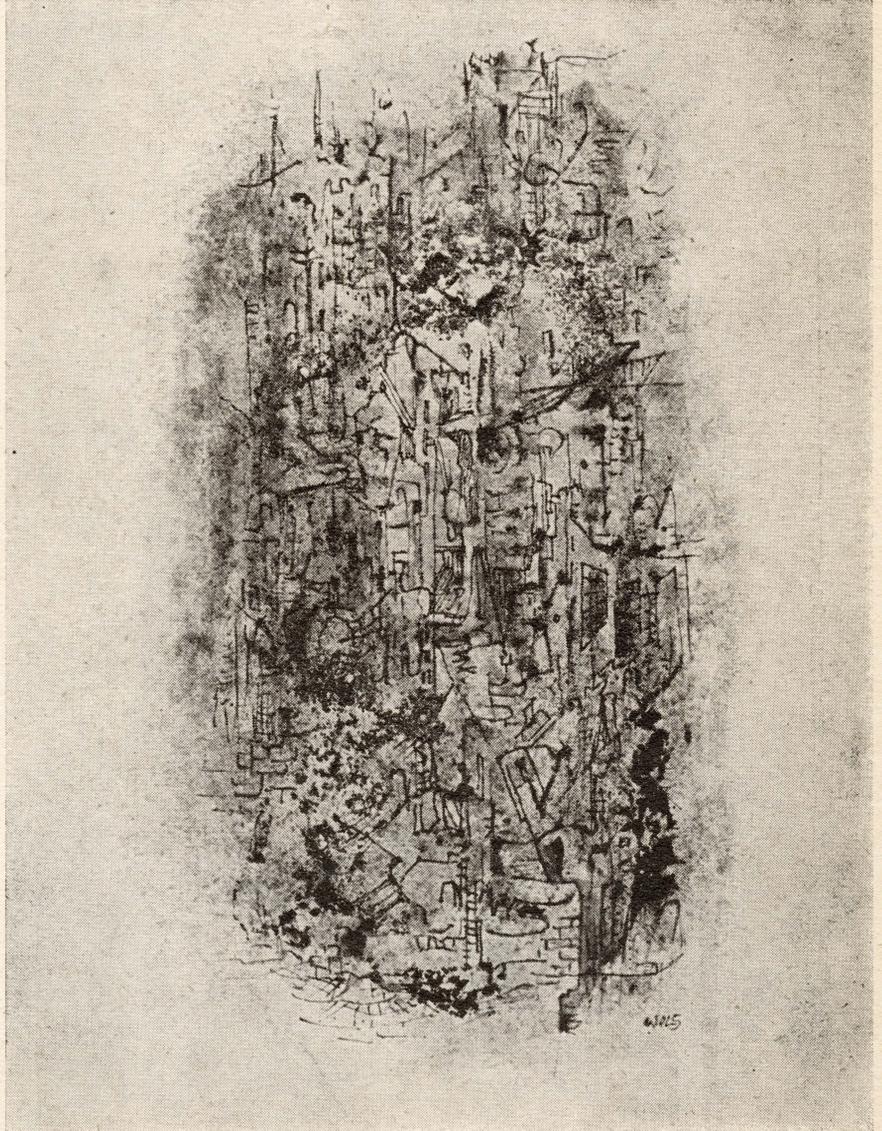


POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Novembre-Décembre 1961
Suisse: Fr. 2.50
France: NF 3.—

Galerie Bettie Thommen

Bâle
23 a St-Alban Anlage

Bertholles	Le Moal
Borès	Piaubert
Chastel	Seiler
Garbell	Vulliamy

Exposition:

A. Marchand *22 novembre - 24 décembre 1961*

Galerie
D. Benador
Genève

10, Rue de la Corraterie

Alechinsky

Arikha

Asse

W. Lam

Messagier

Riopelle

Rothko

Salles

Sam Francis

N. de Stael

Tal Coat

Tobey

Ubac

Vallorz

Bram van Velde

Galerie Beyeler

Bâle

Bäumleingasse 9

Exposition janvier - février

Georges Rouault avec des œuvres de l'atelier
jamais exposées jusqu'à présent

En permanence: Mark Tobey

Braque

Léger

Picasso

Nicholson

Sam Francis

Kline

Jorn

Dubuffet

De Staël

Pollock

etc.

Galerie Stadler

51, Rue de Seine
Paris VIe
Danton 91-10

Peintures de **Laganne**

Décembre 1961

Peintures de **Shiraga**

Janvier 1962

*galerie paul. facchetti
17 rue de l'île paris*

GALERIE SYNTHÈSE

66, Boulevard Raspail Paris VI^e

Décembre :

PETITS FORMATS

En permanence :

ALIX
BORGRAVE
JEAN COUY
GARSELL
LEROY
LOMBARD
MEYSTRE
MIDELTI
PELAYO
RAVEL
SPRINGER

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

Bourdelle et Suarès	<i>Correspondance</i>
Wols	<i>Ecrits</i>
Philip S. Rawson	<i>La peinture murale primitive à Ceylan V^e-VII^e siècle</i>
Jacques Monnier	<i>Poème</i>
René Berger	<i>Giorgio di Giorgi</i>
Imre Pan	<i>Christine Boumeester</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma</i>
Garbell	<i>Propos</i>
Denys Chevalier	<i>Un entretien avec Mark Tobey</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle Les problèmes de langage Atonalisme et série</i>
Raymonde Temkine	<i>Les romans du poète Pierre-Jean Jouve Echos de Paris Notes de lecture</i>

Couverture: Wols, *Petits détails*, gouache. Collection Urf Norinder, Lausanne.
Cahier et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions, page 52.

Comité de patronage

Assurance Mutuelle Vaudoise contre les accidents, Lausanne	Lait Guigoz S.A., Vuadens
Câbleries et Tréfileries de Cossonay	Société de Banque Suisse, Lausanne
« La Suisse », Société d'assurances sur la vie, Lausanne	M. Charles Veillon, Lausanne
	Imprimerie Thuillard et Fawer S.A., Lausanne

Correspondance entre Bourdelle et Suarès

Cette correspondance entre Bourdelle et Suarès est inédite.

Au moment où l'on célèbre le centenaire de la naissance de Bourdelle, et quelque trente ans après sa mort, le musée Bourdelle possède enfin l'imposante salle d'exposition (40 m de long, 13 de large, 11 de haut) qui permet de présenter les œuvres monumentales du maître. On peut y admirer le plâtre original du groupe équestre du *monument Alvear* de Buenos-Aires, flanqué de *La Victoire, La Force, La Liberté et L'Eloquence*. On y voit aussi, entre autres, un moulage de la *Vierge à l'offrande*, un fragment du monument à *Mickiewicz*, plâtre original, ainsi que l'*Héraclès archer* et les *Hauts-reliefs du Théâtre des Champs-Élysées*.

A l'occasion de ce centenaire, les éditions Plon publient la correspondance de Bourdelle et de Suarès. Elle débute en 1922, et ce sont les premières lettres échangées que nous avons le plaisir de présenter ici. Après la mort de Bourdelle, en 1929, Suarès resta fidèle au souvenir de son ami et continua à correspondre avec sa veuve.

Le volume, illustré de hors-texte (documents et dessins inédits de Bourdelle) est accompagné d'un commentaire discret et pertinent de Michel Dufet, gendre d'Antoine Bourdelle.

BOURDELLE A SUARÈS

Ami Prospéro-Suarès,

Le verbe peint, sculpté, architecturé compte bien moins d'initiés que l'écriture.

Le Théâtre Tragique de l'Architecte Statuaire n'ouvre ses portes intérieures et n'a de spectateurs valables que bien loin après nos tombeaux. C'est parce que vous architecturez l'âme que vos lecteurs spectateurs entrent peu: passe encore d'être un écrivain, mais vous, vous êtes un poète, vous en payez le dur loyer.

Cela est arrivé à tous les hommes qui en plus d'un noble métier, soit d'écrivain, de sculpteur, d'architecte, portent en eux, en plus, le pouvoir du Vates et l'accent du poète, et je vois bien, en vous, ces deux pouvoirs.

SUARÈS A BOURDELLE

Les Kermès, à Carqueiranne (Var)
22 mars 1922

Quand j'ai reçu votre lettre, mon cher Bourdelle, je partais pour la Provence: c'est le pays où je suis né. Je n'avais plus quitté Paris depuis

neuf ans: je n'en pouvais plus; j'avais la nostalgie des pins et des oliviers. Mars est le vent même; et Vénus est la mer. Ils sont là qui se baisent sous mes yeux, dans la lumière. Je suis couché sur la colline. Je sens la chaleur du sein. Ces formes sont divines. Tout parle ici de ligne et d'éternité. Pour moi, il n'y a pas de beauté pure sans cette grâce aride. La fécondité des feuillages est oratoire, comme l'ornement. J'interprète ainsi le roman: entre le grec qui est tout statique, et l'ogival tout dynamique, le roman, dans tous les ordres, est de la terre et du réel visités par l'esprit. Le roman agit et il rêve.

Vous écrivez comme vous modelez, mon cher Bourdelle: vous êtes roman et antique de la tête aux pieds; mais comme nous devons l'être, avec le sentiment de notre vie propre. Je voudrais vous donner les portes et le maître-autel d'une église en ciment armé. Et les tombeaux aussi, dans les chapelles austères.

Soyez content, Bourdelle: vous avez été le seul, avec deux autres, à lire *Poète Tragique* et à l'aimer. Tout le reste a feint de ne pas le connaître. Tel est le sort de l'artiste solitaire, dans cette Ville, dont le sublime est sans cesse masqué par les fumées et les grimaces de la mode. Mais pas un mot. La plainte est le dernier des jeux. Il faut manier la foudre ou le silence.

Vous m'avez fait du bien, et je veux pourtant vous le dire. Je n'admire pas une générosité, qui vous est si naturelle; mais elle me touche. D'ailleurs, vous savez mieux que personne au milieu de quelle tourbe nous vivons, et de quels mensonges: la confusion est universelle. Nous sommes cinq ou six à garder la conscience de la forme et le sens héroïque du style: pas un de plus.

J'attends le plâtre que vous m'avez promis comme une récompense. Me donnerez-vous, un jour, le buste de cette jeune fille que vous pétrissiez, l'an dernier, dans une matière si vivante? De volupté secrète et de pudeur, elle rougissait sous vos doigts. S'il est quelques-uns de mes livres que j'aie encore, et qui vous plaisent, demandez-les moi, je vous en prie: ils seront bien chez vous. J'aime vous entendre en nommer les

titres. Vous ressemblez à Euripide : autrefois, vous aviez l'air d'un berger sicilien. Les belles filles couraient-elles plus volontiers après vos noires boucles ? Les Muses ont des goûts moins frivoles. Certes, la jeunesse est heureuse à voir ; mais plus on vit, plus on approche de Pysché et de la forme éternelle. On est plus jeune ainsi, d'une jeunesse invisible et qui ne s'altère pas.

Portez-vous bien, mon cher Bourdelle. Je vous serre la main. Soyez heureux.

Suarès

André Suarès, 20, rue Cassette (6°)

SUARÈS A BOURDELLE

Paris, le 17 août 1922

Voici tout ce que j'ai pu trouver de mes livres, mon cher Bourdelle : beaucoup sont épuisés, de ceux mêmes que je vous envoie : la guerre aidant, MM. les Editeurs s'en moquent. Malgré tout, vous allez tant avoir de mon ambrosie à vous mettre sous la dent, que je vous conseille de n'y pas mordre sans prudence : vous pourriez bientôt en perdre le goût. On l'a dit avec vérité : tout ce que j'écris est poème. Cependant, il est de mes livres où la forme répond plus visiblement à ce qu'on appelle la poésie. J'aurais voulu vous les donner, mon cher Ymagier : surtout *Bouclier du Zodiaque* et la *Tragédie d'Elektre*. *Bouclier du Zodiaque* doit être d'Empédocle mon grand-père, ou de ma grand-mère Héraclite.

Quant à la *Tragédie d'Elektre* — je n'avais pas vingt ans, lorsque je l'achevai — elle est curieuse en ceci que j'ai voulu purger la pensée grecque de tout ce qui est proprement local, éphémère et féroce dans la légende, pour n'y laisser que le pur sentiment humain, l'âme de tous les temps, mais dans l'ordre et la lumière attiques. Je suis bien loin d'y

avoir réussi. L'essentiel est d'en avoir eu le suprême désir, dès mon plus jeune âge.

