

POUR L'ART



Lausanne - Paris

Mai - Juin 1961

Suisse : Fr. 2.—

78

Revue bimestrielle - Fondée en 1948

France : NF. 2.50

GALERIE BONNIER

7, avenue du Théâtre - Lausanne - (021) 23 33 47

LÉGER

Jusqu'au 24 juin

Juillet - Août :

MAUSSION

MIOTTE

MITCHELL

MUBIN

RIOPELLE

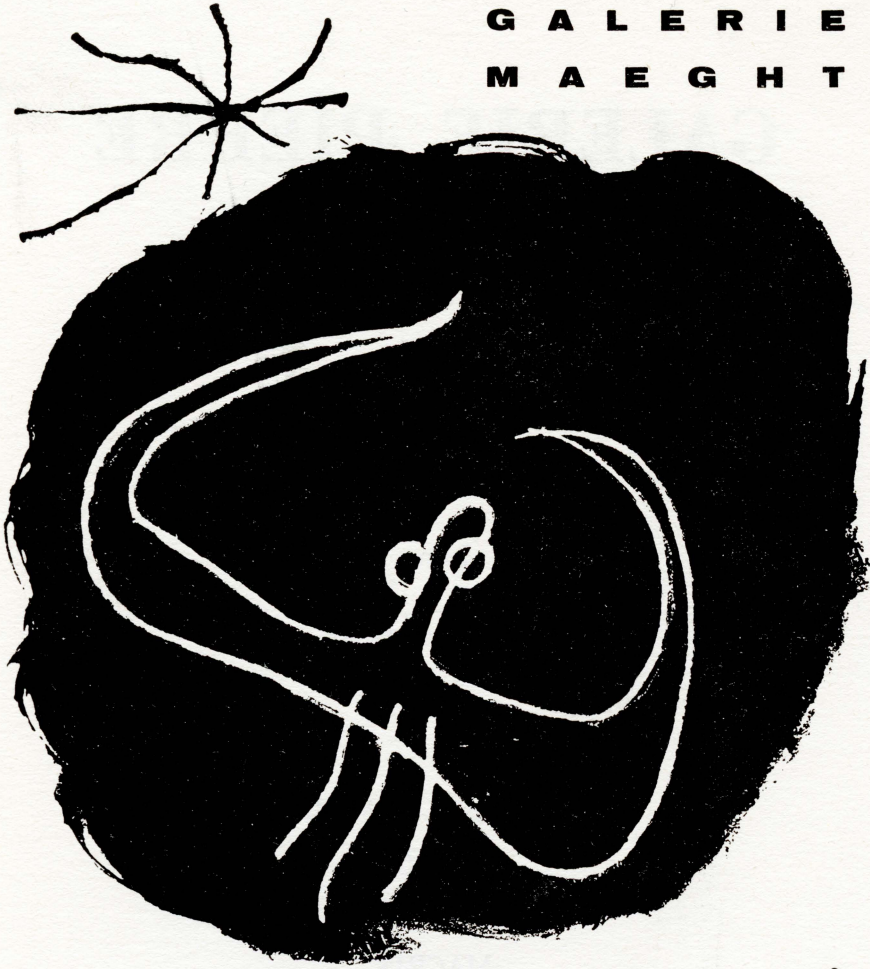
SAURA

TUMARKIN

Le 15 septembre :

GILIOLI

G A L E R I E
M A E G H T



— M I R O

D U 2 4 J U I N
A U 3 1 J U I L L E T

P E I N T U R E S M U R A L E S

GALERIE PIERRE

2, rue des Beaux-Arts

PARIS 6^e

Juin :

DODEIGNE

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

SCULPTURES DE M.-P. DUAULT

XX^e SIÈCLE

CADORET

du 30 mai au 24 juin

GIORGIO
DE GIORGI

du 27 juin au 15 juillet

14, Rue des Canettes - Paris 6^e

Au sommaire de ce cahier :

Paul Valet	<i>Hommage à l'art</i>
Jean-Louis Bory	<i>Pour le souvenir</i>
R. V. Gindertael	<i>Moser</i>
Corneille	<i>Vol d'oiseaux</i>
Raymond Tschumi	<i>Cri souterrain</i>
Pierre Loeb	<i>Dodeigne</i>
Georges Boudaille	<i>Géula Dagan</i>
Jacques Monnier	<i>Louba Buenzod</i>
Eric Genevay	<i>Une toile d'Urban</i>
Herbert Malecha	<i>L'Épreuve</i>
Raymonde Temkine	<i>Chronique théâtrale</i>
Maurice Faure	<i>Esquisses et chef-d'œuvre</i>
	<i>Notes de lecture</i>

Couverture d'après une peinture de Joan Miró.

Cahiers et Mouvement Pour l'Art - Avantages - Conditions, page 45.

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*

Hommage à l'art

Je suis habité par les morts : nourri, habillé, lavé, soigné par les morts. Les morts à moi sont heureux et placides. Leurs ombres s'écoulent lentement dans ma durée creuse et me bercent de leurs molles rengaines. J'aime écouter en dormant leurs appels sourds-muets. Que pourrai-je pour aider tous ces morts qui m'habitent ? Je leur suis reconnaissant d'avoir choisi mon cercueil ambulancier pour demeure. Mais ils se contentent de si peu... Ils sont faits pour donner. En souriant, ils m'offrent leurs vieilles peurs, leurs vieux cœurs, leur vieux sang. Ils pansent mes vieilles plaies. Ils entretiennent mes oublis. Ils me comblent de lacunes. Que ferai-je sans leurs yeux perce-visages, sans leurs bouches perce-paroles ?

Le plus sombre, le plus silencieux d'entre mes morts, est mon Mort protège-vie. C'est Lui qui veille, écrit, dessine et peint à ma place. Je lui sers d'escalier, d'atelier, de chevalet, de valet. Son attente imprègne toute ma personne. Son ombre est immense et timide.

Comment contenir tant de morts sans éclater de patience ? Et qu'attendent-ils de moi, eux, qui m'habitent, qui me comblent et me gâtent ?... Mon crépuscule ! Me traverser, me vider de mes lieux !

Propre, balayé par la peur, mort bien portant moi-même, je m'en irai avec eux, loin dans le temps, habiter un poète impossible à venir.

Pour le souvenir

PAR JEAN-LOUIS BORY

C'est une ville faite de chats, de briques, de feuillages, d'eaux vives. Il s'arrêta. Il venait de songer qu'il lui faudrait mourir. Feuillages noirs, qu'on appelle persistants sans doute pour éviter l'adjectif *éternel* dans une ville qui l'est tant ; eaux couleur de menthe qui jubilent au travers de jeux mythologiques ; briques — sa marche l'avait écarté du Forum — briques en arcades — et voilà qu'entre deux immeubles apparaissait encore du passé, de la mort en arcades de briques émoussées, sous ces chantiers à rebours. Il s'arrêta au bord d'une fosse, la ville présente ses ruines comme des ours. Les chats le fascinèrent aussitôt. Toutes les couleurs de chat, partout, toutes les poses, chez eux dans ces débris d'Empire, ronronnant, dormant, griffant, se baisant dans la poussière des siècles. Fabriquant des chatons à tire-larigot. Incroyablement vivants. Ils fascinaient comme les flammes des feux de bois, plus rien n'existe, on vivrait des heures sans bouger. La ville devait les nourrir, ils étaient musclés, à pleine peau, et des papiers gras traînaient sur un reste de thermes. Il attendit. Des vieillardes s'approchèrent avec un curieux bruit des lèvres mimimimimimi et des choses au bout des doigts. En bas il y eut un tumulte mais dans un beau silence. Des papiers volèrent. Je regarde. Des sauts, des luttes, des

esquives furtives, d'autres en départ de flèche. Et puis le calme. Les corps s'allongent, les muscles se détendent, les gueules baïllent, les yeux clignent. Entre les pierres-cadavres rangées comme pour un inventaire, un bonheur s'installe, à peine ondulant. Un bonheur plus fort que le marbre. Eternel, lui, et pas seulement millénaire. Un bonheur à vous donner le vertige. Mon regard me tire, je vais basculer par-dessus la barrière. Le silence devint formidable.

Il revint. Le grand soleil d'après-midi tuait tout. Les chats avaient disparu. Ils reparurent vers le soir, et peu après, les vieillards. Il assista au tumulte, au bonheur. Le crépuscule, la complicité de l'ombre, puis la nuit augmentaient le vertige. L'envie de caresses mimimimimi devenait insupportable. Impossible de se glisser dans la fosse : le passé, chaviré par les fatigues de l'âge, sommeille par plus de trois mètres de fond. Mimimimimi. Trompé par mon invite — plutôt une plainte — un chat — propre il est blanc — jaillit sur un pilier de briques rongées, bande vers moi, yeux fixes, retombe, s'escamote dans le noir. Il me faudrait cette souplesse.

Le lendemain il revint. Et les autres jours. Avec du pain, des restes de viande roulés au restaurant dans un coin de la nappe en papier. Il y avait le tumulte. Comment faire pour descendre ? Comment avaient fait ces ragazzi ? Ils se battaient pour rire dans un creux frais, ils se roulaient sur l'herbe, il entendait leurs souffles, s'entrepelotèrent, se mordirent, bondirent griffes dehors, puis les corps s'allongèrent en pleine lumière, les muscles se détendent, les gueules baïllent, les yeux clignent. Le bonheur. Par ondes, comme la peau des poulains touchés par les mouches, leur peau frémit quand une coulée d'air plus vert vient aciduler la chaleur.

Il revint. Il tendait les bras, il jetait le paquet, on déchirait les papiers, sauts, luttas. Le vertige. S'allonger sur l'herbe. Etait-ce permis ? Le septième jour, un flic se dressa soudain au bord de la fosse près de la barrière. Il y eut le tumulte sur l'herbe du fond de la fosse : disparitions furtives, d'autres en départ de flèche.

