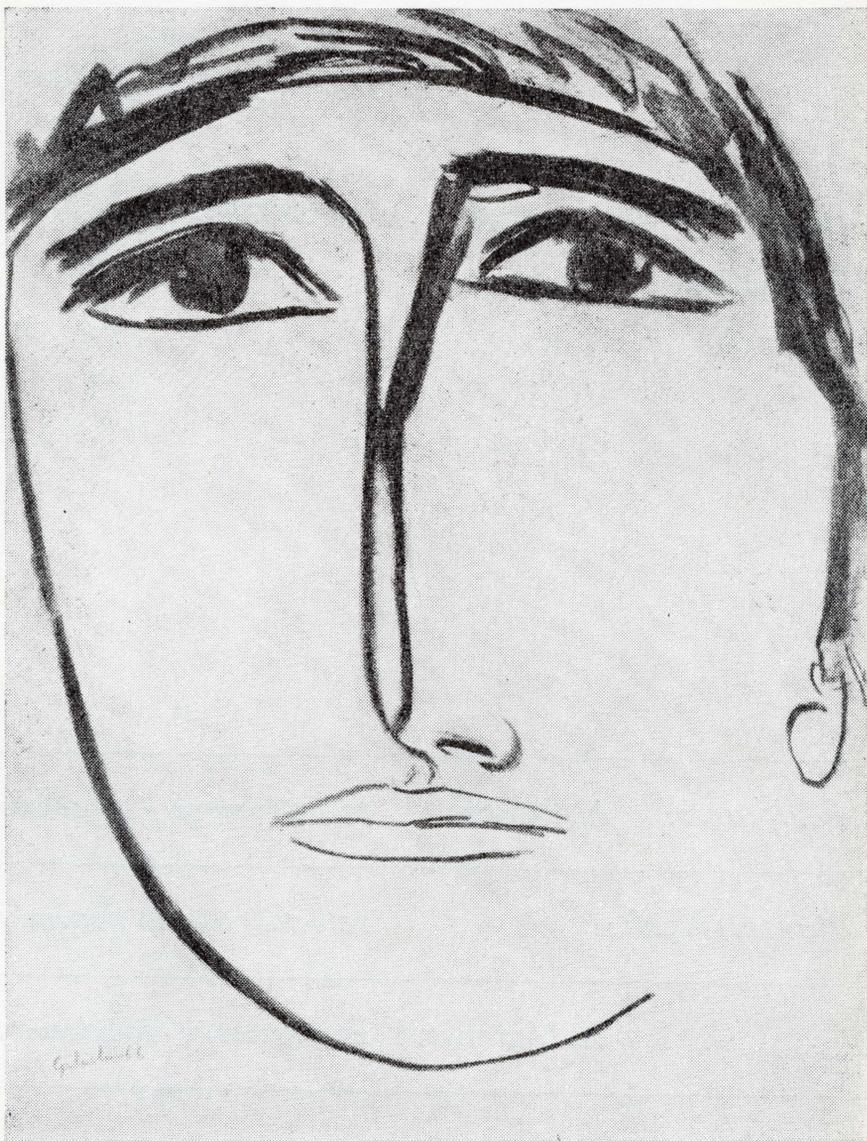


POUR L'ART

Galeries de la Ville de Lausanne



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Juillet-Octobre 1961
Numéro double
Suisse: Fr. 3.—
France: NF 3.50

79-80

Galerie Bettie Thommen

Bâle
23 a St-Alban Anlage

Borès	Le Moal
Bertholles	Piaubert
Chastel	Seiler
Garbell	Vulliamy
Eloire Jan	Pfeiffer

Sculptures: A. Poncet 22 septembre - 20 octobre 1961

Peintres Naïfs: 22 octobre - 20 novembre 1961

A. Marchand 22 novembre - 20 décembre 1961

Galerie Beyeler

Bâle
Bäumleingasse 9

Exposition octobre - novembre

TAPIS
DE
PEINTRES

Arp
Calder
Ernst
Klee
Laurens
Léger
Miro
Picasso
Vieira da Silva
etc.

CATALOGUE ILLUSTRÉ EN COULEURS

Galerie D. Benador Genève

Alechinsky	Gillet	Messagier	V. da Silva
Arikha	Hartung	Poliakoff	Tal Coat
Bazaine	Klee	N. de Stael	Ubac
Estève	Lanskoy	Soulages	Bram van Velde
Fautrier			

*galerie paul jacchetti
17 rue de lille paris*

sculptures de Teshigahara

Octobre 1981

Galerie Stadler

51, Rue de Seine
Paris VIe
Danton 91-10

Sculptures de **Teshigahara**

Octobre 1961

EDITIONS MERMOD

André Bonnard

Les Dieux de la Grèce

32 ill. Fr. 24.—

C.-F. Ramuz

Lettres 1900-1918 et 1919-1947

Fr. 15.— chaque volume

Dessins de Picasso

époques rose et bleue

56 ill. Fr. 18.—

Réédition

Hommage au Général Guisan

48 photos Fr. 15.—

Colette

La Fleur de l'Age

ill. de Matisse Fr. 12.50

Œuvres de Colette

dans la même collection :

Pour un Herbarier

ill. de Marquet Fr. 12.50

L'Etoile Vesper

ill. de Marquet Fr. 12.50

La Treille Muscate

ill. de Dunoyer de Segonzac Fr. 12.50

Notes Marocaines. En Algérie

ill. de Dufy Fr. 12.50

Belles Saisons

ill. de Vuillard Fr. 12.50

Paradis Terrestre

Fr. 12.50

En vente dans toutes les librairies



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 domaine de la qualité et de la précision. Le goût de la recherche d'harmonie qui préside à leur création assure la réputation bien confirmée de finesse et d'élégance des montres JUVENIA des modèles classiques aux plus originaux.



JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS



Galerie Jacques Massol

12, rue de la Boétie - Anj. 93 - 65

PARIS 8^e

Andersen	Dmitrienko	Lacasse	Key Sato
Busse	Foujino	Lagage	Léon Zack
Clerte	Gastaud	Mannoni	
Cortot	Grenier	Ravel	

Administration: Imprimerie Thuillard et Fawer S.A.,
58, chemin de Renens Lausanne Téléphone 021 / 25 62 22
Ch. postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

Sommaire de ce cahier:

Umberto Saba	<i>Cinq poèmes</i>
René Berger	<i>Gilioli</i>
H.D. Disselhoff	<i>L'art de la poterie dans l'ancien Pérou à la période Mochica</i>
R.V. Gindertael	<i>Léon Zack</i>
James Lord	<i>Poème</i>
Christian Brunet	<i>Esthétique comme éthique</i>
Albert Buro	<i>Hellenica</i>
Denys Chevalier	<i>Pelayo</i>
Dora Vallier	<i>Biala</i>
Guy Weelen	<i>Prassinos</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma</i>
Gérard Mourgue	<i>Malcolm Lowry</i>
Maurice Faure	<i>Aimez-vous Boulez?</i>
Raymonde Temkine	<i>Espagne d'aujourd'hui... et Pologne d'hier</i>
	<i>Echos de Paris</i>
	<i>Notes de lecture</i>

Couverture: dessin de Gilioli

Cahier et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions, page 69.

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 Thuillard et Fawer
S.A., Lausanne

à qui « Pour l'Art » exprime sa gratitude

*D'ordinaire, la nature attend
le printemps pour faire peau neuve.
Défiant l'hibernation,
nos Cahiers choisissent le temps des labours.
Coquetterie de bon aloi !
Pichette a dit:
« La poésie est une salve
contre l'habitude ».
Soyons donc poètes !*

Les poèmes que voici d'Umberto Saba, le poète de Trieste, né en 1883 et mort en 1957, dans une clinique à Gorizia, au sein d'une solitude et d'un silence extrêmes, font partie d'un recueil à paraître en novembre aux Editions Rencontre sous le titre: *Vingt et un Poèmes*. C'est, à notre connaissance, le premier ensemble de poèmes de Saba paru en langue française, poèmes choisis, traduits et présentés par Georges Haldas. Pour la circonstance, le

critique d'art Giuseppe Marchiori, qui a bien connu le solitaire de Trieste, a volontiers cédé un fragment du *Journal* encore inédit qu'il a tenu de ses rencontres avec Saba et dont nous sommes heureux de présenter ici un passage (traduit aussi par Haldas) évoquant sa première rencontre avec le poète dans la librairie de livres anciens que celui-ci tenait, pour vivre, via San Nicolo, à deux pas du port, et qui existe encore.

Première rencontre

Lorsque j'allai pour la première fois lui dire bonjour en 1936, via San Nicolo, à Trieste, je ne connaissais rien ou presque de sa poésie. Mais j'étais piqué par la curiosité de connaître l'homme, que je savais difficile, revêche, violent. J'allai à lui avec une candeur assez inhabituelle chez moi. Et peut-être eut-il l'intuition de mon intérêt humain dénué de malice: il me considéra tout de suite avec sympathie. Il se tenait sur sa fameuse chaise-longue, fumant de petits bouts de cigares toscans dans sa pipe brûlée, et l'âpre odeur de la fumée se mêlait à celle des vieux bouquins moisissés dans l'antre à demi obscur de la boutique.

Je lui faisais dire ses vers parce que j'aimais son accent de Trieste, sa voix chantante, sa volonté de plaire, son ton à la fois éloquent et ému. De temps à autre il se dressait à demi pour commenter la lecture d'un geste de sa main expressive qui, serrant étroitement la pipe entre les doigts, dessinait dans l'espace le motif idéal de la strophe. Ou bien nous étions réunis dans la cuisine de la via Crispi, autour d'une pauvre table, en présence de Lina, sa femme, toujours une cigarette aux lèvres, et de Linuccia, sa fille, prise d'un mouvement perpétuel, nerveuse. Saba disait alors à voix basse, à voix humble les poèmes d'hier et quelques-uns des plus récents — que de fois n'a-t-il pas déclaré que plus jamais il n'écrirait! Et cependant j'ai vu un petit volume publié il n'y a pas longtemps, *Epigrafe*,¹ contenant les derniers poèmes, que Linuccia m'avait remis en cadeau, manuscrits... Ou encore nous nous trouvions dans les petits cafés du port où Saba se mettait à lire comme pour lui-même, fermant à demi les paupières, plongé dans l'onde rythmique de ses vers et ouvrant l'œil à l'improviste, — son œil vif et lumineux, — pour s'assurer de mon attention!

Il aimait les choses humbles, simples, la vie sans luxe. C'était sa manière à lui de s'affranchir de toute contrainte conventionnelle, contre toutes les règles, toutes les disciplines et les traditions...

Giuseppe Marchiori

¹ *Epigrafe, Ultime Prose*, Milan, Il Saggiatore, 1959.

La maison de ma nourrice

La maison de ma nourrice est là, silencieuse,
vis-à-vis de la chapelle ancienne où,
de la colline aimée par les chèvres jeunettes,
elle regarde en bas d'un air pensif.

De là, par la fenêtre ensoleillée, vous découvrez
la ville populeuse où je suis né.
Vous dominez la mer, l'enchanteresse,
et la terre fertile à qui l'a travaillée.

Ici, je me souviens, en ma première enfance
innocemment j'allais jouer parmi les tombes
dans le vieux cimetière à la tombée du soir.

A Dieu j'offrais une âme encore sereine
tandis que m'arrivaient de la maison
le timbre des voix chères et l'odeur du repas.

Vieille ville

Souvent, pour revenir chez moi,
je prends une ruelle obscure de la vieille ville.
Point d'or, un réverbère en une flaque
se mire et la foule est dehors.

Ici, parmi le va-et-vient continu
de la taverne à la maison ou au bordel,
le commerce et les hommes,
tout le rebut pêle-mêle
d'un vaste port de mer,
je retrouve en passant
l'infini parmi les humbles choses.
Ici, la fille et le marin, le vieux
blasphémateur et la mégère,
le militaire assis dans la boutique
du marchand de friture,
l'impétueuse enfant que son amour rend folle
sont toutes créatures
de la douleur et de la vie,
brassées comme je suis
par la Divinité.

Ici, dans cette rue,
je suis en compagnie
de l'humble humanité.
Plus triste est sa réalité,
plus ma pensée se purifie.

Une poignée de spectateurs, sur les gradins,
vibrant de sa propre chaleur.

Et lorsque
le soleil, immense éventail de rayons,
disparaissait éblouissant derrière une maison,
la venue de la nuit rendait clair le gazon.
Des maillots rouges, des maillots blancs
ici et là couraient dans la lumière
d'une étrange transparence irisée. Le vent
faisait dévier la balle et la Fortune
sur les yeux remettait son bandeau.

On aimait
d'être là, petit groupe
gelé,
comme les derniers hommes
sur la montagne, à suivre
du regard l'ultime phase.

Début d'été

Douleur où es-tu que je n'aperçois pas?
Tout semble ici te contredire: le soleil
dore la ville et sur la mer scintille.
On voit le long des quais voitures de toute sorte
emmener quelque chose ou quelqu'un.
Tout paraît se mouvoir avec sérénité
comme si tout était bienheureux d'exister.

Amour

A l'heure où je te cherche encore,
amour, je te fais mes adieux
comme le veut mon âge
avec ma tête grise,
o toi qui tenait l'ombre
de la terre et le soleil
et le cœur d'un enfant
qui n'avait pas de cœur.

A une époque qui attend tout des coups de force et des succès de la propagande, Gilioli persévère dans un métier qui attend peu de la rapidité, beaucoup de la patience, et qu'il faut apprendre. Combien d'efforts pour se concilier d'aussi rudes compagnons que le marbre, l'onix, le cristal! La force ni le talent ne suffisent. La matière prête la main seulement à qui sait éveiller en elle une vocation. Aucun soin n'est superflu.

Gilioli s'occupe donc d'organiser son atelier, poussant un tabouret dans un coin, rangeant ses outils, les nettoyant un à un; puis il se met à tailler son marbre, lentement, attentivement, tirant sur une cigarette, s'assurant du pouce, de la paume, que ça va, s'arrêtant pour casser la croûte (il est bon le saucisson de Grenoble arrosé d'un verre de rouge!), tournant autour de cette chose qui point, vivant avec elle jusqu'au jour où la chose le quitte parce qu'elle est devenue forme et qu'elle revendique la liberté de son destin. Ainsi prennent naissance, ainsi s'en vont les sculptures de Gilioli, à l'image de celui qui les a faites.

Rêvant à cela il m'est arrivé plus d'une fois de me demander: par où commence une sculpture? par où finit-elle? Questions saugrenues que j'avais d'abord essayé d'appliquer à la créature humaine... Mais laissons l'homme. Rêvant donc à cette autre aventure qu'est l'art, j'imagine que Gilioli se trouve d'abord en présence d'une sphère, tout au moins d'une masse arrondie, opaque, hostile peut-être, dont le contour ne cesse de se dérober. Pas tout à fait; le jour égratigne une aspérité, coule le long d'une veine, s'émousse par places. Et puis il y a cette autre sphère, l'œil de l'artiste, cette masse à peine moins irrégulière, opaque, silencieuse jusqu'au moment où le regard fait sauter les obstacles pour entrer en contact avec la matière, pour l'interroger, la sonder, l'éprouver, préludant au dialogue qu'entame la main (étranges ces doigts épais qui deviennent antennes au travail!). Une arête lentement se dessine. La matière s'étire. La métamorphose s'accomplit. Et la lumière de s'engouffrer à flots dans le bronze poli, creusant de mouvantes perspectives. Et l'*Arc-en-Ciel* de palpiter comme l'écharpe d'Iris en même temps que

s'affirme l'édifice sans défaut des gouttelettes irisées. Tel est le mystère de l'art: tout y semble calculé; rien ne répond au calcul.

Une autre arête se lève, entraînant avec elle un plan qui enfle, mûrit, tourne court, s'affûte en bec; le corps devient cuirasse; la cuirasse se fait organe. En porte-à-faux le *Guerrier* dresse sa menace. Mais que les angles s'arrondissent, que les articulations fléchissent, l'*Ange* déploie ses reflets de bronze plus doux qu'un battement d'ailes. Ce monde ignore la séparation des règnes. Tout y procède de la même poussée vitale. Du même noyau originel naît la diversité de l'infini.