Il me semble, mon cher Bourdelle, que nous en sommes tous là, vous, moi et les seuls artistes qui ont pris conscience de l'art à venir: il n'y a de remède à l'anarchie et à la bassesse de la mécanique universelle que dans la puissance de la forme, là où elle est, symbole de l'esprit, chez les Romains et les Anciens, au porche des cathédrales, au Parthénon et en Egypte. Or, tout vaut mieux que le vieux neuf, à la façon des Italiens et des académies: plus nous aurons le sens de la grande forme, plus il nous faudra l'animer de notre pensée vivante. La réconciliation de l'antique et du moderne, voilà toute la loi, tout le destin de l'art à mes yeux, depuis que j'existe. Nous sommes les moines musiciens de cette religion-là, et nous devons en ordonner la liturgie. Car enfin, Apollon, Prométhée ou le Père, nous ne vivons jamais que pour Dieu. A bientôt, cher Bourdelle. Je vous serre la main.

Suarès

Si vous m'écrivez, adressez vos lettres chez Emile Paul, 100, faubourg Saint-Honoré (8^e). J'irai vous voir demain samedi, ou mardi, vers six heures.

BOURDELLE A SUARÈS

Paris.

A Caërdal Suarès,
26 août 1922

Mais non, mon cher Vates, je ne perds pas en vous lisant le goût de votre pensée écrite. Vous avez exalté le génie de mon ami de toujours Cervantes. Il me semble qu'à travers vous je viens de le mieux lire.

Oui, Shakespeare, Cervantes et, dans un autre ordre, Villon sont mes amis... et près de la caverne des voyants, il fallait bien nous rencontrer. Seulement quand je vous tends la main, voulant serrer intellectuellement la vôtre, vous mettez dans la mienne qui était innocente, le monde

empaqueté (Envoi des livres). Villon aurait pu aussi me faire ce tour. Ami Suarès, vous ne savez pas où je suis, c'est sur l'échafaud qu'on me trouve. J'en gravis l'échelle tous les jours à sept heures du matin et j'en descends à neuf heures du soir.

Je tiens un rocher de six mètres de petitesse, grand à côté de l'homme, infime à côté de la sphère. J'y forme Jésus petit sur sa mère. Il tend en croix ses bras sur elle dans son jeu pensif.

Il n'y a pas de sujet, vous le Vates, vous le savez. Le seul motif est de créer le mouvement de l'ordre.

Viendrez-vous auprès de ma croix ? Elle est douce, elle est pure, étant de rocher.

La Vierge c'est mon âme ardente. Jésus enfant qui s'épanouit en croix c'est mon cœur sur les plans cloués à tous les pas de la lumière. Peut-être verriez-vous dans cette balance de roc où toute ma vie s'équilibre pourquoi tout en taillant dans le rocher j'entends la voix, le chant de Suarès.

Patience, ami, vous me devancez, c'est matière et esprit la sculpture. Patience. Descendu de l'échafaud, Bourdelle vous enverra un peu de son matériel pensé.

A Cassis, les pierres, les poissons
 les rochers vus à la loupe
 le sel de la mer et le ciel
 m'ont fait oublier l'importance humaine
 m'ont invité à tourner le dos
 au chaos de nos agissements
 m'ont montré l'éternité
 dans les petites vagues du port
 qui se répètent
 sans se répéter...

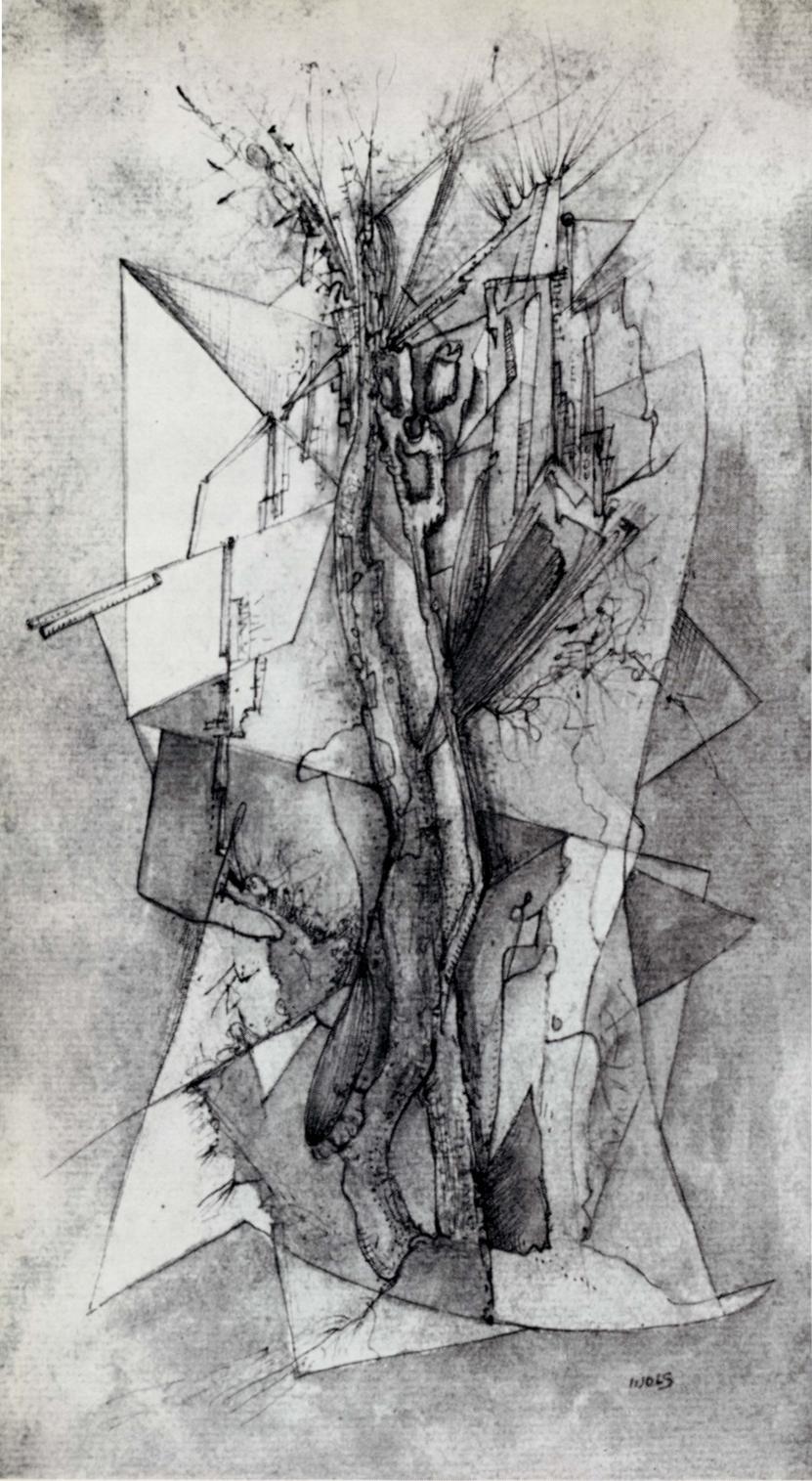
Mon chien jaune respire la nuit
 il sait ce qu'est le lendemain
 avec ses emmerdements et ses joies
 dans son sommeil il pense
 il sait que tout est pareil
 pareil à la nuit qui suit.
 Il est superflu de nommer Dieu
 ou d'apprendre quelque chose par cœur.
 Quand on voit il ne faut pas s'acharner
 sur ce qu'on pouvait faire avec ce qu'on voit
 mais voir ce qui est.

Quand on a en vue un chemin
 vers l'unité, vers le beau et le ciel
 les détails perdent leur importance
 mais restent charmants.

Quand j'arrive quelque part j'arrive avec une petite valise presque
 invisible
 pour repartir il faudrait toujours un camion.



Wols, *Aspect comique*, 1948. Galerie Bonnier, Lausanne.



Wols, *Les plantes et les plants*, 1938. Galerie Bonnier, Lausanne.

Tous les amours mènent à un seul
au delà des amours personnelles
il y a l'amour sans nom.

Que la race blanche qui est encore
à l'âge ingrat
ait produit un sage comme Jean-Sébastien Bach
est un miracle.

Une prière personnelle n'est pas une prière
une prière moins de deux mots
peut tenir l'univers
ne pas confondre la prière avec la gymnastique
une prière peut être n'importe quoi
et adressée à n'importe quoi
pourvu qu'elle soit.

Sont préférables les lâches sans armes
aux lâches qui portent des armes
porter des armes est une lâcheté.

Tout ce que je rêve se passe
dans une très grande et très belle ville inconnue
avec ses vastes faubourgs et les mers
je n'ose pas la dessiner.

A chaque instant dans chaque chose
l'éternité est là.

Les mots sont des caméléons
la musique a le droit d'être abstraite
l'expérience que rien n'est explicable mène au rêve.

Ne pas expliquer la musique
ne pas expliquer les rêves
l'insaisissable pénètre tout
il faut savoir que tout rime.

La dimension de la paume est sacrée.

Il faut serrer encore l'espace.
Les mouvements des doigts et de la main suffisent pour exprimer tout.

Une toute petite feuille pour contenir le monde.

Les mouvements des avant-bras et des bras pour peindre une toile c'est
déjà de l'ambition et de la gymnastique. Je ne veux pas.

Le canif est le vrai instrument du sculpteur.

On raconte ses petits contes terrestres à travers de petits bouts de papier...

Parce qu'on est incapable de ne pas le faire... ce qu'on fait, on le fait...

Poème triste: un chien ne voit pas son collier.

Qui se soucie des blessures que la vie vous a faites ?...

Comprendre le grand mystère
le X
c'est impossible.

Voir la lune
c'est possible
toute la vie
à travers l'herbe
 l'arbre
 la vitre
 les nuages
 SEUL

Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent
à ceux qui ne rêvent qu'endormis.

Voir c'est fermer les yeux.

Les heures qui rendent la terre habitable dépendent de la lune.

Parmi tout ce qui se trouve sur terre.
l'homme est le plus gênant.

La peinture murale primitive à Ceylan

V^e - VII^e siècle

Philip S. Rawson

On connaît surtout, de la peinture indienne, les miniatures d'un style si pur à travers lesquelles on peut suivre la légende du dieu Krishna. Philip S. Rawson leur réserve une part importante de son livre. Mais ce qu'il apporte de tout à fait nouveau est la présen-

tation et l'étude de la grande peinture de Ceylan, de Bagh, d'Ajantâ.

On trouvera, dans cet extrait, l'étude d'une des compositions stylisées aux formes souples et sensuelles qui ornent le rocher de Sihagiri à Ceylan.

SIHAGIRI

Sihagiri est un énorme rocher qui se dresse d'environ 180 mètres au-dessus de la campagne dans la région de Matale. En cet endroit, un roi parricide, Kassapa I^{er} (environ 474 à 491 après J.-C.), se construisit un palais fortifié. Au bas se trouvaient des jardins et une ville. Au sommet, à l'intérieur de sa forteresse, le souverain pouvait se sentir à l'abri de ses ennemis. Un sentier, accolé à la paroi verticale de ce rocher, en escalade les faces nord et ouest. A mi-chemin, on débouche sur une plateforme où se dresse l'avant train d'un colossal lion couché, fait de briques. C'est le lion qui donne à Sihagiri son nom: « le rocher du lion ». Une volée de marches entre les pattes du monstre fait partie de ce chemin d'approche.

