

POUR L'ART



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

**Galerie
Jacques
Massol**

**12, rue de La Boétie - Anj. 93 - 65
Paris VIII^e**

La forme de l'impression

Du 8 février au 3 mars 1962

Pagava Montandon Dagan
Colina Fima

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Expositions

La Nuit L'Amour

poème de André Pieyre de Mandiargues
illustré de 15 eaux-fortes de Bernard Dufour
du 16 au 9 mars

Bernard Dufour

peintures récentes
du 9 au 31 mars

Georges Romathier

peintures récentes
du 6 au 21 avril

Paul Kallos

« Crucifixion » peintures et dessins
du 4 au 26 mai

Galerie Stadler

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

Janvier - février

Shiraga

Peintures

Février - mars

Brown

Peintures et sculptures

Galerie Beyeler

Bâle Bäumleingasse 9

Février - mars 1962

Georges Rouault

40 tableaux dont plusieurs exposés
pour la première fois et provenant
de l'atelier du peintre

Catalogues illustrés

Mars - avril

Julius Bissier

Galerie Synthèse

66, Boulevard Raspail Paris VI^e

ALIX

MIDELTI

BORGRAVE

PELAYO

JEAN COUY

RAVEL

GARBELL

SPRINGER

LEROY

LOMBARD

MEYSTRE

Février

Richterich

JOSEPH SIMA

BEAUFORD-DELANEY

ZOLTAN KEMENY

GEORGES NOEL

UNG-NO-LEE

GER LATASTER

RENE ACHT

GALERIE PAUL FACCHETTI 17 RUE DE LILLE PARIS

Administration: Michèle Monnier, 19, av. Floréal
Téléphone (021) 26 90 97
Ch. postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

Sommaire

Robert Bréchon	<i>La poésie d'Henri Michaux</i>
Geneviève Bonnefoi	<i>Henri Michaux et la peinture</i>
Raymonde Temkine	<i>Henri Michaux, l'explorateur</i>
C. Giedion-Welcker	<i>Les forces vitales et spirituelles dans la sculpture de Brancusi</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma</i>
Jacques Monnier	<i>Richterich</i>
Denys Chevalier	<i>Deux heures avec Max Ernst</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle Les problèmes de l'écoute Mélodie et série</i>
	<i>Notes de lecture</i>
	<i>Echos de Paris</i>
	<i>Echos de Suisse</i>

Couverture: *H. Michaux*, dessin mescalinién
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 Raymond Fawer S.A., Lausanne

« A des centaines de vagues qui frappent sa coque, le navire répond par un ample mouvement de tangage. Sous les coups, on tend à retrouver une unité. Appui sur eux. Sustentation. Les ondes, qui font dislocation, peuvent être aussi rayonnement.

Le poème mille fois brisé pèse et pousse pour se constituer, pour un immense jour mémorable reconstituer, pour, à travers tout, nous reconstituer. »¹

Ce texte, qui définit admirablement l'activité poétique « mescalinienne » de Michaux, on pourrait peut-être y trouver aussi la clef de toute son œuvre poétique antérieure. Car la poésie a toujours été pour lui à la fois l'expérience de la suffocation de l'être ballotté dans le multiple et le contingent, et les mouvements qu'il fait pour s'en tirer, pour se retrouver, pour se rétablir dans son unité et dans sa force. Poésie métaphysique, qui dénonce les maux de la condition humaine, mais aussi poésie éthique, qui propose des remèdes. Poésie de la souffrance, de l'impuissance, de l'inquiétude et du désespoir, mais aussi poésie de l'imagination triomphante. Poésie de l'absence et de l'exil, mais plus essentiellement encore poésie de la présence frémissante au monde.

Bien entendu, c'est par un artifice de critique que je distingue ici chez Michaux a un côté passif et un côté actif. En réalité, angoisse et exaltation sont presque toujours confondus dans le même tissu du poème; par exemple dans le texte intitulé *Demain n'est pas encore*:

*Etendus,
nous embrassons l'orage
nous embrassons l'espace
nous embrassons le flot, le ciel, les mondes,
tout avec nous aujourd'hui tenons embrassé,
faisant l'amour sur l'échafaud*².

