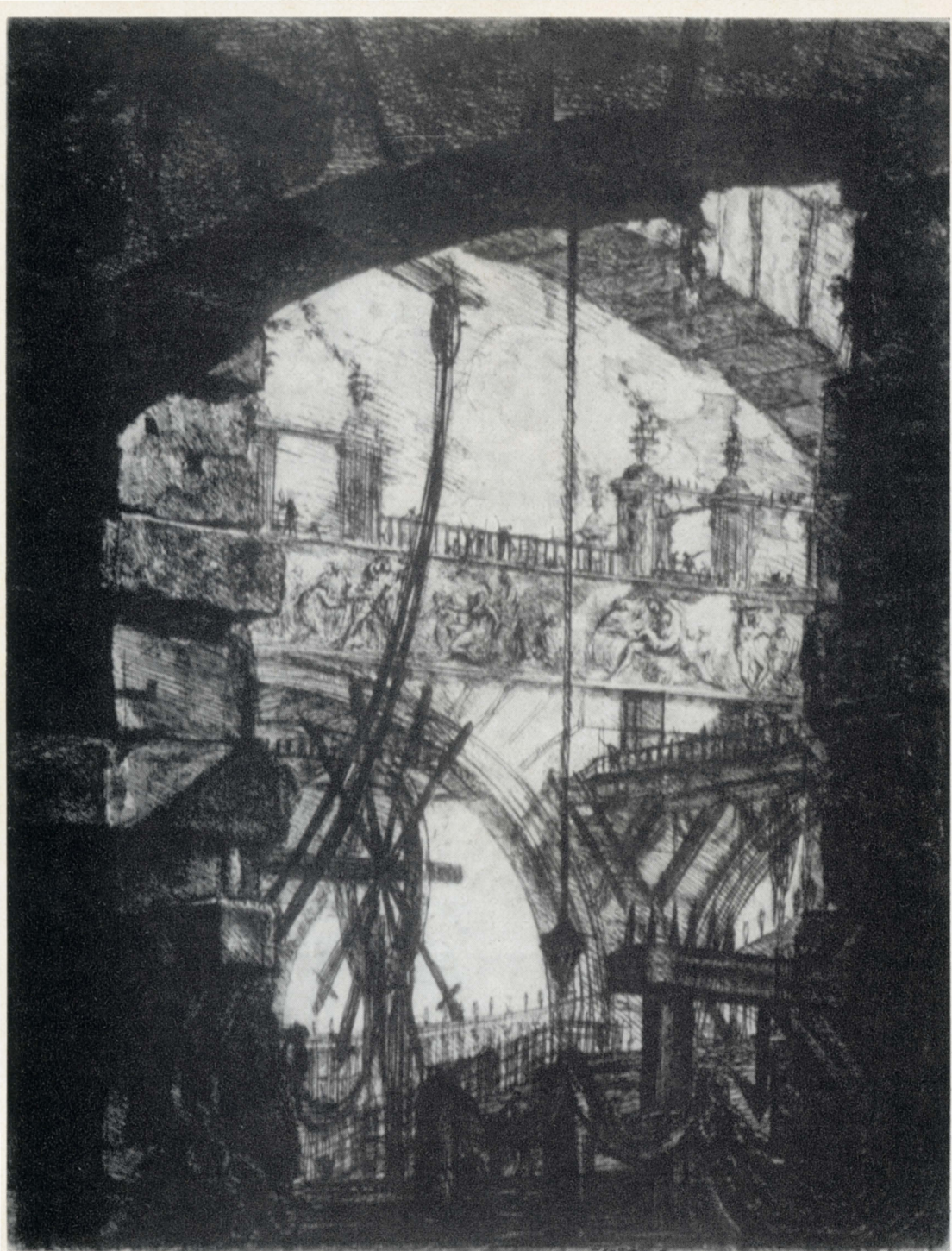
Sans doute fallait-il que Soutter renonçât à la plume, au crayon, et trempât ses doigts dans l'encre pour signer, à chacun de ses derniers feuillets, l'appel aux hommes, qui commence seulement à être entendu.

Cette page termine le texte critique du livre consacré à Louis Soutter. Editions Mermod, Lausanne.

Nous rappelons que l'admirable exposition de l'œuvre de Soutter, au Musée de Lausanne, est ouverte jusqu'au 28 mai.



Louis Soutter (1871-1942). Plume, 0,218 × 0,168. Collection particulière, Lausanne.



Piranèse : *Prison imaginaire.*

Le Cerveau Noir de Piranèse

PAR MARGUERITE YOURCENAR

Cette secrète poésie métaphysique semble parfois, chez ce compatriote d'Archimboldo, aboutir à un rudiment de double image, moins dû à un jeu de l'esprit qu'à l'intensité du regard du visionnaire. La coupole effondrée de *Canope* et celle du *Temple de Diane* à Baies sont le crâne éclaté, la boîte osseuse d'où pendent des filaments d'herbe ; la *Colonne Antonine* et la *Colonne Trajane* rappellent irrésistiblement, dans cette œuvre pourtant si apparemment dépourvue d'érotisme, tel vers délirant de Théophile Gautier sur la Colonne Vendôme ; l'obélisque gisant en tronçons au bas du *Palais Barberini* est un cadavre dépecé par on ne sait quels *bravi*. Plus souvent encore, au lieu d'assimiler simplement à la forme humaine la forme créée par l'homme, la métaphore visuelle tend à replonger l'édifice dans l'ensemble des forces naturelles dont la plus compliquée de nos architectures n'est jamais qu'un partiel et qu'un inconscient microcosme. La ruine s'accote au palais neuf comme une souche aux futaies vivantes ; la coupole à demi enlisée semble une motte qu'escaladent des troupeaux d'arbustes ; le bâtiment prend des aspects de scorie ou d'éponge, atteint à ce degré d'indifférenciation où l'on ne sait plus si ce galet qu'on ramasse sur la plage a été jadis travaillé de main d'homme ou façonné par le flot. L'extraordinaire *Mur de Fondation du Tombeau d'Hadrien* est une falaise battue par les siècles ; le *Colisée* vide est un cratère éteint. Ce sens des grandes métamorphoses naturelles

n'est peut-être jamais plus visible chez Piranèse que dans les dessins rapportés de Paestum, et que son fils Francesco termina honorablement après sa mort en les peuplant de rustres et de bétail théocritiens. Mais la violence y fait place au calme ; la métaphore s'y dissout en une simple affirmation de l'objet contemplé. La Grèce, que le dessinateur approchait sans la connaître, y respire dans sa robuste beauté à la fois individuelle et abstraite, si différente de la grandeur tout ensemble utilitaire et romantique de Rome. Le temple détruit n'est pas qu'une épave sur la mer des formes ; lui-même est Nature : ses fûts sont l'équivalent d'un bois sacré ; ses pleins et ses vides sont une mélodie sur le mode dorien ; sa ruine reste un précepte, une admonition, un ordre des choses. L'œuvre de ce poète tragique de l'architecture touche à sa fin sur cette extase de sérénité.

Avant de quitter les *Vues*, regardons un instant, la loupe à la main, la minuscule humanité qui gesticule sur les ruines ou dans les rues de Rome. *Fantoccini, burattini, puppi* : ces dames en paniers, ces gentilshommes portant épée et habit à la française, ces moines encapuchonnés et ces monsignores appartiennent au répertoire de l'Italie du XVIII^e siècle ; une atmosphère de Goldoni ou de Casanova, une odeur plus vénitienne que romaine émane d'eux. A ces personnages de tableau de genre réduits à des proportions infimes par l'énormité des architectures, Piranèse a mêlé la troupe picaresque des muletiers de la campagne romaine, des Trasteverines encombrées de marmaille, des mendiants, des béquillards, et, un peu partout, des chevriers hirsutes et agiles, à peine plus humains que leurs boucs et leurs chèvres. Nulle part l'artiste n'a essayé, comme tant de peintre baroques ou romantiques de Rome l'ont fait

avant ou après lui, d'harmoniser la noblesse et la gravité humaines avec la dignité des édifices. A peine si, çà et là, une menue figure de beau jeune homme debout ou couché, promeneur solitaire, rêveur, ou tout simplement garçon de place, suggère parmi ces feux follets humains l'équivalent d'une statue antique. « Au lieu d'étudier d'après le nu ou d'après les seuls bons modèles, qui sont ceux de la statuaire grecque, écrit vers la fin du XVIII^e siècle son premier biographe Bianconi, il se plaisait à dessiner les plus vilains éclopés et les plus affreux bossus qu'on pût voir à Rome. Quand il avait eu la chance de trouver un de ces monstres mendiant sur un seuil d'église, il se réjouissait comme s'il avait trouvé un nouvel Apollon Belvédère. » La présence de ces gueux met parfois dans les sites déserts de Piranèse une suggestion de danger. Dans l'une des planches des *Antiquités*, deux dansants violateurs de sépultures s'arrachent un squelette presque aussi gracieux qu'eux-mêmes ; un autre larron s'est emparé du crâne, tandis qu'à deux pas, sur le couvercle culbuté du sarcophage, un bucrane sculpté place l'image de la tête de mort animale à côté de la tête de mort humaine. Littéralement, la ruine grouille : chaque coup d'œil de plus révèle un nouveau groupe d'insectes humains farfouillant dans le décombres ou la broussaille. Loques, frocs et falbalas pénètrent de concert dans les luisants intérieurs d'église, sans oublier les chiens qui s'entre-mordent et s'épucent jusqu'au pied des saints autels. Les badauds et les rôdeurs de Piranèse vivent de cette vie allègre, endiablée, parfois inquiétante et méphistophélique avant la lettre, qui, à en croire les peintres, de Watteau à Magnasco et de Hogarth à Goya, fut du commencement à la fin une des caractéristiques du siècle.