Le huitième jour, alors que, cassé en deux sur la barre de fer, il plongeait mimimimimi un bras vers les corps vifs, l'un d'eux brun de poil escalada le pilier de briques rongées, rafla le paquet en un éclair, sauta sur l'herbe, s'escamota entre les colonnes. La fois suivante, le brun manqua de promptitude, un blond-fauve s'enfuit avec le paquet, il y eut poursuite, bagarre violente et brève, le brun eut le dessous, comment faire pour descendre ?

Il ne vivait plus que pour cette fosse. Chacune de ses promenades à travers jardins ou rues, palais, musées, chaque visite d'église le ramenait (oui, comme par la main) vers ce trou qui était pour lui désormais le cœur de la ville. Il revenait même au milieu de la nuit, avec espoir. Il attendait il ne savait pas très bien quoi. Il multiplia les paquets. Dissimulant sa préférence pour le brun afin d'éviter les disputes, il essaya de ne pas toujours diriger vers lui ses mains, ses sourires. Il n'y réussit pas.

Le matin de son départ, il voulut remercier pour les vertiges. Par gestes esquissés (la foule de midi gênait, vite curieuse), il écarta le brun du reste de la bande. Il se pencha. Cadeau royal, insensé, exorbitant. Pas question cette fois-ci que le blond-fauve intervienne. Il se pencha. Il jouissait à l'idée de l'étonnement, de la suffocation, de la joie du jeune animal. A la place des cigarettes ou des pièces blanches des autres jours, c'était un minuscule poste à transistors. Il se pencha. Il se répétait que c'était encore lui le débiteur.

Moser

PAR R. V. GINDERTAEL

Depuis plus de quinze ans qu'il travaille à Paris, Moser a été l'une des consciences, intuitive sans doute, et l'une des énergies responsables de la véritable aventure picturale de l'après-guerre. Aventureuse en effet, la peinture de Moser l'a été et l'est toujours plus qu'aucune autre dans sa progression, à tous risques, vers d'imprévisibles résultats. Mais dans cette exploration, la puissance de Moser s'est renforcée à chaque emprise de son irrésistible élan vital sur ses inquiétudes non moins foncières, et elles aussi extraordinairement fécondes. Suprême degré de conscience, l'inquiétude est le prix, pour les meilleurs artistes actuels, de leur vertigineuse découverte d'une réalité picturale inconnue et du périlleux mais inéluctable usage d'une liberté créatrice presque sans limite. La récente exposition des œuvres de Moser à la Galerie Jeanne Bucher a révélé publiquement l'enrichissement substantiel et l'élargissement expressif qu'il a tirés de cette liberté. Elle a confirmé aussi que c'est certainement dans l'œuvre de Moser que se manifeste de la manière la plus évidente le caractère *actif* de la peinture actuelle, qu'il ne faut pas confondre avec l'effusion automatisée et complaisante d'une quelconque « peinture d'action ».

Le tempérament foncièrement dynamique de Moser le porte certes aux réactions rapides et fortes, à l'expression spontanée et, de plus, son intuition est indéniablement l'élément moteur de son entrée en matière picturale. Mais Moser possède aussi un esprit déductif pénétrant qui contrôle ses élans premiers, non pour les arrêter ou les dévier, mais bien pour les mener plus loin qu'ils ne pourraient atteindre par leur seule force initiale et pour les enrichir, à chaque étape, de nouveaux acquis mûrement réfléchis et éprouvés techniquement.

C'est en se livrant, à corps perdu, au combat sur sa toile des formes et des couleurs, de la matière et de la lumière, avec une exceptionnelle maîtrise du métier, que Moser concrétise cet univers très particulier constitué par la somme de ses sensations vécues. Il se sent alors forcé pour se définir lui-même en tant qu'homme et se faire tel, d'agir sur cet univers, de le mener toujours plus près de sa totale expression picturale et de l'empreindre d'une chaleur humaine plus intense. Ainsi cette peinture qui ne peut plus se définir ni « abstraite », c'est-à-dire de pure conception et strictement séparée de la nature, ni comme interprétation ou transformation plus ou moins volontaire de certains aspects perçus, dépend véritablement d'une intégration aussi physique que subjective du réel naturel (ce pléonasma est nécessaire pour éviter toute allusion au surréel, donc à l'imaginaire) à l'acte de peindre et d'une tension continue vers le concret. L'on devrait même dire que, chez Moser, la nature est devenue sa nature, sa complexion personnelle, tant sa sensibilité porte l'empreinte indélébile de tous les phénomènes et de tous les événements éprouvés. Comme elles remontent en lui du fond de sa mémoire et de sa conscience surtout, dans ses tableaux nous pouvons presque saisir que les sensations vécues tentent de percer les couches successives que sa technique particulière lui permet de multiplier jusqu'à ce que, dans la substance picturale, s'organisent définitivement, mais sans jamais perdre leur mobilité, les tensions de valeurs et les structurations nerveuses qui sont les traces d'une élaboration suractivée.

Animée d'une plus ample respiration et s'épanouissant dans une plus vive lumière enrichie de nouveaux accents chromatiques, la peinture de Moser atteint aujourd'hui une plénitude parfaite ; tous les signes de vie qui s'y manifestent nous parviennent non seulement comme éléments de peinture, mais sont vraiment, chacun inséparable de tous les autres, toute la peinture tenue dans une admirable unité et vivant intensément. Aussi, si l'on veut comprendre, ou mieux « saisir » la nouvelle réalité picturale telle qu'elle dépend de l'intégration d'une expérience humaine fondamentale dans l'acte de peindre, il faut voir la peinture exemplaire de Moser.

L'art actuel comptera, comme les autres chapitres de l'histoire de l'art, ses « Grands » qui resteront. Moser en est un.



Moser : *Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaal*. 1960.
Galerie Jeanne Bucher.



Corneille : *Parmi les pierres*, 1961. 116 × 89 cm.
Collection Musée Boymans, Rotterdam.

Vol d'oiseaux

PAR CORNEILLE

(Fragments)

... Soudain le ciel fut noir. Une masse compacte d'insectes obscurcit la journée magnifiquement annoncée et qui, telle les autres en cette contrée, promettait chaleur vive et grande clarté. Soudain : une nuit absolue dont l'angoisse s'accroissait par un bruit continu et assourdissant, un cliquetis monstrueux. Des millions de sauterelles s'étaient abattues vers le sol. Alors dans tout ce noir j'imaginai le vol prompt et rompu de grands oiseaux ivres de soudaines nourritures. Peu de temps ensuite, la lumière, subite et violente autant qu'un couperet de guillotine, tomba. Jamais le silence ne déchira de telle façon mes oreilles. Il n'y avait pas de trace d'oiseau, et sur le sol agonisaient à peine quelques insectes.

... Dans ce ciel, étendue idéale et sans limite, ainsi que sur une belle feuille de papier vierge et sans cesse recommencée, les oiseaux dessinaient et inscrivait leur vol en une multitude de lignes infiniment variées.

... Dans mes premières toiles, il m'arrivait de mettre des poissons. Depuis de nombreuses années les oiseaux les remplacent, des oiseaux infatigables, jamais posés au sol, traçant d'innombrables signes. Parfois je ne peignais que la trace laissée par leur vol, une tache qui parlait d'eux...

Vol d'Oiseaux : édité par Hermann Igell, Stockholm, contient une suite de six lithographies en couleurs de Corneille.

RAYMOND TSCHUMI

Cri souterrain

pour André Corboz

Cheminer seul parmi les morts souillés de gloire
(Ce marbre faux et l'épigraphie des régimes),
Témoin d'écrasements totalitaires,
Vers le céleste sens des mythes transparents.

— Que réclame cet insoumis ? Des mythes ? Ah !
Des résonances, oui, des signes relatifs,
Bouche où fondent les gels doctrinaires.

Cheminer seul en repoussant tous ces débris de rhétorique
A la recherche, dans les couloirs du passé,
D'un soupir qui réponde, au moins à mi-chemin,
A l'appel du futur aveugle.

Sous l'amoncellement des siècles et dans la cage des systèmes
Seul à tenir une des clefs de la sortie,
Seul responsable.

Ici repose un moi, un héros romantique ;
Cette poussière-là, c'est l'esprit des aïeux ;
Ce reflet de matière éclaire une prison
Et cette crypte d'or soutient le poids du dogme.

Tu n'as qu'une main qui tâtonne.
Au-delà, rien (l'impénétrable refus),
En deçà, rien (l'épouvante).
Un appel sous les couches volcaniques
Dans un caveau secret du grand patron.
Et c'est ce rien qui te provoque, c'est lui que tu défies !

Tu chemines et cherches et comme il n'y a rien,
Rien que la voûte opaque et la douleur des échos,
Tu traces un réseau d'issues imaginaires
Qui met le monde en mouvement.

Ton cortège irréel s'immisce dans le plomb
Et danse en plein vertige :
Plus de lourdeur subie, plus de vide attirant,
Mais les décombres du mensonge à ciel ouvert,
La source, le pont, la clef des villes à venir.

L'épaisseur du réel est déchirée d'un cri :
Même le désespoir t'affirme et nous unit.

Dodeigne

PAR PIERRE LOEB

Dodeigne arrive à son heure. Il n'y a pas, en art, de miracles, sauf l'exception qui confirme la règle et qui s'appelle le Douanier Rousseau ; l'artiste, comme le savant, comme l'homme d'Etat même, marque la rencontre de l'homme et de son temps.

Le grand événement artistique des cinquante dernières années, en sculpture, est la révélation des arts de Haute Epoque (Cyclades, toltèque, sumérien), mais surtout la découverte des arts primitifs, ignorés, méprisés ou négligés jusque là.

Les grands sculpteurs modernes sont les Noirs. On les découvre alors que, sur d'autres plans, ils allaient affirmer leur présence, l'imposer. Mais ils ont, par la faute de la « civilisation » perdu leur mystique. Ils n'ont plus d'art. Et c'est aux « Blancs » qu'incombe la relève ébauchée, en partie à travers l'art des Noirs, par notre plus puissant sculpteur, Picasso.