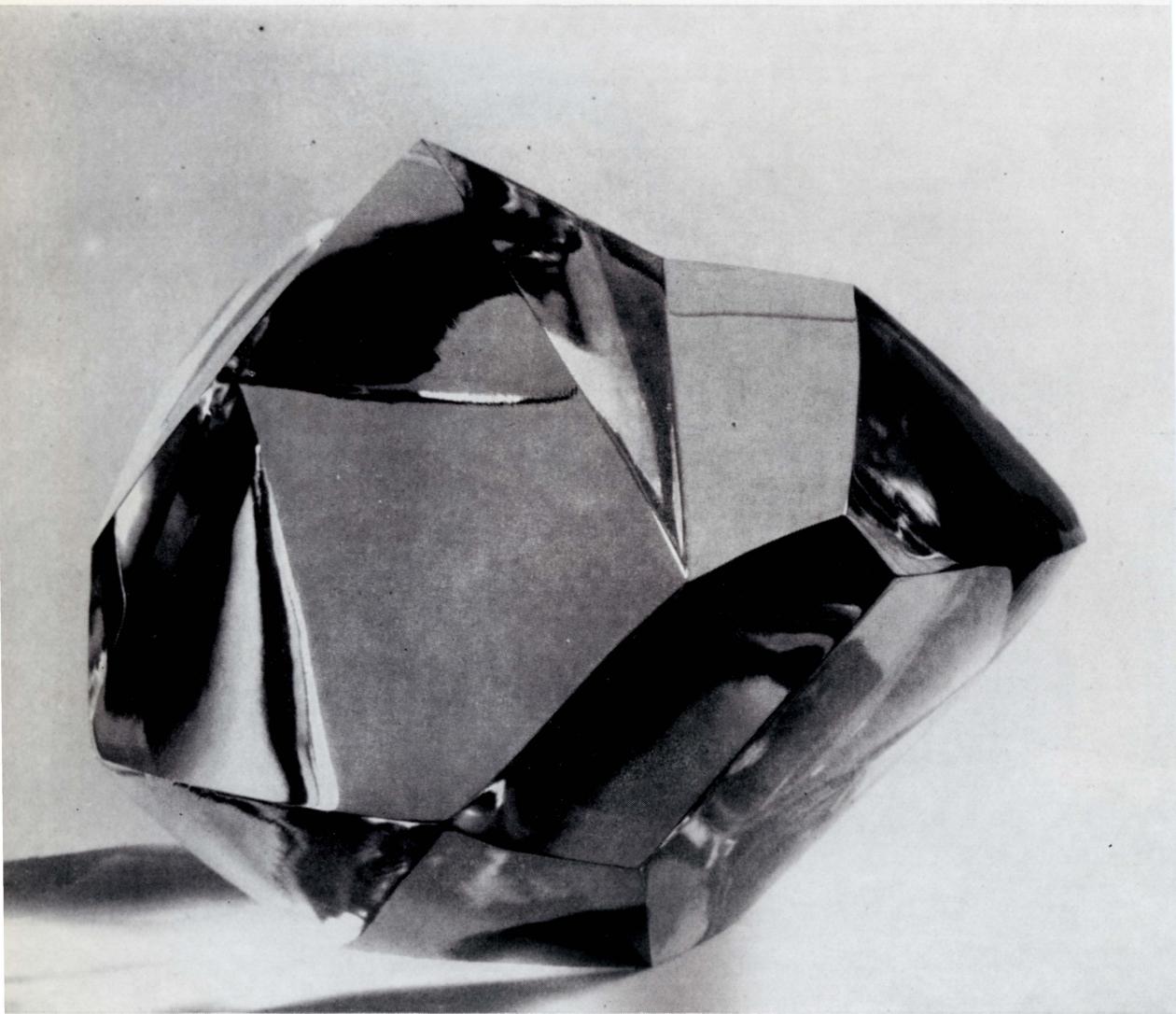
C'est que Gilioli est fils de la terre. En elle s'élaborent les sucs qui le nourrissent et dont ses œuvres ont besoin. Les tours de passe-passe ne l'ont jamais attiré non plus que les expériences des apprentis sorciers. La terre est trop précieuse pour qu'on lui préfère des tréteaux ou même des laboratoires. L'art, — Gilioli le sait (de tous ses pores, de son cœur aussi), — nous relie au passé, à cette épaisseur de générations qui forme notre humus. Refaire ce qui a été fait? Il s'agit bien de cela! Mais prolonger la tradition avec toutes les forces que donne une existence fécondée par ceux qui, héros et foules accumulés, continuent de vivre en nous. L'art vivant est celui qui devient à son tour tradition. (De quoi sera fait le ferment de ce que nous laisserons à nos fils, telle est *notre* question).

*

Au-dessus de Grenoble se trouve une petite église dont les guides ne parlent pas et que Gilioli s'acharne à faire classer. M'y rendant en sa compagnie par un beau jour d'été, j'eus la surprise de découvrir qu'un malentendu peut avoir sa raison d'être. Je constatai en effet de prime abord que l'édifice, sans manquer de style, n'en présente pas de suffisamment décidé pour qu'on crie au miracle ni à la négligence des autorités. M'étant par la suite défait de toute préoccupation et m'abandonnant au gré de la rêverie à je ne sais quoi qui commençait de se faire



Emile Gilioli, *L'Arc-en-Ciel*, 1954. Hauteur 26 cm. Bronze poli. Galerie Bonnier, Lausanne.



Emile Gilioli, *L'Etoile*, 1959. Hauteur 21 cm. Cristal de Baccarat. Galerie Bonnier, Lausanne.

jour, je pressentis qu'un édifice peut exister au-delà d'un style. Imaginez donc une église de campagne plantée au creux d'un petit cimetière fleuri qu'enveloppe à son tour un talus en pente douce couronné d'une futaie. Émergeant du feuillage, les murs (à peine peut-on parler de nefs ou d'abside) s'ajustent avec un tel bonheur de proportions, s'engagent avec une telle droiture dans le site, rayonnent par les tuiles rondes d'une telle clarté qu'on ne s'étonne plus de voir les montagnes achever la spire qui, des soubassements jusqu'au ciel, unit la nature et l'homme dans le même rythme ascensionnel. Comme je comprends que l'œuvre de Gilioli soit si profondément inspirée de l'église de Paquier! (l'une de ses sculptures porte d'ailleurs ce nom, mais toutes y participent de quelque manière). Le rythme vital que l'artiste a découvert dans ce haut lieu (dont la Direction des Beaux-Arts n'est pas près de se soucier) exprime une évidence essentielle, à savoir que la sculpture n'est pas un assemblage de volumes, encore moins une entreprise de divertissement ou de séduction, mais qu'elle est cette lente maturation de plans, d'arêtes, de surfaces qui ondulent, se cabrent, se raidissent, composant des poussées et des retenues qui, sous l'effet de la double exigence de l'enfermé et de l'ouvert, de l'obscur et du clair, propulse une forme dans l'espace, le dedans et le dehors enfin accordés. Serait-ce qu'au-delà du style existe quelque chose de plus puissant que le style même? *La présence.*

C'est elle en tout cas que je retrouve dans les grands fusains de Gilioli, portraits de Babet ou de l'impératrice Théodora? Immenses, les yeux dévorent le visage; l'infini se fait regard. L'art byzantin excellait à dissoudre l'accidentel. Mais qui parle d'influence? A moins d'entendre par ce mot si souvent dévoyé que la source de Byzance continue de fertiliser notre terre à travers les siècles. (Les portraits du Fayoum ne sont pas si loin non plus).

C'est l'affaire de l'archéologue de reconstituer le passé, celle du faussaire de le plagier; l'imposteur, plus simplement, le renie. Mais qui le rendra contemporain afin que soit assurée, par la continuité des formes, la permanence de l'humanité, sinon l'artiste?

L'art de la poterie dans l'ancien Pérou à la période Mochica

Les éditions Albin Michel consacrent ce nouveau volume de leur collection L'Art dans le monde à « la Vieille Amérique ». Une première partie, due à Sigvald Linné (et traduite du suédois par Marguerite Gayet Gerd de Mautort), traite de l'Art du Mexique et de l'Amérique centrale. C'est de la seconde partie que nous extrayons ce passage concernant l'art de la poterie. Elle est l'œuvre de H.D. Disselhoff (traduction allemande de Louise Servicien) et étudie l'Art dans la région des Andes centrales.

Lorsque nous parlons de Moche, nous n'entendons pas seulement désigner l'emplacement des pyramides et l'actuel village qui porte ce nom, à la sortie de la vallée de Moche, mais une civilisation entière qui, durant quelques siècles, fleurit dans plusieurs vallées côtières du nord.

Alors que la représentation du visage humain ne fut guère pratiquée pendant l'ère dite « horizon de Chavin », assombrie par l'apparition de dieux effroyables, on constate, pendant la période de progrès technique, des débuts tâtonnants, un essai de modeler la glaise à l'image de l'homme; ces essais sont, il est vrai, restés à l'état d'ébauche. La figuration du visage humain atteint son apogée dans la poterie artistique des Mochica ou gens de Moche. En effet, il y a là, sans aucun doute, une véritable intention portraitiste exprimée sous forme de vases céphalomorphes.

.....

Cette civilisation nous a laissé toute une galerie d'images sur vases où nous pouvons glaner quelques renseignements sur la vie quotidienne et la religion des Mochica, sur les hommes, les dieux et le monde qui les environnait. C'est une véritable histoire de la civilisation de l'antique Pérou, au vrai malaisée à déchiffrer, puisqu'il n'existe point de signes scripturaires susceptibles de nous renseigner, comme pour les images des vases grecs.

Au demeurant, une grande partie des vases funéraires ornés d'images est encore enfouie sous terre. La céramique de Moche représentée dans les grands musées du monde civilisé provient presque exclusivement du pillage des tombeaux, au cours duquel l'ensemble des dons funéraires,

*Portrait d'un prince ou d'un prêtre. Vase d'argile peint. Civilisation Mochica.
Milieu du premier millénaire de notre ère.*

Musée ethnographique de Berlin. Hauteur 28 cm.

Reproduction mise gracieusement à notre disposition par les éditions Albin Michel
que nous remercions de leur obligeance.



qui eût été révélateur, n'a pas retenu l'attention ou même a été saccagé. Le nombre des vases et des figures peut se compter sur les doigts.

.....

La céramique de Moche se distingue autant par une plastique réaliste que par l'habileté du dessin. Elle n'utilise jamais que deux couleurs. Sur un engobe ivoirin, des figures rouge-brun sont peintes au pinceau fin. Les variations du coup de pinceau permettraient peut-être de déterminer sans trop de peine des ateliers distincts. Quant au nom des maîtres, nous l'ignorerons évidemment à jamais. Nous ne connaissons même pas la langue dont ils faisaient usage.

Les têtes-portraits dont il a déjà été question représentent un sommet de la sculpture d'argile. Même si, comme on l'a dit, le gros de la céramique mochica qui figure dans les musées est dû à des pillards qui procédaient à des fouilles sans aucune méthode, on sait néanmoins que des effigies d'une même personne furent retrouvées dans les tombeaux des diverses vallées fluviales. Voilà pourquoi — étant donné la coutume de placer des images de souverains dans les sépultures — il serait erroné de songer au principe du « cadavre vivant », c'est-à-dire de les prendre pour une effigie du défunt, un peu comme ce fut le cas pour les portraits de momies en Egypte à la basse époque, ou les statues-portraits de l'ancienne Egypte. Le même visage se trouve représenté différemment dans des moulages d'argile semblables, et l'on ne se tromperait certes pas en croyant voir là les portraits d'éminents dignitaires placés à côté du défunt, pour lui assurer également leur protection et leur magie dans le royaume des morts. On a parlé de princes régionaux et de super-princes, qui auraient exercé leur domination simultanément sur plusieurs vallées. Cela concorderait avec le fait que les plus beaux et vivants vases-portraits semblent appartenir à une période mochica plus tardive. Un des éléments grâce auxquels on a essayé d'obtenir une datation relative est la forme et la facture des goulots en étrier modelés avec d'autant plus de soins qu'ils sont plus anciens.

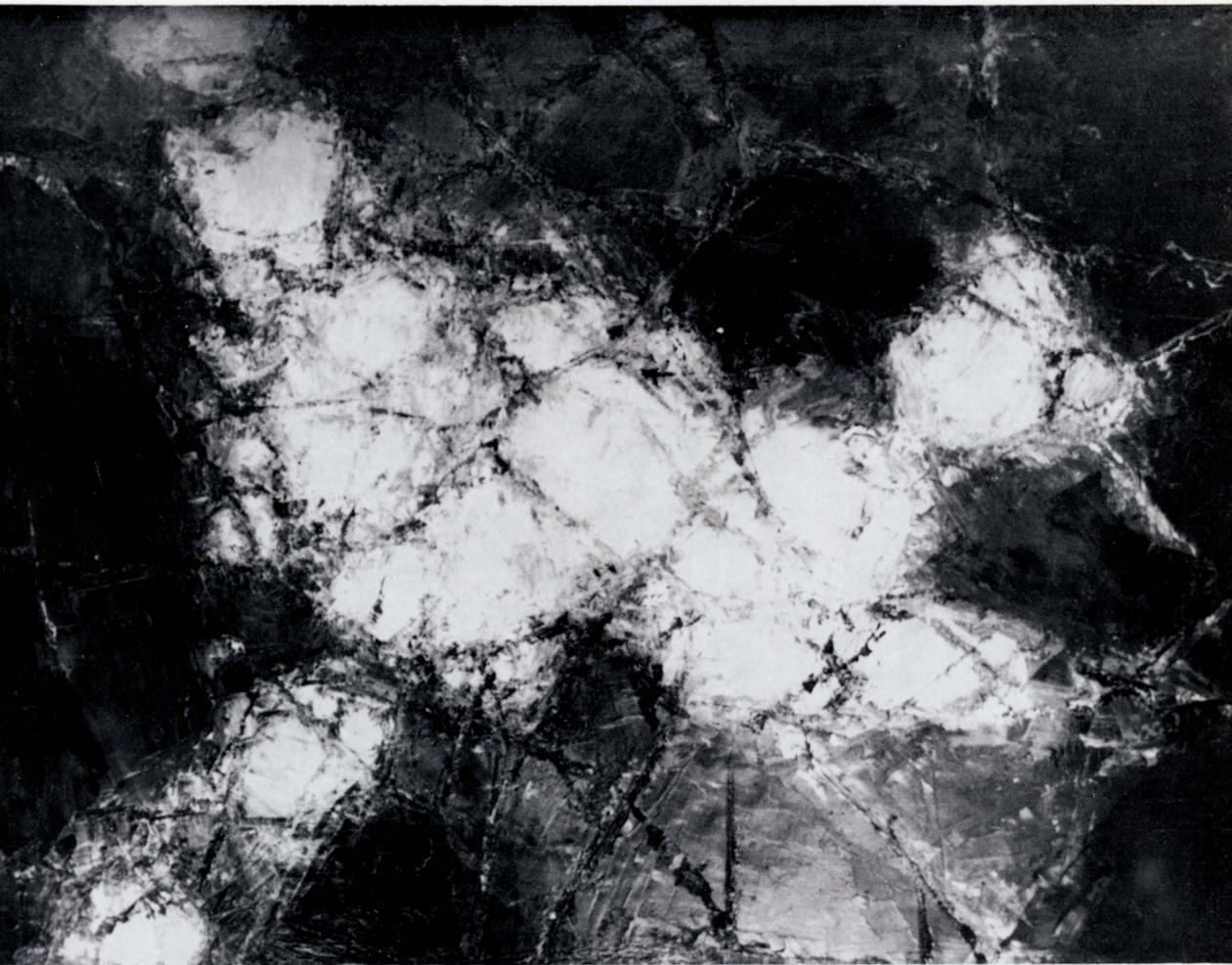
Son accomplissement durant, nous ne pouvons départir le sens capital de la peinture de Léon Zack, ni le moindre de ses caractères formels successifs, de la tendance spiritualiste de son être, tendance qui établit nettement cette peinture sur le plan métaphysique, au niveau le plus élevé de la recherche d'une impossible unité temporelle de l'homme et de l'univers, en laquelle nous devons voir la raison même de l'œuvre d'art et la définition la plus approximative de sa mystérieuse essence. Cette tendance permet, en même temps, de qualifier l'évolution picturale de Léon Zack dans sa perfectibilité et de l'assimiler à une véritable ascèse, sans, pour autant, la dénaturer.