Le grotesque contraste entre les pompes papales et les grands antiques d'une part, et de l'autre les misères et les petites de l'actuelle vie romaine, avait déjà été senti près de deux cents ans plus tôt par le Du Bellay des *Regrets*, qui fut aussi l'un des premiers poètes à célébrer sur place la majesté des ruines de Rome. Il éclate de nouveau chez Voltaire dans la stridente ouverture des *Voyages de Scarmentado* (« Je partis très content de l'architecture de Saint-Pierre ») ; on le retrouvera un siècle plus tard chez Belli. Il semblerait naturel de prêter à l'auteur des *Vues* les mêmes intentions de contre-point moqueur, mais ces petits personnages de comédie de mœurs ou de roman picaresque sont trop courants d'aspect et de format pour supposer nécessairement à Piranèse un fond d'ironie ou de dédain bien caché : cette canaille légère et ce pimpant beau monde lui ont tout simplement servi, comme à tant de graveurs de son temps, à souligner la hauteur des voûtes et la longueur des perspectives. Tout au plus ont-ils été pour lui un scherzo contrastant avec le solennel *largo* des architectures. Et cependant, ces homuncules que nous retrouvons absurdement perchés aux étages vertigineux des *Prisons* répondent trop à un certain sens du dérisoire et du futile de la vie humaine pour ne pas acquérir au moins implicitement une valeur de tout petits symboles, pour ne pas faire penser à un badinage mi-mathématique, mi-satirique, qui a obsédé certains des meilleurs cerveaux du XVIII^e siècle : *Micromégas*, *Gulliver à Lilliput*.

Ce texte est tiré d'un très important essai *Le Cerveau Noir de Piranèse* qui sert de préface à l'édition des *Prisons Imaginaires* que la Société Jaspard, Polus & Cie (28, rue Comte Félix Gastaldi, à Monaco-Ville) vient de publier à 500 exemplaires (dont 250 réservés aux membres du Club international de bibliophilie, placé sous le haut patronage de S.A.S. le Prince Pierre de Monaco) et qui contiennent, regravées à l'eau-forte dans le format des originaux par Bracon-Duplessis, les seize planches de Jean-Baptiste Piranèse figurant dans l'édition de 1761.

Statues d'Indonésie

PAR F.-A. WAGNER

L'art de l'archipel indonésien est peu connu. On le considère trop souvent comme une annexe de l'art indien. Il est certain que l'hindouisme, le bouddhisme ou l'Islam y ont laissé des marques sensibles, mais ils n'étouffent pas l'originalité d'éléments autochtones.

Fritz-A. Wagner, l'un des connaisseurs les plus autorisés de la civilisation indonésienne, entreprend de redonner à la synthèse souvent harmonieuse qui en résulte la place qui lui est due.

Nous sommes heureux d'offrir à nos lecteurs un fragment de son texte.

Une grande partie était taillée dans la pierre. Il y eut certainement de grandes statues en bronze, mais elles furent pour la plupart fondues et le métal servit à d'autres fins... Il s'agissait généralement d'avatars de Vichnu, reconnaissables à leurs attributs, la conque et le disque, et à la présence de l'aigle céleste — *garuda* — comme monture. Lorsque le prince se présente comme une incarnation de Çiva — ce qui est rare — il a pour monture le taureau — *nandi* — tandis que derrière lui Çiva à quatre bras tient dans ses mains supplémentaires un chapelet et un éventail.

Une statue de dieu qui est très répandue et qui était vraisemblablement l'objet d'une grande vénération est celle de Ganeça — fils de Çiva et de Durga — le dieu éléphant. Dans les *tjandi* çivaïtes la représentation de Ganeça est toujours placée contre le mur arrière du corps du bâtiment. Si l'entrée principale est du côté oriental, la statue se trouve placée dans une niche du côté occidental.

On trouve cependant aussi les statues de Ganeça sans aucune relation avec un *tjandi*. Elles sont généralement placées à des lieux dangereux, d'où l'on peut conclure que ces statues devaient protéger les hommes de certains dangers. La vénération portée à ces statues a dû avoir un caractère magique. Il devait en être de même pour

les statues dites *Raksasa*, qui représentaient des géants généralement armés de lourdes massues. On les plaçait de préférence de part et d'autre des portes d'entrée d'un ensemble de temples.

A côté de ces grandes statues il existe un grand nombre de statuettes en bronze qui ne dépassent pas dix à quinze centimètres de haut. Ce sont elles qui peuvent nous donner une idée de l'art du bronze pendant la période indo-javanaise. Ces œuvres comptent parmi les plus belles qui aient été réalisées dans cette matière.

Ces bronzes servaient probablement de statues pour la méditation des moines et des ermites. C'est ce qui expliquerait que la plupart représentent un dieu bouddhique ; en effet, seul le Bouddhisme connaît des communautés monacales. C'est également pour cette raison que le style de ces statuettes ne fut pas influencé par les antiques conceptions javanaises. La tradition bouddhique pouvait conserver sa pureté dans les monastères.

Ces statuettes étaient fondues à la cire perdue, selon le procédé traditionnel. Chaque statuette était modelée en cire sur un noyau d'argile. Puis on l'entourait précautionneusement d'une couche d'argile dans laquelle étaient ménagés les trous de coulée.

Pourtant, à bien examiner ces bronzes, souvent minutieusement ouvragés et d'une décoration très fouillée, on en vient à penser que pareil résultat n'a pu être obtenu par un procédé aussi primitif. Le nombre de trous de coulée doit en effet rester limité si l'on ne veut pas trop endommager la statuette. Car là où débouche un trou de coulée il ne peut y avoir de détails. La forme était souvent si petite que l'air, chauffé par le bronze en fusion qui y était introduit, ne pouvait s'échapper. En ce cas la forme éclatait ou bien l'air, surtout dans les parties les plus détaillées, formait obstacle à la coulée du bronze. Aussi est-il presque certain que le procédé avait été perfectionné ; il en était également ainsi dans une autre région de grand art du bronze, Bénin, en Afrique Occidentale, sur le cours inférieur du Niger. Là-bas l'argile était mélangée de poils de chèvre finement coupés. Lorsqu'elle durcissait à la chaleur, les poils étaient carbonisés, ménageant ainsi dans la matière des conduits microscopiques. Lorsqu'on coulait le bronze, l'air était expulsé par ces minuscules canaux. C'est seulement de cette façon qu'on réussissait à reproduire fidèlement en bronze une statuette modelée en cire.



Cette reproduction en couleurs est une des 60 planches qui illustrent le livre de Fritz-A. Wagner « Indonésie » qui paraît chez Albin Michel, dans la collection « L'art dans le monde ». Elle nous a été offerte par l'éditeur que nous remercions.

Fusain

PAR R.-V. GINDERTAEL

Guy Weelen était jeune poète quand il découvrit les pouvoirs et les joies du dessin, il y a une dizaine d'années. Poète, il l'est resté en adoptant cet autre moyen d'expression, car pour l'homme qui s'exprime, art et poésie ne se distinguent que par leurs matériaux et leurs techniques et s'identifient en la même « expérience poétique » quelle qu'en soit la méthode, mentale ou active, et quel qu'en soit le moyen, verbal ou plastique. A la dernière page de l'admirable ouvrage critique qu'il a consacré à « L'Expérience poétique », André Rolland de Renéville résumait ainsi son attentive analyse : « ... la Poésie se présente comme une prise de conscience directe de l'énigme terrible que notre vie, emportée dans le courant cosmique, se pose à elle-même. » Pense-t-on que cette prise de conscience puisse varier de sens suivant le mode choisi pour l'extérioriser, pour la matérialiser ? Non, sous toutes les formes, de toutes manières, par tous les procédés, c'est le sens poétique qui se manifeste. Ainsi, dessinant, Guy Weelen n'a pas cessé d'être poète. Son œuvre est restée œuvre de poète tout en devenant œuvre de peintre, et s'est même approfondie poétiquement en atteignant, par la peinture, à l'ineffable.