Mais le Blanc, qui n'a plus — sauf pour de purs exercices plastiques — cette faculté génératrice de formes vraies, œuvre sans

raison, sans motif profond, impérieux. Ce qui explique la frivolité, la fragilité, l'inutilité finalement, de ses démarches.

Il substitue à des œuvres venues du cœur et de l'âme, de pauvres trouvailles « littéraires », des exercices de l'esprit qui n'expriment en fin de compte que son désarroi... dans le plus estimable des cas. Et irrésistiblement, il se voit obligé, pour survivre, de rechercher dans la nature d'authentiques sources d'inspiration. Il n'a plus d'autre issue, d'autre justification à son activité créatrice.

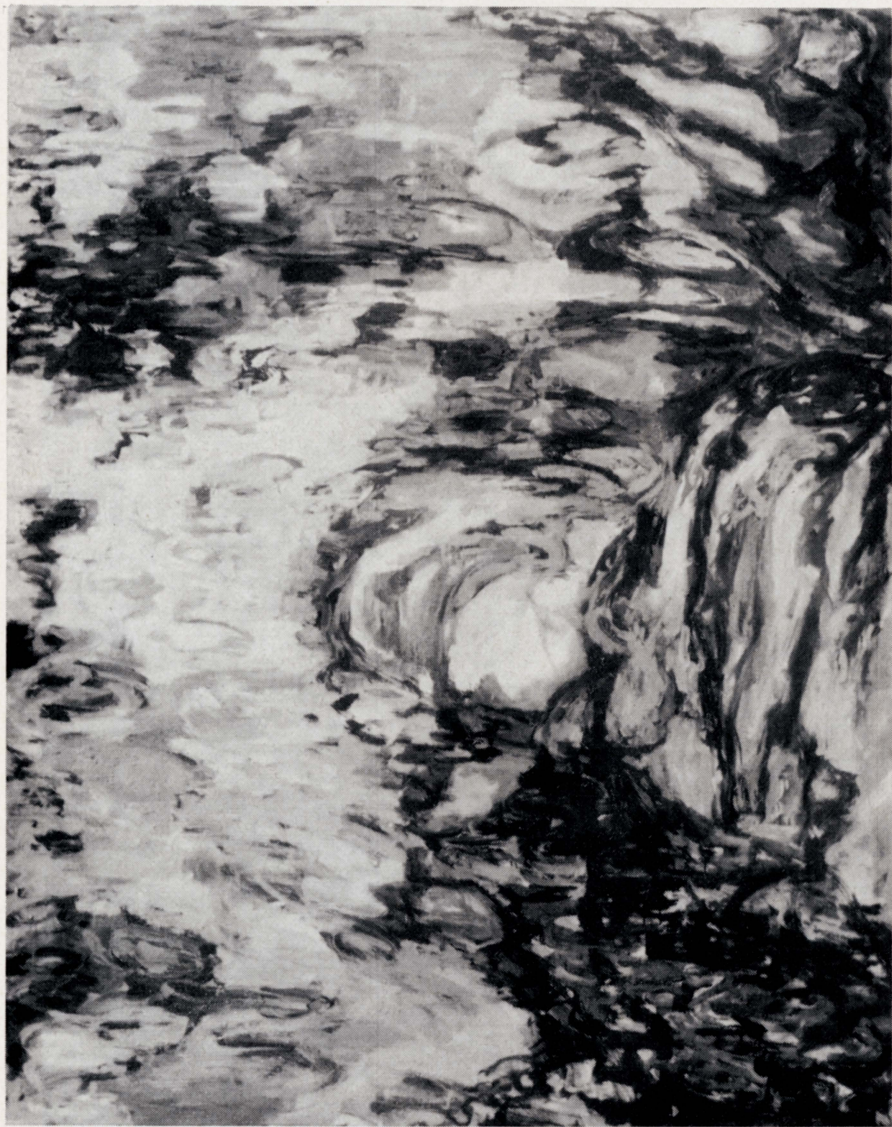
Dodeigne, parti des formes les plus simples, reconstruit avec précaution la figure humaine, comme s'il était désigné, ainsi que quelques peintres de son âge, pour un nouvel enfantement.

S'il le faisait délibérément, il irait à l'échec — n'est pas Dieu qui veut — mais il y semble poussé par un irrépressible instinct qui est, je crois, l'instinct de vie ; et c'est donc tout naturellement que la pierre caressée ou brutalisée par un gars sensible et costaud devient insensiblement forme et que ce qui, dans la nature, est accidentel comme dans telle branche d'olivier ou, mieux, comme ces têtes d'aigles et de lions que l'on rencontre dans le chaos des îles Lavezzi ou près de Castres et qui, à la tombée de la nuit, sont de terrifiantes apparitions, se trouve sciemment construit par la main du sculpteur.

Il y a, dans cette volonté de l'homme de se retrouver en union profonde avec la nature, source d'inspiration, un dramatique sursaut de défense contre la mort, contre celle de l'homme, contre celle de l'Art.

Dodeigne : Pierre taillée. Hauteur 70 cm.
Galerie Pierre.





Géula Dagan : *Land of Judea*. 162 × 130 cm.
Paris, 1960.

GÉULA DAGAN

PAR GEORGES BOUDAILLE

La peinture est pour Géula Dagan une manière efficace de saisir et d'exprimer la vie. On devine chez cette femme un trop-plein de force que l'action seule ne lui permet pas d'utiliser pleinement. Seul l'art peut recevoir et contenir de tels élans. Ses tableaux sont pareils à la chanson d'amour que le bûcheron lance à la forêt.

Mais Géula Dagan, affectueuse et impétueuse dans ses rapports quotidiens avec la société se sent soudain timide devant la toile blanche, effrayée par les pouvoirs magiques de la couleur, intimidée par les mille problèmes plastiques que pose l'exécution du tableau... Heureusement le désir de faire partager sa passion de vivre est plus fort chez elle que la crainte des critiques, et elle déjoue tous les pièges de l'art. Sa spontanéité, son instinct qui ne la trompe jamais, un sens de la composition jamais en défaut font que chaque tableau est un pari gagné, une victoire du présent sur le passé.

Sa peinture est d'une fluidité, d'une souplesse rares. Sa délicatesse contraste avec le dynamisme et l'exubérance du personnage. On a peur, à en trop parler, de faire s'évanouir l'enchantement de celui qui les contemple. Mais sous ses apparences vaporeuses et fragiles, la peinture de Géula Dagan est une œuvre solide, consciente, voulue et dont le pouvoir ne risque pas de s'évaporer avec le temps, mais se renforce au contraire à chaque nouvelle confrontation.

A l'inverse de son auteur qui dissimule sa sensibilité par une extériorisation bruyante, la peinture voile une robuste conception sous le chatoisement de la touche.

Géula Dagan résout concrètement et comme en se jouant un problème à l'ordre du jour. Elle atteint à un art synthétique qui

allie à une nature abstraite un pouvoir de suggestion précis. Par sa touche, la peinture de Géula Dagan est « gestuelle » ; c'est un tourbillon d'arabesques et de couleurs, une symphonie pleine d'élan et de dynamisme où toutes les lignes se nouent, se mêlent et se libèrent pour participer au rythme général. La surface s'anime d'un frémissement irrésistible, qui par endroits devient bouillonnement. C'est un torrent déchaîné qui charrie la terre qu'il noie, qui entraîne tout ce qu'il rencontre en une sarabande effrénée.

Avec un peu de recul, cette œuvre strictement plastique révèle ses propriétés non pas figuratives mais concrètes : elle ne décrit pas le torrent, elle est le torrent lui-même. Soudain on est tenté de compter la multitude des galets polis amassés sur la rive, de sauter sur ce bloc qui obstrue le courant, de baigner ses mains dans la fraîcheur transparente de ce ruissellement ininterrompu.

Les « Chemins de l'eau » ne sont pas le seul thème de la peinture de Géula Dagan. Mais, Israélienne, elle demeure fidèle à un type de nature qui est à l'image du pays natal. A travers ses voyages d'un bout à l'autre de l'Europe, elle sélectionne des aspects du monde parents de ceux qu'elle a découverts et aimés dès sa jeunesse. La terre est sableuse comme le désert, la végétation étend ses ramures comme pour échapper à la sécheresse du climat. La structure de ses toiles est toujours végétale ou organique. On y discerne une forme de panthéisme, et ce panthéisme est bien le trait commun le plus fort entre l'artiste et son œuvre.

A une époque où l'on se préoccupe du contenu dans l'art, la peinture de Géula Dagan nous apporte une réponse concrète aux interrogations lancées à tous les vents. Là où échouent tant d'artistes qui se veulent philosophes, guidée par son instinct et son sens esthétique, Géula Dagan réussit une peinture qui est un tour de force perpétuel.

Louba Buenzod, ou la question ouverte

PAR JACQUES MONNIER

Ombres. Ombres ligneuses parfois. Ombres en quête de corps. Corps qui ne sont déjà plus, corps en voie de dissolution. Corps qu'il a fallu nommer et le nom, fixant le corps, l'avait détruit. Au delà des noms oubliés, corps à naître. Attente d'une fibre. Une fibre, ligneuse déjà. Puis une autre qui semble la héler. Fibres comme cherchant à se persuader d'un destin de nervures, et qui sait, d'une incomparable végétation. En guise d'ébauche. Pour amener d'autres fibres à croire, à croître. Dessein commun : dessin promis ? Mais la fibre est souple et vagabonde, elle erre de la tige, et, d'une extrémité reprend sa liberté. Elle ira où la mènera son caprice. La fibre n'est-elle pas tributaire d'une goutte de rosée, n'est-elle pas à la merci d'un coup de vent sec. Herbe en devenir. Promesse, peut-être, d'une herbe, d'une feuille... Patience. La fibre n'aime pas qu'on la brusque ; son intention est fragile. Pourquoi ne pas la suivre, et parfois l'inciter à prendre tel chemin. N'est-il pas plus sage encore de se laisser guider ?