Le sentier était protégé extérieurement par un mur de briques dont la surface était enduite d'un si fin crépissage de plâtre et si bien poli qu'on peut s'y mirer encore aujourd'hui. Au-delà du lion, là où le sentier vire sur la face occidentale du rocher, se trouvent les peintures. Elles sont exécutées sur du plâtre recouvrant la surface intérieure d'une poche rocheuse à environ douze mètres au-dessus du sol du sentier. Il est à peu près certain que ces peintures sont les restes d'un vaste motif décoratif qui couvrait tout le plan du rocher au-dessus de la piste. Elles ont survécu en raison de l'abri que leur apportait cette cavité naturelle. Ces peintures subsistantes représentent toutes de voluptueuses formes féminines, à la taille de guêpe, aux seins volumineux. Juste en dessous de leurs hanches proéminentes elles sont coupées par des sortes de nuées. La plupart forment des couples, manifestement d'une « dame » et de sa « servante ». Quelques-unes portent des bols remplis de fleurs, d'autres

Cette reproduction en couleurs est une des 61 planches qui illustrent le livre de Philip S. Rawson *La peinture indienne* qui paraît aux éditions Tisné, dans la collection *Pictura*. Elle nous est offerte par l'éditeur que nous remercions de son obligeance.



tiennent par leurs tiges une fleur ou un bouquet. Elles représentent des porteuses d'offrandes, non pas humaines, mais célestes. En fait, elles doivent figurer quelques-unes de ces divines apsaras dont la vue plongeait Nanda dans le délire et le fit renoncer à sa maîtresse en faveur d'une vie religieuse. La raison de leur présence sur ce rocher n'est pas difficile à deviner : elles étaient là pour flatter l'orgueil démesuré d'un monarque. Dans beaucoup d'œuvres d'art indiennes on représente quelque grand personnage entouré de vols d'êtres célestes qui lui apportent leurs dons. Ici la paroi entière du rocher portait jadis des images de ces êtres d'une splendeur divine, et dont le Ciel était peuplé. Elles venaient payer leur tribut à l'hôte du palais resplendissant tout là-haut.

Le dessin préliminaire a été incisé dans la surface du plâtre. Puis, par de légers coups de peinture rouge, les principales masses plastiques ont été indiquées. Ensuite ont été posées les couleurs principales à larges traits, à peine visibles à présent, mais qui accentuent néanmoins la rotondité des formes. On a modelé légèrement les contours, comme à Ajantâ. Les fleurs que les femmes portent à la main et dans leur chevelure, cette chevelure même et les bijoux abondamment ciselés qui la décoorent, ont été dessinés à main levée et rien qu'en couleur. Enfin, on a accentué en noir les tracés et donné de l'expression et de la netteté aux yeux, aux lèvres et aux mains. Il est surtout intéressant d'étudier, à travers les retouches successives du dessin qui apparaissent sous les couches de peinture, comment les artistes, au cours de leur travail, ont corrigé l'inclinaison d'un profil, le déploiement d'une épaule, le geste d'une main.

Ce dessin, comme celui de toutes les peintures murales indiennes, est composé de traits. Mais à Sihagiri ces traits sont lancés en courbes resserrées si bien que l'on peut presque sentir au toucher tout ce que contiennent ces formes arrondies. Et pourtant, le développement vigoureux de ces lignes à travers la surface de l'enduit interdit aux regards de n'envisager ces formes que comme purement massives. Il y a conflit, tension, vouloir entre ces deux modes de dessin : le plastique et le linéaire ;

et chacun d'eux est poussé très loin afin d'obtenir un effet esthétique écrasant. Les bouches sont dessinées avec ces lèvres inférieures charnues et séduisantes comme des pétales de fleurs, lèvres tant prisées en Inde, et les yeux ont leurs regards braqués grâce à un fléchissement de la courbe des paupières. Les mains surtout ont une élégance profondément expressive, avec des gestes quelque peu affectés, mais des doigts qui se débattent comme des serpents. Sous une lourde poitrine, le haut du torse de ces femmes accuse ces deux ou trois plis propres au canon de la beauté féminine. Leurs cheveux sont relevés en hauts chignons compliqués, fantastiques, dont les tresses sont garnies de fleurs, de diadèmes de pierres précieuses, de cordons de perles, de fils d'or. Sur leur cou et leurs bras, elles portent des bijoux abondants et divers. Tous ces caractères soulignent cet idéalisme décoratif et sensuel.

Les couleurs sont pratiquement les mêmes que celles utilisées à Ajantâ dans la seconde moitié du V^e siècle : des rouges, des verts et des jaunes minéraux, un bleu de cuivre au lieu de ce bleu de lapis-lazuli adopté à Ajantâ après le V^e siècle. Le corps des « dames », distinct de celui des « servantes », présente toujours ce ton léger de blé mûr, cette couleur « aryenne » partout prisée en Inde comme le témoignage d'une haute naissance. Beaucoup de « servantes » ont la peau olivâtre et sombre, bien que, pour la beauté, elles ne le cèdent en rien à leurs nobles maîtresses. Dames et servantes portent toutes un « dhoti » noué autour des hanches selon une mode typiquement indienne ; et bien que le haut de leur corps demeure tout à fait visible, beaucoup d'entre elles sont certainement revêtues d'une sorte de corsage ou de blouson rougeâtre de cette mousseline de coton finement tressée qui fut l'une des fabrications indiennes les plus recherchées.

Gravée sur le plâtre de ce « miroir en maçonnerie » qui protège le sentier escaladant la face ouest du rocher de Sihagiri se remarque une multitude d'inscriptions dont certaines remontent au VIII^e siècle. En stances poétiques, ces griffonneurs, dont certains furent des moines bouddhiques, se demandent quelles pouvaient être ces beautés. Quelques-uns de ces

poèmes font allusion à leurs « formes palpables ». On en déduit que les peintures, s'étalant jadis sur tout le rocher, partaient du niveau du sentier.

Beaucoup de ces poètes de circonstance déclarent que ces femmes au teint de lis, ces beautés aux yeux de biche, qui affolent l'esprit, ont l'air de vouloir parler sans jamais le faire. La séduction cruelle de ces divines créatures, dont les paupières frémissent et dont les nattes sont piquées de fleurs, a détourné de leurs banales épouses le cœur de certains d'entre eux et les a privés de sommeil. Une femme écrit combien elle est heureuse de n'avoir pour superbes rivales que des formes au cœur de pierre. Tel poète affirme que ces cinq cents filles aux sourires accueillants font obstacle à quiconque s'en veut monter au Ciel. Mais tel autre proclame dans son extase qu'il se sent à présent l'esprit tout apaisé par la splendeur de ces créatures et que, grâce à leur image, la mort n'a plus d'effroi pour lui. Dans l'ensemble, ces centaines d'inscriptions fugitives nous révèlent d'un coup d'œil les émotions ressenties, siècle après siècle, par des visiteurs de condition moyenne devant une grande œuvre d'art.

Toile d'eau Roseaux

roseau

hélice

au vert

tournant

en eau piqué

pâle

opale

rose pâle

rosélice

lisse et délice d'opale

et tourne

et glisse

à fleur d'espace

éclat d'eau

couteau

coup d'œil

cri d'eau

à vif d'étoile

Il est des artistes qu'on revoit avec intérêt, d'autres avec en plus le sentiment — comment dire ? — qu'il se passe quelque chose. Giorgio di Giorgi appartient aux seconds; l'exposition que présente la Galerie XX^e siècle, s'il était besoin, me l'a confirmé.

Les arborescences de bronze qui, l'an passé foisonnaient dans la salle qu'elles transformaient en grotte préhistorique, font place à des sculptures dont on sent de prime abord qu'elles ont changé d'ère; ce que révèle le tourment qui leur est commun à toutes. Impression sommaire qui exige aussitôt d'être précisée. D'une part ces nouvelles sculptures tendent à s'émanciper de la paroi pour gagner l'espace; de l'autre, abandonnant la verticalité hiératique, elles se propulsent par une suite de mouvements qui l'animent.

De quoi s'agit-il donc ? Pour l'essentiel de ceci, que les sculptures figurant à la première exposition se fondaient sur le temps (j'y avais insisté dans ma chronique),¹ alors que celles qu'on voit aujourd'hui, sans quitter le temps, *commencent à l'articuler*. Tout en restant fidèle à sa démarche initiale, Giorgio di Giorgi ne se borne donc pas à la prolonger; il met progressivement au jour ce qu'elle contenait en puissance. Que l'arbre sorte de la graine n'a rien de surprenant en soi. L'admirable est que, de la graine à la feuille, tout ce qui est prévisible est également inattendu, qu'en déployant ses effets la nécessité intérieure, qui gouverne la création, suscite et renouvelle l'attente. Peut-être le sentiment obscur « qu'il se passe quelque chose » trouve-t-il là son explication, du moins une manière d'éclaircissement.

Evanouies les végétations minéralisées que se disputaient le silence et l'érosion, voici que d'étranges alvéoles s'agrippent à la plaque de bronze, pointant leur orifice ébréché, l'évasant, séjours d'insectes depuis longtemps disparus ou qui attendent de naître. A quoi se mêlent de lourdes coquilles dont l'enroulement interrompu évoque le souvenir de mollusques qu'un brusque cataclysme aurait anéanti, à moins qu'elle ne présage une mutation dont on ignore ce qu'elle produira, mais qu'on

¹ *Pour l'Art*, n° 71, mars-avril 1960.

sent imminente. Ainsi les flots des siècles abandonnent sur le sol de mystérieux résidus que l'artiste guette, moins pour y surprendre le pittoresque d'une forme que le passage, si menacé soit-il, d'une présence qui appelle sa forme.

Prenant appui sur sa masse redressée, *Le Trépan* s'étoffe d'une physiologie rudimentaire, combien vulnérable avec ses organes laissés à nu, dirait-on, comme si, à cet échelon de l'existence, l'enveloppe protectrice ne s'était pas encore refermée. Telle aussi *La Colombe du Cap*, qui ramasse ses futurs vols dans son noyau troué déjà du battement des ailes, colombe fermée comme le poing, impatiente de se délier pour faire siffler l'air autour de son corps soyeux. Tel encore *Le Vent oblique*, qui conjugue l'air battu par l'oiseau et l'oiseau dans le même élan.

S'éloignant du temps sédimenté par les ères lointaines, Giorgio di Giorgi s'attache à saisir les pulsations de la vie embryonnaire, non par souci de naturaliste, mais pour accorder chacune à l'espace, qui est sa part de destin. D'où le tourment des formes qui, aux prises avec leur devenir, se cherchent, se nouent, s'étirent; d'où les aspérités, les épines, les ébréchures — parfois aussi le déploiement définitif d'une palme — les brindilles jetées pêle-mêle qui, ailleurs, deviennent tendons. Et ces êtres bicéphales, ne témoignent-ils pas, *La Rose et la Hure* par exemple, qu'entre deux avènements mûrissent les perplexités de la nature ?

Ce n'est pas de monstres qu'il s'agit. Le monstre est dérision; il défigure les choses pour mettre à mal l'ordre secret que nous devinons en elles. Tout au contraire les sculptures de Giorgio di Giorgi me paraissent prendre cet ordre en charge, sans pourtant s'en tenir à l'image mécanique que nous nous en faisons. Sous leur apparence tourmentée, elles célèbrent l'âpre fécondité de la nature. Aussi n'est-il pas étonnant que nous espérions beaucoup d'un artiste si intimement lié aux forces telluriques dont nous oublions, par paresse ou présomption, qu'elles sont la matrice de tout ce qui a souffle ici-bas. L'existence ne s'épuise pas dans le formulaire que nous avons dressé des êtres; elle apparaît dans tous les *essais de vie*, même dans ceux que les Hindous appellent « les possi-

bilités créées ». Le temps n'a donc pas à entériner les formes dont nous sommes convenus, ni à les conduire de la naissance à la mort. Son pouvoir est infiniment plus vaste. S'articulant tel un arbre dont les racines plongeraient jusqu'au principe créateur, il alimente de sa sève tout ce qui est appel à la vie.

Giorgio di Giorgi, *Vent oblique.* ➤





Christine Boumeester, *Aquarelle*. Galerie Le Point Cardinal, Paris.

Où est l'époque heureuse où Van Loo, examinant les œuvres envoyées au Salon du Louvre, s'arrêta devant quelques petites toiles et cria avec étonnement : « Qui est cet admirable petit-maître hollandais ? » « C'est moi, Sire, répondit Chardin, et ce que vous dites est un grand compliment. » De nos jours, cette expression a pris un sens péjoratif. Pougny fut considéré comme un petit-maître parce qu'il a continué l'œuvre d'un maître, celle de Vuillard. Le jour de sa mort, on s'est aperçu de sa grandeur. Il en fut de même de Wols et Reichel, disciples de Klee et d'autres encore. On comprend alors comment un artiste comme Christine Boumeester a pu rester si peu connu jusqu'à l'âge de cinquante ans. Dans le petit cercle de ses fidèles, elle est considérée comme la Berthe Morisot de l'abstraction.