A chaque moment de son évolution, de sa progression, les exigences spirituelles de Léon Zack n'avaient cessé de se manifester par un dépouillement progressif. Dès ses premières étapes, si les formes mêmes se trouvent déjà très épurées, c'est la couleur surtout qui se décante et se spiritualise dans des gammes sobres dont on inclinerait à qualifier les nuances de métaphysiques ou même de parapsychiques, bien qu'elles matérialisent de manière très évidente, par leur densité et leur substantialité, un sens terrestre sans lequel l'image peinte ne serait plus œuvre peinte mais allusive vision de pur mystique. Quelle que soit l'élévation de sa pensée, Léon Zack reste intégralement et exclusivement un peintre qui se satisfait de ses seules grâces d'état professionnel, et qui ne tente nullement de dépasser ses limites humaines, alors même qu'il se met au service de l'art sacré.

... Léon Zack n'est venu à l'art abstrait qu'au moment voulu par son propre mûrissement et ne subit pas, aujourd'hui, l'attrait des propositions spécieuses faites à l'art actuel. Fort des certitudes acquises et surtout de son orientation personnelle et de la conscience qu'il en a, nous le voyons dans la suite de ses œuvres éviter tous les pièges, souvent de justesse, car il ne lui répugne pas de prendre des risques pour éprouver de nouvelles possibilités d'actualisation. Ainsi a-t-il pu résister aux assurances de la géométrie, à la séduction du tachisme, à celle de « l'action » graphique et surtout à la tentation diabolique de la matière pour elle-

même avec pour conséquence la substitution de succédanés si merveilleusement illusoires.

Si nous récapitulons les phases successives de l'accomplissement de Léon Zack au cours des quinze dernières années, il est remarquable que lorsqu'il eut recours aux formes géométriques, il n'en retint pas la rigueur mesurable et se préoccupa plutôt de les empreindre de son extrême sensibilité par le nuancement spatial des valeurs et de porter l'équilibre de ses compositions aux limites de l'instabilité des organismes vivants par le subtil balancement des éléments en réaction les uns avec les autres. Quand au contraire il semble avoir improvisé suivant les aléas de taches « informelles » et non signifiantes, l'ordre de la toile trahit immédiatement son souci constant de régler avec exactitude tous les rapports intervenus, fût-ce de la manière la plus délicate. Lorsque par la suite, jusqu'à ses œuvres les plus récentes, Léon Zack accroît la densité de sa peinture en rendant sa substance physique plus pondérable et plus plastiquement animée, c'est pour y inscrire plus profondément la description de structures capables de provoquer dans le tableau une décision, celle d'une réalité à fleur de matière, à fleur de nerf aussi, s'ouvrant sur l'espace incommensurable de la diffusion universelle, dont il a fait le lieu idéal de son expérience picturale et spirituelle. Nous voyons en effet bientôt entre les fragments de la division structurale, se former des constellations plus claires, des configurations plus légères qui deviennent aussitôt autant de failles par lesquelles s'épanche une lumière soudainement libérée et qui, tamisée ou éclatante, se met, comme d'elle-même, en mouvement ascendant. Cet élan est d'ailleurs une des constantes de l'art de Léon Zack dont il exprime visuellement l'aspiration essentielle, qui se trouve aujourd'hui, dans la suite d'un dépassement ininterrompu, à son apogée.



Léon Zack, *Peinture*, 1959. Galerie Jacques Massol, Paris.



MARC CHAGALL 1959

A MARC CHAGALL

Le visage pour créer le monde sa fleur
L'ange
Soleils devenus d'étoiles sur le vêtement des baisers
Formant l'animal d'art humain
Le coq le couple d'amants musiciens
Signe premier de grandeur la main de l'artiste
L'œil vert l'espace sans fin
Le doigt rouge trace sa tour
Beauté
Les taudis de Vitebsk
Pucelle consacrée à sa tâche de tous les jours
La vie créée à notre image
L'horloge tournée à dix heures d'éternité
Planant sur l'aile bleu du soir de neige
Au-dessus des roses
Le violoniste accordé à son deuil
Ce jour sans fin nous ne le connaissons jamais
Et Jérémie le Prophète
Le Village Le Village
Retournez à une vision en dehors du temps
La tache du peintre
Pourpre
Ouvrant dans l'humanité
Quels monuments émouvants d'oubli
Désir
L'espoir à l'extérieur de l'histoire
Certitude exquise de l'art
Elle est ton nom

« De toutes les valorisations, outre l'évaluation technique de l'utilisation matérielle (cet appareil est de meilleure qualité que cet autre) qui n'a rien à voir ici, la seule qui ne présuppose pas un absolu que nous ne possédons pas, est l'appréciation esthétique. En elle, je trouve toutes les marques qui en font l'acte authentique d'une subjectivité: elle implique la distance, la relation, le conflit et la tension, la liberté et l'invention de la valeur en même temps que l'acte... »

C'est en ces termes que Christian Brunet introduit son étude consacrée au jugement esthétique et à l'éthique qui en découle.

... Toute philosophie outre qu'elle présente un certain panorama du monde, doit aussi offrir à la méditation une orientation de la vie. Je n'en attends pas seulement des informations sur mon être, mais aussi des indications sur ce que je dois ou puis en faire. L'aboutissement normal d'une métaphysique est généralement une éthique. Il va de soi que les réflexions antérieures sur l'ambiguïté nous interdisent une telle éthique, pour le moins dans le sens habituel du mot. Est-ce à dire que nous resterons désorientés? Non, car l'analogie esthétique nous a révélé un type de valeur qui, dans son origine, comme dans son essence, porte en soi les traits qui le rendent compatible avec mon être ambigu. Ce n'est pas là d'ailleurs une bien grande nouveauté. Le langage populaire témoigne dans ses appréciations d'un point de vue analogue. N'entendons-nous pas dire souvent de quelqu'un qu'il a agi de façon peu élégante, ou, au contraire, que sa vie est « une belle vie d'homme », termes empruntés à un tout autre langage qu'à celui de l'éthique. C'est pourquoi la valorisation esthétique, les lois et l'action qui en découlent nous semblent déborder le terrain des Beaux-Arts auquel on l'applique généralement avec plus ou moins de bonheur. Elle embrasse la totalité de la conduite humaine, c'est pourquoi nous l'appelons intégrale. En elle, l'homme tend à surmonter le dilemme de la vertu et de la sincérité dans lequel s'enferme l'impératif moral qui est une obligation pour l'homme de se faire, dans l'inauthenticité, autre que lui. Il est possible

qu'une certaine valeur morale soit dans tel cas particulier la plus authentique possibilité d'un homme. Il n'empêche que l'impératif tombe sur l'écueil de sa propre prétention qui est de se vouloir à la fois catégorique et généralisable. Certes, l'impératif esthétique est un faire, mais un se faire *soi* concret, le seul digne d'un homme, puisqu'il n'est que la plus extrême tension entre toutes les personnelles possibilités de cet homme. La facticité n'est pas éliminée et elle ne saurait l'être, puisque exister c'est précisément se faire, mais ce n'est ni se faire n'importe quoi, ni non plus se faire ceci ou cela, un ceci ou cela décidé abstraitement par un autre et pour tout le monde. Exister c'est se faire un être, mais pas n'importe quel être, celui que nous avons à être, celui dont nous avons la vocation, ou, pour prendre à dessein un terme esthétique: notre style. En ce sens, ambigu comme l'homme même, la valeur esthétique est, à la fois, aussi sincère, authentique... et fabriquée qu'un style. Buffon ne croyait pas si bien ni vrai dire lorsqu'il écrivait que le style est l'homme même. Un style, ce n'est ni donné, ni décidé au hasard. Tout homme a son style bien particulier, qui n'est qu'à lui, mais apparent paradoxe, ce style, il doit l'inventer. Toute la vie réside dans le sens poétique, je préférerais dire poétique à l'instar de Valéry. Toutes les formes, tous les aspects que doit revêtir ma vie, doivent porter ma marque, constituer mon style. Depuis ma démarche, les moindres gestes de mes mains, jusqu'à mes décisions les plus grosses de conséquence, jusqu'à l'enchaînement même de mes idées les plus abstraites, tout est ambigu, et doit être résolu conformément à cette ambiguïté, c'est-à-dire esthétiquement. Tout cela est l'expression, qui n'est ni au commencement ni à la fin, mais à la fois au commencement et à la fin dans le dialogue créateur qu'elle entretient avec moi, car elle me crée autant que je la crée moi-même. Tout doit faire mon style, c'est-à-dire concourir, s'ordonner vers cette harmonie jamais faite vers laquelle l'essentiel de ma vie est de tendre. Que reste-t-il des plus grandioses systèmes de pensée, en terme de « vérité »? Pas grand-chose; cette monnaie n'a plus cours, elle ne l'a jamais eu. Quelles « vérités » nous a laissées Platon? Aucune, si j'entends

par vérité une proposition universellement évidente. Mais de Platon autre chose nous reste qui est Platon lui-même, c'est-à-dire son style, la très particulière musique de ses idées. Ainsi, l'esthétique intégrale est-elle, outre une norme, une philosophie de la philosophie. C'est elle qui fait que les grandes pensées ne meurent pas, qu'un système n'abolit pas celui qui précède comme Picasso n'abolit pas Da Vinci, ni celui-ci Giotto. Dans l'ordre des techniques et des régimes, une dynastie en abolit une autre, une invention rejette l'autre dans le passé, la dévalue. Il n'en va pas de même dans l'ordre universel de l'esthétique; un style n'en abolit pas un autre. Et c'est ce en quoi nous retrouvons encore une convergence de l'esthétique et de la subjectivité; elles se rencontrent dans le dépassement du fait. La révolution a aboli la royauté, mais le style de Napoléon a laissé intact celui de Louis XIV. C'est là le chemin de la compréhension et de l'estime entre les hommes: la reconnaissance du caractère définitif de leur « valeur ». Il y a un certain style de tel homme de droite que n'abolira pas l'homme de gauche, même après une victorieuse révolution. Et si ce dernier est grand, s'il a lui-même du style, ils doivent finir par se reconnaître.

L'esthétique est ainsi la possibilité de l'homme qui n'espère plus. Mais cette possibilité lui offre un prestigieux combat pour une extraordinaire conquête. Certes, pour que l'esthétique soit vraiment intégrale, ce qu'on appelle l'esthétique au sens traditionnel du mot, doit être repensé, élargi, ouvert. Le dynamique doit y prendre le pas sur le statique: l'harmonie des formes ne doit plus y être considérée comme quelque chose de définitivement établi dans un objet, comme un repos bien gagné; elle doit être un devenir et si elle est fin, c'est à condition de n'être jamais atteinte car rien n'est jamais fini. Elle doit être continuellement remise en question parce que, dans sa création, la vie y apporte des éléments nouveaux qui la détruisent, lui font souffrir une crise jusqu'à ce qu'à leur tour ces éléments s'y intègrent: Sisyphe ne roule pas exactement la même pierre sur la même pente, c'est pourquoi il s'ennuie beaucoup moins que les dieux ne l'auraient voulu. L'esthétique,

en plus de dynamique, doit donc être totale, c'est-à-dire ouverte à toutes les possibilités; elle ne doit jamais se clore; celle qui intéresse chacun de nous n'est pas écrite et ne peut l'être que sous forme d'oraison funèbre, quand les jeux sont faits. Rien ne doit en être rejeté au nom d'un parti pris, ni les sentiments par les partisans de la dure vérité, ni la tendresse par les pudiques, ni l'ironie par les convaincus, ni l'abstrait par les réalistes. Elle n'est l'apanage d'aucune tendance, d'aucune école, elle évite d'affirmer, de statuer dans la mesure où une affirmation s'installe sur les détritiques des choses niées et un statut fige et dévitalise. Même ce que les uns ou les autres jugent bon, ou mauvais, doit y avoir sa place. Car, quelque chose peut être jugé bon sans qu'ait forcément été établi un bien en-soi absolu. Elle doit tout accepter, car si elle est a priori comme intention, elle est a posteriori, comme norme et aucune de ces normes ne doit être préétablie. Dans ce sens, elle ne peut rester universelle qu'à condition d'attendre, pour se fixer, de devenir personnelle. Il n'y aura mon style, c'est-à-dire ma vie comme esthétique, que si l'esthétique n'en a pas préjugé. Mais, largement ouverte à tous les styles possibles sans en préconiser aucun, est-elle autre chose qu'une forme vide? Elle est l'analogie fondamentale. Le pouvoir créateur de l'artiste donne à l'esthétique son contenu, mais l'intention esthétique de l'artiste le constitue comme tel: sa décision de se conduire esthétiquement est ce qui le distingue de tous ceux dont les intentions sont différentes. L'Esthétique Intégrale n'est pas un livre aux pages blanches. Beaucoup déjà y ont écrit depuis qu'il y a des hommes et qui existent. C'est simplement un livre jamais fini. Mais cette acceptation a priori de tous les styles n'entraîne-t-elle pas la nivellation de toutes les valeurs et donc l'impossibilité de tout jugement? Qu'on ne préjuge pas de leur valeur n'implique pas qu'on ne la puisse juger. L'absence de canon antérieur à une création ne la soustrait pas pour autant à la critique. Il n'y avait pas avant les tableaux cubistes de Picasso et de Braque une « esthétique cubiste » ce qui n'empêche aucunement de juger les tableaux de cette école.

Les jours éblouissaient.
Les nuits n'avaient que trop d'étoiles.
Mendiant d'ombre,
Il a fallu le voyage
Pour que le phare s'allumât.
Le bateau vogue dans les eaux
Des purifications lointaines.

Pourquoi m'est-il donné, l'inespéré?
Une dernière abeille au serpolet flétri,
Les dernières olives au plus vieil olivier,
La dernière colonne
Au temple autrefois beau.
Le dernier toit du ciel
Pourquoi m'est-il donné, mon Dieu, l'inespéré?

Comme une Pietà, pleurant, pleurant Son Fils,
Les yeux creusés,
Voûtée,
Tête penchée sur un bras squelettique,
En loques grises,
Prostrée sur un trottoir pourri,
Il ne tenait qu'à nous de la laisser mourir.

Pleins d'azur étaient les yeux
De l'éphèbe retiré de la mer.
Ses bras chargés de sel
Se tendaient hors des algues.
Aujourd'hui,
Sur un socle de faux marbre,
On l'expose aux regards poussiéreux
Du passant.

Léon ZACK

Né à Nijny Novgorod (Russie) en 1892. Etudes à la Faculté des Lettres de l'université de Moscou. Commence à peindre dès l'âge de treize ans.

Quitte la Russie en 1920. S'installe définitivement à Paris en 1923 et commence à exposer dans les Salons d'Automne, des Indépendants et Surindépendants dont il est un des fondateurs. Il illustre plusieurs livres, crée des décors et des costumes de ballets. Il transforme aussi l'intérieur de plusieurs églises et se montre très actif dans le domaine de l'art sacré.

Nombreuses expositions particulières à Paris et à l'étranger. Nombreuses toiles dans les collections particulières.

Toiles dans les musées: *Musée National d'Art Moderne de Paris*. *Musée de Nantes*. *Musée Rimbaud de Charleville*. *Musée Royal de Bruxelles*. *Musée d'Anvers*. *Tate Gallery de Londres*.



Emile GILIOLI

Né à Paris le 10 juin 1911. Enfance en Italie. Métier de forgeron tout en suivant les cours d'art décoratif à Nice. Puis, il vient à Paris et commence, au milieu des pires difficultés matérielles, son œuvre de sculpteur où s'affirme très vite une personnalité à la pointe de l'art contemporain.

Il participe aux grandes expositions d'art abstrait. Nombreuses expositions particulières.