Il a d'abord fallu éconduire un bleu trop conscient de sa canceur. Un jaune pâle se proposait, le doigt sur la bouche. Mais son doigt sur la bouche ne faisait point taire son bavardage. Un rouge tentait d'écorcher une lacune : il a fallu le tenir à distance. Un

gris à demi replié sur lui-même hésitait à côtoyer un gris sombre, trop attentif à la nuit dont il avait pris charge.

Ce papier Japon vivait : une osmose à peine perceptible organisait des échanges, une veine blanche irriguait un champ de neige encore timide au point de s'effacer parfois en transparence.

Cette colle enfin serait le véhicule d'affinités. Elle permettrait à des conversations discrètes de s'engager.

Monde en genèse. Mais il n'est pas donné à tous d'être témoins. L'artiste a dû apprendre l'humilité, l'attention et le silence. Silence de l'œil, retraite de l'œil désormais détourné du tumulte des couleurs chatoyantes, des reliefs trop pressés de parler aspérités à notre épiderme. L'attention est maintenant ouverte au moindre signe du papier, à la moindre allusion suggérée par l'effleurement d'une veine.

Démarche significative de notre temps que celle de Louba Buenzod. L'objet ne saurait plus nous concerner dans son évidence pratique. « L'objet classique sécrète fatalement son adjectif... Il faut à tout prix détruire la carapace de l'objet, le maintenir ouvert, circulaire à sa nouvelle dimension : le temps. » (Roland Barthes.)

Parfois l'artiste ne résiste plus à l'appel d'une formule : une fibre en appelle une autre, un courant de couleur se dessine, et l'intelligence se hâte de conclure à une forme géométrique. Une voile, ou bien une coque se dessine. Il faut alors à l'artiste quitter la route du moindre risque et repartir à l'aventure. Il faut alors à l'artiste plus de silence encore, le matériau reprend ses libertés. Avec elles, Louba Buenzod est à nouveau disponible et par là question renouvelée : « Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son œuvre la question ouverte. En tout temps, il vit le temps de la détresse, et son temps est toujours le temps vide où ce qu'il lui faut vivre, c'est la double infidélité, celle des hommes, celle des dieux, et aussi la double absence des dieux, qui ne sont plus et qui ne sont pas encore. » (Maurice Blanchot.)



Louba Buenzod : *Composition*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



Urban : *Werther*. 1960. 97 × 130 cm.
Photo Jacques Rouiller, Lausanne.

Une toile d'Urban

PAR ERIC GENEVAY

... Plaçons-nous en face de cette toile rose. L'impression est ambiguë. Nous avons sous les yeux quelque chose qui rappelle la réalité (un lointain feu d'artifice, un reflet de soleil dans un miroir, un oiseau dans une cage, une grande fleur), mais qui n'en représente rien véritablement. La couleur de son côté, jusque dans ses dissonances, dénie aussi toute intention naturaliste.

Le jeu des roses, disposé en échelle doucement ascendante répond donc à une autre nécessité. La réalité, d'où l'objet a disparu, nous apparaît dans le seul éclairage mental.

Suivons maintenant la forme qui nous est proposée. Le dessin accentue notre impression d'ambiguïté, tantôt effacé, tantôt affirmé.

Une tige légère s'élève sur la droite jusqu'à crépiter dans une floraison intense, paradoxalement enfermée dans un cercle et un carré. L'ascension s'interrompt, semble-t-il ; une mince issue vert clair, une croisée toute proche, s'offre, mais le mouvement se poursuit loin d'elle, sur la gauche ; on sort carrément du tableau par une reprise des tons inférieurs donnés cette fois en gamme pure. Ce n'est que la rencontre avec cette surface plus sombre et tranquille (je peux l'appeler rivage), qui nous ramène, nous laisse glisser le long d'un fil à peine visible. Tel est le mouvement du tableau. Sa signification est liée intimément à ce mouvement intérieur, avec lequel nous pouvons nous identifier. C'est le mouvement même de notre conscience, l'effort de notre pensée contre ses cadres, son éclatement, et l'activité affaiblie de la mémoire, comme d'une sonde.

Cette explication contredit-elle la vision de l'oiseau en cage, du miroir ? Non, le monde extérieur est présent dans la peinture d'Urban. Superpositions de couleurs, affirmations et ambiguïtés ne visent qu'à serrer de plus près son image, une image en nous d'avant les choses.

L'Épreuve

PAR HERBERT MALECHA

(Traduction Marie-Rose Knecht.)

Redluff, les oreilles pleines encore du crissement des freins, vit le visage du conducteur se crispier de colère, et, titubant, regagna le trottoir. « Il vous a atteint ? » Il sentit qu'on le prenait par le coude. D'un geste brusque, il se libéra : « Non non, ça va bien. » Et il ajouta : « Merci », parce que, s'étant retourné, il avait vu que le vieux le suivait des yeux, ébahi.

Une vague de faiblesse partit de ses genoux, monta en lui, s'accrut jusqu'à la nausée. Il n'aurait plus manqué que cela ! Aller se faire renverser par une voiture, pour qu'une foule curieuse se rassemble autour de lui, pour que les flics arrivent... Surtout ne pas se trouver mal, maintenant, mais continuer de marcher sans se faire remarquer parmi tous ceux qui marchaient dans la rue claire. Peu à peu, le battement des artères dans sa gorge diminua. Depuis trois mois, c'était la première fois qu'il se trouvait ainsi en ville, au milieu de tant de gens. Mais quoi ! Il ne pouvait pas se terrer indéfiniment dans son trou ; une belle fois, il avait tout de même fallu en sortir, et renouer avec la vie, et tourner le dos à tout cela. Il s'agirait maintenant de trouver un navire où s'embarquer, si possible avant l'hiver. Sa main palpa rapidement le côté gauche de son veston : le passeport était bien là, dans la poche intérieure. Travail impeccable, ce passeport ; à vrai dire, il ne l'avait pas eu pour rien.

Sur la chaussée, il y avait un embouteillage. Les voitures n'avançaient que par à-coups. Des gens le dépassaient, d'autres le

croisaient ; il prenait garde de ne frôler personne. Il était en butte à ce flot de visages, ovales pâles qui changeaient de couleur au gré des réclames lumineuses. Il s'efforçait de marcher du même pas que tous ceux-là, de nager en suivant le courant. Des voix, des lambeaux de phrases venaient frapper son oreille. Il y eut un rire. Une seconde, son regard cerna un visage de femme : la bouche trop fardée, entr'ouverte, semblait bordée de noir. Les voitures circulaient de nouveau, les moteurs ronronnaient. Un tramway passa, cahotant. Et encore des gens, des gens, un torrent de visages, et des paroles, et des pas, des centaines de pas. Redluff, sans le vouloir, porta la main à son col. Il sentit que ses doigts contre son cou étaient humides et glacés.

— De quoi est-ce que j'ai donc peur, bon Dieu ! Sacrée imagination ! Comme si on allait me reconnaître, dans cette foule, se dit-il. Mais il sentait bien que cette foule, il ne parvenait pas à y plonger, qu'il dansait comme un bouchon sur l'eau, qui va à la dérive. Il eut froid, soudain. « Rien d'autre que cette sacrée imagination », se répéta-t-il. Il y a trois mois, ç'aurait été bien autre chose ; il y a trois mois, son nom était écrit à l'encre noire sur fond rouge et ornait tous les panneaux d'affichage : Jens Redluff. Heureusement encore que la photo était si mauvaise ! Ce même nom, mis en vedette dans les manchettes des journaux, était peu à peu devenu plus petit, le point d'interrogation qui le suivait avait lui aussi perdu de son importance, de jour en jour, et tous deux avaient fini par disparaître des dernières rubriques.

Redluff ayant pris une rue latérale, la foule se fit moins dense, s'éparpilla, après un nouveau tournant se résuma à quelques silhouettes isolées, à des pas clairsemés. Ici, il faisait plus sombre. Redluff tira sur sa cravate, desserra son col. Le vent apportait du port une bouffée d'air saumâtre. Il frissonna.

Une brusque raie de lumière éclaira le trottoir devant lui : quelqu'un sortait d'un cabaret, et une odeur de bière, de fumée et de mangeaille le suivit. Redluff entra. La taverne déguisée en café était presque vide : quelques soldats avec des filles, par-ci

par-là. Sur chaque petite table, une lampe avec un abat-jour d'un rouge pathétique. Un juke-box se mit à marteler du jazz. Un gros gaillard appuyait ses bras nus sur le comptoir. C'est à peine s'il jeta un rapide coup d'œil à l'arrivant.

— Une fine, double, dit Redluff au garçon qui s'avancait. Il réalisa qu'il tenait encore à la main son chapeau, et le posa sur la chaise inutile à côté de lui. Il alluma une cigarette. Les premières bouffées lui tournèrent la tête. Le local était chaud. Il étendit ses jambes. La musique avait changé, les sons longs d'une guitare accompagnaient le bruit estompé des conversations venant des autres tables ; un rire aigu fusa. On était bien, assis là.

Le gros gars derrière le bar tourna la tête vers la porte. Au dehors, on entendit claquer une portière de voiture. Deux hommes entrèrent. L'un était petit, trapu. Il resta debout au milieu du café, tandis que son compagnon, vêtu d'un long manteau de cuir, se dirigeait vers la table voisine de celle de Redluff. Ni l'un ni l'autre n'avait enlevé son chapeau. Redluff essaya de guigner vers l'autre table. Un frisson descendit le long de son échine. Il vit l'homme se pencher par-dessus la table, tenant quelque chose de brillant dans le creux de sa main. La musique avait cessé. « What's he want ? » fit le nègre à la table voisine. « What's he want ? » La fille qui était avec le nègre fouilla dans son sac, en retira une carte de couleur vive. « What's he want ? » s'obstinait à demander le nègre. L'homme avait déjà passé à la table voisine. Redluff se cramponnait d'une main à sa table. Il remarqua que ses ongles se décoloraient, tant il serrait fort. Le local enfumé se mit à tanguer, légèrement. Redluff eut le sentiment qu'il allait tomber, avec sa table et sa chaise, du côté où le plancher s'inclinait. L'homme au manteau de cuir avait fini sa tournée. Il rejoignit son compagnon, qui était toujours debout au milieu de la pièce, les mains dans ses poches. Redluff remarqua qu'il disait quelque chose à l'autre, sans comprendre ce que c'était. Puis il le vit se diriger droit vers lui.