Mais l'abstraction de Christine Boumeester est particulière; elle est vivante, animée. Sur ses dessins, sur ses aquarelles et sur quelques tableaux, Christine Boumeester a créé un petit jardin d'Eden. Nous y voyons descendre des couleurs comme des oiseaux; on a l'impression qu'elles vont s'envoler, mais elles restent là et y font leur nid. Ces formes, qui rappellent quelquefois des feuillages et des pétales, ont la force des boutures et des greffons; elles enfoncent leurs racines dans le papier, dans la toile. Ce sont des formes vraies où la nature dort, à moitié éteinte, les yeux fermés.

Christine Boumeester sait extraire les couleurs de la nature et construire avec elles des formes purement picturales. Elle prélève la couche superficielle du visible pour la transplanter dans le monde de ses visions.

C'est surtout sa poésie qui nous enchante, le lyrisme et la tendresse de ses images abstraites. Les petits formats de Christine Boumeester sont comme les strophes d'un poème; ses espaces, les souvenirs de l'infini.

Georges Charbonnier a écrit sur elle dans l'*Anthologie de l'Humour poétique*: « Née au soleil. Aime vivre à l'ombre. » Christine Boumeester a mis toute la lumière de sa vie dans ses œuvres. Elle est arrivée à créer un tissu pictural, un tissu irisé et transparent, celui de la lumière qui a touché la terre et porte les traces du verticille floral.

Réalisme au premier degré! Ainsi pouvons-nous qualifier de prime abord les créations des frères Lumière. Toutefois, nous devons nous méfier des généralisations hâtives et des jugements sommaires; car le génie des deux Lyonnais (au nom prédestiné, dirait-on) a fondé un idiome sauvage et vivace que seules les greffes et les surgreffes, mises au point par les marchands, ont conduit jusqu'à l'état de lamentable délabrement où nous le retrouvons, prostitué par la majorité des metteurs en scène, un demi-siècle plus tard.

Les industriels de la cinématographie ont bourgeoisement confondu qualité et quantité, ils ont fait de la quantité une qualité et ont cru qu'en art peut exister un progrès qui serait fonction directe des perfectionnements techniques. Un vaste secteur du cinématographe a évolué dans le sens d'une imitation sans cesse plus raffinée de la réalité (conquêtes successives de la parole, de la couleur, du relief, du cinémascope, du cinérama et demain peut-être, de l'écran odoriférant).

C'était exploiter basement l'invention de l'image mouvante à des fins de trompe-l'œil et de trompe-l'esprit qui dépassent, en la trahissant, la potentialité des intentions des frères Lumière. Car les deux hommes, tacitement ou, même, inconsciemment, offraient avec leur appareil l'occasion d'une nouvelle discipline intellectuelle comparable, y compris dans le processus de dégradation qui la caractérise, à celle qu'illustre l'apologue des Cartographes de Suarez Miranda (*Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lerida, 1658) rapportée par Jorge-Luis Borgès dans *Histoire de l'infamie* (Ed. du Rocher, Monaco, 1951): «... En cet Empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui point par point. Moins passionnées pour l'étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à

l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autres traces des Disciplines Géographiques. » (p. 93).

Mais laissons là les Cinéastes Aberrants qui, pareils aux Cartographes de Suarez Miranda, ne sont capables de concevoir artistiquement que des décalcomanies monstrueuses du temps et de l'espace, de l'homme visible et de ses entours. D'autres, par bonheur, ont su tirer du réalisme primitif des signes plus subtils au cœur desquels une vérité profonde peut naître du mensonge esthétiquement, amoureuxment élaboré.

Au début de sa carrière, Georges Méliès ose reconstituer, en studio, des vues d'actualités et, du coup, il affranchit sa caméra du joug de l'élémentaire témoignage objectif et la place d'emblée sur l'aile du lyrisme, de la fantaisie, du fantastique, du réalisme irréaliste.

Un jour, raconte-t-on, il filme la circulation des omnibus à chevaux et des fiacres devant l'Opéra. Subitement son appareil cesse de fonctionner; il interrompt donc le tournage pendant quelques instants nécessaires à la réparation, puis il poursuit la « prise » normalement. Un peu plus tard, durant la projection de cette scène, il a la surprise de constater que, sur l'écran, un omnibus qui entre dans le champ se transforme brusquement en corbillard (ce véhicule, au cours de la réparation, ayant pris par hasard, dans l'animation de la rue, à l'instant de la reprise du tournage, la place exacte qu'occupait l'omnibus au moment de l'interruption). Ce premier *truquage par substitution d'objets* confère au cinématographe un pouvoir insoupçonné jusque là: il permet de raccorder arbitrairement deux fragments d'un même flux temporel pour faire exploser l'apparente logique de l'ordre des choses. Amputée d'un maillon, puis ressoudée, la chaîne du temps « naturel » peut se dérouler dans l'univers filmique selon une continuité autre: au détour d'un système de ressemblances fidèles voici que se glisse, sous l'illusion rationnelle, à la suite d'une omission, la présence insolite de l'humour et du délire.

(à suivre)

Voir *Pour l'Art* n° 79-80.

Chez le vrai créateur les influences deviennent affluences.

Rien de plus louable que la sobriété; encore faut-il qu'elle ne masque pas l'indigence. Combien d'œuvres qui paraissent hardies ne sont que « sans risque » !

Le noir-et-blanc peut être très coloré, à condition qu'il aille du chaud au froid; c'est ce conflit qui est, quelle que soit la gamme, la véritable couleur d'un tableau.

Un tableau doit être préconçu, et pourtant, une large marge doit être laissée à l'imprévu pendant l'exécution; ce qui « vient sous le pinceau » est plus précieux que le fruit du calcul.

Nous prenons conscience des formes et des couleurs de notre monde intérieur par la rencontre que nous en faisons dans le monde extérieur. « Partir du monde intérieur » est un non-sens; cela équivaut à l'invitation d'ouvrir la chambre secrète d'une forteresse de l'intérieur, alors que la prise de conscience de nous-mêmes ne nous livre que successivement une clef après l'autre pour pénétrer à l'intérieur de cette citadelle aux multiples enceintes. Rembrandt, dans sa vieillesse, finit par ne plus peindre le feu ou des étoffes ou des armures; tout devient matière de sa substance même, matière de son monde intérieur.

Ce n'est plus que par la plus grande subjectivité qu'on atteint au général; nous n'avons en nous, étant humains, que ce qui existe dans d'autres, à l'état latent. Le créateur est un révélateur de visions, d'ambiances nouvelles; il matérialise les sensations, obscures parfois, qui dorment dans nombre de gens; l'émotion de ces derniers devant la « réalisation » de ce qu'il leur arrive de pressentir est la récompense de l'artiste; et pourtant il n'a cherché qu'à s'exprimer.

Prendre les moyens pour le but: maniérisme.

69 rue Saint-Alban Vorstadt, à Bâle, dans un quartier à la fois résidentiel et provincial, la façade d'une grande maison, sous le soleil, semble préserver la quiétude de ses habitants. C'est là qu'habite Mark Tobey, le grand peintre américain de la côte Ouest, à qui le Musée des Arts décoratifs de Paris consacre une importante rétrospective. Mark Tobey fut surnommé le « mystique errant » en raison, premièrement des doctrines spiritualistes sur lesquelles il fonda sa vie et, dans une certaine mesure, son art, deuxièmement, de son incapacité à mener une vie sédentaire et à se fixer définitivement quelque part. Tout au long de sa vie, en effet, Tobey aura vécu au milieu des valises et des malles à moitié défaits pour une arrivée ou un nouveau départ. Le peintre a habité dans presque tous les pays du monde, ne déménageant de Seattle que pour aller en Chine et au Japon, partant de ces derniers pour visiter l'Europe, quittant l'Angleterre (Dartington Hall où il enseigna) pour se rendre au Mexique ou au Moyen-Orient. Tobey n'a pas la moindre notion du home, ou de la maison, comme nous disons en France. C'est pourquoi, bien qu'installé à Bâle depuis plus d'un an, les pièces de la grande maison où il demeure restent pratiquement vides, sans le moindre meuble.

Agé de soixante et onze ans, Mark Tobey a le front haut, la barbe et les cheveux blancs, un regard clair. Il parle un français hésitant et préfère utiliser l'anglais. Un interprète, son secrétaire, assure la correction et l'exactitude du dialogue.

— Vos œuvres, les plus grandes, sauf les lavis à l'encre de Chine, dépassent rarement 40×25 cm. N'avez-vous jamais été tenté par de plus grands formats ?

— Non, je ne cherche pas l'espace dans son étendue, mais dans sa profondeur. En outre, par l'animation minutieuse de tous les points de la surface, j'essaye d'obtenir un mouvement, une vibration, qui déborde le plus largement possible les limites réelles de mon support. L'importance des ondes dégagées par une œuvre d'art, son aura, n'est aucunement déterminée par sa surface. Je ne crois pas à l'art mural.

— Pourquoi vos lavis à l'encre de Chine sont-ils plus grands ? Où en avez-vous appris la technique ?

— Dans les sumi, la rapidité d'exécution compte davantage, et surtout le geste qui demande de plus larges surfaces pour s'exprimer. J'ai été initié aux mystères de la calligraphie, au lavis chinois, au sumi, dès 1922 environ, à Seattle, par mon ami le peintre chinois Teng Kwei, dans la famille duquel j'habitais, du reste, lorsque je voyageais en Chine.

— Dans votre art, les influences extra-orientales ont-elles été aussi fortes qu'on l'a prétendu ?

— Je ne sais pas, d'ailleurs de nombreuses autres influences, fort diverses, la vie des grandes cités modernes par exemple, fugitives ou durables, n'ont cessé de me solliciter. Du reste, c'est moins sur le plan de l'esthétique que l'Extrême-Orient a

constitué pour moi un modèle, que sur ceux de la philosophie et de la vie intérieure.

— Je crois que vous vous êtes intéressé aux théories Zen et à la doctrine persane Baha'i ? Quels apports ou quels enrichissements en avez-vous retirés ?

— Bien qu'envisageant les mêmes problèmes, le Baha'i et le Zen leur apportent des solutions très différentes. Au surplus, le Baha'i, spiritualiste, s'apparente davantage à une religion que le Zen de nature essentiellement philosophique. Mais je ne me suis intéressé au Zen que beaucoup plus tard. Ce que j'ai retiré de l'un et de l'autre relève plus de la vie mentale et spirituelle que de l'esthétique encore que, forcément, mon expression plastique en ait été assez fortement imprégnée.

— Comment avez-vous concilié votre attirance pour les choses ou les idées d'Extrême-Orient et votre sensibilité ouverte aux formes de la vie moderne ?

— En tant que peintre américain, je ne pouvais rester indifférent au dynamisme des grandes villes modernes, à leurs foules humaines toujours pressées, à leurs lumières, etc. Toutes ces sensations ont été transcrites picturalement dans des œuvres qu'on a qualifiées tantôt d'expressionnistes, tantôt de lyriques. En fait, par leur recherche du mouvement, elles sont tout simplement romantiques. De même que sont classiques, par leur nature méditative et leur intemporalité, mes peintures inspirées par l'Orient et la vie intérieure.

— D'après ce que je sais de votre œuvre, elle est esthétiquement fort diverse, figurative ou pas, informelle ou tachiste. D'où vient que l'on vous considère presque toujours uniquement comme un artiste informel ?