Des œuvres de Gilioli figurent au *Musée d'Art Moderne de Paris*, à la *Tate Gallery* de Londres, au *Musée de Plein Air du Middleheim* à Anvers, au *Helsingfors Kunsthall* à Helsinki, au *Musée de Sao Paulo*, au *Museum of Modern Art* de New York, au *Musée de Nantes*, à l'*Art Institute of Chicago*, au *National Museum* de Stockholm, à l'*Université de Lund* (Suède), au *Park Marabout* de Stockholm et dans de nombreuses collections privées françaises et étrangères.

Prix de Tapisserie à la *Biennale de Sao Paulo* en 1957.

Prix de la Ville de Carrare à la *II^e Biennale de Carrare*, en 1959.





Orlando PELAYO

Né à Gijon (Espagne) en 1920. A habité l'Algérie depuis 1939 et Paris depuis 1947.

Participe à des expositions de groupes à Paris, Alger, Londres, New York, Bâle, etc.

Expositions particulières à Oran (1944), Paris (1954), Lausanne (1959), Paris (*Galerie Synthèse*, 1959 et 1961), etc.

Nombreuses toiles dans des collections particulières en France, aux U.S.A., au Canada, au Vénézuéla, en Argentine, en Italie, au Liban, etc.

Toiles dans les musées d'Oran, Djakarta, Poitiers, Alger, Paris (*Musée National d'Art Moderne*, *Musée de la Ville de Paris*), Barcelone, etc.



Mario PRASSINOS

Né à Constantinople le 12 août 1916.

Sa première exposition eut lieu à Paris en 1938. Il avait quitté Constantinople et était venu vivre à Paris en 1922. Il retourne en Grèce en 1958. Dès qu'il aborde le rivage grec, il sait avec certitude que, pendant trente-six ans, il a désiré le rejoindre. Mario Prassinos a participé à toutes les importantes manifestations d'art, tant en France qu'à l'étranger, durant ces quinze dernières années. Des œuvres de lui figurent dans de nombreuses collections privées et dans les collections des principaux musées étrangers.



BIALA

Née en Russie. Naturalisée américaine en 1930. Dès ce moment, vit à New York et Paris.

Première exposition particulière en 1936, à la *Galerie Georgette Passedoit* (New York).

Depuis, expositions particulières ou de groupe à Paris, New York, Glasgow, Tel-Aviv, etc.

Toiles dans les musées suivants: *Musée d'Art Moderne de Paris*, *Whitney Museum* de New York, *Chicago Art Institute*, etc.

Deux monographies lui ont été consacrées: *Biala*, par Guy Weelen, Coll. « Artistes de ce temps »; *Biala paints a picture*, Art News 1956.

Obligatoirement, toute œuvre d'art, figurative ou non, possède un contenu abstrait. C'est ce qui constitue son essence spécifiquement plastique. Enrobé, dissimulé, enveloppé dans le cas d'une représentation réaliste, ce contenu se voit au contraire amené au premier plan dans le cas d'une peinture abstraite. Il est alors voulu inséparable de la forme qu'il emprunte. Cependant, ce synchronisme de la formulation et de la signification est-il vraiment une découverte primordiale, un avantage, un progrès? C'est ce qui reste à débattre, d'autant qu'il semble davantage être le résultat de l'éviction d'un des termes du dilemme que de leur intime fusion. Quoi qu'il en soit, il est de fait que la sensibilité moderne se refuse à appréhender autre chose, dans un Poussin ou un Chardin par exemple, que ce qui en fonde son authenticité plastique, c'est-à-dire son abstraction. Mais n'est-ce pas accorder une importance trop grande, par ce refus d'envisager la signification de la représentation, à cette même représentation prétendument si dédaignée? Sans doute existe-t-il de nombreux peintres qui se posent cette question, ainsi que plusieurs autres d'ailleurs, toutes liées au problème de la formulation. Mais la sensibilité artistique moderne, pour diffuse qu'elle soit dans ses modes d'expansion, reste étonnamment puissante par l'emprise qu'elle exerce sur les esprits, y compris ceux des peintres. D'autre part, indépendamment du fait qu'il est peu sage de vouloir l'être au royaume des fols, l'impossibilité de s'abstraire de son temps n'est plus à démontrer. Aussi, l'entreprise de quelques jeunes artistes, résolus à redonner droit de cité à la nature dans l'œuvre d'art, prend-elle forcément des allures de combat clandestin. Pelayo, en ce qui le concerne personnellement, a tout ce qu'il faut pour mener cette lutte à bien: la ténacité, la lucidité, la force de conviction, la juste appréciation de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas, la sincérité. Chacune de ses toiles, chaque « sujet » qu'il choisit pour nous en restituer et la forme (transposée, évidemment, mais relativement identifiable néanmoins) et le contenu, chaque étape de son évolution présente tous les aspects d'un manifeste. Manifeste en faveur de la liberté d'inspiration, de la liberté d'émotion, de la liberté

de réalisation. Tellement les préjugés se sont accumulés depuis quelques années, sur les critères de l'appréciation, ce n'est pas, croyez-le bien, chose facile. Toutefois, si la recherche d'une nouvelle figuration et la manière de la faire admettre dans l'art contemporain, constituent bien le centre de ses recherches et indiquent l'orientation générale de sa pensée, il est possible de relever dans son art d'autres vecteurs, abstraits ceux-là, mais de la meilleure abstraction, de celle qui ne se limite pas à l'étude de son propre objet. Car si l'optique de Pelayo, qui le fait adopter un angle de vision surplombant ou qui lui fait relever l'exposition de ses motifs jusqu'à l'amener à une stricte perpendicularité par rapport à sa perception visuelle, participe bien de sa volonté d'élaborer une nouvelle figuration picturale, ses recherches, par contre, sur la composition à-plat, le monochromatisme (assez récent, car les toiles de 1958, par exemple, étaient chromatiquement fort exaltées) et surtout sur la dynamique de la lumière, appartiennent au domaine de la peinture-peinture cher aux esprits subjugués par le prestige de la modernité. Toutefois, ce qu'il est assez curieux de constater, c'est combien, dans le cas de l'attitude de Pelayo devant la lumière notamment, ses recherches sont conditionnées par la volonté du peintre de résoudre son problème personnel de figuration. Me laisserai-je emporter par la griserie de démontrer? Ramènerai-je tous les aspects de la question à la soutenance d'une même thèse? Il ne me semble pas.

En effet, les solutions que Pelayo apporte aux problèmes que la lumière lui pose sont déjà contenues en germe, préfigurées en quelque sorte par les modalités de sa représentation. Ainsi, chez Pelayo, dans ses paysages surtout, la lumière qui jaillit et semble sourdre de la matière, comme une transpiration, n'est au fond qu'un épiphénomène de la verticalité de leur présentation. Comment tomberait-elle du ciel, cette lumière, comment la prendrait-on pour une manifestation de l'infini, alors qu'il n'y a pas de ciel et que tout, dans une peinture de Pelayo, porte la marque du fini, du défini plus exactement? Par Pelayo donc, la lumière est considérée comme un attribut de la matière au même titre que la



Orlando Pelayo, *A Machado*, 162 × 150 cm. (Toile acquise par l'Etat). Galerie Synthèse, Paris.



Orlando Pelayo, *Les Empreintes de la Mémoire*. Galerie Synthèse, Paris.

pesanteur ou la densité. Mais cette considération n'est qu'une conséquence logique de l'extrême surélévation de la ligne d'horizon qui fait coïncider les limites de la terre avec celles du tableau. Point n'est besoin, au demeurant, qu'il s'agisse de paysages. Une même approche optique amènerait d'identiques résultats dans l'ordre de la lumière avec des natures-mortes ou des scènes d'intérieur. De toutes façons les plans s'irradieraient des mêmes éclats, des mêmes reflets.

Plus encore qu'aujourd'hui, apparemment, cette adéquation de la lumière à la matière peut paraître vraie pour les toiles anciennes (1957-1958) de Pelayo dont les surfaces étaient remplies jusqu'aux bords du châssis et où ne subsistait pas le moindre vide. Maintenant, en effet, autour du nœud central, sur ou sous le motif, à sa gauche ou sa droite aussi parfois, s'étendent des plages de silence, des repos. Mais plages ou repos, ces silences ne sauraient faire illusion. Car ce sont friches ou landes, éléments uniformes et bruts, mais substance, pas éther, ni vide, ou espace amorçant l'introduction d'une lumière atmosphérique. Du reste, souvent leur lumière n'est que réflexion de celles du sujet ou, lorsqu'une spécifique leur est accordée, ne sert que de contrepoint et de facteur d'équilibre à celles-ci.

D'abord c'est la puissance de cette peinture qui nous atteint. Quelque part en nous ces formes ouvrent d'emblée un espace et le préservent sans défaillance. Nous sommes sur nos gardes. A l'heure actuelle où tant de peintures laissent des impressions de si courte durée, ce pouvoir d'aimant de Biala nous surprend. Ses tableaux excitent la mémoire. A leur vue tout a commencé par un instant d'étonnement suivi de silence. Le monde était soudain aboli et il n'y avait plus qu'une chose : ce tableau devant nous. Cette grande *Nature morte* qui n'est pas encore sortie de l'atelier, qui n'a pas de nom, que le souvenir appelle la *grande nature morte en noir* pour la distinguer des autres qui l'ont précédée il y a bien des années ; ou ces *portraits*, ou les *oiseaux*, les *plages* et les *tauro-machies* qui de jour en jour ont amené Biala à faire tel usage de telle couleur, à donner telle inflexion à son coup de pinceau, à retenir sur la toile cette présence altière, on dirait méfiante, du réel qui est propre à sa peinture et qui domine, mais à l'état d'effort, l'ensemble de l'art actuel. De cet effort, la peinture de Biala, par sa façon d'être, dévoile déjà l'aboutissement. Elle nous montre comment les deux cheminements de l'art en cet après-guerre, le recul devant le réel et son pendant — la tentation des formes abstraites, se rejoignent et donnent ensemble la représentation la plus libre de la réalité que la peinture ait jamais connue. Ni figurative ni abstraite, dépassant les bornes artificielles des définitions qu'elle met au rebut — telle est la peinture du demi-siècle. Et à l'intérieur de ce mode d'expression, dans la profusion de formes fugitives et indistinctes qui tendent toutes à signifier, d'une certaine manière, la présence du réel, nous reconnaissons la place qu'occupe la peinture de Biala.

C'est un langage pictural qui nous frappe par les relations qu'il entretient avec le réel. La présence du monde, pour reprendre une phrase de Maurice Blanchot « est à la fois préparée et ajournée, hâtée et toujours suspendue ». Les formes arrivent sur la toile accrues du pouvoir qu'elles exercent sur l'œil : chaque objet a envahi ses limites ; c'est comme si la tâche du peintre était de le capturer dans ces nouvelles





Biala, Jeune Femme en Blanc.

dimensions — et son but, de le tenir en contenant sa force, sans la délimiter.

Il résulte de ce mouvement de capture qu'est le geste de peindre de Biala un équilibre volontairement rompu, une construction faite de détachements, où chaque partie du tableau devient comme un intervalle qui renvoie avec force vers une image évidente et toujours insaisissable. C'est, en fait, l'impossible mainmise de la forme sur l'objet que les tableaux de Biala nous relatent. Et l'anxiété du peintre et la gravité de l'enjeu s'y inscrivent à tout instant pour s'arrêter net aux abords du réel, à une distance à partir de laquelle les choses apparaissent, mais comme en reculant, saisies sur le point de prendre à nouveau le large. Déterminées et en même temps libres.

On comprend alors que les papiers collés aient fasciné Biala pendant des années: ne sont-ils pas avant tout l'articulation de formes découpées en tranches et qui restent étrangères l'une à l'autre au sein d'une unité, séparée d'elles, qui est une transposition déclarée? Cette transposition fondée sur la souveraineté du fragment qui distingue le papier collé entre toutes les techniques, a sans aucun doute aidé Biala dans la poursuite si particulière de la réalité qui est la sienne. Si on voulait expliquer ses recherches, on décèlerait, je crois, une assimilation très personnelle des vérités cubistes qu'il serait passionnant de suivre pas à pas afin de saisir le chemin que Biala a parcouru pour arriver au point où nous la voyons aujourd'hui. Quant à moi, devant ses tableaux, je retiens ce long désir de les regarder, cette avidité de voir qu'ils éveillent.

Au cours de la lutte si noire et de l'immobilité si noire, la terreur aveuglant mon royaume, je m'élevais des lions ailés de la moisson jusqu'au cri froid de l'anémone.

René Char: *Seuls demeurent*

Il est inquiétant de constater que de nos jours, à propos de l'activité d'un artiste, on se pose plus souvent la question: Comment ? que l'on ne se demande: Pourquoi? Le changement de plan est considérable, la réponse donnée à la deuxième interrogation est d'une tout autre importance. Dans vingt, dans cinquante ans, il importera peu de savoir si l'encre ou la couleur ont été lancées avec une fronde, ou étalées avec une truelle de maçon. La métaphysique de la matière n'y changera rien. La seule question est de savoir pourquoi. La seule réponse se trouvera dans les rapports, sans cesse changeants et renouvelés, que les hommes entretiendront ou n'entretiendront plus avec l'œuvre.

Pour Prassinos le prétexte à peindre ou à dessiner garde toute sa valeur. Sa fièvre d'écriture est provoquée aussi bien par la branche que par l'arbre, par la ligne de crête des collines que par les déchirures de la roche. La légitimité de l'acte, sa raison d'être est dans l'histoire racontée, car ses dessins, puisqu'il s'agit plus particulièrement d'eux ici, racontent une histoire. Cette histoire est celle de Prassinos écrivant, écrivant sans fin pour exorciser la nuit, ses frayeurs et ses fantasmes.

Curieusement les dessins de Prassinos sont comme des négatifs. Les noirs y semblent blancs, les blancs y paraissent obscurs. Il s'y produit une curieuse inversion des données du blanc et du noir. C'est à l'encre blanche qu'ils sont écrits sur la page noire.

En fin de compte il reste, évidente jusqu'à la fascination, une rage calligraphique par laquelle tout un être se lie et se délie, qui magnifie et transfigure l'instant de l'émotion et son objet. Cette écriture trouve sa signification dans son voyage sur la page, dans ses ruptures, ses « allitérations », dans ses cassures qui s'opposent aux longues coulées, ses soudains écarts de cavale effrayée, ses éclats, ses silences inattendus, mais



Prassinos, *Encre de Chine*, 1958. Galerie de France, Paris.



Prassinos, *Encre de Chine*, 1958. Galerie de France, Paris.

aussi dans les pièges que lui tend la lumière et qu'à son tour la lumière se surprend à lui poser. Sa ligne, qui n'est ni souple, ni ondoyante, et qu'il préfère comme moyen d'expression à la valeur, probablement parce qu'elle est plus aiguë, plus sèche, plus dure, est tracée avec une pointe. Chat en colère, elle avance en donnant des coups de griffes, acide elle corrode le jour, lame tranchante elle vise et atteint le flanc. A travers la branche, les fleurs ou la pierre, la ligne va, sorcière irritée, posant, comme une obsession, la même question: Pourquoi? Hagarde, crachant des taches, gesticulant au bord du chemin, elle éraille la soie fusée de l'obscurité. Les silex roulant sous ses pas, dans un jet d'étincelles, déchirent la nuit.

« ... La passion de la nuit a avec la mort un rapport d'amie ou d'ennemie, amour ou frisson. Elle en a la nostalgie, tout en s'efforçant de l'arrêter; la mort l'appelle, et elle fait de la mort sa compagne. La douleur d'une réalité humaine vivant sans possibilité, aussi bien que l'allégresse au fond de leur nuit, aiment la mort. La passion connaît l'exaltation, c'est encore la conscience du repos tant attendu dans la tombe, après tous les égarements et toutes les souffrances. Cette passion est, en tout cas, une trahison envers la vie, infidélité envers toute réalité, toute visibilité. L'empire des Ombres devient pour elle la patrie dans laquelle elle vit véritablement. »

Karl Jaspers. *L'Antinomie du Jour et de la Nuit*

La ligne chercheuse, soumise à la passion de la nuit, chez Prassinos, devient clarté. Lanterne sourde elle fraye le passage à travers les pierres du sentier, elle guide les pas de ce voyageur égaré au pays amer de la terreur.