Ici l'amour, ailleurs le ravissement, la colère, l'humour ou l'imagination hyperbolique: il y a toujours dans la poésie de Michaux un élément

¹ *Paix dans les brisements*, Editions Flinker, 1959.

² *Face aux verrous*, Gallimard, 1954.

moteur qui doit lui permettre de tenir en échec les puissances hostiles du monde extérieur, du monde intérieur et du destin. Mais c'est essentiellement par le style qu'il suscite en lui-même (et chez le lecteur) un soudain afflux d'être. La santé par les images, par l'invention verbale, par le rythme, par l'élan donné au langage, par les surprises et aussi la maîtrise du langage, voilà sans doute ce que Michaux demande à la poésie. Une joie cinétique, une impatiente obstination tendent les textes même les plus découragés ou les plus désespérés; et non seulement les poèmes violents d'*Exorcismes* ou de *Poésie pour pouvoir* qui, par le martèlement des mots, arrachent la conscience à l'enlissement; mais aussi bien les proses les plus amples et les plus lentes de *la Nuit remue* ou de *Lointain Intérieur*. Une des conséquences de cette haute tension sous laquelle Michaux met le langage, c'est que sa poésie se prête admirablement à la récitation à haute voix. J'en ai fait l'expérience il y a quelques années en faisant entendre à un auditoire pourtant peu préparé à une poésie aussi difficile, l'enregistrement de *La Ralentie*³, que je tiens pour l'un des plus beaux poèmes de notre langue. L'effet en était stupéfiant.

Cette volonté d'être qui se fraie un chemin par le langage, c'est elle qui explique aussi bien le caractère heurté, tendu et grinçant de l'écriture de Michaux, entre toutes reconnaissable, que l'effet finalement tonique de cette poésie, qui au premier abord semble si morbide. Michaux refuse l'optimisme, la conciliation; jusqu'à la fin sans doute il restera un rebelle. Mais sa révolte n'est pas négative: contre l'insuffisance de la condition humaine, contre ses propres insuffisances (physiques, mentales, caractérielles), il se propose comme recours l'élargissement de la conscience, la culture extensive de soi, le plein emploi de toutes ses facultés. A cet égard, ses derniers essais ne contredisent pas son œuvre poétique, mais, sur un mode nouveau, la confirment: ils tendent à montrer qu'il y a plus de choses dans l'homme que ne le croit notre philosophie. Si Michaux écrit (et de même peint ou compose), c'est, dit-il, « pour trouver, pour retrouver, pour recevoir en cadeau mon propre

Henri Michaux
Aquarelle 1948

³ *Plume*, précédé de *Lointain Intérieur*, Gallimard, 1938. Texte dit par Germaine Montero, disque B.A.M. réalisé par Marcel Van Thienen (1957).





Henri Michaux, *Encre* 1959

bien que je possédais sans le savoir, pour étendre les moyens de m'en-vahir, de m'éveiller, pour, entre des images, éveiller des échos ».

J'ai tenu à insister sur cet aspect positif de l'œuvre de Michaux parce qu'il me semble trop souvent méconnu. Mais il est bien évident que son génie est avant tout d'avoir su inventer des images, des situations, des personnages et des mythes capables de traduire l'inquiétude humaine dans un langage directement accessible à l'imagination et au cœur. De la projection de son angoisse dans l'imaginaire est né un univers obsessionnel étrange, fantastique, saugrenu, mais parfaitement cohérent et, somme toute, plausible, aussi probable que le monde réel. C'est par là que Michaux se classe au nombre des grands artistes démiurges, qui font concurrence non pas à l'état-civil, comme les romanciers, mais à la nature elle-même.