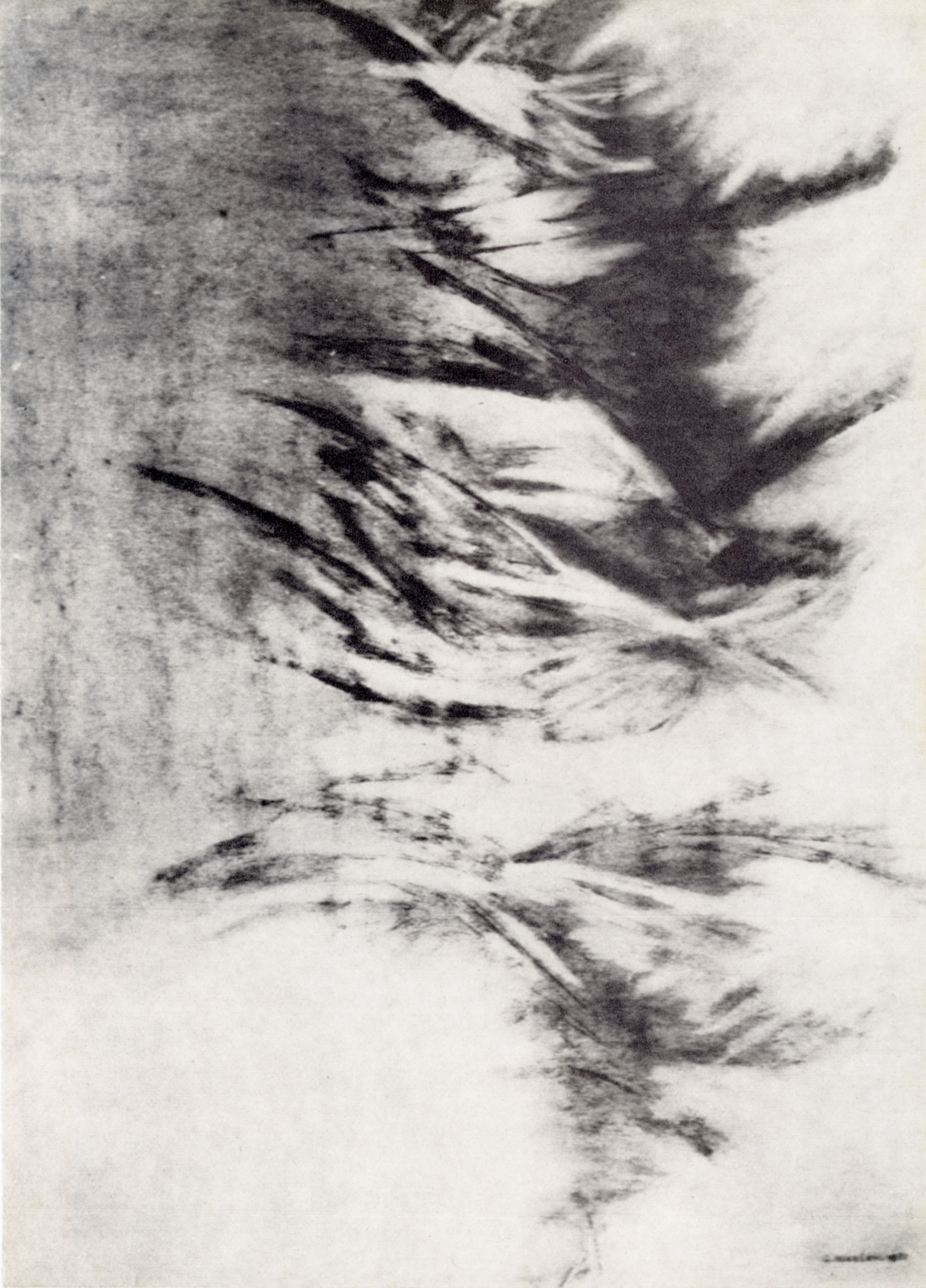
Ce n'est pas inconsidérément que je parle de peinture devant les fusains de Guy Weelen. En effet, si dans ses tout premiers dessins au crayon il avait respecté les règles de la syntaxe graphique pour établir, avec un esprit assez puriste, des constructions spatiales, puis des études rythmiques, bientôt l'usage du fusain dont il a fait son outil et son matériau exclusifs, lui fit découvrir le domaine pictural dans toute son étendue et avec toutes ses richesses. Et depuis, Guy Weelen peint, véritablement, au fusain, tirant de son économie une infinité de valeurs picturales. Sans doute ce charbon de bois est noir, mais le noir n'est pas seulement, comme on l'a dit, une couleur, il peut devenir toutes les couleurs et toutes les nuances. A propos de cette valorisation du noir dans l'art contemporain, telle que Hartung en avait donné un magistral exemple, j'ai noté déjà : « Le noir est une couleur qualifiée chromatiquement à l'égal de toutes les autres, sur lesquelles il présente l'avantage de pouvoir les suppléer, en suggérant des équivalences. Suivant qu'il se colore en chaud ou en froid, si ce n'est par contraste avec le fond sur lequel il s'appuie, le noir évoque plus facilement un rouge, un bleu ou un vert, que ces couleurs, elles, ne peuvent égaler et remplacer le noir. » Cette vertu cardinale du noir, Guy Weelen l'a reconnue, naturellement, pour son compte, et c'est pour cela qu'il a pu faire du fusain toute sa palette, avec un tel bonheur. Il n'a eu recours au pastel que très épisodiquement et sans remettre en question les données de son style ni sa sobriété.

Le travail du fusain dont il met en œuvre toutes les ressources, s'aidant à peine parfois de l'estompe ou de la gomme pour assouplir les passages ou dégager les lumières, a permis à Guy Weelen que sa méditation accompagne toujours simultanément son exécu-

tion créatrice. La délicatesse du fusain exige, en effet, une application lente et précautionneuse avant d'atteindre l'instant où la réflexion et l'acte coïncident en une révélation subite, une illumination qui se traduit par des accents décisifs, des éclats d'énergie.

Quant à décrire les œuvres de Guy Weelen, je m'en garderai bien. Elles s'expriment clairement elles-mêmes dans le langage qu'il s'est choisi. Toute tentative de traduction serait aussi infidèle, aussi vaine que n'importe quelle paraphrase prosaïque d'un poème. Tout au plus, ferai-je remarquer les quelques thèmes qui se sont succédé dans la progression très continue de cette œuvre : les rythmes végétaux du début ; ensuite la première apparition, dans le réseau de cités lacustres ou d'autres entrevisions de paysages, des jeux de la lumière qui sont encore toujours le principal stimulant de son imagination plastique, bien qu'il ait pris avec les phénomènes naturels de la lumière et avec leur localisation une distance de plus en plus grande ; en contraste bientôt le mystère des ombres qui étaient pour lui autant d'entrées de grottes idéales ; plus tard encore la série de ses « vagues » dont la mobilité, les structures et les plans conditionnaient un nouveau principe de composition en zones spatiales, avant que son champ d'action ait pris ses dimensions définitives où plutôt son étendue immesurable, en s'ouvrant sur les perspectives illimitées de l'irréalisme. Cette ultime conquête a permis à Guy Weelen la miraculeuse synthèse de ses « géographies imaginaires », intérieurement vécues, dans lesquelles tous les règnes s'égalent, s'associent, et toutes les présences se confondent.

Guy Weelen : *Fusain*, 1957. Collection particulière, Paris.





BERTHOLLE

PAR DENYS CHEVALIER

Pour un mois environ, à la Galerie Roque, la présentation des gouaches de cet artiste va replacer son nom et son œuvre sous les projecteurs de l'actualité. Car Bertholle, travailleur acharné, est un peintre solitaire qui, soit scrupule, exigence, timidité ou orgueil, ne se manifeste que rarement. Depuis sa dernière exposition de collages, en effet, voici deux ans (ne parlons point de ses trois envois à la dernière Biennale de Venise qui étaient si mal accrochés qu'ils en devenaient presque invisibles), nous n'avions rien vu de lui. Quoi qu'il en soit, et quelle que soit la discipline par laquelle Bertholle s'exprime, huile, illustration, fresque, vitrail, collage ou gouache, on retrouve les mêmes caractéristiques plastiques parfaitement significatives de l'authenticité d'un tempérament et d'un style. En effet, chez lui, une incontestable homogénéité d'inspiration et d'expression unit et relie les productions relevant de ces différentes techniques.

D'où vient, à ce propos, que, dans la peinture dite abstraite (privée par conséquent de la facile interprétation qu'autorise la

représentation d'un sujet), une unanimité de jugement puisse se dégager sur le caractère de l'émotion suscitée par l'œuvre de tel ou tel peintre ? Car, sans que nul en doute, la peinture de Vulliamy, par exemple, est hédonistique, celle de Schneider romantique, et celle de Bertholle éminemment religieuse.

Ce phénomène ne peut s'expliquer, semble-t-il, que par l'existence d'une signification spécifique des éléments plastiques, indépendante, donc, de leur organisation en un ensemble thématique figuratif. Sans doute, est-ce en vertu de ceci qu'on peut prétendre à la nature sensuelle, méditative, agressive ou autre de certaines harmonies de couleurs, de certaines compositions de plans, combinaisons graphiques ou traitements de la pâte.

Ainsi, chez Bertholle, tout procède (éclat sonore ou assourdi, mais toujours chaleureux, de la palette, symbolisme des rythmes circulaires, etc.) d'une attitude spirituelle encline à la spéculation philosophique, métaphysique plutôt. Le plus curieux, c'est qu'on ne sent nullement, à travers l'inspiration de ses peintures ou gouaches, un détachement de la terre, un renoncement à sa condition d'homme, un reniement des liens sociaux qui l'unissent à autrui. Bertholle ne cherche pas à « faire l'ange ». Il reste l'un d'entre nous. Tout le contenu ésotérico-mystique dont son art est lourd se trouve explicité à travers des sentiments que la perception des mystères de la nature permet à chacun de nous d'éprouver. Nous disons bien la perception, pas l'élucidation. Aussi bien Bertholle ne se prend ni pour un démiurge ni pour un mage. Il énonce le mystère, auprès duquel, sans lui, peut-être, nous passerions sans le remarquer, mais ne prétend pas le résoudre.

C'est par paraboles, par métaphores même, plus exactement, que le peintre s'exprime. Toutefois, si les termes de celles-ci sont toujours empruntés au monde (glauques lumières océanes, abs-

traites lumières des espaces intersidéraux, etc.), c'est au monde de l'invisible, de l'informulé que Bertholle fait appel. Cependant, d'autre part, l'artiste n'est pas que l'énonciateur de géographies imaginaires ou probables et l'illustrateur de sciences-fictions picturales. Car, de la création, Bertholle remonte au créateur. Aussi, ses propos, par la syntaxe poétique dont il use, nous invitent-ils sans cesse au dépassement de leurs termes.

En effet, métaphoriques, ces éclairages éthérés et insolites, ces enlacements dans les profondeurs, ces rythmes giratoires, ces lentes croissances graphiques, ces balancements, ne sont point de simples matérialisations esthétiques, ni les signes d'un métier et d'une conception parvenus à leur plus haut degré de perfection. Avant tout, leur mission est de nous renvoyer à autre chose de beaucoup plus inexprimable encore qu'essentiel, le sens de la destinée humaine, auquel, seuls, picturalement parlant, le sous-entendu et l'analogie nous permettent d'accéder.