Avec ses verbes, ses adverbes, ses adjectifs, avec ses mots soumis à l'unique et utilitaire fonction de *nommer*, la prose est un oiseau de proie. Elle s'abat sur les choses à signifier, leur brise les reins et nous les apporte paralysées par une bave de parole, au bord de l'Immobile et de la Mort. La prose fige le temps; elle lie en gerbe des tiges porteuses de boutons qui ne sauront pas fleurir, des fleurs qui ne sauront pas se faner. Il lui faut toujours le pacte légèrement mensonger d'un romancier et d'un lecteur pour parvenir, parfois, à capter la durée. Pauvre, l'être qui ne posséderait qu'un tel langage. Il n'aurait que les yeux pour voir, que les oreilles pour entendre. C'est pourquoi, *par nécessité*, l'homme a inventé la poésie et, à la fin du siècle dernier, le cinéma.

Car au contraire de la prose le cinéma est par nature une expression en mouvement du mouvement. Il baigne dans le temps comme un poisson dans l'eau. Si vous l'en sortez, il mourra: il précipitera, cristallisé dans l'absurde fixité des projections lumineuses.

Un film, en effet, n'est pas plus une somme d'images qu'une mélodie n'est une addition de notes. Mécaniquement, certes, vingt-quatre fois par seconde l'appareil projette sur l'écran des vues suspendues chacune dans la transparente éternité crispée de l'arrêt photographique. Mais sous l'œil du spectateur, et pour la conscience perceptive, l'unité langagière se crée au-delà de la mécanique, par métamorphose, d'un bond quasi-miraculeux du zéro vers l'infini: la succession des éléments constitutifs statiques se transcende subitement vers une forme dynamique neuve qui naît au cœur de l'innocence, de l'inespéré et de l'imprévisible. Au cinéma la signification ne s'inscrit pas dans un plan A, suivie de celle inscrite dans un plan B, puis de celle d'un plan C et ainsi de suite, mais dans un rapport de A à B, de A B à C, la réalité sémantique filmique étant à la fois la masse des réalités sémantiques de chaque plan et autre chose qu'elle. Chaque image participe du rythme que lui imposent celles qui la précèdent et attribue un sens préalable à celles qui lui succèdent. Cette durée signifiante que la magie de la lumière et de la chambre noire fait passer à l'intelligible sur l'écran nous donne des personnes et

des choses un visage inconnu. Elle nous les offre *en situation*, non plus refermées sur elles-mêmes comme dans la prose, mais surgissant dans la fulguration d'un présent tangiblement passager, riche de passé, ouvert sur le vertige, en attente toujours consumée et toujours recommencée devant l'avenir. Par le moyen du cinéma il est enfin permis à l'homme de voir une maison telle qu'elle est : un équilibre en sursis, une chute stoppée, un éboulement au repos. Et je ne parle pas encore des microbes immenses ou de ces graines qui éclatent et dont le germe, en quelques secondes, exécute devant nous sa danse d'une saison.

Le cinéma embrasse l'univers dans son énorme bourgeonnement ; il nous dévoile un monde où toute chose est entourée du halo de l'attente, ou de l'angoisse, qui est précisément celui que l'homme connaît depuis le jour pas très lointain où il a découvert la fluence et simultanéité des événements, son injustifiable responsabilité, son historicité.

Les frères Lumière n'avaient rien imaginé de cela. Leur appareil n'est, pour eux, qu'un astucieux moyen de reproduction : « Le cinématographe, c'est le monde à la portée de votre main ! » Ils décalquent la chronologie de menus faits quotidiens et captent l'espace, sans apprêt, par simple soumission à la technique : l'objectif enregistre fidèlement les scènes qui se déroulent devant lui ; il en rend les perspectives de la même façon que notre rétine. Pour les frères Lumière la caméra est un moyen de présentation et non un instrument de représentation. Elle nous confère seulement le privilège de visiter des pays lointains sans quitter notre fauteuil. Leurs films sont des documents au premier degré du réalisme. La liberté n'y intervient que dans le choix des sujets et, éventuellement, l'angle de vision. Cinématographe Lumière = phonographe optique.

Il faut Méliès pour que s'accomplisse la révolution fondamentale qui ouvre au cinéma le domaine du merveilleux et des possibilités esthétiques.

(A suivre)

Sous le titre de Dieu dans la littérature d'aujourd'hui, Gérard Mourgue a entrepris une vaste enquête au sujet des réponses que les écrivains contemporains donnent aux questions qui concernent le problème de Dieu. Le premier tome de cette enquête est déjà paru et contient des études consacrées à Malraux, Sartre, Mauriac, Montherlant, sans omettre les noms de la génération suivante: Cayrol, Beckett, Bazin, etc.

Nous remercions les Editions Julliard et l'auteur de nous avoir confié le premier chapitre du tome II, texte que nous publions ici.

Signalons que le tome III sera consacré à des écrivains russes et sud-américains.

« Tandis qu'on crucifiait le Christ, disait l'hiératique légende, portée par la mer, la terre d'ici s'était ouverte d'un bout à l'autre, quoique la coïncidence n'eût alors qu'avec peine pu frapper qui que ce fût!... Il lui avait parlé de l'esprit de l'abîme, du dieu de la tempête, « Huracan ».

« Ce n'était pas pour rien que les anciens avaient situé le Tartare sous l'Etna, et dedans, le monstrueux Typhée, aux cent Têtes... »

Le Consul, personnage principal d'*Au-dessous du Volcan*, s'exprime ainsi, dès les premières pages de ce livre. Aux dernières pages, son corps, proie des assassins, sera jeté dans « La Barranca », le ravin profond, aux pieds du Popocatepetl, par lequel la terre avait, jadis, manifesté contre l'injustice. Mais cette fois, aucune secousse sismique, aucune irruption, ne manifestera de réprobation cosmique.

La planète est entrée dans sa période adulte. Elle ne réagit plus. Seule, une extrême jeunesse de conception était capable de réactions d'une extrême pureté. « Une planète sur laquelle, en un clin d'œil, on pouvait changer de climat et, s'il vous plaisait d'y penser, au croisement d'une grand-route, trois fois de civilisation, mais planète de beauté, impossible de nier sa beauté, pour fatale et purificatrice qu'elle pût être: la beauté du Paradis Terrestre lui-même ».

Dans ce nouveau paradis terrestre, le couple du Consul et de sa femme — Yvonne — figure le couple initial. Mais, selon la Kabbale, la forme mâle et la forme femelle sont les deux faces d'une même médaille. Accolées dos à dos, elles ne peuvent se rencontrer que par le principe médiateur qu'est l'Amour. Et Dieu ne bénit que ceux qui ont été capables d'unir ces deux éléments. Sinon, ils sont privés de « gloire », au sens que donne à ce mot le Talmud: reflet de Dieu dans la création. Alors que deux formes unies s'intègrent au monde et le nourrissent. L'union sexuelle, dans le Zohar, répète la création de Dieu, et l'irradie autour d'elle.

Mais le couple occupe un lieu maudit. Les délices du Paradis Terrestre voisinaient encore avec le chaos primitif. Le Popocatepetl et l'Ixtaccihuatl dominent la vallée et désignent de leurs cratères en fusion, surmontés d'une colonne de fumée, la surface de la lune où le *marais de la Corruption* voisine avec la *mer de Ténèbres*...

Dans ce Mexique fatal le couple de Maximilien et de Charlotte, au destin maudit,

semble avoir préfiguré celui que forment le Consul et Yvonne. De leur amour, comme de leur palais, il ne reste que ruines.

Ils ont fait partie de ces êtres, dont la soif est inextinguible. « Le lac soufflait, la neige soufflait, les cascades soufflaient, les bourgeons à fruit soufflaient, les saisons soufflaient... Mais cette pluie, qui tombait sur les monts n'apaisait point sa soif. Peut-être parce qu'il buvait, non de l'eau, mais de la légèreté, et de la promesse de légèreté. Non de l'eau, mais de la certitude de clarté... Certitude de clarté, promesse de légèreté de lumière, légère, lumière, et encore, de lumière, légère, lumière, lumière, lumière! »

C'est le même cri qui échappe au Consul, certains soirs où, tiré de l'une de ces ivresses mortelles, qu'il doit au *mescal*, et cherchant des blessures imaginaires, il pense, à la vue d'un jet d'eau: « Une âme pourrait-elle s'y baigner, pour être propre ou y éteindre sa soif? » Ou bien, devant un paquet de cigarettes marqué d'ailes, il relève la tête et regarde le ciel. « Non, il était où il était, il n'y avait nulle part où voler. » De telles réflexions servent à mieux orienter l'expérience du héros principal. Il ne s'agit pas d'un intoxiqué ordinaire, mais d'un chercheur. S'il boit, ce n'est pas pour oublier un amour impossible, mais pour en pénétrer le mécanisme, pour aller au-delà des données immédiates. Et non seulement au-delà des données de cet amour, mais aussi de celles de la vie, en tant que phénomène. Il s'agit donc d'une expérience faustienne. « La volonté de l'homme est invincible. Dieu même ne peut la vaincre. » Il y a, dans la façon de boire du Consul, quelque chose de liturgique et de magique. Sans cesse, il espère, comme un sorcier, que la drogue suscitera une ivresse inspirée, des transes grâce auxquelles il entrera en contact avec les forces telluriques (matérialisées par le volcan, si proche, et dont le secret pourtant, reste indéchiffrable). « Il parlait du soma, Amrita, le nectar de l'immortalité, célèbre dans tout un livre du Rig Veda — *Bang*, qui était sans doute un peu la même chose que le *mescal*... »

Le Consul ne trouve de tolérable que cet état de presque voyant. Pour le reste, il pense que « si notre civilisation devait dessaouler deux jours de suite, le troisième, elle crèverait de remords ». Restent deux solutions: « Avoir la jouissance élémentaire, aiguë, que l'on éprouve au bord d'un navire qui, lâchant les courtes lames de l'estuaire, s'abandonne à la lancée et à la balancée du large. » « Ou redevenir ces gens qui vivent vraiment: pêcheurs, constructeurs de barques, trappeurs, les derniers hommes libres qui restent au monde. Il s'agit donc ou de *découvrir* ou d'*aimer*. « Etre bon, faire du bien, ce qui est juste. »

Yvonne est la tentation de ce qu'il faut bien appeler « facilité ». Elle représente les liens du cœur. Elle a essayé d'agir et de peser sur la destinée du Consul avec les armes habituelles des femmes. Elle l'a rendu jaloux en flirtant, puis elle l'a trompé,

puis elle l'a abandonné — attendant qu'un divorce intervienne. Mais en partant, elle a libéré en lui les forces de l'esprit. Sa bibliothèque est celle d'un homme qu'intéressent *tous* les ésotérismes. Les livres saints se mêlent à ceux d'alchimie, de magie, de nécromancie, des mythologies des différentes civilisations. « Il est ivre, mais de connaissance », écrit fort justement Max-Pol Fouchet, dans la postface de la traduction française. Il entend, lui aussi, les *voix* qui l'accompagnent, au cours d'hallucinations. « Ne sois pas assez benêt de t'imaginer, malgré tout, que tu n'as aucun objectif. Nous te menons vers l'accomplissement de quelque chose. »

Scène de la tentation du savoir, renouvelée de celle à laquelle Adam succomba jadis. Le jardin est là, les voix aussi, la bouteille de *mescal* est le moderne serpent de l'ivresse de la connaissance. La dose (la formule?) hélas, est inconnue. Le Consul parviendra-t-il à dissocier l'illumination de l'abrutissement? Saura-t-il s'arrêter à temps? Un vrai petit serpent, puis un chien, sont les témoins de cette tentation décisive. Le mauvais et le bon ange. C'est sans doute ce même chien « d'un aspect familier à en être troublant », à qui le Consul s'adressait en ces termes: « Dieu sait combien tu es réellement craintif et beau, et les pensées d'espoir qui vont avec toi comme de petits oiseaux blancs » — c'est ce chien, dont on jettera le cadavre dans la même crevasse que celle où l'on jettera celui du Consul assassiné.

Malcolm Lowry donne une nouvelle interprétation du jardin de l'Eden. Le châtiement du premier homme a peut être consisté à *être forcé de vivre seul*, souffrant, inaperçu, *coupé de Dieu*. Le véritable motif aurait été que « le pauvre type exérait en secret cet endroit, l'avait en horreur, depuis toujours. Et que le *Vieux s'en est aperçu*. »

Depuis, l'homme a la destinée de Prométhée. « C'était ces vautours qui, sur terre, se disputent si jalousement entre eux, se souillent d'immondices et de sang, mais qui restaient pourtant capables de s'élever, comme ceci, par-dessus les tempêtes, à des hauteurs que partageait seul le condor, par-dessus la cime des Andes. »

Si le Consul représente une forme exceptionnelle de l'homme, celle qui cherche à prendre le destin à la gorge, Hugh, son demi-frère, en représente une autre, celle qui s'évade par l'expression artistique, ou par l'action. Hugh est avant tout un joueur de guitare. Ses incursions sur les bateaux sont dues à un trop grand nombre de lectures de « Lord Jim », de Conrad. Lorsqu'il retrouve son éditeur, et qu'il s'aperçoit que rien n'a été fait pour le lancement de ses chansons, le désespoir qu'il ressent le renseigne: il vient de rater quelque chose d'essentiel. C'est bien plus tard, au cours de cette journée où il courtise la femme du Consul, revenue implorer son mari, après un an d'absence, qu'il exprime ce à quoi lui sert une guitare. Il chante et il joue pour « donner le change aux gens ». L'espèce de change que recommande Sir Walter Raleigh, quand il s'adresse à son âme: « Vérité sera ta caution. Va, puisque

mourir il me faut. Et donne au monde le change. Dis à la cour qu'elle luit comme bois pourri. Dis à l'église qu'elle montre le bien et ne le fait. Eglise et cour répondent: « Toi, donne aux deux le change. »

Yvonne l'accuse de dramatiser. Mais il lui prouve que « c'est terriblement mal porté d'être un martyr de bonne foi ». Que si nous reconnaissons l'intégrité, le désintéressement de Ghandi, notre cœur crie: « A l'eau, sacré petit vieux! » Il reste donc l'aventure; celle qu'il a connue à bord de divers bateaux; celle qu'il va chercher dans l'arène, en chevauchant un taureau mexicain. Et les vers qu'a griffonnés le Consul, au dos d'un menu de restaurant, semblent donner la vraie dimension de cette attitude.