Plaies, coupures, mutilations, supplices, fièvre, hallucinations; objets qui deviennent animaux, animaux qui deviennent monstres; tunnels, prisons, gouffres, labyrinthes; positions de déséquilibre, vertige, métamorphoses; personnages écrasés ou exclus par la société (Plume, l'Insoumis); mœurs étranges des Emanglons (incapables de supporter la lumière), des Poddemais (qui élèvent des « sujets » en pots ou en espaliers), des Meidosems (êtres sans consistance corporelle): telles sont quelques-unes des images de l'angoisse qui composent cet univers. Images de cauchemar, images infernales, qui traduisent le sentiment de la privation de l'être, mais qui en même temps suggèrent l'aspiration à un univers idéal dont celui-ci est la négation. Car finalement (et c'est en cela que la poésie de Michaux, dont le ton et l'écriture sont si neufs, se rattache pourtant elle aussi à la tradition baudelairienne d'où procède presque toute la poésie moderne) cette œuvre exprime, d'une manière parfois bouffonne, mais souvent pathétique, la nostalgie de la grandeur, de l'unité, de la plénitude de l'être et de cette « parfaitement noble et magnifique et exorbitante démesure qui est la vraie mesure et capacité de l'homme, de l'homme insoupçonné »⁴.

⁴ *L'Infini turbulent*, Mercure de France, 1957.

Lorsqu'un poète délaisse la plume pour le pinceau on ne peut manquer de s'interroger sur les raisons profondes de ce « curieux déplacement des activités créatrices ». Henri Michaux lui-même nous assure que « c'est un des plus étranges voyages en soi que l'on puisse faire ». « Etrange décongestion, écrivait-il en préface au petit volume intitulé *Peintures*¹, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connection plutôt). On change de gare de triage quand on se met à peindre. (...) Etrange émotion. On retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien. » Que dire lorsque ces deux parties — l'écrivante et la peignante — coexistent dans un même être et que, alternativement peintre et poète, il utilise indifféremment l'un ou l'autre de ces deux modes d'expression en apparence inconciliables ? C'est pourtant ce que n'a cessé de faire Michaux depuis de longues années puisque ses premières tentatives dans le domaine plastique remontent à 1925. C'est là, semble-t-il que tout a commencé. Michaux qui jusque-là « haïssait la peinture et le fait même de peindre » — « comme s'il n'y avait pas encore assez de réalité, de cette abominable réalité, pensait-il. Encore vouloir la répéter, y revenir... » — découvre Klee, Ernst, Chirico. « Extrême surprise », note-t-il lui-même. Il était donc possible de peindre une *autre* réalité.

Michaux a souvent critiqué le langage. Il s'est plaint des mots « ces collants partenaires », des mots qui sont « les mots des autres » et qu'il utilise pourtant avec une maîtrise sans égale. Les contraintes de la syntaxe, l'organisation logique du discours, la ponctuation, les règles qui régissent le domaine de l'écriture lui pèsent. Récemment encore il louait l'écriture chinoise dont « les mots sont des caractères fermes, fixes, signes qui sont avant tout à voir », écriture dans laquelle il y a « peu ou pas de syntaxe » et qui se présente comme un tableau². Dans *Passages*³,

¹ G.L.M. 1939.

² *Paix dans les brisements*. Editions Karl Flinker, 1959.

³ *Le Point du Jour*. N.R.F., 1950.

il écrivait déjà: « Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est invité à suivre. Le chemin est tracé, unique. Tout différent le tableau: immédiat, total. A gauche aussi, à droite, en profondeur, à volonté. » Si la liberté du spectateur est en effet plus grande devant un tableau que devant un livre, celle du peintre, aujourd'hui surtout, est infiniment supérieure à celle de l'écrivain. C'est là sans doute une des raisons qui ont conduit Michaux à adopter peu à peu le dessin et la peinture comme moyen d'expression majeur depuis quelques années. Ils sont pour lui l'équivalent de la poésie, une poésie plus souple, plus subtile, moins figée que dans les mots. L'inconscient s'y exprime plus librement, la part du hasard aussi y est plus grande, ce qu'apprécie hautement le poète qui écrivait jadis: « La volonté, mort de l'art », bien qu'il soit depuis revenu en partie sur cette affirmation. Et le peintre a tout loisir d'inventer son propre langage plastique, ce que ne peut faire entièrement l'écrivain obligé d'employer « les mots des autres ».