Bertholle est un des rares artistes contemporains, abstraits ou pas, à avoir compris la nécessité de cette transcendance de la peinture. Point ne lui est donc besoin, pour signifier la Passion, de broser un Christ en croix ou, pour exprimer la majesté divine, de peindre la Trinité dans la gloire de ses anges. Quelques douloureux accords de rouges, de terres et de jaunes aigus (sang et bile mélangés et comme caillés sur de noires armatures) lui suffisent.

Même inspiré par Venise, les paysages de l'Ile-de-France, ou d'autres aussi anodins prétextes, Bertholle, d'une manière quasi irréprensible, laisse transparaître ses motivations profondes, confirmant ainsi, dans l'exercice de son art, la conclusion de Merleau-Ponty « ... et la métaphysique n'est plus, comme le disait Descartes, l'affaire de quelques heures par mois, elle se présente, comme le pensait Pascal, dans le moindre mouvement du cœur. »

La peinture opaque de Wilhelm Wessel

PAR FRIEDRICH BAYL

*La traduction a respecté la disposition du
texte et la numérotation voulue par l'auteur.*

1. Il est de fait que Wessel, dans son jeune âge, s'est voué à la géologie, qu'il a œuvré comme archéologue, et qu'aujourd'hui encore, les pierres et les cendriers pleins déclenchent en lui une certaine joie. Mais ces faits, indéniables pour l'homme, n'expliquent pas l'œuvre du peintre.

11. Ou bien alors, et c'est là un danger : ils l'expliquent peut-être

12. à ceux qui pratiquent l'art contemporain comme on pratique l'archéologie, cherchant des cernes, poursuivant des motifs

13. capables de révéler à partir du passé la formule du présent. Et le plus périlleux, c'est que la formule joue,

131. qu'elle joue toujours. Car la logique ambivalente est une bête de somme docile : qu'on la charge en suffisance de paroles (devenues vaines, mais importantes) et de sophismes, et que cette charge soit bien répartie et convenablement emballée, le but sera toujours atteint : la formule jouera, elle sera sa propre preuve ; le monde est transparent, les tableaux sont transparents.

14. Or le monde n'est pas transparent.

2. Les tableaux de Wessel ne sont pas transparents.

21. La réalité est opaque à force de réalité

211. — l'imagination se fige devant son regard de basilic —

22. et la réalité devient de moins en moins transparente

132. et la transparence de plus en plus absurde et, si l'on y parvient, de plus en plus arbitraire, irréaliste et inactuelle.

23. La formule la plus parfaite exprimant les mouvements des particules (compte tenu du principe d'indétermination) est incapable de mettre en lumière le mouvement du peintre saisissant son pinceau. La réalité et l'homme, les choses, les rapports sont devenus étrangers à eux-mêmes et aux autres. Plus on les réduit, plus ils deviennent étrangers, durs, impénétrables.

24/212. En revanche, l'arbitraire de l'invention subjective, de la « création artistique » n'arrive pas à un résultat autre que l'enfant qui fait des gâteaux avec du sable.

3. Le peintre (celui qui mérite d'être ainsi appelé) exige un sujet qui recèle une certaine autorité.

31. Les sujets classiques sont épuisés, moins en tant que sujets

311. qu'au point de vue de la matière : une table, peinte avec des couleurs quelconques, que ce soit selon les lois de la perspective, graphiquement, en trompe-l'œil ou volontairement déformée, n'est plus une table.

3111. L'objet « table » et le mot « table » échappent à leur signification et à leur dessein,

312. leur image (symbole, métaphore, représentation) est épuisée, si c'est de sable que l'on fait des gâteaux — si le créateur idéal a perdu l'objet idéal de ses efforts (le héros qui fait le monde et le domine).

32. Ce qui fait ici autorité, c'est la suppression de l'autorité, le rapport qui refuse tout rapport,

321. dans un engagement non engagé — ce qui devient et se transforme et se métamorphose : tout, sinon la transparence.

4. Pour réaliser son sujet, le peintre a son matériau : la couleur opaque.

41. Elle est (non pas *coloris local*) neutre, tenace, une masse visqueuse et huileuse, susceptible d'être par telle ou telle adjonction délayée ou épaissie, granuleuse ou plastique.

42. Une pâte de couleur sur la toile

421. — sur ce carré si exigu, sans cesse à nouveau agrandi qu'est la toile ! —

42. devient couleur : plus il y a de bleu, plus l'image est bleue, plus il y a de vert, plus elle est verte... le voisinage d'autres couleurs pouvant modifier cet état de choses.

43. L'alternance des couleurs sur la toile devient action.

431. Couleur est soudain plus que couleur (ou peut l'être), peut être représentation, question, réponse, écho, message — ce pour quoi il n'est pas de paroles,

4311. sans que pour autant la matière soit transcendée. L'on peut se demander si de toute façon la matière est capable de transcen-

dance, si ce n'est pas plutôt la transcendance possible qui s'incarne dans la matière. L'on peut surtout se demander en quoi tout cela concerne la peinture. Le silence, l'appel, l'écho, l'écho sans appel ne sont pas encore de la métaphysique. L'angoisse devant le silence opaque n'est ni physique ni métaphysique — mais elle est matière pour le peintre.

432. Ce sont des constellations de couleurs qui deviennent « contenu »,

4321. des constellations, c'est-à-dire des formes colorées en état d'opacité.

44. Tout ce qui n'est plus que couleur ne représente rien, ne prouve rien, ne confirme rien — n'a besoin que d'être là.

441. Opaque n'est pas synonyme de chaotique, ni d'informe, ni de nébuleux ; l'opacité, c'est la non-transparence — la condition de toute réalité, qu'elle soit matière, objet, rapport — c'est notre condition :

4411. une pierre, une poignée de cendre, une table, un homme sont au même titre non-transparents.

442. Exister signifie (aujourd'hui) être opaque, se trouver en état de non-transparence ;

443. pour le peintre, ce qui existe, ce sont (non des sujets classiques, ni de la « peinture au tube ») des « topoi », des œuvres, des images, des chaînes d'images non-transparentes dans la non-transparence, où ceci équivaut à cela,

4431. ce qui fait que l'artiste peut embrasser la cause de ceci aussi bien que de cela.

45. Car tout est couleur plus que constellation colorée,

451. couleur dure et impénétrable,

452. d'une texture et d'une structure dures et impénétrables

4521. — état dans lequel l'opacité devient consciente à elle-même au delà des limites de la conscience,

453. existence non réductible (dans l'instant) de ce qui existe.

5. C'est exactement « ici et maintenant » que se situent les tableaux de Wilhelm Wessel.

Traduction Marie-Rose Knecht.

Wessel : *Peinture*, 1960. 1,80 × 1,30. Galerie Stadler, Paris.





Grenier : huile, 1960. 0,65 × 0,50
Galerie Jacques Massol, Paris.

Les paysages intérieurs de Grenier

PAR JACQUES BUSSE

« On dirait qu'il se fait dans le ciel une sorte de décomposition, de corruption de l'air. Après tout, ce ne sont que de simples nuages; il est étrange que j'en sois ainsi troublé. Je me sens comme si l'on avait démasqué tous mes péchés... » Grenier dit : « Mes toiles ont souvent été inspirées par des lectures de Conrad. J'aimais les paysages de ciel et de mer qu'il évoquait. » En effet, la phrase de Conrad qui précède pourrait sembler concerner a priori ses peintures. Mais plus loin que les paysages marins décrits par Conrad, le destin même de ses personnages, qui s'inscrit dans le climat moral caractéristique de ses descriptions, ne doit pas non plus lui être indifférent. Les marins de Conrad s'embarquent toujours pour fuir quelque chose, fuir à eux-mêmes, dépouiller une partie d'eux-mêmes. Grenier dit aussi : « La peinture est pour moi une évasion. Je l'ai d'abord découverte comme moyen de fuir le monde. Elle correspond à un certain besoin de solitude. Je peuple ma solitude en peignant un monde imaginaire. »

On ne trouve chez Grenier aucun désir de communiquer ses paysages intérieurs à autrui, c'est un art privé et défendu. Il faut souvent l'exercice d'influences conjuguées pour lui suggérer de marquer un peu plus les modulations de ses blancs et d'accentuer légèrement les griffures du dessin. Telle apparaît cette peinture : des griffures exposent le thème et en donnent la cadence, ce sont les arêtes d'un complexe polyèdre quadridimensionnel, dont la quatrième dimension est l'irréalité, et définissent les facettes de cette nature intérieure qu'éclaire un accord de tous les blancs. Domaine privé où l'on ne pénètre que muet et attentif. Ces rythmes verticaux, légèrement penchés, à peine contrariés de rares et brèves horizontales, est-ce que ce sont les fûts des arbres d'une forêt coupés de quelques branches ? Non, c'est le réseau des rides d'un massif an-

cien, érodé par la patience millénaire du vent plus que par le ruissellement de la pluie très rare. L'accord coloré de ses peintures, qui peut s'étendre jusqu'à une extrême complexité de tous les gris-bleus, gris-verts, gris-violets et gris-bruns, tend en fait à «l'unanime blanc» mallarméen, comme à un rêve inaccessible. La différenciation de ses blancs, facettes irisées du diamant de sa réalité intérieure, est parfois si ténue que d'aucuns ne la perçoivent pas ; sa vision, il faudrait dire ses visions, est à l'extrême limite de la perception commune. C'est l'indice d'une certaine attirance du vide chez Grenier, qui dit : « J'ai trouvé mon climat dans les paysages desséchés où rien ne pousse, les pays de pierres de Haute-Provence. »

Dans la pièce qui lui sert d'atelier, tout en haut de la maison familiale de Simiane, d'où l'on règne sur la plaine qui relie le massif du Lubéron à la Montagne de Lure, Grenier montre une vaste toile, près d'être achevée. Par la fenêtre on voit s'organiser les fastes des nuées que commence à pousser le mistral qui s'éveille. Est-ce que ce sont, comme souvent dans votre peinture en ce moment, ces nuages qui sont venus par la fenêtre se poser sur la toile ? — Non, je marchais au bord de la mer, ou peut-être l'ai-je rêvé, c'était tôt le matin et sur le sable vierge de la nuit, j'ai vu ces traces, ce piétinement de griffes, comme du bref repos d'un albatros blessé, de quelque sauvage combat ailé, ou le souvenir de l'envol d'un aigle éperdu. Plus que dans aucune autre peinture, le geste pictural de ce peintre est une empreinte, empreinte d'un souvenir, tentative pour retenir un instant ineffable dans un signe où se retrouveraient l'occasion d'une émotion perdue et son goût d'alors, symbole apte à la susciter de nouveau.