« Il se mit à s'évader il y a quelques années

Depuis toujours en train de s'évader

Traqué par une meute d'yeux et un grouillement de terreur

Certains racontent d'étranges histoires d'enfer

Sur cette pauvre âme en détresse

Qui s'enfuit un jour vers le Nord... »

Autre explication de cette attitude: « C'était comme si, d'une suprême contamination, il avait retiré de la force. Il se sentait libre de dévorer en paix ce qui lui restait de vie. Il avait conscience de désirer, à la fois, se gaver d'oubli total, et jeter une innocente gourme juvénile. « Hélas, semblait aussi lui dire à l'oreille une voix: mon pauvre petit, tu ne te sens rien de tout cela, en réalité, mais perdu, mais sans foyer. » Certains échos des lettres d'Yvonne rendent plus poignant cet état d'homme seul, qui est aussi celui du Consul, à qui elles sont adressées. « Tu es né pour marcher dans la lumière. Tu as piqué une tête du haut de la candeur céleste, et tu patauges dans un élément étranger. Tu te crois perdu, mais il n'en est rien, car les esprits de lumière t'aideront et te porteront là-haut, en dépit de toi-même, et par-delà toute résistance que tu puisses opposer. »

« Le silence est aussi contagieux que le rire. Tel silence embarrasse dans un groupe, devient un silence lourdaud dans un autre, et à son tour engendre un silence plus général, dépourvu de sens dans un troisième groupe, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il s'étende sur tout. Rien au monde n'est plus puissant que ces étranges et mauvais silences. »

Avec le retour d'Yvonne, l'amour humain livre sa dernière bataille. « Quelle libération peut se comparer à celle de l'amour? Mes cuisses brûlent du désir de t'étreindre. Le vide de mon corps n'est que famine de toi. Dans ma bouche, ma langue se dessèche de soif de *notre* langage. Si tu laisses quoi que ce soit t'arriver, tu me feras mal dans mon esprit, dans ma chair. Maintenant, je suis dans tes mains. » « Je veux des enfants de toi, pour bientôt, pour tout de suite, je les veux. Je veux

sentir ta vie m'emplir et m'agiter. Je veux ton bonheur sous mon sein et tes peines dans mes yeux et ta paix entre les doigts de ma main. »

Mais l'échec du couple est irrémédiable, comme est irrémédiable la désagrégation de « la despedida », ce grand bloc fendu par les incendies de forêt, victimes de la désintégration d'un dépôt glaciaire de la Sierra Madre. « La séparation! Après qu'humidité et désagrégation auraient fait leur œuvre, les deux moitiés disjointes de ce roc, éclaté, s'écrouleraient au sol... » Amour impossible, mais aussi séparation prochaine du corps et de l'âme, dans la mort des deux protagonistes de ce drame. Leurs gestes semblent donc être une suite de symboles. Diverses scènes (nous avons celle du Paradis Terrestre; il faut y ajouter celle de l'Indien tué, qui paraphrase la parabole du bon Samaritain, ou les paroles de la senoria Grégorio: « Je n'ai pas de maison, seulement de l'ombre. Mais quand vous aurez besoin d'ombre, mon ombre est la vôtre. » Lointain écho du « Je n'ai ni or ni argent, mais ce que j'ai je vous le donne », pris dans le Nouveau Testament, diverses scènes, donc, utilisent aussi le langage symbolique commun à tous les peuples. Les objets prennent une dimension inquiétante de totems, se chargent d'une signification effrayante, suscitent cette puissance de l'insolite que le Surréalisme a si bien mis en valeur: un bouc à l'œil machiavélique; la grand-roue foraine, représente « la roue de la loi qui tourne », il en est de même du manège d'enfant, du moulin à vent sur le dos de la *pulqueria*; le cheval marqué du nombre sept; le geste de boire surtout (whisky, tequila, strichnine, mescal, bière), comme si l'écho du « J'ai soif », du Christ au calvaire, retentissait encore.

Il ne faut pas perdre de vue, non plus, le rite d'immolation des épouses, que le Consul rappelle, lorsqu'il parle des Védas.

Pourquoi tous ces symboles? Parce que la vie elle-même n'est qu'un symbole, une apparence, les ombres sur le mur de la caverne de Platon, « des délires mineurs, des *meteora*, qui surgissent de l'air devant les yeux, comme des moustiques. » Bien entendu, c'est le Dieu des mouches, Belzébuth, qui conduit le bal! Des rats, des serpents, des vautours, sortent de l'ombre et se mêlent à la sarabande. Ils s'appellent: remords, mordeo, mordera, la mordida, le remords...

Mais à ceux qui « nient la grandeur de son combat », le Consul réplique: « Je crois que le vautour est doux à Prométhée. »

Il a besoin de cet itinéraire hanté de visions, il en fait un inventaire passionné, les drogues, comme des prismes, multiplient sa perception, sa réceptivité, son angoisse — puis le reposent. Comme Baudelaire, comme Nerval surtout, comme Thomas de Quincey, Robert Desnos et Henri Michaux, il prend place parmi ceux qui ont décidé d'explorer une certaine partie de l'invisible, de faire reculer les limites de la nuit de l'inconscience.

Aimez-vous la musique contemporaine? On a fait sous ce titre une enquête, il y a trois ou quatre ans. Je ne me rappelle pas quels en furent les résultats. Mais pouvait-il y avoir des résultats? J'ai lu naguère un article d'un critique musical américain qui jetait pêle-mêle dans la même phrase les noms de Bartok, Menotti, Britten, Stravinsky, Barraqué, Boulez, Stockhausen. Stupéfiante confusion, abîme d'équivoques! Qu'est-ce que la musique contemporaine? Celle de Debussy, ou de Webern? de Honegger, ou de Pierre Petit? d'Eric Satie, ou de Jean Rivier? de Respighi, ou de Berio? de Jean Françaix, ou de Pierre Boulez?

Il faut pour s'y reconnaître un peu de chronologie. Il faut s'entendre sur le mot contemporain, décider si on le prend dans un sens très large, qui englobe un demi-siècle ou davantage, ou dans un sens limité, qui se réduit à la décennie présente. Peut-être y aurait-il avantage à distinguer entre *contemporain*, *moderne*, *actuel*. Il faut tenir compte des écoles, des styles, et surtout des talents. C'est bien compliqué pour un vaste public, qui n'a souci que d'entendre, et parfois de juger avant d'entendre ou sans entendre.

Il y a ces années-ci à Paris deux foyers de musique contemporaine, deux organisations de concerts qui répondent à une exigence de curiosité vivante: les concerts de *Musique d'aujourd'hui*, qui se sont appelés d'abord *Présence de la musique contemporaine*, au Théâtre National Populaire du Palais de Chaillot, et les concerts du *Domaine Musical*, au Théâtre de France.

Leur but et leur programme sont bien différents. *Musique d'aujourd'hui* veut initier le plus large public possible à toutes les formes de création musicale nées au XX^e siècle, sans esprit de système, sans exclusive. Le *Domaine Musical* est le temple de Schoenberg, Berg et Webern, et compose ses auditions d'œuvres de compositeurs sériels.

La qualité, l'intérêt des concerts de *Musique d'aujourd'hui* ne sont pas contestables. Il est passionnant de surprendre quelquefois à leur source, et en tout cas dans leurs cours, les multiples tendances qui font de la musique du XX^e siècle cet univers si riche, si complexe. On y entend par exemple *Le Retable de Maître Pierre*, de Falla, *l'Oedipus-Rex* de Stravinsky, les *Petites Liturgies* de Messiaen. Ce sont déjà des classiques. On y entend la *Suite de Lulu*, ce chef-d'œuvre d'Alban Berg, qui peut constituer une introduction d'un grand pouvoir dramatique à la musique sérielle, et le *Journal d'un Fou*, d'après Gogol, de Humphrey Searl, remarquable réussite sérielle. Stanislas Lutoslawsky (*Musique Funèbre*), Maurice le Roux (*Cercle des Métamorphoses*), Casanova (*Notturmo*) sont des compositeurs qui usent de la technique sérielle avec beaucoup de liberté, l'incorporant dans leur langage au lieu d'y soumettre leur langage (sauf sans doute pour Maurice le Roux). D'un jeune compositeur grec établi en France, Yannis Xenakis, qui se défend d'être sériel, mais qui

affirme avec une technique très personnelle une forte originalité, on entendit cette saison *Métastasis*. Mais il faut dire que l'œuvre la plus longuement applaudie, d'ailleurs fort adroitement écrite, fort élégante et séduisante, les *Cinco Cantos de Lorca*, de Louis Saguer, n'était pas la plus neuve, avec ces charmes dont Debussy, Ravel et maint musicien espagnol ont révélé le secret et les moyens.

Au *Domaine Musical*, c'est tout autre chose. La leçon paraît rude à certaines oreilles. La musique qu'on y écoute n'est pourtant pas, même à l'attention la moins préparée et la plus superficielle, dépourvue de grâce, de caressante douceur ou de chaude violence. Mais l'atonalisme est ici sans concession. On sent bien qu'on navigue en pleine mer, loin des ports rassurants où rien ne promet de ramener, vers des royaumes encore inconnus. Ceux dont on exécute les œuvres, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur, Bruno Maderna, Gilbert Aney, Mamicio Kagel, et quelques autres, ont abordé ces royaumes et les explorent : ils en découvrent les lois et les forgent avec une rigueur, qui n'oublie rien certes du passé, mais orgueilleusement veut construire un univers nouveau, prodigue de richesses véritablement inouïes. Il arrive que certains ouvrages soient ennuyeux, mais c'est une rare exception, et à l'ordinaire du moins sont-ils courts. L'ennui guette l'auditeur un peu plus souvent, un peu plus longuement, aux concerts de *Musique d'aujourd'hui* : je veux parler de quelques partitions composées avec beaucoup de science, dont on peut admirer l'équilibre, l'architecture, le contrepoint, l'instrumentation, qui ont du mouvement, de la couleur peut-être, mais qui à aucun moment ne vous touchent, ne vous remuent, ne vous exaltent. Et encore y a-t-il un choix sérieux qui écarte les médiocrités évidentes. De même un filtrage exigeant, peut-on supposer, élimine au *Domaine Musical* nombre d'élucubrations inutiles. La comparaison ne peut se faire qu'à partir d'une certaine qualité de facture et de pensée. Mais pourquoi s'en tenir à ce qu'on entend à Chaillot et au Luxembourg ? Il est d'autres concerts où l'on peut écouter les œuvres de jeunes et de moins jeunes compositeurs vivants. Je regrette, d'ailleurs, pour ma part, qu'on ne puisse, plus aisément, plus méthodiquement, faire connaissance avec l'œuvre des musiciens inconnus ou mal connus qui ont entre dix-huit et trente-cinq ans. Je regrette que, au cours d'un même concert, on ne puisse confronter des ouvrages de compositeurs qui persistent dans l'écriture traditionnelle et des autres. La conclusion serait plus éloquente. Mais pour en revenir aux expériences que nous proposent et *Musique d'aujourd'hui* et *Le Domaine Musical*, je dis que les concerts du *Domaine Musical* affirment la supériorité en notre temps de l'école sérielle la plus rigoureuse sur la tradition, et sur les compromis avec la tradition, parce que c'est au *Domaine Musical* qu'abondent avec le plus de générosité l'invention, l'énergie, la force, l'élan, l'enthousiasme. Ce n'est pas un parti pris : je salue partout ailleurs l'intensité, la poésie, la ferveur, quand je les rencontre, en

accords parfaits. Ce n'est pas par passion technique. C'est seulement parce que la musique la plus haute à mes yeux est celle-là même qui m'empoigne, me soulève. Tout se passe aujourd'hui comme si les jeunes compositeurs qui croient en leur art, qui le respectent, prenaient la nausée des astucieuses recettes d'harmonie, de contrepoint, d'instrumentation qu'enseignent encore les Conservatoires. Ils refusent d'apporter des solutions infimes à des problèmes qui leur sont posés de l'extérieur parce que s'imposent, de l'intérieur, à leur conscience d'homme et d'artiste, d'autres problèmes. Et c'est dans la conception sérielle qu'ils entrevoient les réponses. Voilà la vraie musique contemporaine, ou si l'on préfère — car il ne s'agit pas, bien entendu, de mépriser le magnifique patrimoine ajouté en ce siècle aux siècles du passé — la musique actuelle, la musique vivante.

Quels sont-ils ces problèmes qui préoccupent les musiciens sériels? ces problèmes dont les solutions diverses, aussi diverses que ceux qui les résolvent, sont les caractéristiques précises de la musique sérielle, et la distinguent justement de ce qui n'en serait qu'une vaine imitation formelle? C'est à la base un problème de langage, d'arrangement des sons. Dès l'adoption du système tonal la musique en a secoué les contraintes, si bien qu'au bout de trois cents ans, plutôt que de ruser perpétuellement avec la tonalité, on s'en est complètement libéré. Mais dans cet univers sonore éclaté menaçait le chaos. La série a organisé le chaos, rétabli un ordre parmi les douze demi-tons désormais égaux. Depuis sa mise en œuvre par Schoenberg la notion de série a beaucoup évolué. Appliquée d'abord aux seules structures de hauteurs (lignes mélodiques et agrégats harmoniques), elle s'est étendue aux rythmes, aux intensités, aux timbres. Elle s'est assouplie, divisée, au point de n'être plus qu'un contrôle infiniment libre des rapports des faits sonores. Ce langage nouveau modèle les phénomènes de perception sonore, transforme l'écoute, oblige l'oreille et l'esprit à une appréhension et une compréhension insolites: la mélodie n'est plus ce à quoi trois siècles et demi de mélodie accompagnée nous ont accoutumés. L'architecture musicale, renonçant à la répétition claire et symétrique, introduit les notions de forme ouverte ou fermée, propose des œuvres dont les articulations peuvent jouer, afin que s'y insèrent des séquences, prévues ou imprévues, mais point nécessaires, parfois improvisées à l'instant de l'exécution. Ainsi la musique, perdant son caractère d'objet fixe, immuable, devient-elle création perpétuelle, toujours vivante et renouvelée. C'est ce qui conduit les compositeurs au souci de ménager aux interprètes une possibilité de choix et de liberté, qui les associe avec plus ou moins d'indépendance et de responsabilité personnelle à la création musicale. Il est deux thèmes pour lesquels la réflexion philosophique de notre temps nourrit une prédilection: le temps et l'espace. La musique sérielle n'y est pas restée indifférente. Elle édifie de nouveaux rapports spatiaux et temporels dans le monde des sons: elle

modifie la disposition de l'orchestre, elle multiplie les groupes d'instruments qu'elle place en différents points de la salle, elle tend à une conception neuve de la salle de concert; d'autre part elle fait glisser des plans musicaux mobiles sur des plans fixes, elle imprime, sur une exécution, des musiques enregistrées lors d'exécutions antérieures. L'orchestration renonce aux combinaisons d'autrefois, et recherche curieusement les associations les plus diverses de timbres. La percussion aux ressources innombrables joue un rôle devenu primordial. Le principe de l'instrumentation dans la musique sérielle, c'est que le timbre n'est pas une simple parure, mais qu'il fait corps avec l'invention musicale même: ligne et matière sonores ne se séparent plus dans l'origine. Autre caractère, riche de conséquences: pour un compositeur sériel d'aujourd'hui, la musique n'est pas pure spéculation, mais elle est action, suscitée, commandée, contrôlée, animée, guidée par le geste de l'exécutant; elle est, au sens le plus pur du terme, un *jeu*. Il est, je crois, très significatif, de remarquer qu'après l'irruption des rythmes et des timbres du jazz, après cet apport africain, la musique sérielle témoigne d'affinités singulières avec la musique asiatique, non par des traits extérieurs seulement, mais en sympathie profonde. Et l'on peut rêver sur ce que cela représente de fusion de cultures, et de l'âme d'une civilisation future pressentie. On n'aura garde d'oublier que la musique expérimentale, la musique électronique qui puise sa substance dans les phonogènes, recule à l'infini les moyens de l'acte musical. Tout cet immense élan de la musique sérielle tient étroitement à des formes et des explorations de la pensée de ce siècle, en ses manifestations essentielles.

Tels sont les problèmes dont je me propose d'étudier, ultérieurement, ici-même, plus attentivement, plus longuement, la nature, les aspects, les solutions, peut-être la portée.

On note, depuis quelques années, l'apparition d'un certain nombre de jeunes romanciers espagnols de talent, presque tous vivant hors d'Espagne; non que le séjour de leur patrie leur soit interdit, mais ils n'y trouvent pas un climat propice à la création littéraire. S'il semble, dans l'évolution actuelle du régime franquiste, qu'on ne risque plus guère poursuite ou incarcération, en écrivant, il reste que la censure y exerce sa contrainte et qu'on ne peut espérer y exprimer en toute liberté certaines vérités, y témoigner objectivement. Or, ce que ces jeunes écrivains, pour la plupart, ont à dire, concerne la guerre civile et ses séquelles, qu'ils ont vécues, enfants, adolescents, puis hommes... et ce sont de dures vérités, des témoignages accablants pour les gens en place.

Plus ou moins dominés par ces événements tragiques, voici, suscitant de façon fort différente l'intérêt, trois romans récemment parus: ceux d'Ana Maria Matute: *Les brûlures du matin*¹ et de Juan Goytisolo: *Chronique d'une île*², œuvres d'écrivains qui n'en sont plus à leur coup d'essai et dont la réputation déjà s'affirme; celui de Miguel de Salabert: *L'exil intérieur*³, première œuvre, et qui paraît en traduction française sans avoir été publiée dans sa version originale.