— Pardon ! Vos papiers s'il vous plaît, fit l'homme. Redluff ne regarda même pas le rond métallique que l'autre tenait dans sa

main. Il écrasa sa cigarette, et sentit un calme absolu s'emparer de lui. Il ne savait pas lui-même ce qui le rendait soudain si maître de lui. Mais sa main, en plongeant dans la poche intérieure de son veston, n'éprouva pas le contact de l'étoffe. Comme si elle eût été de bois. L'homme feuilleta longuement le passeport, le rapprocha de la lumière pour le mieux voir. Redluff compta les rides sur son front : une, deux, trois. L'homme lui rendit le passeport : « Merci, Monsieur Volkers, » dit-il. Redluff s'entendit articuler d'une voix impassible : « C'est vraiment charmant de se voir passer au crible comme... il hésita un instant... comme un criminel ! » Sa voix vibrait au travers du café, tel un verre que l'on fait tinter. Il n'avait pourtant pas parlé si fort.

— Que voulez-vous : il arrive qu'on ressemble à quelqu'un, observa l'autre avec un rire gras, comme s'il eût fait une excellente plaisanterie. « Vous avez du feu ? » Il tira un cigare de sa poche. Redluff le lui alluma. Et les deux hommes sortirent.

Redluff s'appuya au dossier de sa chaise. Sa tension s'émiettait, son calme glacial se mettait à fondre. Il aurait pu crier de joie. C'était cela, l'épreuve, et il venait d'en triompher. Le juke-box jouait de nouveau. « Hé ! Vous oubliez votre chapeau ! » cria le gros gars derrière le bar. Dehors, il respira profondément, et partit d'un pas ailé ; s'il avait osé, il se serait mis à chanter.

Il se dirigea de nouveau vers des rues plus animées, attiré par les lumières, les vitrines, les réclames au néon. Il se mêla à un groupe compact de gens qui, riant et bavardant, sortaient d'un cinéma. C'était bon de sentir des corps l'effleurer. « Jean » ! fit une voix de femme derrière lui, et quelqu'un saisit son bras. « Je regrette », dit-il en souriant devant le visage déçu de la jeune fille. « Bougrement jolie », pensa-t-il. Il continua d'avancer, en contrôlant son nœud de cravate, d'avancer parmi l'éclat sombre des voitures qui chantaient sur l'asphalte, parmi les cascades de lumières alternantes, parmi les crieurs de journaux. Derrière une grande vitre légèrement embuée, on devinait des couples qui dansaient ; la pulsation du jazz parvenait jusqu'à lui. Il allait, en proie à une griserie semblable à celle que procure une coupe de champagne. Il

aurait pu aller ainsi, sans fin. Il faisait de nouveau partie de la foule, son pas était le pas des autres, il n'avait plus à fournir d'effort pour leur ressembler. Aspiré par le mouvement général, il traversa la place et se dirigea vers la grande halle d'exposition avec ses guirlandes d'ampoules électriques et de transparents lumineux. A l'entrée, les gens se pressaient autour des caisses, un haut-parleur répandait des flots indistincts de musique. Tiens ! Est-ce que ce n'était pas la jeune fille de tout à l'heure ? Redluff se plaça derrière elle, et attendit avec ceux qui faisaient la queue pour entrer. Elle tourna la tête, une vague de parfum le frappa au visage. Il continua de la suivre de près, passa à la caisse. La musique se faisait plus distincte, au-dessus des remous de la foule. Quelques policiers s'efforçaient de mettre de l'ordre dans ce désordre. Un homme en uniforme de portier ramassait les cartes d'entrée. « Là ! Là ! Celui-là ! » cria-t-il soudain, excité, en montrant Redluff du doigt. Des visages se tournèrent vers lui, quelqu'un s'approcha, vêtu de sombre, un flash à la main. Les projecteurs le cernèrent de leur auréole. On lui colla entre les bras un énorme bouquet de fleurs. Deux jeunes filles au sourire éclatant se pendirent à ses bras, à droite et à gauche ; les éclairs des photographes l'éblouissaient. Et une voix onctueuse, une voix qui semblait ne pouvoir contenir toute la joie du message qu'elle proclamait, s'éleva : « J'ai le plaisir de vous féliciter de tout cœur au nom de la direction : vous êtes le cent millième visiteur de l'exposition ! » Redluff restait là, hébété. « Et maintenant, veuillez nous dire votre nom, Monsieur ! » poursuivit la voix, l'irrésistible voix. « Redluff. Jens Redluff », avait-il répondu avant même de savoir ce qu'il disait. Déjà, les haut-parleurs avaient porté sa voix aux quatre coins de l'immense halle.

Le cordon de policiers, qui l'instant d'avant contenait la foule enthousiaste, se défit lentement. Ils marchèrent sur lui.

Herbert Malecha, né en 1927 à Ratibor (Silésie). Etudes de lettres à Tübingen, après avoir servi dans l'armée à dix-sept ans. Depuis 1955, « Studienassessor » à Schwäbisch-Hall.

« Die Probe » (L'Epreuve) a obtenu le premier prix au concours de nouvelles du journal « Die Zeit ».

LOUBA BUENZOD. — Née à Moscou (1899). Ecoles à Zurich et à Paris. Etudes d'art appliqué à Paris, reliure d'art. Nombreux livres chez des bibliophiles et achetés par le Fonds des Arts Plastiques, le Musée d'Art Décoratif. Venue à la peinture en 1942 : participe à toutes les expositions du groupe de l'OEUV et de la Société des Femmes Peintres, Sculpteurs et Décorateurs, dont elle préside la section vaudoise depuis 1956.

Exposition particulière à Lausanne en 1959 : peinture, papiers collés, reliure. Achats officiels : Confédération, Département Fédéral de l'Intérieur, Fonds Cantonal des Arts et des Lettres.



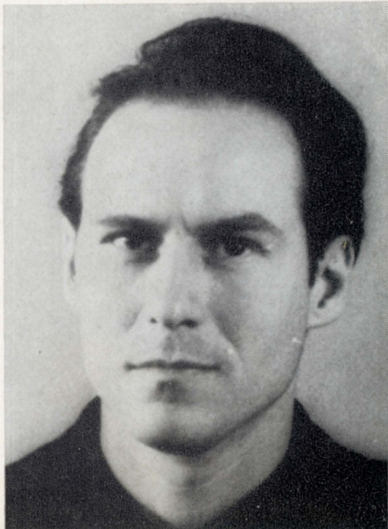
WILFRID MOSER. — Né le 10 juin 1914 à Zurich. Entre 1935 et 1940, séjours au Maroc, en Espagne, à Paris, définitivement établi à Paris depuis 1945.

A partir de 1952, expose à la Galerie Jeanne Bucher (1952/54/58/61), Galerie Louis Carré 1957, et participe à de nombreuses expositions à Paris, en Europe et en Amérique (Zurich, Bâle, Berne, Lausanne, Cologne, New-York, Pittsburgh, Biennales de Venise et de Sao-Paulo, Tokio, etc.). Participe régulièrement au Salon de Mai et au Salon des Réalités Nouvelles. Tableaux dans de nombreuses collections privées et publiques : Musée d'Art Moderne, Paris ; Kunsthaus, Zurich ; Musée de St-Gall, etc.



CORNEILLE. — (Corneille Guillaume Beverloo) naît à Liège en 1922. Parents néerlandais. Se fixe à Paris en 1950. Voyages en Amérique du Nord et du Sud, aux Antilles, en Afrique.

Expositions dans les grandes villes d'Europe, d'Amérique, au Japon. 1955 : mention au Carnegie International (Pittsburgh). Prix Salomon Guggenheim pour les Pays-Bas, en 1956.





GÉULA DAGAN. — Née à Jérusalem. Comme son père, participe à la création mouvementée de l'Etat d'Israël. Ecole d'Art de Bezalel. Divers métiers : traductrice, professeur d'anglais, etc. Voyages en Allemagne et en Autriche. En 1949, études à Paris dans l'atelier de Zadkine. Se consacre entièrement à la peinture dès 1952.

Première exposition personnelle à Lausanne, en 1952. Participe aux Salons de Mai, des Réalités Nouvelles, etc.



EUGÈNE DODEIGNE. — Français, né le 27 juillet 1923, à Rouvrex (Province de Liège). Habite dans le Nord. 1936 : Apprentissage de tailleur de pierre avec son père.

Salon de Mai, Biennale d'Anvers, Documenta Kassel. *Expositions personnelles* : Galerie Evrard, Lille ; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles ; Galerie Claude-Bernard, Paris ; Galerie Renar, Roubaix.



JANOS URBAN. — Né en Hongrie en 1934. Etudes d'art, d'histoire et de philosophie à l'Université de Budapest. Elève des Beaux-Arts de Lausanne 1957-60. Voyages en France, en Italie, en Espagne, au Portugal, en Afrique du Nord, en Sicile, aux Pays-Bas.

Expositions : Salon des Jeunes, Lausanne, 1960 ; Prix du Jury. Quinze Jeunes peintres suisses, Château de la Sarraz, 1960. Galerie l'Entracte, Lausanne, 1961.

De l'adaptation

A propos des « Nuits Blanches »

PAR RAYMONDE TEMKINE

... ce jardin mélancolique, abandonné et sauvage.
Les Nuits blanches. — Dostoïevski.

L'adaptation fleurit, au cinéma comme au théâtre. Qu'elle soit, chez le cinéaste, le dramaturge, témoignage d'indigence, je ne pense pas avoir à le démontrer. Le théâtre, le cinéma même sont des arts majeurs et devraient cesser de tirer leur substance d'un autre art, le roman, qu'on ne conçoit pas, lui, se privant de son autonomie et se mettant à conter une histoire inventée pour l'écran¹, ou s'employant à faire vivre en trois cents pages les protagonistes d'un drame ou d'une comédie.