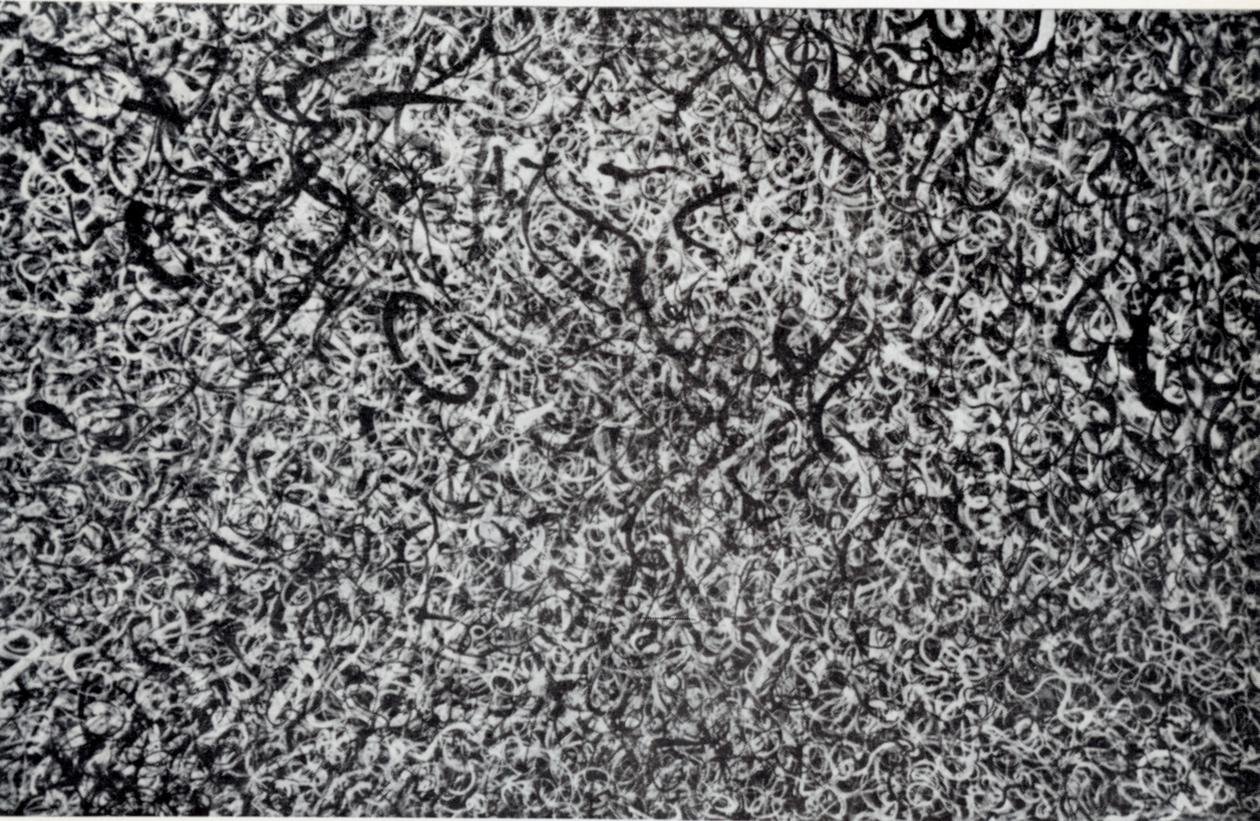
— Cela tient peut-être au fait que mes recherches dans cette voie remontent à 1921, c'est-à-dire à une époque où elle était encore inexplorée. Dès cette époque, devant ma toile, lorsque je pensais à une forme, je ne rêvais qu'aux moyens de la désintégrer et de la détruire, afin de débarrasser l'œuvre de toute particularité. Cependant l'informel ne représente qu'une petite partie de ma production.

— Pourriez-vous me donner une définition exacte de ce qu'est la peinture informelle ?

— Jusqu'à l'avènement de l'art informel, toute bonne peinture offrait à ses spectateurs un double contenu : un contenu universel, puis, grâce à ses formes justement, un contenu particulier. La peinture informelle abandonne le contenu particulier, c'est-à-dire tout ce qui est pittoresque, individuel, identifiable, pour ne laisser subsister que les données universelles. A mon avis, dans une certaine mesure, c'est beaucoup plus difficile. Car une toile informelle ne doit rien présenter qui puisse séduire l'œil du spectateur, le solliciter, le tenter. Sa qualité n'agit donc que lentement et insensiblement sur l'appréciation. C'est comme un philtre insidieux, une drogue.

— Est-ce l'influence que vous avez exercée qui est à l'origine de l'Ecole du Pacifique ?

— Il n'y a pas et il n'y a jamais eu d'Ecole du Pacifique (pas plus que d'Ecole de



Mark Tobey, *October*, 1957, tempera. Galerie Beyeler, Bâle.



Mark Tobey, *Calligraphie repoussée*, 1959. Galerie Beyeler, Bâle.

WOLS

De son vrai nom Otto Alfred Schulze Battman. Né à Berlin en 1913. Après un séjour d'étude au Bauhaus de Dessau, gagne Paris en 1932. Rencontre Miro, Max Ernst, Tzara, Calder. Fait des photographies en Espagne, en 1933. De retour en France, expose ses photographies. En 1937, nommé photographe officiel à l'*Exposition Internationale de Paris*. Au cours de la seconde guerre mondiale, peint dans le Midi. Rentre à Paris où il fait la connaissance de Sartre et de Simone de Beauvoir. Meurt à Paris en 1951. A illustré Kafka, Artaud, Paulhan, Sartre, etc.

Nombreuses expositions particulières en Europe, aux USA, etc.



Mark TOBEY

Né en 1890 à Centerville (Wisconsin). Autodidacte. Gagne New York en 1911, Seattle en 1923. Y enseigne pendant deux ans à la Cornish School. Habite la Grande-Bretagne de 1931 à 1938. Voyages en Europe, dans le Proche-Orient, au Mexique, en Asie. En Chine, étudie la calligraphie chinoise. Vit à Seattle et à New York.

Nombreuses expositions particulières aux USA, en Europe, etc.





Christine BOUMEESTER

Née en 1904 à Batavia (Java). En Hollande en 1921. Diplôme de professeur de dessin en 1925. Arrive à Paris en 1935. Epouse le peintre Henri Goetz la même année. Vit à Paris. Illustration de nombreux livres. Nombreuses expositions particulières en France, Hollande, Suisse, etc.



Giorgio di GIORGI

Né à Gênes en 1918. Etudes universitaires. A travaillé d'abord avec son frère, armateur. Depuis quelques années se consacre entièrement à son art. A exposé à Paris, à la galerie Craven, à la galerie XX^e siècle, à Oslo, à la galerie K.B. A été invité à la Biennale de Venise, à la Quadriennale de Parme, à Anvers etc. A participé à la grande exposition de sculpture italienne qui, après Messine et Bologne, a fait le tour de l'Angleterre.

New York d'ailleurs qui n'est qu'une suite de la peinture européenne). Cependant, à une époque, il y a eu, sur la côte Ouest, une certaine manière de sentir, en raison sans doute de la proximité de l'Extrême-Orient, une qualité d'émotion et des réflexes particuliers. Mais tout cela est en voie de disparition par alignement et conformité plus ou moins inconsciente au modèle de New York. Les modes de cette ville, ses façons de vivre et de penser, envahissent les U.S.A. entiers. New York absorbe les diverses sensibilités des régions et Etats américains pour les couler dans un moule unique, le sien. Quant à l'influence que j'ai pu avoir sur l'art de mon pays, bien peu consentent à la reconnaître.

L'œuvre romanesque de Pierre-Jean Jouve est vite recensée: quatre livres, dont deux formés par la réunion de volumes parus successivement mais présentant une unité: *Paulina 1880*, *Le Monde Désert*, *Aventures de Catherine Crachat (Hécate et Vagadu)*, *Histoires sanglantes (Histoires sanglantes et La Scène capitale)*. Ces œuvres jalonnent dix années de la vie du poète: elles ont paru de 1925 à 1935. Ensuite, plus de romans. « Toute recherche de sujet s'est terminée par un refus intérieur; toute considération sur « l'art du roman » aboutit à des conclusions négatives. Je pensais d'une part que je n'irais pas plus loin dans l'expression, telle que je devais la concevoir. D'autre part l'invention s'est trouvée invinciblement ramenée vers l'expérience concrète, ce qui me semblait insatisfaisant. »¹ Le poète retourne donc, après ce « moment » romanesque, à son moyen naturel d'expression, qu'il n'avait d'ailleurs pas abandonné; ses recueils poétiques: *Noces*, *Sueur de Sang* ont paru respectivement en 1931 et 1935.

Nous n'avions plus le moyen de lire ces romans parus, certains, en éditions à tirage limité, et tous épuisés, quand un éditeur² eut l'heureuse idée, voilà deux ans, de ressortir *Paulina 1880*. Ce fut une sorte d'événement littéraire; on en parla presque autant que du dernier prix. Pour moi, une découverte, et qui me ravit. J'y aimai la violence des passions, l'alliance lourde et capiteuse — très 1880, vraiment — de l'amour et de la mort, la cruauté ardente d'une mystique où Dieu crucifie sur sa Faute l'être qui l'aime sans que cet amour le garde du péché. *Paulina* passe par le cloître mais le cloître n'est qu'une étape bientôt dépassée: elle ne s'y purifie pas, y devient, au contraire, ferment d'inquiétude et occasion de trouble. Rejetée vers son amant, elle le tue, ne parvient pas à se tuer elle-même, expie en prison pendant dix années; et la voilà enfin, dans un pauvre village, une vieille femme que l'âge a apaisée. Sombre et brûlante histoire soutenue par l'acuité et la profusion d'un style qui est d'un poète, sans qu'on soit tenté — heureusement — de le qualifier de poétique; œuvre qui, s'il faut la qualifier d'un mot, appelle celui de baroque.

Mais voici qu'un autre éditeur³ vient de rééditer sous le titre de *La Scène capitale*, les œuvres qui débouchent sur la grande figure d'Hélène, Hélène de Sannis, l'héroïne de *Dans les années profondes*, l'image obsessionnelle dont P.J. Jouve ne s'est pas délivré en la vouant à la mort dans son roman. Elle a poursuivi en lui son existence, resurgissant tout au long de l'œuvre poétique ultérieure: « Il fallait admettre que j'avais le mythe en moi-même... Le mythe d'Hélène ne voulut pas me quitter. Il se transforma aussitôt dans la poésie sous diverses formes. Il fut comme le recours à moi-même pour rouvrir toujours la source d'inspiration aux heures les plus sombres. » Les *Histoires sanglantes* datent de 1932. Elles sont courtes; les plus longues n'ont pas vingt pages, et il en est de deux. Le sang ne les marque pas toutes, en dépit du titre. Mais la souffrance y est intolérable, y atteint une sorte de paroxysme, même

¹ *En miroir*. P.J. Jouve, Mercure de France.

² Gallimard.

³ Mercure de France.

si elle ne se résout pas dans la mort; et peut-être même davantage quand elle ne connaît pas cette fin. L'artiste des *Trois gants* réduit son ennemi au néant en le traversant d'un regard absent, « comme on en donne à une pierre ou à un chien ». Il n'en est que plus lié à lui et, tout naturellement, c'est chez lui qu'il se rend ensuite, pour lui prendre sa femme: « Ah ! quelle terrible tristesse d'être si nécessairement *trois !* » L'homme qui visite une certaine maison n'y meurt qu'à « la vie normale ». Mais « c'était une opération atroce dans laquelle il perdit le sens, et cependant il se souviendrait éternellement de ce martyr. » En comparaison, Gribouille, qui choisit de se noyer parce qu'il a perdu son parapluie et n'ose rentrer mouillé chez son terrible père, est presque heureux. Sa figure n'exprime, quand il tombe dans le bassin, que « le sentiment désagréable d'un homme qui se demande pourquoi toutes les choses de ce monde se trouvent si mal arrangées. » Gribouille, en réalité Ernest Gribiche.

C'est un autre Ernest — mais pourquoi de nouveau ce nom ? — celui des *Rois Russes* qui vit, dans une atmosphère de cauchemar, une révolution absurde et sanglante. « Ce meurtre est silencieux... Il a l'air d'un dormeur éveillé. » Amoureux de la colonelle Nina, il devient, après l'exécution de celle-ci, le cheval qu'elle montait. « Il reporte sur le Cheval un tel élan d'amour, il fait un tel acte d'adoration que bientôt il aperçoit avec lenteur qu'il se confond au Cheval. » « Et c'est par le Cheval et dans le Cheval même que la révolution s'affirme définitivement victorieuse; et le Cheval le sait. » Le Cheval, c'est-à-dire Ernest. C'est une très étrange histoire d'un onirisme contenu dans les limites du récit réaliste, ou unanimiste, avec la présence menaçante et grotesque de la Masse, et la peinture féroce des responsables. Les vides et les pleins se répondent et s'équilibrent, les bruits se résolvent en silences; et, d'exaltation en dérision, d'efforts en abandons, le magnifique Cheval Ernest, ne servant plus à rien « se soulage dans la poussière et à ce moment toutes les colonnes du temple s'écroulent ». Ainsi la toute-puissance débouche-t-elle sur le néant.