Grenier navigue en peinture plus à la façon d'un voilier que comme un vapeur, comme un de ces voiliers que décrit Conrad : « Un navire qui arrive de la mer et ferme ses ailes blanches... » Sa route n'est pas prédéterminée, elle ne franchit pas les obstacles qui l'entravent, au contraire elle les évite, les contourne, c'est une route qui est conditionnée par les vents et les courants rencontrés. C'est la peinture en train de se faire qui conduit sa main. Le peintre s'y écoute parler à soi-même. La peinture de Grenier est organique

et vivante, le processus de chaque toile se justifie à mesure par son accession à l'être. Peinture qui serait, selon Valéry, antipoétique, elle n'est pas création, elle est existence, elle n'est jamais détachée du peintre, ni détachable, ils se font l'un par l'autre. La peinture ici n'est pas une sécrétion du peintre, la peinture est tout l'être et la parole de ce peintre enfermé et muet.

Si l'on demandait au peintre qui il est, je crois qu'il nous répondrait que cela ne nous regarde pas. Aussi bien, n'insistons pas. C'est un peintre d'à peine trente ans. Dans quelques lignes confiées au *Jardin des Arts*, numéro de décembre dernier, et où j'ai puisé déjà les quelques citations précédentes, Grenier dit avoir décidé de se consacrer exclusivement à la peinture à partir de 1952. Après avoir traversé une brève période figurative, villages sévères peints de couleurs terre, Grenier comprend être plus sensible à la poésie d'un paysage qu'à sa réalité et qu'il lui est plus aisé de s'exprimer abstraitement. De Staël s'intéressait alors à son travail. On trouve le nom de Grenier cité dans la presse dès 1954 pour ses envois au Salon d'Automne, au Salon de la Jeune Peinture, à l'École de Paris (Galerie Charpentier). Puis ses peintures sont sélectionnées, en 1956, pour les Prix de la Jeune Peinture (Galerie Drouant-David) et Othon Friesz, et en 1957, pour le Prix Greenshields. Grenier expose ensuite avec différents groupes restreints. C'est très exactement la filière qui mène tous les jeunes peintres des participations discrètes aux Salons jusqu'au temps des expositions particulières. En 1957, Grenier montre un ensemble de ses peintures en Suède. En 1958, la Galerie Dupont, de Lille, lui organise une exposition. En 1959, c'est l'entrée aux Salons des Réalités Nouvelles et de Mai. En 1960, Grenier fait partie de la Galerie Jacques Massol, qui montre, en décembre dernier, sa première exposition particulière à Paris.

Dans ces peintures nées de la contemplation des nuées, du roc aride, de la mer sans fin, pétries des trois éléments, l'air, la terre et l'onde, on s'étonne de l'absence totale du quatrième, le feu, le soleil. Comme souvent les Méditerranéens, Madeleine Grenier ne marche qu'à l'ombre.

L'expression dans la musique sérielle

PAR MAURICE FAURE

L'un des reproches les plus véhéments et les plus répétés que l'on fait à la musique sérielle, c'est d'être incapable d'expression, d'émotion. On l'accuse de sécheresse. On n'y veut voir qu'un pur exercice technique, dépourvu de signification, une expérience de laboratoire sans âme. Ces griefs ne sont pas fondés.

Ils viennent de ce que, communément, on n'« entend » pas cette musique. Les sons dont elle est faite frappent l'oreille, et ne vont pas plus loin. Ils ne la flattent pas, car leur arrangement est contradictoire avec nos habitudes auditives héritées du passé, avec une culture séculaire qui nous a conditionnés. Nous sommes pareillement sourds à de certaines musiques exotiques éloignées de l'art occidental, de ses tons et de ses modes, de ses rythmes, de ses timbres. De nombreux théoriciens considèrent le langage musical qui est pour nous traditionnel comme naturel. Ce n'est qu'une illusion, en dépit des plus logiques théories. La paresse, le parti-pris, la résistance hostile et volontaire s'ajoutent à la gêne où nous jette la rupture d'une accoutumance, et la surdit e s'affirme. Ce n'est point nouveau. L'histoire de la musique est une longue suite de refus dépassés.

Rien de plus ordinaire et de plus compréhensible que cette attitude négative. J'en fus victime, je l'avoue, pour ma part, à l'égard de la musique dodécaphonique. Pour la vaincre, il ne m'a fallu qu'un peu de curiosité, d'honnêteté, de bonne foi et de patience, et l'approche fréquente de ses chefs-d'œuvre, approche auditive bien plus que théorique. C'est la théorie qui d'abord m'avait braqué. Ce sont les œuvres qui m'ont converti. Et c'est ensuite la théorie qui a éclairé mon expérience.

Il faut répondre avant tout à une question préalable, qui tient dans les deux mots : *expression* et *émotion*. La musique est-elle expressive ? Si l'on veut dire par là qu'elle décrit un geste, un paysage, une situation, qu'elle traduit un sentiment défini, alors la musique n'est pas expressive. Ou elle ne l'est, en ce sens, que si elle s'accompagne d'un texte : et l'on voit aisé-

ment que ce sont les mots, en fait, qui sont expressifs. Les abus des commentaires romantiques et l'illusion des musiques à programme ont brouillé à plaisir des notions très évidentes. La musique peut s'associer à toutes sortes d'images, même très précises, car elle possède un pouvoir d'émotion. Mais l'émotion reste indéterminée, dans les limites d'un certain champ psychologique, joie, tristesse, ardeur, abattement, violence, tendresse, etc... tant que l'association n'est pas précisée par le mot, ou le geste, avec quelque arbitraire, reconnu de tous, selon les interprétations du compositeur, du critique, de l'exécutant, de l'auditeur. On sait ce que valent les titres de *Clair de lune*, *Aurore*, *Prise de Varsovie*. La musique ne raconte pas, n'imité pas, n'explique pas, n'exprime pas. Elle délivre et communique une *émotion*, ce qui est tout autre chose.

Eh bien ! la musique sérielle contient sa charge d'émotion, comme toute autre musique. Si elle n'en contient pas, c'est de la mauvaise musique ; cela arrive, comme dans la musique tonale. C'est un critère de valeur, avec la qualité de facture, qui est en fait toujours liée à la force d'ébranlement.

Les enfants et les adolescents ne s'y trompent pas, quand une éducation musicale trop strictement classique ne les a pas fermés à la perception spontanée de rapports neufs. Ils entrent directement dans cette musique qui ne les choque pas, mais les enthousiasme. Et les adultes qui ont accepté l'épreuve de l'initiation, qui consiste surtout, je crois, à écouter, et réécouter, y entrent avec autant d'aisance.

Je n'ai pas interrogé un seul compositeur sériel qui ne donne à l'émotion sa part essentielle, et qui ne s'étonne même que la question de l'importance qu'il lui accorde puisse être posée, tant cela va de soi, tant l'émotion est spécifique, en musique comme d'ailleurs en tous les arts.

Ecoutez donc les œuvres. Si vous êtes sensible aux différences de style et de tempérament de Haydn, Mozart et Beethoven, de Fauré, Debussy et Ravel, comment ne seriez-vous pas sensible aux différences de style et de tempérament si caractéristiques de Schönberg, de Berg, de Webern, et aujourd'hui de Boulez, de Stockhausen, de Berio, de Pousseur, d'Amy ? Leurs personnalités se révèlent avec une parfaite évidence. Quelle meilleure preuve du pouvoir émotionnel de leur musique ?

On présente une objection technique qui paraît décisive, et qui ne l'est aucunement. L'émotion d'une musique, dit-on, trouve ses moyens dans les alternances de tension et de repos, ou si l'on veut, pour simplifier, dans ces accords dissonants qui se résolvent sur des accords consonants. Est-ce tout à fait exact ? Il y a beau temps déjà que les dissonances ont choisi de ne

pas se résoudre, quand il leur plaît, et il leur plaît souvent. Mais que l'on examine des partitions de Haendel ou de Mozart. L'harmonie est-elle le seul instrument de tension et de détente ? Non. Les silences ont leur rôle. Les timbres même. Il en est ainsi dans la musique sérielle, qui systématiquement détermine ses tensions et ses détentes par l'exploitation très consciente de ces ressources. Si cette dialectique tension - repos n'existait plus, certes la musique sérielle aurait toute chance de perdre son pouvoir émotionnel, et de n'être plus en conséquence de la musique. Mais ce n'est pas le cas. Au contraire : les moyens d'action sont plus riches que jamais, et intensifiés. Il n'est pas besoin d'analyse pour s'en rendre compte ; une audition sans préjugé l'affirme.