Ana Maria Matute (née à Barcelone, en 1926) ne prétend pas faire figurer la guerre civile autrement que comme toile de fond dans ce roman dont le titre espagnol est *Primera Memoria*, et qui peint le passage de l'enfance à l'adolescence. Matia, l'héroïne, a quatorze ans, son cousin Borja en a quinze. Manuel, avec ses seize ans, n'appartient déjà plus à leur univers. Eux-mêmes, après quelques expériences cruelles, sortiront de leur « monde de gamins méchants et capricieux, avec leurs entêtements puérils, leurs stupides rancunes, leurs admirations excessives pour des êtres aussi fous que le vent... ». Avec douleur, avec répugnance surtout, ils se verront intégrés au monde effrayant des adultes. Mais il importe que ce moment, si décisif pour eux, se situe alors que la guerre civile commence. C'est elle qui les confine pendant des mois chez la grand-mère, la plus riche propriétaire de l'île (qui ne peut être qu'une petite Baléare), tout acquise au parti de l'ordre et qui s'indigne — non sans une certaine délectation — des « horreurs » commises par les Rouges et que rapportent les journaux. Dans l'île même, sous la botte des frères Taronji, phalangistes qui assouissent des haines privées, peu d'actes de violence, sinon la persécution, encore larvée, d'une famille de pauvres gens dont la fierté rend plus insupportables les sentiments suspects. Mais il s'agit de Manuel, et voilà qui ouvre le cœur

¹ Ed. Stock. Traduction d'Antoinette Bloch.

² Ed. Gallimard. Traduction de Robert Marrast.

³ Ed. Juilliard. Collection des Lettres Nouvelles. Traduction de Claude Couffon.

de Matia — d'ailleurs fille d'un Rouge, renié par la famille — à la pitié, à l'amour, à la révolte.

Autrement engagé apparaît *l'Exil intérieur* dont l'auteur, Miguel de Salabert (il est né à Madrid en 1931) avait pris au départ le parti de ne pas composer avec la censure espagnole, d'exprimer clairement sa condamnation du régime. Son héros, Ramon, est le fils d'un professeur républicain. « J'ai connu les hommes pour la première fois par les bombes. » Telle est la phrase initiale de ce long récit des misères d'un vaincu : mère écrasée par le sort, bonne mais geignarde ; frère dévoyé, petit puis grand trafiquant, à l'aise dans la corruption ; père anéanti par un long emprisonnement suivi d'une sorte de mort civique qui le voue au chômage et l'accule au suicide. Quelles perspectives d'avenir, et même de vie au jour le jour, s'offrent à l'enfant qui tente vainement de venir en aide à sa mère, et qu'une honnêteté foncière rend inapte à l'exercice d'un sacerdoce qui est, en Espagne, soutien et caution du pouvoir ? Les pages les plus atroces d'une œuvre fort sombre sont celles qui relatent le passage de Ramon au séminaire. L'adolescent d'ailleurs ne trouve pas un air beaucoup plus respirable à la Faculté dont s'évadent un à un ses amis, qui pour Paris, qui pour la mort. Il y a aussi ceux que la police devance et qui sont jetés en prison. Trente ans d'histoire espagnole, en somme.

Alors que, dans ses précédents romans, en particulier *Jeux de mains*, Juan Goytisolo (né à Barcelone, trente ans) peignait, lui aussi, l'asphyxie de la jeunesse d'un pays figé dans son conservatisme, il semble, dans cette *Chronique d'une île*, que l'auteur ait décidé de traiter un tout autre sujet. La guerre civile est loin et les héros du roman n'en ont pas souffert. S'ils y ont été mêlés, phalangistes comme Rafaël, ils étaient du bon côté. Ils possèdent postes, argent, loisirs. Ils sont ceux qui peuvent, sur cette terre où tant d'hommes, de femmes, d'enfants, souffrent la faim, jouir de la vie. Et ils en jouissent, avec toute la frénésie détraquée et cruelle de gens que gagne la folie d'un monde qui n'est pas le leur mais où ils veulent faire figure. A Torremolinos, petit port proche de Malaga, aussi gangréné par le tourisme que la Costa Brava, Américains — Américaines surtout — mènent leur sabbat : coucheres, whiskys, autos de luxe, et toutes les extravagances que de telles pratiques suscitent. « Leur programme de distractions était un des plus chargés et des plus épuisants du monde. » Les Espagnols ne veulent pas être en reste. « Quand on se dit moderne, il faut être moderne jusqu'au bout. » C'est un engrenage dont l'héroïne, Claudia, prend conscience, et qui la fait se réveiller chaque matin — whisky et Alka Seltzer — avec « l'angoisse du nouveau jour ».

Ainsi, ce roman espagnol, si semblable, par son contenu, à certains romans américains récents et moins récents — ceux de Fitzgerald par exemple — rejoint cependant, dans la condamnation, ceux de Ana Maria Matute, de Miguel de Salabert surtout,

plus explicites. Il y avait en Espagne une tradition, d'honneur, de noblesse, une dignité toute particulière, et qui était belle et à préserver de la vulgarité des mœurs — disons, en gros, américaines — que le tourisme a propagées; et qu'un régime, soucieux seulement des traditions quand elles protègent un édifice social fondé sur l'inégalité et l'exploitation, n'a eu nul souci de sauver, celle-là: ce sont ses séides qui la bafouent le mieux.

A priori — pour ceux qui ont encore la superstition du sujet — le moins largement humain des trois romans que nous avons examinés, le moins susceptible de toucher le lecteur et de l'amener à sympathiser avec les héros, *Chronique d'une île*, est cependant le meilleur. Parce que Goytisoló est un écrivain, qu'il pose où il faut sa voix, sait suggérer, investir, obséder, et faire sourdre, de tant d'absurdité, une désespérance en mal de tendresse et d'amour. La solitude de ces dépravés, de ces stupides, de ces veules, elle est la nôtre. Oui, plus sans doute que celle des héros plus normaux, plus sympathiques de Ana Maria Matute qui ne manque pas de talent, mais dégage trop volontiers elle-même la leçon. Je me garderais bien d'ailleurs de porter un jugement définitif à partir du seul roman que je connaisse d'elle. Mais je ne connais aussi — autrement que par des critiques — que celui-ci de Goytisoló. Il me semble avoir plus de classe.

Quant à Miguel de Salabert, son roman, tout proche du témoignage, relève trop de l'autobiographie, qu'il s'en défende ou non, pour qu'il soit possible de juger par là de l'écrivain qu'il sera peut-être. Il y a le regrettable précédent de Michel de Castillo dont le *Tanguy* avait bouleversé et qui semblait annoncer un écrivain. Promesse non tenue. Mais je souhaite que M. de Salabert tienne la sienne. Au moins est-il sûr déjà qu'il ne manque pas d'humour. Nous l'attendons à des œuvres plus élaborées, pour savoir s'il est mieux qu'un témoin lucide et convaincant.

Mais voici sans conteste le grand écrivain, Bruno Schulz, abattu en 1942 par une balle SS, dans le ghetto de sa ville natale Drohobycz. Maurice Nadeau, après nous avoir mis en goût par la publication ⁴, il y a deux ans, d'une de ses nouvelles: *La Morte-Saison*, contente la curiosité que depuis nous en avons, en faisant paraître aujourd'hui tout un recueil: *Traité des Mannequins* ⁵.

Disons tout de suite que la traduction, qui est une œuvre d'équipe ⁶ est d'une telle qualité qu'elle épargne au lecteur le regret de ne pouvoir aborder cette grande œuvre dans le texte original. Et il s'agit d'une œuvre essentiellement poétique où le bonheur d'expression, le ton, la touche procurent comme un éblouissement de plaisir! On y est sensible au détail *en même temps* qu'à l'ensemble, le souffle y est porté sans défaillance, de bout en bout, par un relais de sensations et d'images; les vagues s'y enflent en marée.

Qualité sensuelle et aspect surréel d'une évocation dont l'inspiration plonge dans l'enfance provinciale d'un modeste maître de dessin qui ne se découvrit écrivain que vers la quarantaine! Tient-il à mettre un ami au courant de la vie sans histoires de Drohobycz, c'est une autobiographie fantastique qu'il compose. Les lettres s'organisent en récits, et voilà les *Boutiques de cannelle*, sa première œuvre, parue en 1934. En 1937, nouveau recueil: *Le sanatorium au croque-mort*. Du *Messie*, qui devait être son grand roman, rien ne subsiste. Le nazisme a passé.

Un personnage fabuleux domine toutes ces histoires, le Père, « incorrigible improvisateur..., stratège de l'imagination, solitaire il a guerroyé contre l'ennui infini qui engourdissait la province ». Marchand drapier de son état et l'exerçant à l'ancienne mode, il est en fait un magicien envoûté tout le premier par sa magie: aventure avec les oiseaux, aventure avec les mannequins. Il sait que « la matière ne plaisante pas. Elle est toujours pleine d'un sérieux tragique ». Il en connaît le « parasitisme abondant et éphémère. » On songe à Duchamp (les *ready made*), on songe à Ionesco (*Amédée*). On songe aussi à Max Ernst, quand le Père subit la fascination de la « vieille sagesse tourmentée qu'il y a dans les nœuds vernis, les lignes et les veines de nos armoires vénérables et familières ».

Généralement, à la fin de ses aventures, ce « prestidigitateur métaphysique » s'esca-mote lui-même, devenu introuvable ou réduit à « ce peu d'enveloppe charnelle et cette poignée de lubies extravagantes » susceptible d'être ramassé par Adèle, la servante, « comme le petit tas de balayures grises ». L'amenuisement, l'auto-destruction n'est d'ailleurs pas seulement le fait du Père. Même métamorphose advient à

⁴ *Lettres Nouvelles hebdomadaires*. 8 juillet 1959.

⁵ Ed. Julliard. Collection *Les Lettres Nouvelles*.

⁶ Georges Lisowski, Allan Kosko, Georges Sidre, Suzanne Arlet.

tante Pérasie; et c'est la façon qu'a Schulz de décoller, bafouant le réel, pour y retomber « non sans un soupir de soulagement ».

L'œuvre de Schulz est une sorte de poème cosmique. Le cycle des saisons, celui du jour et de la nuit, s'y accomplissent comme de profonds et terrifiants mystères. La brume, la neige, le froid, et la nuit, presque toujours: le climat dominant est « un hiver stérile et vide » avec ses « jours les plus brefs de l'année, somnolents, pris des deux côtés dans la bordure fourrée des crépuscules », et ce que chante surtout l'auteur, d'une voix sourde et fiévreuse, ce sont « les berceuses sans fin des nuits hivernales ». Mais une des plus envoûtantes nouvelles du recueil est celle qui s'intitule *La nuit de juillet* et, dans l'admirable *Morte-saison*, il l'évoque encore, aspirant dans son « gouffre sans fond » Père et Barbe-Noire, son compère. L'automne aussi l'inspire, mais jamais le printemps; et en effet on sent Schulz prêt à se révolter devant les signes de renouveau et la poussée acide de forces neuves, comme Père devant les chatouilles d'Adèle, ou leur seule menace. Il est l'homme des nostalgies, des rêves fantastiques, des évanescences ardentes.

Curieuse histoire que celle du *Sanatorium au croque-mort*, où « cet élément discipliné » qu'est le temps se trouve soumis à une dislocation génératrice de phantasmes. *Le Retraité* nous montre un vieillard qui retourne à l'école et pour qui, mêlé aux gamins, l'expression « retomber en enfance » prend tout son sens. Mis à la porte après une incartade de potache, il s'envole, absorbé par un tourbillon et « porté et entraîné, plus haut et toujours plus haut, — vers les espaces jaunes, inexplorés, automnaux ». On pense à l'apothéose de l'*Amédée* de Ionesco dont J.M. Serreau au Théâtre de France vient de nous faire revivre l'avatar. On songe aussi au compatriote de Schulz, l'autre grand écrivain polonais, Gombrowicz dont le héros adulte retournait à l'école⁷ et qui en tirait, lui, des effets plus grinçants.

La fort intéressante *Préface* d'Arthur Sandauer signalera encore au lecteur bien d'autres aspects d'une œuvre si riche, si puissamment originale.

⁷ Witold Gombrowicz-*Ferdydurke*, éd. Julliard. Collection *Les Lettres Nouvelles*.

La saison théâtrale qui s'achève nous a offert encore quelques œuvres de choix, au premier rang desquelles je place *Les Vagues*. Le très beau, le très grand roman de Virginia Woolf a été adapté à la scène avec autant de piété que de talent par Marguerite Yourcenar, responsable du texte et Yves Gasc auquel on doit la mise en scène et l'interprétation du rôle de Neville. Poésie, émotion, joies et souffrances, chacun des six personnages de cet oratorio — ils ont, eux, trouvé leur auteur — nous en apportent la juste, la sensible expression. On sort de ce spectacle de qualité intimement pénétré d'une poignante mélancolie. Souhaitons qu'à ces quatre représentations du dimanche (au Studio des Champs-Élysées) succède une présentation régulière, à la prochaine saison.

Le théâtre des Mathurins a repris le *Square* de Marguerite Duras et le public accueillera mieux, après quelques années, cette œuvre discrète, tout intime, en demi-teintes et en propos apparemment très ordinaires. La solitude, et le courage, d'une jeune bonne à tout faire et d'un petit voyageur de commerce n'en transparaissent que mieux. Encore faut-il savoir leur accorder notre sympathie — ils l'emportent —, notre patience — ils la lassent un peu par moments. La pièce, qui relève de ce que l'on commence à appeler le *Nouveau Théâtre*, manque absolument de ce qu'il est

convenu d'appeler action dramatique; en particulier, il n'y a aucune raison, sinon extérieure et artificielle, pour que cette conversation cesse là où tombe le rideau ou se poursuive encore... pour qu'elle dure autant, penseront aussi certains. Mais nous y trouvons, je crois, un visage de la tragédie particulièrement propre à exprimer notre temps. Un regret: la mise en scène, le décor trop réalistes ne conviennent pas à cette œuvre allusive. José Quaglio qui en est responsable, s'est trompé. Par contre, le jeu de R.J. Chauffard et d'Etih Scob ont la sobriété qui convient. Signalons enfin un divertissement original, plein de gaieté et d'invention: celui que nous propose le *Micropera* en son Studio d'Arlequin (le plus petit théâtre de Paris probablement, délicieusement improvisé au fond d'une cour de la rue Henri-Barbusse 18 bis).

Xavier de Courville et Jacqueline Casadessus ont du talent, de l'entrain: le clavecin de J. Casadessus (Couperin, Bach, Rameau etc...) suscite sur un petit écran les ombres chinoises de X. de Courville, et c'est charmant. Monteverdi, Verdi sont aussi allégrement fêtés. A la fois spectatrice (vue de dos, penchée sur la balustrade d'une loge) et diva, la chanteuse déploie sa voix dans le grand opéra. Cela, le mercredi. Le vendredi, c'est un autre spectacle: «Trois opéras pour rire» (Marcelle, Pergolèse, Offenbach). Fantaisie et belle humeur.

PRIX LITTÉRAIRES

Le concours littéraire aux Prix internationaux Charles Veillon est ouvert pour l'année 1961. Les auteurs de quelque nationalité qu'ils soient peuvent présenter un ou deux romans dans les langues française, italienne ou allemande, soit sous forme de manuscrits inédits (récents ou non), soit de livres édités dans l'année 1961.

Chacun de ces trois prix est doté d'un montant de 5000 francs suisses, attribués simultanément lors de la proclamation des lauréats,

au mois de mai 1962. Les conditions de participation sont à réclamer à l'adresse suivante: Prix Charles Veillon, avenue d'Ouchy 29c, Lausanne (Suisse)

M. André Chamson, de l'Académie française, préside le jury de langue française.

M. le Professeur Dr. Reto Roedel celui du Prix Charles Veillon de langue italienne, et M. le Ministre Carl J. Burckhardt préside le jury de langue allemande.