Comme si l'imagination créatrice était dévolue au seul romancier. Et peut s'intituler romancier qui en use peu ou prou. Car tout roman est d'imagination, alors même qu'il s'en défend. Quand il ne s'y passerait rien, le roman a un sujet ; quand ce sujet serait la réalité quotidienne, il l'invente pour la peindre. Quand il prétendrait « tuer » le personnage et s'en passer, il ne ferait jamais que lui substituer une autre matière qui dès lors en tient lieu ; bref, le romancier invente, il crée. Bien, mal, c'est une autre affaire.

Mais l'homme de théâtre ou de cinéma se dispense trop aisément de cet effort, trop aisément prend son parti de puiser dans le répertoire romanesque, bien commun — ou tribut, mais en vertu de quelle victoire ? — où rien ne s'oppose à ce qu'il taille et retaille. Rien ne s'oppose surtout quand le romancier est mort ; on connaît des vivants qui jettent les hauts cris. Séduits a priori par la résonance que la scène, l'écran surtout, peut donner à leur œuvre, ils se prêtent à l'opération. Ils ne peuvent souvent se tenir de désavouer le monstrueux enfant qu'on leur présente, adaptation faite.

¹ On commence à le faire cependant. Mais ces entreprises purement commerciales ne relèvent pas de la littérature.

Qu'eût dit Dostoïevski des adaptations que nos contemporains se permettent à partir de ses œuvres ? En restera-t-il une seule bientôt sur laquelle personne ne se soit essayé ? J'ai souvenir d'un *Crime et Châtiment* chez Baty. J'ai vu *L'Idiot* au cinéma et *Les Possédés* au théâtre : les grandes œuvres. La griffe d'un metteur en scène original (Baty), la présence de bons acteurs (Gérard Philippe), la ferveur d'écrivains de talent (Camus) n'empêchaient pas que ce ne soit manqué, et qu'on ne sorte triste ou révolté de la salle de spectacle, qu'on ne crie à la profanation, qu'on ne déplore au moins l'appauvrissement.

Il n'en va pas de même avec les œuvres de moindre envergure. Sans doute le *Joueur* (toujours avec Gérard Philippe) est un échec. Le roman a plus de substance, de saveur qu'il n'en est passé dans le film, mais j'ai gardé un bon souvenir d'*Humiliés et Offensés* portés au théâtre par Charpak, et un excellent de *L'Eternel mari* incarné par Jacques Mauclair.

Voyons ce qu'il en est des *Nuits blanches* que joue le Théâtre de Lutèce dans une adaptation de Gil Sandier, et comparons-les, puisque l'occasion me fut offerte de les voir récemment à l'écran, avec le film qu'en a tiré Visconti en 1957. Mon opinion est que la pièce est bonne et le film bien mauvais.

L'une est fidèle, l'autre use de liberté à l'égard de l'œuvre. Mais il est évident que ce n'est pas là ce que je lui reproche. Au contraire, il serait souhaitable que le parasitisme que suppose une adaptation se rachetât par une re-création telle que l'on ne puisse plus voir dans le roman qu'un point de départ ou un prétexte. Re-création à distinguer nettement de la trahison qui est de règle et selon laquelle ce qui importe seul à l'adaptateur, c'est le titre, promu attrape-gogos. Ainsi ai-je été voir (car on se laisse prendre, même avertis, même échaudés déjà), une *Chartreuse de Parme*, une *Princesse de Clèves* vulgarisées bien tristement, et sans plus de commune mesure avec les œuvres.

Je ne reproche donc pas à Visconti d'avoir transporté la scène à Venise, à notre époque, bien que l'histoire de cette jeune fille épinglée aux jupes de sa grand-mère aveugle y paraisse plus insolite encore qu'à Pétersbourg voilà un siècle. D'où vient sans doute l'idée de lui laisser son origine slave et de la faire subsister, ainsi que la grand-mère, en réparant des tapis. Rien à

dire jusque-là. On sait bien que le cinéma doit « montrer ». La petite rente de la Babouchka n'avait aucune vertu cinématographique. Passe pour l'atelier de tapis, passe pour Venise, romantique à plaisir sous la lune — ou même la brume nocturne dont on s'impatiente pourtant que Visconti en use à ce point. Mais pas la neige, la neige-linceul puérilement symbolique, qui ensevelit l'espoir de l'amoureux timide. Que vient-elle faire là ? Quand a-t-il neigé aussi abondamment sur Venise ? Liberté de poète ? Non. On l'admettrait. Mais on sent trop bien qu'elle est le rappel — superfétatoire — de Pétersbourg. Et Dostoïevski lui-même s'était contenté d'une petite pluie.

Péchés véniels d'ailleurs. Venons-en aux capitaux. On ne retrouve plus rien des héros du petit drame mélancolique et poignant de Dostoïevski dans ce garçon — timide, il se dit timide mais uniquement parce que c'est dans le texte — ce garçon incarné par Mastroianni et qui est simplement en quête d'une aventure sentimentale, et cette fille romanesque qui attend à dix heures du soir, sur un pont, un vague fiancé parti depuis un an, mais se laisse emmener dans une boîte de nuit où — comme de bien entendu — n'ayant jamais dansé, elle fera promptement merveille. Cet épisode est significatif d'une trahison, ainsi que celui de la prostituée, avec le souteneur de qui Mastroianni se bagarre. O héros inhibé de Dostoïevski devenu, dans les deux sens du mot, un tombeur ! Sans doute, on respecte la conclusion, et notre séducteur doit s'effacer devant celui qui s'était acquis des droits. Mais il n'a que manqué une aventure. Et le mot n'a plus le sens que lui donnait le romancier.

Ce fiancé enfin de retour, on se gardait, dans le roman, de nous le montrer : silhouette furtive, à la dernière page. Il est déjà regrettable que Visconti ait cru devoir l'incarner. Je crois que, même cinématographiquement, il aurait été meilleur et plus original de ne pas l'arracher à sa vie imaginaire dans la pensée d'une amoureuse. Mais pour comble, on est allé chercher Jean Marais pour en tenir le rôle ; et il ne sait qu'introduire dans l'histoire un mannequin totalement inexpressif, une sorte de Fantomas, d'homme noir réduit à sa stature, et plus épouvantail à jeune fille qu'autre chose. Ajoutons que Natsenka, c'est Maria Schell rayonnante, il est vrai, de son habituelle lumière intérieure, mais, qui, en fait d'expression, se borne à passer des larmes au rire et du rire aux larmes. Elle dégrade en minauderie la douce coquetterie de la vraie Nastenka.

Comme, en regard, les *Nuits blanches* que nous présentent au théâtre deux excellents acteurs — de moins de renommée mais de plus de talent — Jean Martin et Nicole Kessel, sont vraies, justes, poignantes. Fidèles à la lettre du roman qui, très dialogué, a fourni sans altération beaucoup du dialogue théâtral. Pourquoi pas ? Ce dialogue était bon pour la scène. Fidèles à l'esprit, ce qui est l'essentiel. Elle, naïve, spontanée, tendre, mobile d'humeur et d'une coquetterie sensible et fine. On ne saurait trop louer le jeu et tout particulièrement la voix, très prenante, de Nicole Kessel. Lui, un rêveur. Le mot dit tout, mais il est joliment illustré par un long monologue... un peu trop long quand même. Un rêveur ! Un être qui se complait dans ses songes mais qui sait aussi qu'il s'y perd ; et par moments, le sentiment de son irrémédiable solitude l'affole. Bon, sensible, généreux, pitoyable dans sa maladresse à saisir le bonheur, pitoyable aussi par la promptitude avec laquelle il croit le trouver enfin à portée de son cœur. Un homme qui n'a pas l'habitude des femmes et qui l'avoue : « J'ai perdu l'habitude des femmes, c'est-à-dire que je ne l'ai jamais eue... Je vis seul, vous savez. J'ignore même comment on leur parle. » Un homme qui n'a pas d'histoire et ne cherche pas à donner le change : « Mon histoire ! Mais qui vous a dit que j'avais une histoire ? Je n'ai pas d'histoire... » Un homme débouté d'un espoir né, épanoui et tué en quatre nuits blanches ; et qui ne peut plus même rêver : « A quoi pourrais-je encore rêver, quand, éveillé, à côté de vous, j'ai été si heureux. » Rejeté dans sa vie, « inutile, renfermée », il trouve l'humble courage de conclure : « ... Une minute entière de félicité ! Mais n'est-ce pas assez pour toute une vie d'homme ? »

Tout ce drame mélancolique et poignant, Jean Martin a su, en toute humilité — celle de l'artiste desservant, « desservant » comme on le dit de qui célèbre la messe — nous le rendre sensible, et Nicole Kessel aussi, par son jeu, et le dépouillement cependant évocateur, de sa mise en scène. Mais ce sont là des qualités, n'est-ce pas, qu'on ne peut demander à de jeunes premiers du cinéma, ni à un metteur en scène dont tant de gens — j'en suis parfois — apprécient le raffinement, la somptuosité. A l'opposé, tout cela, de ce qui est requis de soin et d'amour pour la floraison de « ce jardin mélancolique, abandonné et sauvage ». Qu'ils s'attaquent donc au grand opéra et respectent ce lamento.

Esquisses et chef-d'œuvre

PAR MAURICE FAURE

Le grand souffle du XXe siècle vivant a traversé la scène lyrique grâce à l'Opéra de Berlin pour l'ouverture de la saison du Théâtre des Nations, à Paris.

L'Opéra-Studio a présenté quatre brefs ouvrages. *La Mort de Socrate*, d'Erik Satie, soulève une double question : celle de la valeur musicale du compositeur, celle de l'opportunité de l'adaptation théâtrale d'une telle œuvre. Erik Satie conserve ses admirateurs, qui ont aimé l'homme, dont tous les souvenirs qu'ils rapportent le montrent si peu attachant. Il a ses détracteurs. Il faudra attendre encore un peu de temps pour que la postérité impartiale dise si ce musicien fut vraiment le génie du dépouillement, ou un mystificateur en musique comme ailleurs. Pour moi, même dans ce *Socrate*, qui est sans doute ce qu'il a fait de meilleur, je suis surtout sensible à la beauté, à la hauteur du texte. Tout ce qu'on en a pu tirer n'est qu'une mimique indigente figurant les péripéties. Je ne m'en suis pas étonné.