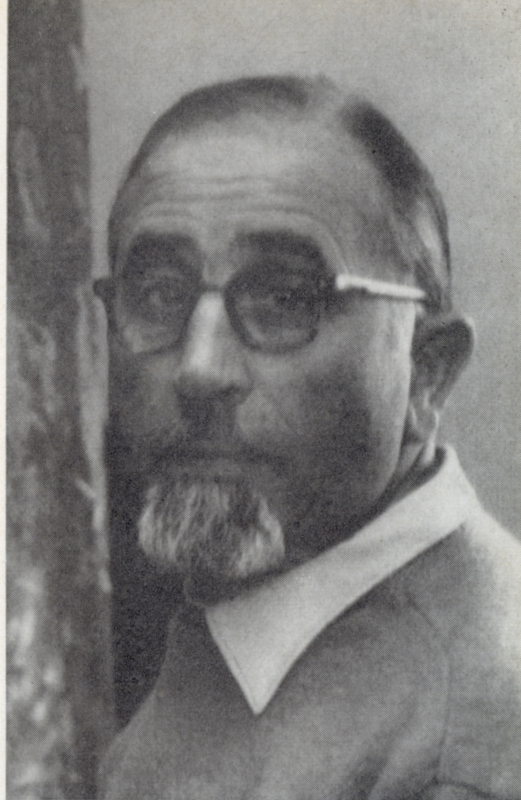
Quel est donc le caractère émotionnel de la musique nouvelle ? Explore-t-elle un domaine inconnu ? Est-elle, comme certains l'ont dit, limitée, par exemple, à « l'expression » de l'angoisse ? C'est une vue bien courte, contredite par nombre d'œuvres actuelles pleines de force et de joie, et même de tendresse, de douceur, de poésie. La musique dodécaphonique est apte à libérer et communiquer toutes les émotions qui bouleversent l'homme, et il n'y a pas à cet égard d'abîme entre elle et les musiques du passé. Mais elle s'accorde exactement toutefois à la sensibilité moderne. Il est vrai que l'angoisse, l'inquiétude, psychologique et métaphysique trouvent en elle des possibilités de rendu très violent et très subtil. Les profondeurs obscures de l'inconscient y prennent la forme mouvante, évasive, qui les éclaire sans leur faire rien perdre de leur mystère. L'homme d'aujourd'hui découvre des nouveaux rapports avec l'univers extérieur, avec l'espace et avec le temps (je ne pense pas ici à telles niaiseries prétentieuses sur la durée et l'« irréversibilité » du temps, dont certains romanciers médiocres nous accablent, mais à ces contrastes de rythme et à ces perspectives bousculées où s'inscrivent parfois nos expériences, hors des catégories rationnelles). Ces rapports, avant même d'être réduits à la conscience logique et lucide, les structures sérielles en proposent des correspondances qui nous touchent.

Peut-être même faut-il aller plus loin. Peut-être la musique sérielle devance-t-elle une façon neuve de saisir les choses. Robert Francès écrit dans sa thèse sur *La perception de la musique* : « On peut se demander si la révolution introduite par la technique sérielle n'est pas plus radicale que ses promoteurs ne l'ont jamais soupçonné, en ce sens qu'elle nous fait passer d'une unité syntactique perceptive à une unité syntactique conceptuelle. » Mais je n'ose pas m'aventurer vers ces abstractions...

WILHELM WESSEL. — Né en 1904, à Iserlohn, en Westphalie. Dès 1924, séjour d'études prolongé en Grèce et au Moyen-Orient. Dès 1928, études d'archéologie du Proche-Orient avec le professeur E. Unger, à Berlin, et à l'Université des Beaux-Arts (peinture avec C. Klein et Hofer). Depuis 1932, travaille dans l'enseignement supérieur : fait la guerre de 1939-45. Depuis lors, établi à Iserlohn, où il se voue à la peinture.

Principales expositions : 1946 Hagen, 1950 et 55 Wuppertal et Bochum, 1956 Galerie Springer, Berlin, 1958 Galerie Stadler, Paris, 1959 Wiesbaden, 1960 Munster et Galerie St. Stephan, Vienne.

Dès 1955, nombreuses expositions de groupe, notamment à Paris (Peinture non-figurative en Allemagne d'aujourd'hui, prix Lissone) ; 1956 Divergences 4, Paris ; en outre à Amsterdam, Berne, Barcelone et Madrid, Rome, Munich, Osaka. 1960, expose à la Galerie Stadler, Paris.



JEAN BERTHOLLE. — Né à Dijon, le 26 juin 1909. Elève de l'École des Beaux-Arts de Lyon puis de Paris (1930-34). Rencontre à l'Académie Ranson, de Bissière, Le Moal, Manessier, Etienne Martin, Pagava. Directeur artistique de la faïencerie de Gien jusqu'en 1957.

Dès 1938, nombreuses expositions : Paris, Zurich, Bâle, Biennale de Venise, Sao-Paulo, Musée de Lyon, Genève, Cologne, Biennale de Turin. Expositions de groupe : New-York, Israël, Tokio.





GUY WEELEN. — Né le 30 août 1919, à Toulon (Var). Durant de fréquentes maladies d'enfance, feuilletant dans son lit des illustrés : *Lectures pour Tous*, *Illustration*, etc., découvre la peinture et tout particulièrement l'art japonais.

Dès son jeune âge s'amuse à dessiner, s'y adonne plus régulièrement entre 1938 et 1943, mais surtout écrit des poèmes. En 1949, revient brusquement au dessin et cesse alors d'écrire. Depuis ce moment cette activité est devenue essentielle.

1958, exposition particulière Galerie Michel Warren, Paris. Participe aux Salons de Mai et des Réalités Nouvelles. Dessins dans diverses collections françaises, étrangères et américaines.



GRENIER. — Née en 1929, à Marseille. Commence le dessin aux Beaux-Arts du Caire. Revenue à Paris, travaille un an à l'Académie André Lhote (dessin) puis à l'Académie Ranson avec Singier. Travaille seule en 1953.

Sélectionnée au prix Othon Friez (1956), au prix Fénéon (1956), au prix Greenshields (1957). Expose en 1954 et 1955 au Salon des Jeunes Peintres et en 1954 et 1958 à l'Ecole de Paris (Galerie Charpentier). Exposition particulière en Suède en 1957, et à la Galerie Dupont à Lille en 1958. Participe à divers accrochages à la Galerie Legendre et à la Galerie Jacques Massol en 1959 et 1960. Expose au Salon des Réalités Nouvelles en 1959, 1960 et 1961 et au Salon de Mai 1960 et 1961 et fait partie de la sélection du Salon de Mai 1960, à Zurich. Première exposition particulière à Paris chez Jacques Massol en décembre 1960.

Une toile a été acquise par l'Etat en 1956 et une huile sur papier en 1960 (Musée d'Art Moderne).

« Le Gardien » de Harold Pinter

au Théâtre de Lutèce

PAR RAYMONDE TEMKINE

On s'étonne que la critique ait fait un aussi mauvais accueil à cette pièce qui, si elle se place dans la lignée de Beckett, et (un peu moins) de Ionesco, présente une originalité certaine, et remporte, paraît-il, un grand succès en Angleterre. Ce n'est pas parce qu'on y voit un clochard fort préoccupé de chaussures qu'il faut crier au plagiat de *Godot*. Quelle peut être, en effet, la préoccupation majeure d'un ambulancier ? Il ne s'agit pas non plus d'un poncif, ce que sont la tasse de thé, le porto, la cigarette du drame bourgeois. Et qui s'avise de les trouver envahissants ?

Un grand garçon (Jean Martin) réservé et d'une correction très britannique ramène chez lui un clochard (Roger Blin) hirsute et dépenaillé. Il vient de l'arracher à une bagarre, il lui offre une hospitalité qui, de provisoire, devient définitive.

Ce gîte, si généreusement offert, est un grenier délabré où s'entasse le pire bric-à-brac. Le locataire y rassemble tout ce qui peut servir à ses projets de restauration du lieu, mais il tient auparavant à édifier, dans le jardin, un appartement, et on le voit bricoler sans résultats.

Nous apprenons (de façon d'ailleurs un peu trop « clinique ») que ce personnage incarné par Jean Martin a subi l'électro-choc. Tout en s'estimant remis de « cette chose qu'on lui a faite dans le cerveau », il vit sous le coup de cet affreux souvenir. Il est, en fait, incapable de mener à bien ses projets ; et sait que là serait pour lui le salut. Il a un frère (José Varéla), propriétaire des lieux, qui apparaît de loin en loin, et de préférence quand l'autre est absent. C'est une sorte de blouson noir à la fois chaleureux et brutal, mythomane qui se complaît dans des rêves d'aménagement somptueux du taudis et des combinaisons chimériques de locations fructueuses. Celui-ci fait assez penser à un héros de Tennessee Williams. Quels sont les rapports exacts des deux frères ? Qu'est-ce en fait que cette maison ? Questions (entre autres) que se pose le spectateur sans que le spectacle lui apporte de solution. Mais c'est peut-être de ces zones d'ombre que la pièce tire son épaisseur et l'espèce de fascination qu'elle peut exercer sur ceux qui n'attendent pas d'une œuvre qu'elle mette la vie en équations.

D'ailleurs, le grand intérêt de la pièce, c'est le clochard que Roger Blin interprète avec un art, une maîtrise au-dessus de tous les éloges : une étonnante création ! Tour à tour humble, cauteleux et arrogant, confondu de gratitude et d'une exigence tenace, il s'insinue, il s'impose, il s'accroche, joue des deux frères, s'appuie sur l'un pour contrer l'autre, et s'emploie à chasser celui qui l'a hébergé et dont la réserve, décidément, ne convient

pas à son naturel expansif. Mythomane lui aussi, dissimulant on ne sait quelle idée de lui-même derrière de soi-disant vrais papiers, faux papiers, nom réel et nom pris délibérément, on le voit donner de faits peu glorieux de reluisantes interprétations, s'expliquer et reprendre surface dans des « j' lui ai dit... il s'y est pas frotté... » et autres justifications aussi nécessaires à la vie de la plus pauvre cloche qu'à celle du respectable gentleman.