Bertil Galland

La machine sur les genoux

Ed. Cahiers de la Renaissance vaudoise,
Lausanne

De Claude Roy à Simone de Beauvoir, nombreux sont les essayistes d'expression française qui ont tenté de nous livrer les « clés » de l'Amérique. Bertil Galland y est parvenu avec un rare bonheur. Question de méthode ! Alliant les qualités d'un sociologue, d'un flâneur, d'un poète et d'un statisticien à celles d'un géologue, l'auteur s'est enfoncé dans le sol US pour en analyser les différentes stratifications qui ont nom : le Congrès, les syndicats, l'école, l'Église, les conflits raciaux, etc. Au total, 300 pages pour nous découvrir un visage, peut-être en passe d'être le nôtre.

Jacques Monnier

Cahiers de Jérusalem

N° 2, Editions « Ahva », Jérusalem, Israël.

« A l'homme du désert la soif seule est promise :
Il n'a point de patrie hors la terre conquise,
L'unique arbre de vie naît des pierres qu'il brise. »

Dans ces vers des *Poèmes de Canaan* de Claude Vigée s'inscrit le destin d'Israël. Pour paraphraser le poète français, le peuple le plus ancien se trouve de retour dans son commencement. D'où une seconde genèse qui s'exprime avec la farouche simplicité de la jeunesse, mais que sa foi guide instinctivement vers la tradition biblique : lyrisme et épisme se rejoignent.

Saluons avec plaisir cette revue israélienne d'expression française, au sommaire de laquelle figurent les noms d'Yvette Szczupak-Thomas, Claude Vigée déjà nommé, Malka Locker, Jean Lowenson, Joseph Milbauer, Chinn Chalom, Ephraïm Talmi, etc.

J. M.

Edouard Axelrad

Le Vent de Chine

Julliard

E. Axelrad est l'auteur de *l'Arche ensevelie*, fort intéressante évocation de la vie tragique d'un ghetto, pendant la dernière guerre. Ce nouveau roman est très différent et, si je ne le trouve pas aussi fort que le précédent, au moins a-t-il le mérite de témoigner d'une capacité de renouvellement.

Une jeune femme appartenant à la bourgeoisie industrielle découvre l'amour, à la Libération. Elle s'éprend de Didier, chef du maquis de la région et décide de le rejoindre dans les montagnes du pays man, aux frontières indécises du Tonkin et de la Chine, où cet aventurier se taille une vie libre à la mesure de ses aspirations. Didier tué dans des circonstances mystérieuses, Valérie entreprend cependant le voyage, retrouve les traces de Didier et, les coupables démasqués, venge sa mort.

Si bien que l'on peut croire au roman d'aventures, et penser, à propos du *Vent de Chine*, à l'œuvre de Jean Hougron. En fait, l'intérêt est ailleurs. Valérie découvre au long de son voyage, qui tient de l'aventure, et périlleuse, un Didier qui n'a pas grand-chose de commun avec l'homme qu'elle a aimé. Elle a l'intelligence d'admettre que celui-là valait aussi qu'on l'aime. Elle adhère à l'entreprise de démythification que la vie lui impose. Retomberait-elle, après cela, en bourgeoisie ?

Raymonde Temkine

Journal d'Amden

(Oskar Dalvit: *Amdener Tagebuch*;
Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart.)

Le peintre zurichois Oskar Dalvit passe depuis des années les mois d'été à Amden, petit village collé sur une terrasse au-dessus du lac de Wallenstadt, et connu dans l'histoire de l'art moderne depuis qu'Otto Meyer s'y était tant incrusté que le nom du patelin s'est indélébilement joint à son nom de famille.

Il existe en principe deux espèces de journal : celui qui est le sténogramme d'un dialogue avec soi-même et par conséquent écrit sans aucun coup d'œil vers une publication ultérieure (qui ne saurait d'ailleurs nous intéresser que dans la mesure où elle nous dévoile un personnage déjà intéressant à d'autres titres)... et le journal établi dans le but très précis d'une future édition.

Il ne fait pas de doute que la plaquette de Dalvit doit être classée dans la deuxième catégorie. Au risque de me tromper, j'ose même penser que ces pages ne sont pas extraites d'un vrai journal, mais composées *ad hoc*, que ce sont plutôt quelques idées aphoristiques sur l'art et le monde publiées sous forme de notes prises au jour le jour.

Il s'agit donc d'un artifice et cela est malheureusement patent; trop même pour ne pas être gênant. Car l'auteur tient à maintenir auprès du lecteur l'illusion d'avoir écrit un vrai journal, et le voilà qui truffe une dissertation abstraite d'observations de la nature et de petites anecdotes qui se voudraient prises sur le vif quand elles ne sont que tirées par les cheveux.

Pour ce qui est des idées sur l'art et sur l'univers elles sont certes intéressantes — il est toujours passionnant de savoir comment le monde se reflète dans l'esprit d'un autre. Mais la question se pose si l'auteur-artiste a créé une œuvre peinte suffisamment valable ou originale pour que — secondairement — ses opinions philosophiques puissent nous intéresser autrement que par ce que les œuvres elles-mêmes en dévoilent; à moins que ces idées écrites soient à ce point originales et neuves qu'elles excitent notre curiosité... au détriment de l'œuvre du peintre.

Malheureusement ce qui est dit tout au long des pages de ce « journal » ne dépasse jamais le cadre de ce que l'on a déjà entendu dans bien des variantes sur l'art en général et l'art moderne en particulier. Dépourvues de toute originalité, manquant totalement de cette concision qui faisait de la petite plaquette de Bazaine¹ un vrai chef-d'œuvre, on est en droit de se demander à qui ces pages peuvent bien s'adresser. Probablement à une petite chapelle d'amis auxquels on eût pu les présenter à moins de frais sous forme de conférence, illustrée de clichés en ektachrome.

Oskar Dalvit est un des peintres intéressants de ce pays. Si sa démarche nous a souvent troublés ou même inquiétés, jamais nous ne nous sommes trouvés indifférents devant ses travaux. Mais je ne crois pas que cet opusculé littéraire puisse ajouter quoi que ce soit à sa gloire...

Hansjörg Gisiger

¹ Notes sur la peinture, éd. du Seuil.

Les archétypes dans la sculpture de Henry Moore

Erich Neumann: *Die archetypische Welt Henry Moores*, Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart)

Je crois qu'il faudrait être Robert Schumann subdivisé en Eusèbe et Florestan pour pouvoir parler de ce livre.

Eusèbe serait profondément impressionné du savoir de l'auteur, de l'esprit scientifique dont il use — et abuse, ajouterait Florestan — pour considérer l'œuvre d'un sculpteur vivant sous le seul angle de son illustration de la théorie junguienne des archétypes. Il le féliciterait d'avoir réussi l'exploit de faire le tour d'une œuvre aussi considérable — quant au nombre des réalisations — et aussi variée — quant aux moyens adoptés — en l'enfermant dans un seul et unique concept, d'être arrivé à tout soumettre à ce concept préalablement choisi. Florestan ne se laisserait pas de dénoncer ce qu'il appellerait la tentation majeure du critique d'art, c'est-à-dire justement cette rage de ne considérer l'œuvre d'art qu'en tant qu'illustration d'une idée préconçue propre au critique, et qui n'a certainement souvent rien à faire avec ce que l'artiste s'est efforcé d'extérioriser.

Et Florestan d'ajouter: D'accord, un pareil livre est savant, bien entendu son auteur est un puits de science, mais peut-on dire qu'après la lecture de l'ouvrage le voile se soit, ne fût-ce que d'un pouce, levé sur ce qu'on pourrait appeler le « mystère Moore »? Non, n'est-ce pas; tout ce dont nous approchons de plus près, c'est la façon qu'a M. Neumann de voir les œuvres de Henry Moore — et cela, au fond, nous est égal.

Et puis — dirait Florestan — il convient peut-être aussi de poser la question si l'œuvre de Henry Moore était l'objet idéal d'une étude sur les archétypes dans la sculpture moderne; si l'œuvre de Brancusi ou celle de Jean Arp n'avait pas présenté des caractéristiques plus profondes, plus originales, venant de plus loin et allant davantage au-delà de nous-mêmes que les travaux souvent équivoques et d'une sensibilité à fleur de peau de Moore?

Un livre inutile, conclurait Florestan — à quoi Eusèbe s'empresserait d'ajouter: Inutile certes, pour ceux qui aiment l'art, mais pas pour ceux qui veulent en parler...

H. G.

Histoire de l'art en Suisse

(Paul Ganz: *Geschichte der Kunst in der Schweiz*. Benno Schwabe u. Cie Verlag, Basel und Stuttgart)

Il conviendrait peut-être de dire tout d'abord que « l'art suisse », cela n'existe pas. Notre

pays n'est pas assez grand, assez uni, les quatre grandes familles qui se sont politiquement réunies ont chacune des sources culturelles trop différentes pour qu'il soit possible de voir avant le vingtième siècle ne fût-ce que l'esquisse de ce que l'on pourrait appeler un « style suisse ».

Le livre de Ganz parle donc — comme son titre allemand l'indique — de l'art qui a été fait en Suisse jusqu'au dix-septième siècle, et qui est alémanique, romain, romanisant, bourguignon, italianisant — mais très rarement suisse, à moins que l'on veuille voir une caractéristique helvétique dans une certaine bien-facture solide et minutieuse qui, hélas, correspond souvent à une absence d'élan.

Mais ces réflexions un peu désabusées sont faites à l'adresse de l'art créé par les Suisses et non à celle du livre de Paul Ganz. Le grand et célèbre historien d'art a travaillé à cette somme depuis 1943 jusqu'à sa mort survenue en 1954. Son fils, aidé par quelques collaborateurs, a rédigé la dernière partie en se servant des notes laissées par son père.

Paul Ganz était encore un représentant de cette vieille et sympathique école qui se contentait de situer une œuvre dans son contexte historique et social et de la décrire de façon vivante. Son immense culture lui permettait de faire cela sans insister, sans étaler des termes rares et confidentiels, qui doivent souvent camoufler plus ou moins efficacement une pénible absence de vraies connaissances. Ce livre de plus de six cents pages, consacré à un sujet pourtant peu fourni — l'art n'a jamais été un domaine où les Suisses dans leur ensemble aient excellé — se lit avec un intérêt toujours croissant. En n'indiquant que des faits et en renonçant à toute exégèse verbale l'auteur finit par nous faire « sentir » l'essentiel de cet art, de ces artistes, de ces œuvres.

Les arts plastiques comprennent pour ce représentant d'une école démodée — mais

qui va connaître un de ces jours une résurrection, je vous le jure — la peinture et la sculpture et l'architecture. Il parle des trois avec la même aisance, il sait nous passionner pour des questions de construction autant que pour les problèmes de perspective au seizième siècle. Un livre complet, exemplaire pour son style et son esprit et — ce qui ne gêne rien — pour sa présentation.

H. G.

Echos

Nous sommes très heureux de signaler que l'exposition **Louis Soutter** poursuit sa carrière: Dortmund la découvre, après Aarau et Lausanne.

Le musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds présente, jusqu'au 22 octobre, un remarquable ensemble de sculptures et de bas-reliefs de **Zoltan Kemeny**.

Musée Ariana

Du 2 au 30 septembre 1961, exposition: Sélection de faïences provençales de la Collection de M. H.-J. Reynaud.

Chaque jour, sauf lundi, de 10 à 12 heures et de 14 à 17 heures. Entrée libre.

Dans le cadre de ses expositions **Petits Formats**, la Librairie du Grand-Chêne présentera, du 28 octobre au 17 novembre 1961, un ensemble de gouaches et de dessins du peintre Baratelli. Le vernissage aura lieu le 28 octobre dès 15 heures.

pour adresse: Foetisch Frères S.A., Grand-Pont 2 bis, Lausanne

Le comité est heureux de présenter à ses fidèles abonnés et aux amis de la musique le programme qu'il a élaboré pour la saison d'hiver, qui marque le dixième anniversaire des Concerts Pour l'Art.

Maison Pulliérane

Saison 1961-1962

Programme général

11 octobre 1961:

QUATUOR STRAUSS (Bâle)

Quatuor en ré majeur op. 20 N° 4 Haydn

Suite lyrique (1926) Alban Berg

Quintette en si mineur op. 115
avec clarinette Brahms

22 novembre 1961:

ENSEMBLE MADRIGAL DE BUDAPEST

Œuvres religieuses et profanes de Palestrina,
Schütz, Carissimi, Monteverdi, Lassus, Janne-
quin, Lulli, Bartok, Farkas, Kodaly, etc.

6 décembre 1961:

QUATUOR HONGROIS

Quatuor en ré majeur op. 64 N° 5
« L'alouette » Haydn

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

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

La saison théâtrale reprend et nous apporte, en ce début de saison, deux créations que nous avons trouvées fort bonnes:

ARDEN DE FEVERSHAM

VA DONC CHEZ TÖRPE

Par ailleurs, signalons que Roger Planchon s'installe, pour deux mois, à la Comédie des Champs-Élysées. Du 11 octobre au 7 décembre, il présentera en alternance quatre spectacles:

SCHWEYK DANS LA 2° GUERRE MON-

Quatuor en mi b majeur N° 5 Hindemith
Quatuor en do dièse mineur
op. 131 Beethoven

16 janvier 1962:

TRIO DE TRIESTE

Trio en sol majeur KV 564 Mozart

Trio en la mineur Ravel

Trio en ré mineur op. 63 Schumann

8 février 1962:

QUATUOR DROLC (Berlin)

Quatuor en fa mineur op. 95 Beethoven

Quatuor N° 3, 1949, op. 32 Boris Blacher

Quatuor en do mineur op. 51 N° 1 Brahms

11 avril 1962:

QUATUOR KOECKERT (Munich)

Quatuor en la majeur KV
Anhang 212 Mozart

Quatuor N° 2 en la mineur op. 17 Bartok

Quatuor en ré mineur (La mort
et la jeune fille) Schubert

DIALE, de Brecht

ÉDOUARD II, d'après Marlowe

LES TROIS MOUSQUETAIRES, d'après
A. Dumas

GEORGE DANDIN, de Molière

Grâce à *Travail et Culture*, nos adhérents pourront bénéficier de l'abonnement-collectivité: 10 NF pour trois spectacles au choix. Imprimés à se procurer à la Galerie Seder, 25, rue de l'Echaudé, Paris (6°).

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris 6^e

Exposition

AGUAYO

BISSIERE

TOBEY

VIEIRA DA SILVA

HAJDU

REICHEL

STAHLY

SZENES

G I L I O L I

GALERIE BONNIER

Avenue du Théâtre 7 - Lausanne

Le 15 septembre 1961

SCULPTURES

TAPISSERIES

DESSINS

MAURICE BRIDEL, LIBRAIRE

Avenue du Théâtre 1 - Lausanne

Le 20 septembre 1961

LE CANTIOUE DES CANTIQUES

illustré de 16 lithographies originales
par Emile Gilioli

Les éditions Françoise Mermod

GALERIE SYNTHÈSE

66, Boulevard Raspail PARIS 6^e

Octobre :

MOMPÒ

Novembre :

SPRINGER

En permanence :

ALIX

BORGRAVE

BOURDIL

JEAN COUY

GARBELL

LEROY

LOMBARD

MEYSTRE

PELAYO

RAVEL

SABY

VIRICEL

SPRINGER

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

PARIS VI^e

Peintures de BERNARD DUFOUR
KALLOS
ROMATHIER
MACRIS
GARBELL
PONCET

Sculptures de DODEIGNE
M.-P. DUAULT

Société INTERNATIONALE D'ART

XX^e siècle

14, rue des Canettes, Paris VI^e
Tél. Danton 49-40

Septembre 1961

GIORGIO DE GIORGI

Sculptures et reliefs du Cap Ferrat

Du 6 au 31 octobre

KRAJCBERG

Peintures et gouaches d'Ibiza

Du 3 au 18 novembre

R. DELAUNAY

Reliefs (1930-1936)

Du 21 novembre au 31 décembre

SCHNEIDER

avec la collaboration de la Galerie Lorenzelli

Expositions précédentes : Signe et matière - La Collection Fardel
Giorgio de Giorgi - Osborne - Istrati - Krajcberg
Signori - Le relief - Dumitresco - Helman
Capogrossi - Cadoret