Aller et retour, de Hindemith, n'ajoute rien à la gloire de l'auteur. L'originalité réside surtout dans l'argument du sketch, meurtre et suicide articulés dans leur processus logique, puis à rebours en partant de la résurrection des deux défunts. Une partition sans importance tire adroitement parti, avec ironie, des situations.

Le Journal d'un fou, de Humphrey Scarle, mérite plus d'attention. C'est l'aventure drôle et lamentable d'un employé de bureau, amoureux de la ravissante fille de son directeur, et déséquilibré, qui s'imagine être le roi d'Espagne, jusque sous la camisole de force. Cet acte d'après Gogol est écrit selon la technique sérielle, avec une étonnante justesse de déclamation. On a dit que cette musique convenait à merveille à la traduction du désarroi mental hallucinatoire. L'intention est perfide, mais la chose est vraie. L'art de Humphrey Scarle est habile et efficace. Les concerts du T.N.P. avaient fait entendre déjà cet hiver *Le Journal d'un fou*. Une seconde audition, mise en valeur par d'excellents dispositifs scéniques, confirme une première

impression plus que favorable. On souhaite de pouvoir suivre ici même, à Paris, la carrière de ce musicien neuf.

Opéra-abstract No 1 de Boris Blücher a de quoi déconcerter. En fait c'est un « divertissement » dansé et chanté. Il est censé représenter « les états primitifs de l'homme » : l'angoisse, l'amour, la douleur, la mort. Le « texte », de Werner Egk, est une succession de phonèmes, ce qui s'accorde avec une tendance de la musique sérielle, ou, pour mieux dire peut-être, de la musique électronique, en train de découvrir les ressources sonores élémentaires de la voix, à la suite de Mallarmé. Seulement les phonèmes ont parfois un sens. Faudrait-il les traduire aussi, d'une langue à l'autre ? Les « aou-aou », les « tsitt-tsitt » aboyeurs ou provocateurs ont déclenché l'hilarité du public. On ne peut lui en vouloir. Autre chose surprenait : une curieuse dispartite entre la voix aux longues arabesques très mélodiques, prolongement d'habitudes traditionnelles, et l'orchestre, traité en ses structures, et en ses timbres, avec une fureur de percussion, de manière plus audacieuse. Finalement il semble que des efforts dignes d'intérêt souffrent d'un système trop hétéroclite, et n'atteignent pas exactement leur but, qui serait d'émouvoir ce que notre humanité possède de plus profond et d'essentiel.

*

Ne mettons pas sur le même plan l'admirable chef-d'œuvre d'Arnold Schönberg, *Moïse et Aaron*, que nous a révélé l'Opéra de Berlin. Pour ma part, je l'avais entendu déjà à la radio sur des ondes étrangères, et en de mauvaises conditions d'écoute ; c'était surtout l'ampleur et la beauté des chœurs qui m'avaient frappé. Mais le voici dans toute sa clarté, sa robustesse, remplissant le théâtre de son mouvement et la salle de sa splendeur sonore, exécuté avec une rigueur et une perfection devenues si rares que cette leçon d'honnêteté et d'exigences artistiques touchent la conscience morale même. Quel exemple ! Et avec quels mots faudrait-il rendre hommage à Carl Ebert, directeur de l'Opéra de Berlin (et de Glyndebourne), à Hermann Scherchen, le chef d'orchestre infatigablement dévoué à la cause de la musique actuelle, à Gustav-Rudolf Sellner, le metteur en scène fidèle, respectueux, intelligent !

○ Cet opéra est un opéra sacré. Schönberg en a tiré le livret lui-même de l'Écriture Sainte, du Livre de l'Exode. Deux protagonistes seulement s'y affrontent, dont le caractère et la personnalité incarnent les thèmes idéologiques et le conflit par où l'œuvre prend son sens, austère, grave, hautain. A l'arrière-plan le peuple d'Israël, la foule à la fois turbulente, avec ses pas-

sions, ses révoltes, sa violence anonyme, et subjuguée par la parole ardente et l'action des chefs. C'est la lutte entre la Matière et l'Esprit, entre l'Erreur et la Vérité. Et c'est le triomphe de la Vérité, de l'Esprit. On peut mesurer l'importance que Schönberg accordait à ces problèmes à la durée d'élaboration de l'ouvrage, commencé en 1931 et resté inachevé à sa mort en 1951. L'étroite dépendance du langage et des structures musicales ne permet absolument pas la traduction, et cependant il serait indispensable que l'auditeur pût suivre le sens des mots en même temps que le déroulement musical.

Une des singularités de la composition de *Moïse et Aaron* c'est que le rôle d'Aaron est chanté par une voix de ténor, récitatifs et ariosos, selon une ligne mélodique très ornée, tandis que le rôle de Moïse est constamment déclamé, sorte de « sprechtsang », d'ailleurs différent de celui du *Pierrot lunaire* ; la diction y est mesurée exactement, et liée à l'orchestre à la fois par le rythme et en certains points par des hauteurs d'intonation. La partie est d'une difficulté périlleuse. Il faut l'expérience et l'intelligence d'un chanteur exceptionnel comme Joseph Greindl pour aboutir à la sécurité et à la noblesse, sans quoi tout serait manqué. La voix souple et chaude de Helmut Melchert s'allie en perfection à cette déclamation réglée.

L'orchestre d'un volume très sobre, sauf aux instants où il s'épanouit en un lyrisme intense, comme dans l'Interlude, respecte l'intelligibilité des paroles. Ses contrepoints savants jusqu'au prodige s'ajoutent aux contrepoints des chœurs, traités avec une variété, une richesse et une unité saisissantes. La mise en scène, inspirée de la peinture non-figurative, sans jamais retenir l'attention sur elle, met en relief l'architecture musicale, la rend plastiquement sensible.

L'œuvre est sans complaisance. Elle est âpre et sévère. Mais le langage en est dès à présent assez accessible pour que l'émotion s'en dégage, dans la grandeur et la sérénité. On admire avec respect.

Cette musique-là fera-t-elle des imitateurs, des disciples ? Comment savoir ? L'esthétique est très différente de celle de *Wozzeck* dont on voit aujourd'hui ici et là quelques résonances. Elle est différente de celle de l'école sérielle contemporaine, qui au point de vue de la musique de théâtre semble encore à la période de la méditation et des recherches. Mais on ne saurait préjuger de l'influence future possible d'une œuvre aussi forte. Elle existe du moins. Et cela seul pour l'instant importe. *Moïse et Aaron* est incontestablement, avec *Pelleas et Mélisande* et *Wozzeck*, l'un des monuments de l'art lyrique de ce siècle.

NOTES DE LECTURE

P. Bourget et G. Cattau :

Jules Hardouin Mansart

*Collection « Les Grands Architectes »,
Editions Vincent, Fréal & Cie, 1960.*

Il y a des gloires si brillantes qu'elles effacent le nom de celui qui les a promues ; ainsi le soleil de Versailles a-t-il un peu éclipsé le nom pourtant célèbre de son architecte, Jules Hardouin Mansart, auquel Georges Cattau et P. Bourget viennent de consacrer un beau livre.

Tout d'abord, la profonde unité de son œuvre nous est montrée comme le résultat d'une très grande variété ; et son originalité, comme découlant de plusieurs sources toutes parfaitement confondues. Georges Cattau relève très justement une analogie avec l'œuvre de Racine : « un baroque filtré, latent, où les éléments du dynamisme se trouvent intégrés dans l'équilibre classique ». La soumission aisée aux règles font ressortir « son génie à la fois grec et gothique ». Rainer Maria Rilke ne vantait-il pas « l'ingénuité dans le rationnel » de cette période de la construction française ? D'où, par conséquent, une certaine absence de sévérité, dont quelques-uns ont voulu faire grief à Mansart, comme si la sévérité, que l'on retrouve d'ailleurs à beaucoup d'époques de l'art français, était une vertu indispensable.

Cette étude insiste également sur l'adaptation du palais au site : « A Versailles, nous sommes constamment induits à lever la tête vers un ciel où nous conduisent des degrés, des paliers, des terrasses. » Elle insiste aussi sur l'adaptation du palais à l'homme ; car l'architecte se soucie de l'échelle de ce dernier. Certes Versailles atteint la grandeur, mais jamais par l'écrasement. On peut dire que « dès le vestibule tout s'annonce » ; et tout s'annonce pour le repos et la joie de l'homme. Tout ce qui est nécessaire à la solidité de l'édifice devient l'occasion d'un élément de beauté.

Enfin et surtout nous sommes persuadés, après la lecture du texte de Georges Cattau, que Versailles est l'œuvre de deux poètes : Jules Hardouin Mansart et Louis XIV. Mansart a traduit en pierre les rêves du roi. Se complétant parfaitement, Louis

XIV abandonne un peu de son autorité quand il s'agit de Mansart, et Mansart s'adapte aux désirs du souverain sans tomber dans la complaisance d'un courtisan. Les préférences de Louis XIV allaient vers les édifices peu élevés, dessinés en longueur ; celles de Mansart vers les bâtiments de plus grande hauteur, avec des combles d'ardoises. Et ces tendances opposées se fondent en un rythme harmonieux, au point que « les ordonnances de Versailles, de la place Vendôme, composent une manière de fugue ». Le mot de Mozart est rappelé : « Une pièce de musique est plus belle lorsqu'on l'entend tout entière à la fois. » Et le toucher n'a rien à envier à l'ouïe ; car la pierre, grâce à ses modulations, détermine dans notre sensibilité des valeurs tactiles de la plus rare qualité.