Chacun, non seulement a besoin de se justifier d'être au monde, mais encore d'y faire figure, devant les autres et devant lui-même. Ce pourrait être le sens d'une action et d'un dialogue auxquels je ne reproche aucunement de donner dans le ressassement, le rabâchage, parfois le bégaiement. Aussi bien Beckett, Ionesco et quelques autres ne nous ont-ils pas appris que c'est de ce langage informe que se dégage la forme de l'homme ? Prenons-en notre parti.

« Les exaltés » de Robert Musil

au Théâtre Moderne

Voici maintenant une pièce qui n'a de commun avec la précédente que d'être bonne, fort bien jouée par Sacha Pitoëff et sa troupe¹, et d'encourir comme elle la mauvaise humeur de la critique — bien que moins unanimement. Traduite de l'allemand celle-là², elle est presque, pourrait-on dire, un anti-*Gardien*. Les personnages, au nombre de sept, tout comme dans la tragédie classique, y entretiennent, comme dans la tragédie encore, et à l'exception d'un détective et d'une dame de compagnie, des relations complexes compliquées par les liens du sang qui les unissent : frères, sœurs, cousins, cousines, ils ont en commun une enfance qui pèse durablement sur ces adultes. Le milieu est aussi intellectuel qu'on peut l'imaginer (et ne pas le souhaiter au théâtre) : un professeur de grande autorité, un savant d'un esprit puissamment original, un autre qui à trente-cinq ans n'a rien produit après avoir favorisé tous les espoirs. Quant aux femmes, si l'une passe pour simple et naturelle — il faut y voir de près encore — l'autre est d'une complication et d'une inquiétude à favoriser toutes les intrigues.

Que font ces couples : Thomas - Marie, Joseph - Régine, dans la maison de Thomas qui est aussi la maison de leur enfance — et le premier mari de Régine, Jean, s'y est suicidé ? Ils s'expliquent, ils se déchirent, ils prennent conscience de ce qui leur est essentiel et pourchassent leur vérité. Qu'Anselme soit un imposteur démasqué, reconnu, n'empêche aucunement son étrange pouvoir de s'exercer sur ceux mêmes qui prétendent ne point être sa dupe : « ce malheureux dispense plus de chaleur, plus de sérénité » que des êtres plus droits, dont la précision (« Celui qui ne peut résoudre une intégrale

¹ Citons Delphine Seyrig, Luce Garcia-Ville, Marc Cassot.

² Traduction de Philippe Jaccottet.

ne devrait pas être autorisé, aujourd'hui, à traiter des problèmes de l'âme) peut passer pour de la sécheresse de cœur. Il n'en est rien, bien sûr, car Thomas se reconnaît, abandonné par Marie, pour un grand rêveur. « S'il y a quelqu'un qui soit un rêveur, c'est bien moi... Ce sont les rêveurs qui paraissent insensibles. » Il n'est pas jusqu'au détective qui ne donne dans la chimère, et c'est lui qui baptise la pièce, disant : « Oui, moi aussi j'ai été un exalté ! ».

La richesse, la densité, la profondeur des analyses ou des coups de sonde portés dans l'âme humaine qui font toute la substance de cette pièce où l'intrigue importe peu, expliquent que beaucoup de spectateurs se sentent submergés ou tardent à se sentir à flot car l'exposition reste longtemps floue. C'est un regret plus qu'un reproche, il ne pouvait guère en être autrement.

Ceux qui ont lu et aimé *L'Homme sans qualités* s'y retrouveront mieux que les autres : les œuvres sont parentes et les préoccupations de Musil les mêmes dans la pièce de théâtre et le roman. Ils y prendront un plaisir supplémentaire, celui de déceler en Thomas une première ébauche d'Ulrich, de retrouver dans l'instable et, si l'on veut, névrosée Régine quelque chose qui annonce une Clarisse tout imprégnée encore d'Agathe dont on pressent certains traits chez Marie. Quant à Joseph, c'est déjà Hagauer. Comme si héros et héroïnes de l'œuvre de la maturité se cherchaient, s'essayaient, ne s'étaient pas encore arrachés à la nébuleuse originelle et confondaient encore leurs « pouvoirs », pour user d'un mot cher à Musil et à ses créatures. Aussi bien, la pièce date de 1921 et Musil commençait alors à songer au roman dont le tome I parut en 1930. C'est ce que nous rappelle Philippe Jaccottet dont on ne saurait trop louer les intelligentes post-faces. Le lecteur français a besoin d'être éclairé, et le spectateur des *Exaltés* aura profit et plaisir à lire la pièce, après l'avoir vu représenter. Le texte vient de paraître³.

« La Nuit des Rois » de Shakespeare

au Théâtre du Vieux-Colombier

Finissons par une pièce qui fait, elle, l'unanimité et comble d'aise le spectateur. Non que Shakespeare soit de tout repos, et particulièrement, cette délicieuse *Nuit des Rois*. On frémit en songeant à ce qu'elle devient la proie des amateurs et des troupes inexpérimentées. Ce n'est pas le cas ici.

La traduction est d'Anouilh, la mise en scène de Le Poulain, vieux routiers. Quelle grâce, quelle fantaisie, et, par moments, quelle émotion ; il n'est pas jusqu'à cette histoire de jumeaux qui ne suscite beaucoup d'esprit. Une excellente distribution ; en tête : Jean Le Poulain lui-même, Suzanne Flon, Olivier Hussenot. Il y a injustice à ne pas citer chacun.

Une soirée particulièrement réussie. A ne pas manquer.

³ Aux Editions du Seuil. Elle est accompagnée d'une sorte de farce : *Vincent ou l'amie des personnalités*.

NOTES DE LECTURE

Vladimir Nabokov :

Invitation au Supplice

Editions Gallimard

On sait que Nabokov, non content de troquer la nationalité russe pour la nationalité américaine, après avoir été un écrivain de langue russe devint un écrivain de langue anglaise. Nous avons lu et aimé une *Lolita* «made in U. S. A.», et Humbert Humbert y exprimait, dans la langue du pays, son amour pour la nymphette.

Invitation au Supplice, antérieur à la dernière guerre, appartient au domaine russe. C'est un étrange roman. Un condamné à mort, Cincinnatus C., attend dans sa prison l'exécution de la sentence. Incertitude sur la date où il sera exécuté, voilà pour le héros. Incertitude sur la réalité de ce qui lui est conté, voilà pour le lecteur. A chaque instant, cédant à l'invite de «ce libérateur — l'imagination», l'esprit de Cincinnatus s'évade de sa prison ou la peuple de singuliers visiteurs : sa mère, sa femme, toute sa belle-famille ; alors le récit, parti de l'observation la plus aiguë, décolle. On atterrit hors de la forteresse ou dans cette autre cellule où le bourreau, cachant son identité, se fait passer pour un prisonnier attendant son heure ; ou bien la petite Emma, fille du directeur, qui avec ses douze ans préfigure *Lolita*, se trouve dans le couloir où s'égare Cincinnatus, elle y joue à la balle, à moins qu'elle ne profite de l'occasion pour faire irruption dans la cellule et y cajoler le prisonnier.

Fraternels, pareillement vêtus, bourreau et victime accomplissent ensemble, à la veille de l'exécution enfin fixée, la visite rituelle aux autorités de la ville ; elle prend l'allure d'une fête de nuit. Et quand, sur la place publique, devant un grand concours de peuple, au-dessus du billot où s'est étendu Cincinnatus, le bourreau lève la hache... que se passe-t-il ? Tout s'évanouit, tout s'efface, tout s'effondre, tout est emporté. Seul subsiste Cincinnatus qui s'en va « parmi la poussière et les choses déchues et les toiles frémissantes, se dirigeant du côté où (il le savait d'après les voix) se tenaient des êtres semblables à lui ».

Il ne s'agit évidemment pas d'un onirisme gratuit et, par moment, *Invitation au Supplice* nous fait penser (sans l'égaliser pourtant) à cet admirable livre qu'est le *Ferdydurke* de Gombrovicz. L'ironie amère de Nabokov met en cause la réalité de ce monde où nous prenons sans doute pour vérité de grossières et cruelles apparences. Il parle de « ce monde où tout méritait qu'on en doutât », et encore de « l'ourlet de cette vie horrible » qui, dans un moment tout à fait exceptionnel « se soulevait pour dévoiler un bref instant la doublure ».

Si Nabokov, dans cette œuvre, n'a pas encore atteint à l'ampleur, la richesse, la maîtrise de *Lolita*, il s'y montre déjà un très attachant et original écrivain.

Raymonde Temkine.

Friedrich Dürrenmatt :

Le juge et son bourreau

Editions Albin Michel

C'est Rocambole, c'est Ferragus, c'est Parsifal... mais c'est aussi Dürrenmatt. En face du policier idéal — vieillard sagace dont l'intuition et la rouerie dépassent de cent coudées les apports les plus « up to date » de la criminalologie — le criminel intégral, que son « nihilisme absolument complet » qualifie pour accomplir le crime parfait, justement parce que, dans son cas « il n'y a jamais d'explication, sinon qu'il agira peut-être précisément quand, et parce que cela n'a aucun sens ». L'idée, qui fait tout l'intérêt de ce bon « policier » : le duel à mort que se livrent ces deux hommes résulte d'un pari, « un pari insolent dont nous primes le ciel à témoin... commettre un crime en ta présence, sous tes yeux, sans que tu puisses le prouver, sans que tu puisses rien trouver et prouver contre moi ».