Ce langage, c'est un peu avant la guerre qu'Henri Michaux le voit naître dans ces étranges évocations sur fond noir aux couleurs somptueuses comme des gemmes, dont certaines devaient être publiées d'abord par G.L.M. puis reprises dans le beau volume intitulé *Peintures et dessins*⁴. Les monstres, les fantômes, les fantastiques visages (« de quel fonds venus ? ») qui hantent le poète et qui pullulaient déjà dans les pages de ses livres font soudain leur apparition, se matérialisent brusquement et ne cesseront plus de surgir du papier, pour notre angoisse... et notre joie. Dans ces premiers recueils, les poèmes ou des fragments de poèmes accompagnent encore les peintures, tantôt les précédant, tantôt suscités par elles, les uns et les autres s'éclairant et se répondant. Mais il est à peine possible, déjà, de parler d'« illustration » et très vite la peinture se suffira à elle seule. En 1948, à la suite d'un événement douloureux, une sorte de fièvre s'empare de lui et des centaines de dessins, d'aquarelles naissent sous ses doigts: tout un monde fascinant d'hommes-insectes, de larves, de spectres, de visages hantés. Une importante expo-

⁴ *Le Point du Jour*, 1946.

sition chez René Drouin (alors Place Vendôme) suscite l'enthousiasme de quelques-uns, l'incompréhension des autres. Dorénavant, il faudra compter avec Henri Michaux, peintre.

C'est dans la préface à *Peintures et Dessins* que Michaux s'est le mieux expliqué sur ses rapports avec la peinture. Il vivait à l'époque « dans une perpétuelle fièvre de visages ». Qui sont-ils ces visages qui apparaissent sur le papier dès que l'on se met à griffonner machinalement ? D'où viennent-ils ? Que signifient-ils ? Sont-ils les images du double, les multiples *moi* « que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua » ? Sont-ils ceux des autres, cette « foule infinie, notre clan » dans laquelle nous baignons sans cesse ? Ils sont là, ils viennent à la vie, ils naissent, ils parlent... « Ce n'est pas dans la glace qu'il faut se considérer », conclut Michaux. « Hommes, regardez-vous dans le papier ». Car ce qu'il cherche à peindre c'est, bien loin d'une superficielle ressemblance, d'une épidermique « réalité », le monde intérieur qui se cache en lui-même et en chacun de nous. « Je peins les traits du double », écrit-il encore, rejoignant Paul Klee cet autre grand poète de la peinture qui affirmait : « Je réfléchis le dedans même du cœur. » « Les traits du double », « les couleurs du double », « les effluves qui circulent entre les personnes », le fameux « fantôme intérieur », voilà ce qui intéresse Henri Michaux peintre comme Henri Michaux poète. D'où ces étonnantes suites d'aquarelles, évocatrices des plus impalpables présences, qui sont bien la plus immatérielle peinture jamais vue à ce jour.

*

Depuis une dizaine d'années, pourtant, ce peuple de fantômes immobiles et souvent solitaires s'est étrangement animé et multiplié. Jaillies des pages blanches où les signes de *Mouvements*⁵ dansaient leur noir ballet, des multitudes sont nées, pressées, bousculées, entassées, culbutées, foules suivant l'inexorable loi des migrations, sombres armées en marche

⁵ *Le Point du Jour*. N.R.F., 1951.

vers on ne sait quel destin, vivantes galaxies errant dans l'espace. Ainsi se réalise un ancien désir formulé par Michaux dans *La Lettre du Dessinateur*,⁶ celui d'échapper à cette « horrible figure désolée » en laquelle il se reconnaît trop souvent et d'exprimer la multitude qu'il se plaignait alors de ne pouvoir retenir.

Sans jamais cesser d'être lui-même, Henri Michaux a su, dans ces grandes « peintures à l'encre » capter ces deux éléments essentiels du langage plastique moderne: le signe et la tache, pour les plier à son dessein. Il voit en eux « nouveau langage tournant le dos au verbal, des libérateurs ». A la recherche d'un *tempo* personnel, capable de remplacer ce qu'il appelait autrefois « le gong fidèle des mots », il a découvert bien avant les fulgurantes visions mescaliniennes les pouvoirs de la vitesse comme révélateur de l'inconscient, rencontrant ainsi les plus novateurs parmi les peintres d'aujourd'hui, d'Hartung à Sonderborg, en passant par Pollock, Mathieu, Hantaï, Claude Georges. Peinture qui ne souffre ni repentir ni retouche et dont l'écriture rapide traduit directement l'émotion de l'instant, la « fermentation intérieure » dont Michaux écrivait, en préface à sa dernière exposition, qu'il voudrait « la peindre, elle, autant que peindre avec elle ou grâce à elle ».