La Peine Capitale comprend deux récits dont la parenté est évidente, bien que le premier: *La Victime*, se situe dans le moyen âge allemand, et le second: *Dans les années profondes*, dans une Italie du Nord contemporaine des années d'adolescence de Pierre-Jean Jouve.

La Victime, c'est Dorothée, la fille du Conseiller Vénérable, juge à la Cour Suprême pour les affaires criminelles. Elle est la Pureté, elle est la Vierge, elle est la Femme. Elle ne peut résister à l'appel de l'Amour (oui, tous ces mots sont à majuscules) et, sans avoir vu l'étudiant Waldemar autrement que dans des rêves où il est un Jeune Homme « noir, beau et célibataire », elle doit suivre la flûte de Simonin, ami de Waldemar (en fait Satan), qui la mène vers celui qui la désire comme un forcené. « Mon mal est le mal des ardents. » L'érotisme exacerbé des « deux possédés » passe

outré à l'interdiction de « toucher » Dorothee qui a été faite à Waldemar; et il a juré de ne pas la prendre entre ses bras ! « Elle-Moi ! la mort est le troisième terme. » En effet, Dorothee meurt de l'étreinte, et il faut la diablerie de Simonin pour la tirer de la mort et lui faire réintégrer la maison de son père où elle vivra (?) quelques jours dans un état sur lequel les savants théologiens du lieu discutent sans arriver à conclusion. Cela, après que l'exorcisme du Docteur Pommer, en chassant le démon dont Dorothee est possédée, a précipité à terre son corps, dans une odeur « de cadavre ancien, dont la corruption est avancée et redoutable. » Quant aux deux amis, l'association des Francs-Juges (dont ils faisaient d'ailleurs partie) les voue au bras séculier: torture et mort.

Tout, dans ce conte noir, sent le soufre et la mort qui rôde sous les espèces d'une odeur de pomme sûre. L'érotisme rutil, les forces irrationnelles distordent les âmes; en un certain sens: du sang, de la volupté et de la mort. Pierre-Jean Jouve se délecte, avec un raffinement sensuel, de la souffrance d'âmes qu'il veut sauver, mais par le truchement de l'*Autre*.

Dans les années profondes est, plus qu'aucune autre histoire, liée au cadre où elle se déroule: la lumière qui baigne Hélène de Sannis et Léonide est celle des « alpes et sanctuaires » de « ces terres italiennes gonflées de lacs et d'arbres, de majestueuses églises peintes. » A ce propos, René Micha⁴ évoque « la finesse et la spiritualité de Mantegna » ainsi que « la voix cruelle ou souriante de Mozart ». P.J. Jouve lui-même révèle dans *En miroir* qu'au plus fort de la crise d'âme que suscitait en lui son amour pour Lisbé, il se mit à l'imaginer, devenue « Hélène », vivant dans « le féerique village de Soglio », en Engadine, qu'il venait de découvrir, émerveillé. Il en a fait *Sogno*.

L'amour du vierge Léonide, tout juste sorti d'adolescence, pour la mûrissante et fascinante Hélène à la belle chevelure,⁵ se déroule dans une tension et sur un rythme contenu qui lui donnent une intensité par moment presque insoutenable. Décrivant le château de Ponte, propriété du comte de Sannis, P.J. Jouve en fait une architecture à la Gaudi qu'il qualifie de « Baroque palpitant et cruel », ce qui qualifierait aussi fort bien son œuvre même. Comme Dorothee, Hélène meurt de s'être donnée à Léonide, l'acte d'amour se confond avec l'acte de mort qui est aussi l'acte de vie, car « il était clair (cela je l'avais *su*) que le premier rôle d'Hélène était de m'avoir mis au monde ».

Il ne reste plus qu'à souhaiter qu'on nous donne prochainement l'occasion de relire les *Aventures de Catherine Crachat*, cette troisième figure de femme, Hécate infernale, qui complète la trilogie féminine (Paulina, Hélène, Catherine) qui règne — Parques plus encore que Grâces — sur l'œuvre du romancier-poète.

⁴ Pierre-Jean Jouve par René Micha. « Collection poètes d'aujourd'hui ». Seghers.

⁵ La chevelure joue un rôle primordial dans l'érotisme de P.J. Jouve.

Peut-être une œuvre musicale est-elle d'abord, plus que tout autre objet d'art, une forme, une structure, un ensemble élaboré dans un langage. La révolution qui bouleverse la musique actuelle, et lui donne un visage si différent des visages du passé, c'est dans le langage, la structure et la forme qu'il en faut saisir la démarche, si l'on veut en surprendre le secret, si l'on veut comprendre la violence du dépaysement, mesurer l'étendue et la fécondité des pouvoirs conquis.

Cela oblige à parler technique. On en éprouve quelque gêne, comme d'une faute de pédantisme, d'autant plus que le sujet n'est plus neuf, qu'on a déjà tenté souvent de le vulgariser. On peut se persuader cependant qu'il n'est pas inutile d'y revenir encore. Les principes doivent être accessibles aux esprits attentifs, même désarmés en matière de solfège et d'harmonie.

Depuis le début du XVII^e siècle la musique traditionnelle en Occident est tonale. Cela signifie qu'une mélodie et son accompagnement se meuvent sur les degrés d'une échelle de sept sons, appelée gamme. Les rapports de ces sept sons sont fixés et constants. A l'intérieur d'une gamme, d'un *ton*, il y a des notes privilégiées, une prédominance, une hiérarchie, des attractions puissantes et obligées. La note point de départ, ou tonique, est fondamentale (soit *do* dans la gamme de *do*). La dominante (*sol*, dans la gamme de *do*) joue un rôle de pivot en quelque sorte. La sensible (avant-dernière note, *si*) appelle la tonique. Ainsi la courbe mélodique et le jeu des accords obéissent à certains schémas, qui satisfont l'oreille habituée, s'inscrivent, dans leur diversité, selon des directions d'élan et de chute.

Mais il y a des notes étrangères à une gamme donnée. Par exemple *do dièse*, ou la bémol, pour la gamme *do-ré-mi-fa-sol-la-si-do*. C'est ce qu'on appelle les notes chromatiques. Or les compositeurs du système tonal ont employé, dès l'origine, des notes chromatiques, par exemple Monteverdi, Gesualdo. Ces notes chromatiques, étrangères au ton, sont l'exception, au début, une touche expressive sur le fond du tableau. Mais au fur et à mesure que la musique évolue, l'exception se fait plus fréquente. Elle devient la règle, avec Wagner. Dès lors la tonalité est incertaine, hésitante, fuyante. Schoenberg avance d'un pas. La tonalité bascule. La musique devient atonale. Plus de tonique, ni de dominante, ni de sensible. Plus de hiérarchie, de privilèges, d'attractions, de mouvements obligés. Au lieu des vingt-quatre gammes et tonalités, majeures ou mineures, de sept sons, il n'y a plus qu'une seule gamme de douze sons, comportant le « total chromatique », c'est-à-dire *do-do dièse* ou *ré bémol-mi-fa-fa dièse* ou *sol bémol-sol-sol dièse* ou la *bémol-la-la dièse* ou *si bémol-si*, douze sons égaux en valeur, en dignité, que le compositeur utilise à son gré, dans le rapport qu'il lui plaît avec tout autre, horizontal (mélodique) ou vertical (harmonique). Comme un dessinateur qui, au lieu de placer des objets selon les lignes de

fuite d'une perspective, choisirait de les placer n'importe où, sans plus tenir compte de perspective.

C'est un régime de complète liberté. Plus de règles d'harmonie. Le musicien est maître de l'univers sonore. Mais cette liberté est dangereuse. Pouvant écrire ce qu'il veut comme il veut, le compositeur est menacé par la confusion et le chaos. Il éprouve le besoin d'un principe d'ordre, de cohésion, d'un principe structurel qui discipline à nouveau, autrement, sans perdre l'avantage gagné, les matériaux épars d'un langage éclaté.

Ce principe structurel, c'est la série. Si Schoenberg ne l'a pas positivement inventé, c'est à lui pourtant que revient le mérite d'un emploi consciemment organisé, systématique. Aussitôt Berg et Webern, à l'imitation de leur maître, et chacun avec son propre génie, exploitent et développent le principe, le système. Au sein de la musique atonale, la musique sérielle est née. La série initiale telle que la comprend Schoenberg, c'est une succession des douze demi-tons chromatiques dans un ordre donné, choisi par le compositeur. On ne répète aucun demi-ton avant que l'ensemble des douze soit épuisé. La succession peut se lire dans le sens horizontal et dans le sens vertical simultanément. Au cours d'un même morceau la série conserve son ordre. Ainsi est assurée l'unité de la composition. Ainsi la série joue-t-elle son rôle de principe structurel cohérent. Elle donne lieu à des transformations d'aspect, à des variations, par renversement, par récurrence (c'est-à-dire par écriture symétrique par rapport à un axe horizontal ou vertical: c'est le même motif vu dans un miroir placé au-dessus, ou à l'extrémité), par transposition (le même motif prenant son point de départ sur divers degrés de l'échelle chromatique). On voit bien à quelles railleries, à quelles accusations d'arbitraire et d'automatisme le principe de la série ainsi conçue prêtait le flanc. Railleries et attaques ne furent pas épargnées. Il fallait beaucoup de génie pour écrire des chef-d'œuvre selon ce système. Il y en eut. Mais on pouvait craindre que la composition sérielle ne devînt un procédé rigide, une école de fabrication sèche et gratuite, qu'elle n'aboutît à une impasse.

Ce fut d'abord le sentiment de Pierre Boulez, dans le choc même qu'il éprouva au contact de cette musique. Mais c'est à lui, à son jeune enthousiasme et à son intelligence active, qu'il appartient de féconder le principe, de « transpasser », comme il dit si justement, les maîtres viennois. La série n'est plus comprise en 1961 comme dans les années 20 ou 40. Elle s'est assouplie, divisée, multipliée. La série ou les séries sont tronçonnées, partagées et réparties en éléments, en groupes, et leur élaboration participe d'une grande liberté jointe à une exigeante rigueur. Aussi le choix, le goût, la fraîcheur et l'intensité du sentiment musical gardent-ils toute la place et l'importance qu'ils doivent avoir dans la création digne de ce nom.

D'autre part, dans le sillage de Webern, et dans le prolongement d'heureuses

recherches d'Olivier Messiaen, la notion de série, qui concernait les structures de hauteurs, fut appliquée aux durées, aux rythmes, aux timbres, aux attaques. Ici encore, Pierre Boulez fut l'initiateur. Le principe sériel commande alors à tous les aspects de l'œuvre, impose une unité totale à tous les éléments qui la constituent. C'est cette série généralisée, universalisée, qui apparaît aujourd'hui non pas comme une méthode de composition, faite de recettes mécaniques à l'usage de ceux qui n'ont rien à dire, mais comme un esprit, une conception. Elle se définit par une formule très large, et qui ne cesse de prouver sa vitalité, comme un contrôle constant des rapports des faits sonores à l'intérieur de l'œuvre.

(A suivre)

Voir *Pour l'Art* n° 79-80.

François Billeldoux

Va donc chez Törpe

Mise en scène d'Antoine Bousseiller

Une nouvelle pièce de l'auteur de *Tchin-Tchin* qui a connu un succès mérité il y a deux ans. Plus étoffée, plus complexe — peut-être un peu plus inégale — *Va donc chez Törpe* confirme les dons d'un auteur dramatique en même temps fort bon acteur.

En apparence, une pièce policière: un commissaire de police (Fr. Billeldoux) enquête sur une série de suicides (cinq en quelques mois) survenus dans l'auberge tenue par M^{lle} Ursula-Maria Törpe (Katharina Renn). En fait, il s'agit bien de suicides et la seule mesure prise sera la fermeture de l'auberge, lieu dangereux dans la mesure où elle est devenue un pôle d'attraction pour les désespérés.