P. Bourget apporte de nombreuses précisions techniques et commente avec beaucoup de maîtrise les plans des édifices construits. Au total, une collaboration qui renouvelle profondément l'hommage de trois siècles au génie de Jules Hardouin Mansart.

Jean Mouton.

Michel Butor :

Histoire extraordinaire

Gallimard.

Il s'agit d'un « essai sur un rêve de Baudelaire », le seul dont il ait fait la relation écrite (lettre du 13 mars 1856, au fidèle Asselineau). Et cependant il se dit « assiégé » de rêves qu'il ne traitait nullement par le mépris. En effet il précise : « leur singularité complète, leur caractère général qui est d'être absolument étrangers à mes occupations ou à mes aventures personnelles me poussent toujours à croire qu'ils sont un langage hiéroglyphique dont je n'ai pas la clef. »

Cette clef, Michel Butor l'a recherchée, l'a trouvée, semble-t-il, une clef qui vraiment ouvre toutes les serrures baudelairiennes, car cette exégèse en deux cent cinquante pages d'une lettre qui en comporte cinq, pousse l'auteur et l'œuvre dans leur derniers retranchements. Baudelaire « mis à nu » et pénétré plus intimement encore, sans pour

autant — c'est le grand mérite de l'essai — qu'on le sente trahi ou ramené à un schéma. Il en ressort étrange et mystérieux, plus fraternel encore.

C'est un modèle de ce que peut, pour un grand écrivain, l'amitié d'un critique tout imprégné de son œuvre, doué de pénétration et capable de vues personnelles. On lira avec le plus grand intérêt cette patiente et vaste enquête : « la plaque tournante du rêve donne sur tant de voies. »

N. B. Je relève à la p. 37 cette citation de Baudelaire à propos de Constantin Guys (*Le Peintre de la vie moderne*, 1860) : « Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très difficile à sténographier. Le plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace. »

Et j'ai songé au *Nu descendant un escalier*, de Marcel Duchamp.

Raymonde Temkine.

Rainer Maria Rilke :

Les Cahiers de Malte Laurids Brigge
Club des Libraires de France.

On croit aux fantômes, on redoute la mort mais on vit en pensée avec elle et cette familiarité constante l'apprivoise. « Elle s'empara de moi en pleine ville, au milieu des gens, souvent tout à fait sans raison. » Elle est l'angoisse aimée et comme l'envers frémissant d'une vie dont les brutalités blessent. Car la vie est dure à l'image de l'enfance de Malte : « Je sens qu'elle est encore toujours dure comme autrefois et qu'il ne m'a servi à rien de vieillir. » La vie, c'est la misère, c'est l'hôpital : l'Hôtel-Dieu, la Salpêtrière, si bien que le Paris de cet étudiant étranger est avant tout comme un vaste hôpital. Voyez l'attaque : « C'est donc ici que les gens viennent pour vivre ? Je serais plutôt tenté de croire que l'on meurt ici. Je suis sorti. J'ai vu des hôpitaux. » Et même quand Malte se rend à la Bibliothèque Nationale, emprunte le Boulevard Saint-Michel, c'est la peur qu'il rencontre sous les traits d'un commis de magasin agité de tics. Il y a partout « les

peurs », et les souffrances, et « dans chaque parcelle d'air, l'existence du terrible ».

Poème, admirable poème auquel confèrent toute sa résonance les propos de l'auteur accompagnant en annexe une chronologie de Rilke établie par Maurice Betz. La présentation soignée du livre (papier, caractères, mise en page) double le plaisir délicat de le lire ou le relire.

R. T.

Jacques Brenner :

La Tour Saint-André

Julliard.

La Tour Saint-André s'élève à Rouen dans le bas de la rue Jeanne-d'Arc, et elle resta seule debout après les bombardements de 1944 qui anéantirent toute cette partie de la ville. Ainsi se dressent dans la mémoire du Rouennais Jacques Brenner les souvenirs de son adolescence qu'il évoque sur le ton mesuré, un peu mélancolique du mémorialiste : il a à témoigner. Contemplons « une de ces photos de classe signée Tourte et Petitin », semblable à celles que nous conservons tous dans nos archives, il se demande ce que sont devenus ceux qui furent ses camarades en première au Lycée Corneille. Voilà qui donne le fil. *La Tour Saint-André*, c'est la vie, année par année, parfois presque au jour le jour, d'une demi-douzaine de garçons de la classe 42 ou 43 : la guerre, l'après-guerre. Les destins individuels s'accomplissent dans le cadre des grands, des dramatiques événements. Jacques Brenner donne des précisions : lieux, dates, chiffres, il dégage aussi des leçons ; bon témoin moraliste par tournure d'esprit et par goût de l'objectivité. On comprend son admiration pour Roger Martin du Gard à qui il vient de consacrer une étude dans la *Bibliothèque Idéale* (Ed. Gallimard).

R. T.

Jean Guichard-Meili :

Regarder la peinture

Éditions du Seuil.

Jean Guichard-Meili a publié aux éditions du Seuil un livre : *Regarder la peinture*. Le propos est sans prétention de l'aveu même de l'auteur. L'écriture en est

simple, alerte et heureuse. Une promenade à travers la peinture pour corriger les défauts visuels, les mauvais raisonnements de l'amateur de bonne volonté, mais perdu.

G. Weelen.

Yvon Taillandier :

Yogage de l'œil

Editions Calmann Lévy.

Yvon Taillandier vient de publier chez Calmann Lévy un *Yogage de l'œil* qui, lui aussi, s'adresse à l'amateur de bonne volonté.

G. W.

ECHOS DE PARIS

Beaucoup de reprises en cette fin de saison :

Au Théâtre Moderne, *La Mouette* de Tchekhov, jouée par la compagnie Sacha Pitoëff. Excellente pièce, elle est excellentement jouée. Sacha Pitoëff, pour sa mise en scène, s'est inspiré des notes de son père. Delphine Seyrig y interprète avec beaucoup de sensibilité le rôle de Nina. Nous souhaitons à la troupe le succès qu'elle a remporté avec *Les Trois Sœurs* la saison dernière.

Au Théâtre de France, *En attendant Godot*, de Samuel Beckett est repris par Roger Blin, et *Les Bonnes* de Genêt ainsi que *Amédée ou Comment s'en débarrasser* de Ionesco par Jean-Marie Serreau. Ces œuvres ont fait leurs preuves. A l'avant-garde du théâtre, elles ont déconcerté le grand public à leur création. Gageons qu'après une dizaine d'années (davantage pour *Les Bonnes*, créées par Louis Jouvet), ce grand public ne leur trouvera plus rien d'inaccessible ni de provoquant. Ainsi en va-t-il des œuvres les plus fortes ; classiques les voilà devenues.

Le Théâtre de la Huchette affiche depuis plusieurs saisons, du même Ionesco, *La Cantatrice Chauve* et *La Leçon*, tandis que *Les Chaises* et *Jacques ou la soumission* rencontrent depuis plusieurs mois le succès au studio des Champs-Élysées. Ainsi voyons-nous cinq pièces de Ionesco jouées ensemble à Paris. Une consécration !

Raymonde Temkine.

ECHOS

Nous sommes heureux de souhaiter la bienvenue à la Galerie d'Art Bonnier qui vient de s'ouvrir à Lausanne.

Expositions

Du 27 mai au 17 juin, la Librairie du Grand-Chêne (Lausanne) expose des gouaches du peintre **Arpad Szenes**.

200 dessins de **Klee** sont exposés à la Maison Pulliérane (Pully), du 21 mai au 18 juin.

Viennent de paraître

Marées, poèmes d'Etienne Chevalley, Editions Rencontre (Lausanne). Ce recueil comporte un autoportrait de l'auteur.

Congé d'Epave, poème de Jacques Monnier, bois gravés de Jacques Pajak. Editions de Beaune (Paris).

Poèmes de l'Autre, poèmes de Jean Pache, Editions NRF Gallimard, collection Jeune Poésie (Paris).

Signalons la parution d'une nouvelle revue, **Médiations**. Le cinéaste Resnais, le peintre Lapoujade, le poète Lambert sont du comité de rédaction auquel appartient également notre ami Jean-Louis Ferrer. *Médiations* se propose d'associer les unes aux autres les expressions de notre temps.

Prix Veillon

Les prix annuels Charles Veillon ont été remis à leurs destinataires le samedi 13 mai, au cours d'une cérémonie qui s'est déroulée à Lugano. Les lauréats sont :

pour la langue française, Mme Anna Langfus, auteur du roman : **Le Sel et le Soufre** (Ed. Gallimard, Paris).

pour la langue italienne, M. Vasco Pratolini, auteur du roman : **Lo Scialo** (Le Gaspillage), (Ed. Mondadori, Milan).

pour la langue allemande, M. Karl Eska, auteur **Der Kreidestrich** (Ed. Grote, Rastatt).

★ **CAHIERS POUR L'ART** - Direction : René Berger
Secrétariat de rédaction : Jacques Monnier

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.
-

13 années d'existence!

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

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

rene acht
jean revol
georges noel

galerie paul facchetti

ger lataster
zoltan kemeny
joseph sima

17 rue de lille paris

GALERIE ROQUE

15 avenue de Messine - Car. 49-31

PARIS VIII^e

F. WINTER

1930 - 1960

Vernissage le mercredi 17 mai

BERTHOLLE

BORES

ELVIRE JAN

GARBELL

LE MOAL

PIAUBERT

REICHEL

SEILER

VULLIAMY

F. WINTER

SCULPTURES DE ANTOINE PONCET

GALERIE STADLER

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

TÂPIES

Peintures récentes

16 juin - 13 juillet

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

mai - juin :

STAHLY

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue de la Boétie - Anj. 93-65

PARIS 8^e

LACASSE

8 juin - 1^{er} juillet

Peintures

En permanence :

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

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 André Schoeller jr

31 RUE DE MIROMESNIL PARIS 8

ALONSO

BELLEGARDE

CASTILLO

DUVILLIER

LAUBIES

MESSAGIER

PIERRE-HUMBERT

REYBEROLLE

Oeuvres de FAUTRIER et de TAL-COAT