Ce mouvement, cette vitesse, cette fermentation intérieure, vont atteindre leur apogée dans l'expérience mescalinienne. *Expérience* et *connaissance* sont deux mots-clés de Michaux. « Ajouter aux possibles » est un de ses constants soucis, d'où ses inventions prodigieuses, mais aussi explorer sans relâche les limites du réel, aller aussi loin qu'il se peut vers les incertaines frontières de la vie et de la conscience humaine. Le temps, l'espace, l'infini, sont là comme autant d'énigmes qu'il s'agit, non de résoudre, mais d'approcher au plus près. Dans ces dernières années, le champ d'expérience presque illimité est le monde mental, le moyen d'exploration la drogue. Il en a rapporté d'admirables textes et ces surprenants « dessins mescaliniens » qui ont dérouté ses admirateurs mêmes et qui, bien que de dimensions réduites, évoquent d'immenses parcelles

⁶ *Labyrinthes*. R.J. Godet, 1944.

d'infini. Œuvres d'une densité extraordinaire, plus volontaires, plus construites que les aquarelles anciennes ou les peintures à l'encre, puisqu'il s'agissait non plus de laisser comme en rêvant venir au jour les fantômes intérieurs mais de nous restituer des visions aussi précises que possible provoquées par la drogue. Monde presque entièrement « abstrait », sans cesse en transformation, en décomposition et recomposition; monde d'ondulations, de spasmes, de tourbillons, de vibrations, monde d'écroulements et de fissures, de formidables ébranlements géologiques et nerveux, où n'apparaissent que rarement des traces d'humanité, sortes de débris flottants ou figés dans un cataclysme sans fin. Et le travail de l'écriture où l'obligatoire, l'infinie patience doit recréer l'infiniment rapide et l'infiniment mouvant n'est pas ici le moins fascinant.

Dessinant ou peignant pour se « parcourir », s'interroger ou se « retrouver », Henri Michaux a fait, depuis ses débuts de peintre, le long chemin qui mène de l'individuel à l'universel sans que celui-ci, pourtant, masque jamais celui-là ni l'emporte sur lui. Sa quête personnelle débouche tout naturellement sur l'infini, mais cet infini il sait qu'il peut vivre aussi dans l'esprit de l'homme. Son œuvre peint tout comme son œuvre littéraire en est un admirable témoignage.

Il l'est de vocation, cet homme qui, à vingt ans, s'embarque comme matelot et qui, débouté de la mer par le désarmement mondial des bateaux, en 1921, n'y tient plus — dans les villes, les emplois sédentaires — et repart, dès qu'il le peut, (quelques années après) à la découverte de la planète : c'est l'Amérique du Sud, ce sont les pays du bassin méditerranéen, ce sont les Indes et l'au-delà des Indes. Le monde y passe, mais quoi, le monde est fini, et c'est d'infini que le poète a soif. Pour enrichissant qu'ait été le contact avec des terres et des civilisations qui dépaysent, donc qui libèrent, ce n'est pas dans l'exotisme, non plus que dans une conversion à une culture autre que la grecque et romaine, que Michaux trouvera son Graal. Il n'est pas le voyageur curieux, le sage à la recherche d'une philosophie, il est le chevalier d'une quête, celle des limites de l'homme.

Il voyage encore, mais c'est ailleurs que dans le voyage qu'il cherche une réponse à la question qui pourrait se formuler — si ça n'apparaissait tout de suite comme trop simple et trop ambitieux à la fois — : « Qu'est-ce que l'homme ? » Pour le savoir, il ne convient pas d'interroger les hommes, mais plutôt l'homme. Et lequel peut-il le mieux surveiller, suivre à la trace, traquer, engager dans l'aventure, que le curieux et audacieux Michaux lui-même ? « J'écris pour me parcourir ». Se parcourir n'est pas une démarche de dilettante ou d'esthète narcissique ; il ne s'agit pas d'introspection ni de complaisance à soi-même. Michaux, en cela fils de Montaigne, sait porter en lui « la forme entière de l'humaine condition ». Se prégeant, c'est l'homme même qu'il prend à ses filets.