Ceux qui sont las et fatigués d'un monde mécanisé, sans âme, s'entendent dire un jour ou l'autre « Va donc chez Törpe ». Ils y viennent et, si M^{lle} Törpe qui les comprend peut leur être, un certain temps, un précieux réconfort, elle se trouve impuissante, pour finir, à leur redonner le goût de vivre, l'ayant elle-même perdu.

Des types assez divers se trouvent rassemblés: un amoureux transi, un juif, un nègre, une femme abandonnée avec ses enfants, un hobe-reau qui a perdu le sommeil. Tous aiment et vénèrent Törpe et son mystérieux sourire, tout de sympathie et de compréhension. « La tête de bois » qu'est Karl, le commissaire, perdra, à son contact, beaucoup de sa dureté et de ses angles.

Allusivement mais clairement située au-delà du rideau de fer (quelques mesures de l'Internationale, ici et là) Billeldoux s'en prend à toute notre époque jugée par lui déshumanisée. La pièce est de tendance individualiste et anarchisante, sans tomber jamais dans l'erreur de poser explicitement la thèse.

Billeldoux a le sens du dialogue, de la réplique souvent jaillie avec naturel, et drôle parce qu'elle est à la fois inattendue et juste. Le comique et le tragique se mêlent intimement. La mise en scène tire le meilleur parti de bons acteurs, en tête desquels se détachent Billeldoux et Katharina Renn. Une excellente soirée.

Arden de Feversham

Adaptation d'Yves Jamiaque

Théâtre du Vieux-Colombier

Mise en scène de Bernard Jenny

L'accueil de la critique a été unanimement mauvais, ce qui nous semble tout à fait injuste. Encore ne fait-on pas généralement à Yves Jamiaque le grief d'avoir transposé arbitrairement une pièce élisabéthaine au XVIII^e siècle; or, le climat de violence qui est celui d'*Arden* se comprend au XVI^e siècle et non deux siècles plus tard. On ne parle là que de tuer, et les passions se déchaînent. C'est beaucoup plus vraisemblable sous la Reine Vierge que sous les derniers Stuarts. On a le sentiment que ce glissement dans le temps n'a été opéré qu'afin de permettre à René Allio de s'inspirer de gravures de Hoggarth pour ses décors, fort beaux, fort suggestifs. Le principe de ces panneaux qui descendent des cintres et à eux seuls créent le lieu est excellent: demeure d'Arden, marais du Kent, un Londres populaire, une taverne mal famée.

Mais on oublie vite l'anachronisme, et on se prend au drame pathétique et burlesque d'un mari très amoureux qui, trompé, ne rêve que de tuer l'amant de sa femme, tandis que cette femme, tout aussi éprise, mais d'un bellâtre, et sans illusion sur l'amour qu'on lui porte (il va à sa fortune) ne se contente pas de rêver, elle: elle trame la mort d'Arden. Et Arden semble « increvable », comme le dit un spectateur derrière moi. Il déjoue, inconsciemment le plus souvent, toutes les embûches. Cela nous vaut des scènes bouffonnes où deux très bons comiques: J.P. Darras et Galabru figurent des tueurs fanfarons. Pour finir, Alice elle-même poignarde son mari qui, par désespoir, se prête au coup.

Tony Taffin (*Arden*) joue de façon contenue et avec un tourment interiorisé. On lui en a généralement fait reproche, et cela ne nous semble pas justifié. Sa retenue fait valoir la violence de Jean-Pierre Bernard (*Mosbie*, l'amant) et plus encore de Rosy Varte, connue surtout comme comédienne et dont la fougue excelle ici dans le drame.

Autres spectacles

Une belle, une émouvante représentation des *Troyennes* d'Euripide. La pièce aura quitté la scène du Théâtre Récamier quand le cahier sortira, mais il serait injuste de ne pas louer le choix d'une œuvre d'une telle « actualité », si âpre condamnation de la guerre, et forte de son humanité et sa révolte contre l'injustice. Le texte porte, l'interprétation le soutient. Voilà cependant que Vilar s'apprête à nous présenter un Aristophane qui, au TNP, ne sera plus le « réactionnaire » qu'il passe pour avoir été: un nouveau visage de *La Paix*, attendu avec curiosité et sympathie.

Quant au soldat *Woysek*, après une courte apparition, en juin, sur la scène du Vieux-Colombier, il revit ses tribulations de pauvre diable sur le plateau du Théâtre de Lutèce (Compagnie Wolfram Mehring), et c'est un bon spectacle. Buchner, pour qui Brecht ne cachait pas son admiration, doit sans doute ce regain de faveur à la découverte qu'un large public est en train de faire du dramaturge allemand dont *Schweych dans la deuxième guerre mondiale* (Planchon au Théâtre des Champs-Élysées), après *Arturo Ui* (Vilar au TNP) consacre la grandeur. D'une scène à l'autre, le théâtre, à Paris, se renvoie les échos de notre inquiétude.

Notes de lecture

Pure perte

Poèmes par Pericle Patocchi
Mercur de France

Ce Tessinois qui écrit en français nous donne non seulement de tendres images imprévues, une vue toute personnelle des choses et de la vie, mais il sait nous prendre au cœur: n'est-ce pas là l'essentiel? Patocchi regarde les choses, les sites coutumiers et voici qu'ils lui parlent, qu'ils lui montrent la mort au-delà de leur lumière et de leur force, et cet autre pays secrètement caché au fond de l'âme, vers quoi nous mènent nos humaines amours:

« Ciel de midi ! la mort
sourit dans la lumière
comme à minuit le jour
souriait dans le noir. »

Nous sommes fragiles, — ô combien; nous passons. Alors à quoi bon les cris? Bruit et agitation, alors que nous sommes voués au silence:

« C'est au silence de son vivant
que l'on voudrait parvenir,
c'est à son règne, à cœur écoutant
et flamboyant qu'on aspire ! »

Parmi les bons poètes de ce pays, Pericle Patocchi a une place à part. Ne l'oublions pas.

Vio Martin

Passionnement

Poèmes en prose de Pierrette Micheloud.
Illustrations de Claire Finaz
Ed. A la Baconnière, Neuchâtel.

« Respirez un rhododendron, vous vous sentirez pris d'un vertige semblable à celui du vent, lorsque l'orage se prépare. Mais ne le respirez pas n'importe comment. Les fleurs ne se livrent que par interférence. Leur intensité ainsi que leur durée dépendant de notre don d'amour à leur égard. »

Ce don d'amour, l'auteur de *Passionnement* le possède au plus haut degré qui non seulement nous dépeint les fleurs des monts dans toute leur grâce, mais nous en révèle l'âme secrète, la vie profonde. Toute fleur devient symbole et objet de connaissance. Qui sait lire la fleur se dévoile à lui-même, connaît sa parenté, ses liens indissolubles avec toute créature végétale et par là même élargit son amour. Pierrette Micheloud n'a pas choisi des fleurs rares. Voyez plutôt: gentiane, pavot, centaurée, primevère, anémone, géranium des forêts, etc. Mais rien n'est trop humble, ni trop petit pour le poète... *Passionnement*: un album exquis, des poèmes qu'on ne se lassera pas de relire.

V-M.

Mireille Reymond

Visage encore voilé

Poèmes. Ed. La Tramontane, Lausanne

Comme les préfaciés, Pierre Chazel et Edmond Jeanneret, j'aime la fraîcheur, la transparence, les strophes légères de M^{me} Mireille Reymond, « poèmes qui ne dérangent pas le silence »... Oui, bien sûr, Rilke est présent dans les croquis valaisans, et Supervielle, et d'autres : on peut choisir plus mal ses maîtres ! Cependant, ce ton confidentiel, cette voix encore timide, mais juste ne sauraient mentir ; voilà qui est d'un poète :

« En moi quelque chose tressaille.

O frêle voix — de quel amour !

Dans l'ombre à nouveau tu m'assailles.

Reverrons-nous enfin le jour ?

Feux purs de l'étoile naissante,

Vous qui chantiez dans l'air vermeil

Et votre joie et notre éveil

Venez, je ne suis qu'attente. »

Nous attendons avec une sympathique attention les prochains poèmes de celle qui dit :

« Jette-moi, Seigneur, telle une alouette, dans les cieux immenses de ton amour, afin que dans ta merveilleuse lumière je chante, chante. »

V-M.

Jean-Paul Weber

Genèse de l'œuvre poétique

Ed. Gallimard, Paris, 1961

Certes, depuis quelques décennies déjà, les hommes s'appliquent de plus en plus volontiers à cerner, avec les moyens dont ils peuvent disposer, les intentions plus ou moins clairement exprimées de ceux qui ne leur ont proposé, en apparence, que délectation et jouissance.

Maints critiques se sont ainsi penchés, avec des attitudes circonstanciées, sur les œuvres de Titien ou de Rubens, tandis que Freud lui-même n'a pas craint d'écrire une *Psychanalyse de Léonard de Vinci*. Mais, s'il est parti du même dessein, Jean-Paul Weber, dans sa *Genèse de l'œuvre poétique*, n'a pas tardé à aller plus loin.

Il ne s'est en effet pas contenté de recourir à quelques archétypes qui se peuvent aisément compter sur les doigts d'une seule main, et

qui permettent d'enfermer avec une excessive aisance n'importe qui dans un jeu de définitions et d'intentions dont le caractère élémentaire est souvent trop flagrant. Au contraire, il a conduit son enquête de telle manière que n'étant pas parti de symboles préconçus, il a pu en imaginer autant qu'il abordait d'œuvres, tous différents les uns des autres, quoique parents peut-être, à certains égards.

Soit, la *Légende de la Tour des Rats*, évoquée à proops de Victor Hugo, pourrait se prêter à d'autres interprétations éliminatoires qui permettraient peut-être de ramener l'auteur de *Notre-Dame de Paris* à quelques-uns de ces types fondamentaux qu'affectionne la psychanalyse traditionnelle. Mais, et c'est là que Jean-Paul Weber s'avère assez critique pour ne point céder à de telles tentations, ce serait incontestablement forcer le souvenir et les intentions inconscientes du poète, les adapter aux nécessités d'une étude avec laquelle ils n'auraient plus aucun rapport. Et il en va de même avec *Le Revenant* de Baudelaire ou *L'Oiseau chu* de Mallarmé.

La méthode utilisée par Jean-Paul Weber restitue ainsi la multiplicité des impressions et des sensations qui peuvent contribuer à la formation d'une personnalité et, à plus forte raison, d'une personnalité aussi complexe que celle de Victor Hugo, voire de Mallarmé ou même d'Apollinaire.

Il faut encore, je crois, souligner la prudence avec laquelle il a conduit son entreprise, ne faisant appel qu'aux images dont l'identification lui paraissait certaine, ou à celles que l'auteur lui-même avait déjà clairement précisées. Il s'est, à tout le moins, bien gardé de recourir trop volontiers à ces affirmations souvent d'autant plus séduisantes et persuasives qu'elles sont plus gratuites, auxquelles la critique recourt souvent, avec un évident plaisir et une surprenante assurance, lorsqu'elle se met en tête d'étudier l'œuvre et le comportement des hommes.

Louis Bovey

Michel Leiris

Nuits sans nuit

Ed. Gallimard

... et quelques jours sans jour, précise le titre ; ce qui permet au poète de noter non seulement des rêves, mais quelques *demi-sommeils*

et quelques événements *vécus*. Car ce que s'efforce de faire Michel Leiris, à la fois en accordant son attention à ces étrangetés et en s'appliquant à les interpréter (pas toujours par des références au réel, c'est « d'effacer, en lui découvrant des racines, le clivage entre la vie et lui (le rêve). »

Il s'agit de matériaux non élaborés mais dont on devine tout le parti qu'en tirera le poète, une sorte de carnet de travail, d'infiniment plus de ressources que celui où réalistes et naturalistes à l'envi entassaient leurs observations. La tranche de vie a fait long feu. C'est de la bouche d'ombre que nous attendons des révélations, beaucoup plus d'ailleurs sur notre être que sur le monde.

A quoi s'emploie le poète qui nous permet ici d'approcher du feu de sa forge et de nous plaire au jaillissement des étincelles.