Il serait dommage de raconter l'histoire. Le commissaire Bearlach est fort, très fort, il l'emporte pour finir — on n'en doutait pas — et c'est de deux criminels qu'il se joue. Ce qui est très Dürrenmatt, outre ces « incarnations absolues », c'est l'idée de faire payer le criminel pour un

crime qu'il n'a pas commis : « comme je n'ai jamais pu te prendre pour les crimes que tu as commis, je vais maintenant t'avoir avec celui où tu n'es pour rien ». Notons aussi ce festin au cours duquel ce vieillard féroce dans une « dévoration colossale » à double sens, confond l'un des deux coupables.

Tout cela porté à l'actif du romancier, je lui reprocherai de tricher avec son lecteur, et de se permettre indûment des incursions dans une conscience de coupable dont il occulte toute une part, pour sauver le suspense. Il fallait choisir : ou le coupable n'est jamais vu que de l'extérieur, ou le lecteur, admis dans ses pensées, a la connaissance de son crime. Dürrenmatt n'a pas lu Sartre. C'est dommage.

Raymonde Temkine.

A. Berne-Joffroy :

Valéry

Ed. Gallimard, « La Bibliothèque idéale »

Cette utile collection (nous avons déjà dit ses mérites) impose son plan, le même pour tous les volumes qui y prennent place, au critique qui entreprend d'y présenter un grand écrivain français ou étranger, vivant ou mort.

Cette contrainte n'empêche nullement les meilleurs de ces critiques de s'élever au-dessus de la tâche de simple informateur. Ils peuvent y faire œuvre de commentateurs et d'exégètes. C'est le cas pour A. Berne-Joffroy. Aussi bien, il est naturel de supposer qu'un admirateur de Valéry, loin de s'impatienter des contraintes, les accueille avec faveur, averti par son auteur même de tout l'appui qu'elles lui seront.

La tendance actuelle est de contester la réalité de la période de silence si remarquable dans cette carrière littéraire, ou de l'assimiler à une quasi-stérilité. Berne-Joffroy restitue à ce qui fut renoncement volontaire parfois pénible, sa signification. Valéry eut sa nuit d'orage, tout comme Pascal. C'est la tournure même de son esprit qui le mène à s'intéresser, avant l'œuvre, au fonctionnement de l'esprit qui

la secrète : scepticisme méthodique qu'il exerce sur les formulations, et non les faits, contestation du génie derrière lequel on s'efforce de découvrir la méthode qu'il suppose.

Berne-Joffroy marque ses limites à ce mépris de la littérature dont Valéry a maintes fois témoigné. C'est elle, ainsi que la politique, qui propose à sa réflexion le plus grand nombre de problèmes. Résolument traditionnaliste, il se fait l'apologiste des conventions et formule une série de dégoûts du descriptif avec sa grossièreté d'approximation, du roman avec ses marquises qui sortent à cinq heures¹, des bêtises dont la vie est faite. A ce propos, j'ai été frappée de voir à quel point un extrait de *Vues* cité par l'auteur (p. 71) annonce Ionesco, et tout particulièrement *La Cantatrice Chauve*.

Tout cela est ferme et clair, comme la conclusion qui tente de situer Valéry. Il ne fut, pas plus que Voltaire (*Eloge de Voltaire*), un philosophe, demeure un poète contesté, mais reste, indiscutablement, un essayiste de premier ordre, à placer aux côtés de Montaigne, à son chevet.

¹ Dans un article paru dans la N. R. F. d'août 1959, Berne-Joffroy indique les sources de la célèbre boutade. On la trouve dans une lettre adressée à André Breton.

Tennessee Williams :

La statue mutilée

Trad. Maurice Pons. Edition Laffont.

J'ai pris un intérêt plus grand que je ne l'escomptais à la lecture de ces nouvelles de Tennessee Williams, bien connu en France depuis quelques années, par ses romans et son théâtre, en particulier *Un tramway nommé désir*, qui trouva à Paris un grand et durable succès.

Je me suis longtemps tenue sur la réserve à l'égard d'un écrivain que j'ai jugé, sur l'énoncé de ses sujets généralement outrés et déplaisants, à la recherche d'un succès de scandale. Je fais aujourd'hui amende honorable et reconnais en lui un homme qui a quelque chose à dire, authentiquement, et qui, obsédé par ses thèmes — tout vrai créateur en est là —

les développe très honnêtement, sans hypocrisie ni préoccupation moralisatrice, sans goût du scandale ni du morbide non plus.

Les personnages d'à peu près toutes ces nouvelles sont des névrosés, c'est certain. Mais cela en gros, et si l'on veut entendre par là que leur manquant l'équilibre et la sérénité ; aussi bien, est-ce faire preuve de « santé morale » que de s'accommoder de cette vie artificielle de « travail à la chaîne », de puritanisme plus ou moins larvé que nous impose la civilisation moderne — ici, l'américaine ?

Le petit Rital de *Malédiction*, qui ne trouve d'amour que dans une chatte pelée, a cherché en vain un sens à la vie. Le boxeur devenu manchot, cette « statue mutilée » qui donne son nom au recueil, se laisse couler. N'empêche qu'il meurt sur la chaise électrique « avec beaucoup plus de dignité que les gardiens n'en attendaient de lui ». Laura « la jeune fille de verre » n'est pas normale, c'est sûr. Elle n'est pas folle cependant : « Je crois que les pétales de son esprit se trouvaient simplement repliés par la peur, et je ne saurais dire si ce n'était pas là la voie d'une secrète sagesse. »

La peur, c'est ce qui explique aussi la névrose des étudiantes, des artistes que nous voyons peints ici. Ce peut être passager. Crise d'adolescence que le « douloureux affolement devant la vie » dont souffre Myra. Le poème d'un camarade lui apporte la paix. Une des nouvelles, la plus longue, la mieux venue, *La nuit où l'on prit un iguane*, met nettement la chose au point. Pour ces êtres, à l'extrême sensibles, et qui vivent en porte-à-faux, le salut est possible : « Il pourrait y avoir dans sa vie une période de cinq à dix ans où elle surmonterait les nuages orageux de son immaturité et la résignation mélancolique de son déclin. »

Signalons que Robert Postec a présenté, au Théâtre de l'Alliance Française, un spectacle composé de quatre pièces en un acte de Tennessee Williams. Elles sont excellentes et me confirment dans le sentiment que ce bon écrivain américain donne le meilleur de lui-même dans des œuvres courtes : un acte, une nouvelle.

Raymonde Temkine.

Dans la nouvelle collection « Petite collection poétique d'écrivains romands », Payot Lausanne : deux plaquettes à couverture beige très sobre.

I. Le petit pré

par Anne Perrier.

J'ai dit plusieurs fois ici-même la très pure joie que me causent les poèmes d'Anne Perrier. *Le petit pré* ne le cède en rien aux œuvres précédentes. Cette voix de source sous les buissons, songeuse et basse, est si légère, que toute « critique » ne peut que la blesser et l'éloigner, me semble-t-il, de qui aurait envie de l'écouter. A mi-voix, dans la solitude, lisez :

« Avec un mot on pourrait enchanter
La mort et l'endormir
Eterniser doucement la lumière
Et la beauté si belle
Et la vie tout entière
Mais le mot qui rendrait les choses
immortelles
Est caché dans la mort... »

II. Le Valais au gosier de grive

par Maurice Chappaz

« Rapt de toutes les sources
et encavage des fleuves ;
mise en perce pour l'usine.
Les chantiers courent partout.
Iscariote l'avocat les précède.
La cène est prête... »

C'est ce Valais en pleine transformation dont le poète à la fois s'émeut et s'enivre, gris de vin et de poussière, d'eaux jaillissantes et d'air alpin, assourdi par les vents et par les machines perforatrices de montagnes. Une terre s'efface qui fut « la Bible, la Provence, l'Espagne, une haute vallée de l'Inde », dont « tous les villages ont été bâtis sur la grâce », dont les femmes sont de « petits brugnons séchés aux minces yeux myrtille ». Une terre adorée s'en va que remplace peu à peu le Valais du cœur « plus grand que l'autre », à côté d'un pays neuf qu'il faut bien aimer aussi, puisque « le Seigneur a renouvelé son alliance avec son pays préféré ».

Des pages sonores, animées d'un souffle puissant.

V.-M.

★ **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

★ **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 certains 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!

Abonnez-vous, renouvelez votre abonnement, faites adhérer vos amis.

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

GALERIE SYNTHÈSE

66, Boulevard Raspail

PARIS 6^e

Mai :

JEAN COUY

GOUACHES

En permanence :

ALIX - BOURDIL - JEAN COUY

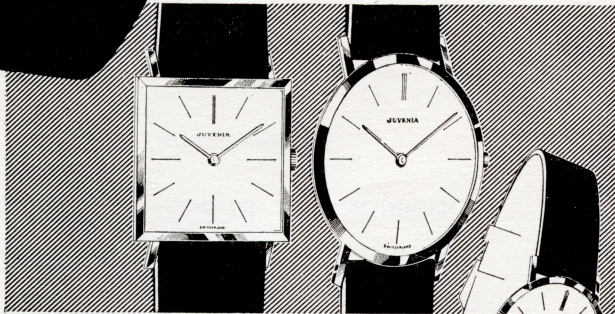
GARBELL - LEROY - LOMBARD

MEYSTRE - PELAYO

RAVEL - SABY - VIRICEL



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



1860-1960

JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue de la Boétie - Anj. 93-65

PARIS 8^e

13 avril - 6 mai

KEY SATO

Peintures

11 mai - 3 juin

MANNONI

Sculptures

En permanence :

ANDERSEN - BUSSE - CLERTE

CORTOT - DMITRIENKO - FOUJINO

GASTAUD - 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 - CARRADE

DE STAEL

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