Raymonde Temkine

Claude Ollier

Le maintien de l'ordre

Ed. Gallimard

Voici un « nouveau roman ». Ou plutôt — l'auteur l'a-t-il voulu ? — il m'apparaît comme un compromis, assez réussi, entre le roman dit nouveau et le roman traditionnel. La crise — c'est ce que les « nouveaux » romanciers ont fait de la traditionnelle intrigue sans laquelle, il y a seulement dix ans, il n'y avait pas roman — la crise suppose, vécue et revécue en quelques heures, la conscience, chez un homme traqué, des événements qui ont marqué les trois derniers jours. Des tueurs font le guet devant son domicile. Son angoisse — monteront-ils ? rien ne s'y opposerait — est rendue sensible au lecteur par la notation scrupuleuse, maniaque, des faits et gestes de ceux qui sont en faction — ils ont des noms : Perez et Marietti ; par là, purement objets — et de celui qu'ils tueront, à moins que leur plan ne soit de le réduire par la peur : manœuvre d'intimidation. Celui-ci est à la fois *il* et *je*. Voilà le compromis, « J'ai pensé... j'ai voulu ». Vous ne voyez pas penser, vouloir, le mari jaloux de *La Jalousie*. Mais cet homme qui pense et qui veut par moments, se meut dans un monde où la volonté, l'initiative de mouvements apparemment concertés appartiennent aux objets, non

aux hommes. « Le bouton de la serrure claquant... Le pêne du verrou pénètre en deux temps dans la gâche. » « La poignée de la fenêtre tourne, pivote avec un grincement prolongé... Les battants de la fenêtre s'écartent lentement l'un de l'autre... » « Plus distincte, plus précise, la mer s'est comme rapprochée des côtes. » Pour une souricière ! Le procédé tend comme il faut le piège. D'où résulte l'angoisse qui n'est pas affaire d'analyse ; et même, si la sueur perle aux tempes, il y a peu de chance pour qu'on vous le dise. Vous saurez seulement ce que le regard isole. Mais il s'agit d'un œil dilaté.

Par ailleurs, roman engagé, dans sa discrétion. Car l'homme, qui appartient à la police, a été trop prompt, dans un pays touché par les « événements » et dont on ne vous dit pas qu'il est l'Algérie, à mener une enquête sur la façon dont on procède — policiers et bénévoles au coude à coude — au maintien de l'ordre.

R. T.

REVUES

Pour fêter le quatre-vingtième anniversaire de Picasso, la *Nouvelle Critique* « revue du marxisme militant », lui consacre son numéro de novembre. A citer les articles de Léon Moussinac, Conrad Farner, D.H. Kahnweiler ; et des témoignages d'admiration et de sympathie venus du monde entier. La revue est fort bien illustrée de visages de femmes qui appartiennent à toutes les époques.

Armand Robin vient de mourir. La *Nouvelle Revue Française* publie dans son numéro d'octobre un curieux texte en prose du poète dont Jacques Chessex évoque par ailleurs, avec amitié, la figure... et ce sont des souvenirs lausannois. A Robin se sentait proche des Vaudois et se disait prêt à « monter un coup contre Berne » pour récupérer le trésor des évêques.

R. T.

Iris Murdoch

Les eaux du péché

Ed. Plon

Livre curieux, attachant, auquel il ne manque que d'avoir du style pour être un grand livre. Mais enfin, cela manque bien, et on le

regrette. Le traducteur, sans doute, a ses responsabilités: expression confuse, lourdeur, et même incorrections, (un « amertumé » qui m'a laissée rêveuse). Mais l'auteur est responsable des clichés qui encombrant ses descriptions, des analyses surabondantes qui veulent jeter le jour dans l'âme des personnages, tout cela relevant d'une esthétique périmée.

Et cependant, on lit avec intérêt l'évocation de cette communauté laïque d'inspiration protestante, constituée à l'ombre d'un monastère de bénédictines anglicanes, sorte d'« état-tampon » entre le couvent et le monde. Les hôtes, d'origines assez diverses, y partagent leur temps entre le travail de la terre et la méditation, souvent en commun. Des invités sont accueillis volontiers. Ils jettent la perturbation dans la vie de ces saintes personnes, mais moins, assurément, que le chef même de la communauté, Michaël Meade, dont le penchant irrésistible pour les jeunes gens est peint, par la romancière, avec franchise et honnêteté. Ses crises de conscience, ses luttes et ses faiblesses, autrefois et maintenant, jettent un lien redoutable entre le passé et le présent. Incapable de s'intégrer dans ce milieu trop « édifiant », Dora, de par sa nature impulsive, saine et superficielle à la fois, y jette aussi le dérèglement; surtout quand lui vient un désir de revanche: « dans cette Sainte Communauté, elle jouerait la sorcière. »

Le grand mérite de cette peinture est la vérité des caractères si divers que propose le curieux assemblage de ces gens, et le non-conformisme — en dépit peut-être d'intentions édifiantes — de certaines prises de position. La romancière montre les plus intelligents, les plus sagaces de ses croyants (Michaël, la Supérieure) capables d'admettre que Dora ne retourne pas auprès de son mari: le couple est si mal accordé! Elle ne condamne pas les plus grands pécheurs, il semble au contraire que leur complexité les lui rende sympathiques.

Mais Iris Murdoch ne serait pas anglaise si elle ne savait faire preuve parfois aussi d'un humour auquel nous souhaiterions même la voir s'abandonner plus souvent.

R. T.

Georges Nicole

Poésie

Ed. Carrérouge, Lausanne, 1961

En 1949 paraissait à Lausanne un mince recueil intitulé *Poésies*. Mince, ce recueil contenait néanmoins l'œuvre complète d'un écrivain vaudois, l'une des œuvres les plus denses qui soient nées chez nous: celle du regretté Edmond-Henri Crisinel. Comme en écho à la recherche de Crisinel paraît aujourd'hui un recueil concis, mais non moins dense, né lui aussi de la plus haute solitude: *Poésie*, de Georges Nicole. Yves Velan (qui a signé l'avant-propos) a raison de relever ce qu'ont de commun ces deux destins poétiques: une même réserve devant la publication, une même inquiétude, un même souci de l'authentique, une même humilité devant les signes que le mystère du monde nous prodigue:

« Tout en nous se prosterne »

écrit Georges Nicole. Les signes les plus diaphanes tiennent un instant captif le regard de Nicole; un parfum, une couleur, un reflet ne sont-ils pas les lambeaux tenus d'un paradis ?

Mais le regard s'épuise, il s'anéantit dans la transparence. Qu'il s'aiguise en des lieux de métamorphose: « Ah ! que j'aime les moments et les lieux de transition !... Participant d'une chose et d'une autre, il me semble alors que j'existe, nostalgiquement heureux de ce qui fuit, heureux de ce qui vient. Moments et lieux entre le désir et le regret, où l'on ne tient rien dans la main. »

« L'air tombe sans bruit

Plus doux qu'une palme »

La promesse d'un plus grand repos est au prix du silence, de la mort: vertige d'un langage qui doit trouver en lui de quoi se résorber en silence.

Jacques Monnier

Georges Isarlo

La Peinture en France au XVII^e siècle

Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris 1960

(269 p. illustrations en noir et blanc)

Le mérite de cet ouvrage: mettre en évidence l'extrême fécondité de la peinture française au XVII^e siècle. A l'école de l'Italie et de la

Flandre, la peinture française manifeste son génie dans l'équilibre, dans l'harmonie des courants contradictoires. Art profondément humain parce qu'il se garde de n'exprimer qu'une part de notre être: il incarne à la fois les aspirations à un idéal de perfection formelle et les sollicitations de la banalité quotidienne. L'école française se prépare à prendre le relais de l'Italie; avec l'impressionnisme, elle ouvrira les perspectives de la peinture moderne.

Une remarque: Georges Isarlo sacrifie par trop à l'érudition. Cette dernière l'amène à un découpage arbitraire des tendances et des genres qui se partagent les faveurs de la peinture du XVII^e. Par ailleurs, un essai de synthèse fait cruellement défaut.

J. M.

Jean Tortel

Elémentaires

Ed. Mermod, Lausanne, 1961

L'eau, le feu, le cerisier: les thèmes de Tortel semblent faire écho aux Choses dont Ponge avait pris le parti.¹ Et pourtant la recherche et la méthode sont bien différentes. A partir de l'objet, Ponge tentait de fonder un langage; dans le *Carnet du bois de pins*, par exemple, le poète procédait à une suite d'ajustements; semblable au tireur à l'entraînement,

il usait de l'objet-cible pour vérifier l'excellence de son arme, l'expression.

Pour Tortel, le langage est instrument de possession, donc agent de destruction:

« Le commencement de la fleur
C'est elle-même et c'est merveille
De l'y laisser.

Le langage n'est là
Que pour la faire une autre,
Bienvenu cependant
S'il l'a multipliée.

A quoi sert-il cependant

Sinon à dévorer

L'objet qu'il désigna ? »

Le langage détruit l'objet parce qu'il ménage entre le regard et lui une distance. Remonter le cours du langage, c'est vaincre l'opacité des mots pour déboucher sur un lieu de transparence où

« Les yeux sont éblouis les mains

..... inaptés à saisir »

Le verger préfigure la métamorphose, parce que dans les arbres en fleur « Tout est passage » de l'ombre à la lumière.

Le langage détruit par le langage, le regard se retrouve innocent, et avec lui l'univers:

« L'univers est nu

Quand l'est mon regard »

J. M.

¹ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Ed. NRF, Coll. Métamorphoses.

A notre prochain sommaire, un hommage au poète et au peintre Henri Michaux.

CAHIERS POUR L'ART

Direction: René Berger Secrétariat de rédaction: Jacques Monnier
Editeur responsable: Association Pour l'Art
Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Thuillard et Fawer S.A., Lausanne

MOUVEMENT POUR L'ART

Président: L.-E. Juillerat

VOYAGES POUR L'ART

Aubépines 5 bis, Lausanne Tél. (021) 24 23 37

POUR L'ART est une association culturelle sans but économique

AVANTAGES

La qualité de membre-adhérent vous permet, pour 12 francs (France, 13 NF) par an:

- 1 De recevoir gratuitement les cahiers illustrés Pour l'Art
- 2 De participer, à des conditions avantageuses, aux voyages culturels organisés dans le cadre de l'Association.
- 3 De participer, gratuitement ou à prix réduits, aux manifestations organisées par Pour l'Art.
- 4 De visiter, à prix réduit, certains grands musées de Suisse, (Kunstmuseum de Berne, Musées de Genève et Lausanne, etc.).
- 5 De bénéficier, à Paris, de billets à prix réduits pour certains théâtres, cinémas, concerts, etc. Les timbres nécessaires (à joindre à la carte de membre) peuvent être obtenus à la permanence de Pour l'Art: Galerie Seder, 25, rue de l'Echaudé, Paris 6^e (quartier Saint-Germain-des-Prés), tél. DAN 81-97.

ABONNEMENT ANNUEL

	Suisse	France
aux Cahiers seulement	Fr. 9.—	NF 10.—
aux Cahiers et à la carte de membre-adhérent	Fr. 12.—	NF 13.—
Etudiants et apprentis: (cahiers compris)	Fr. 9.—	NF 10.—
Abonnement de soutien	Fr. 50.—	NF 50.—

ABONNEMENTS ET ADHÉSIONS

en Suisse:

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

en France:

M. Temkine, rue Pierre Nicole 37, Paris 5^e, tél. MED 09 85. Chèques postaux Paris 51-39-96

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VII^e

Exposition

HAJDU

BISSIERE

TOBEY

VIEIRA DA SILVA

REICHEL

STAHLY

SZENES

Galerie Jacques Massol

12, rue de la Boétie - Anj. 93 - 65

Paris VIII^e

Du 23 décembre au 20 janvier :

35 dessins contemporains

Andersen

Dmitrienko

Lacasse

Key Sato

Busse

Foujino

Lagage

Léon Zack

Clerte

Gastaud

Mannoni

Cortot

Grenier

Ravel

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

PARIS VI^e

Peintures de BERNARD DUFOUR
KALLOS
ROMATHIER
MACRIS
GARSELL
PONCET

Sculptures de DODEIGNE
M.-P. DUAULT

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART

XX^e siècle

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

*Demandez à votre libraire
le numéro de Noël de la revue*

XX^e siècle

*Couverture par Marc Chagall
40 grandes planches en couleurs
Une lithographie originale par Poliakoff*

■ L'événement de l'année