Se préger ? Comment ? Il semble qu'il ait eu réticence à écrire, qu'il ait tenté de résister à cette tentation. « Ça empêche de rêver ». Il s'y résout pourtant. Cela donne le poète Michaux. Voyez Robert Bréchon.

Mais l'écriture, après la découverte-choc de Klee, Ernst, Chirico, soudain ne lui suffit plus. Il dessine ; d'abord de loin en loin, puis autrement. En 1937, il expose à la galerie Pierre. Ce n'est pas qu'il a trouvé son

violon d'Ingres, et le délassement, dans un amateurisme, de sa maîtrise du langage. Ses dessins, ses encres sont aussi d'un maître. Voyez Geneviève Bonnefoi. Michaux, arc à deux cordes, utilise l'une ou bien l'autre, selon l'intuition qui la lui fait sentir la plus efficace, sur le moment. Michaux le poète et Michaux l'artiste sont plus que jumeaux, ils sont siamois, ils ont même soif et ils s'abreuvent à la même source pour élaborer même substance; ils sont embarqués dans la même aventure, ils ne tiennent qu'un journal de bord signé: Michaux, l'explorateur.

Le XX^e siècle — il ne faut pas en penser que du mal — aura été le temps des limites outrepassées, et, en leur contestation généralisée de l'impossible, on aura vu nos contemporains, dans toutes les directions imaginables, en reculer les bornes et en bafouer presque l'idée. Quand Paul Valéry écrivait « le temps du monde fini commence », il ne pouvait prévoir — sinon comme une vue de l'esprit — sputnik, lunik et vénusik; on ne s'était pas encore frayé un chemin sous la calote de glace du pôle; les gouffres marins ou terrestres restaient à l'abri des incursions; l'atome n'était pas en danger de désintégration — ni nous. Le temps du monde fini n'a pas commencé, l'infini au contraire s'ouvre à nous, moins mystérieux mais plus fascinant qu'il n'a jamais été.

Je suppose que c'est le goût (je me permets cette implantation de terme) du *trespassing*, cette tentation du siècle, qui s'est emparé de Michaux et l'a poussé, dès 1935, à lier connaissance avec la drogue. Non pour se perdre en elle, mais pour s'y découvrir et, s'y découvrant, lui arracher quelques éléments nouveaux à verser au dossier de l'homme; qui ne sera jamais classé, mais il aura contribué à l'enrichir et à le mettre au point. Pas l'opium « tu n'es pas des miens... Cette perfection sans force ne m'est rien. » Alors l'éther « plus chrétien » ? Mais ce n'est pas non plus sa drogue. Et pas davantage le haschich. Chacun choisit son instrument et les chefs-d'œuvre naissent de la rencontre heureuse de l'ouvrier et de l'outil, l'un prolongeant l'autre, l'affinant, lui donnant pouvoir. Sa drogue, c'est la mescaline; et aussi la psylocybine, issue comme elle des champignons mexicains: « Je parlerai surtout de la mescaline,



Henri Michaux

plus spectaculaire que les drogues d'autrefois, nette, brusque, brutale, prédestinée à démasquer ce qui, dans les autres, reste enrobé, faite pour violer le cerveau, pour « donner » ses secrets et le secret des états rares. Pour démystifier. Modèle des hallucinogènes, elle a une action voisine de celle de l'*acide lysergique* et de la *psylocybine*. Elle éclaire également le *haschich*... qui en avait besoin, le fabuleux *haschich* et aussi la *jusquiame* et le *datura stramonium*, plantes autrefois utilisées en sorcellerie, lorsqu'on n'ignorait pas comment diriger leurs effets. »

C'est en 1956 que Michaux fit une première expérience de la mescaline. *Misérable miracle*¹, *l'Infini turbulent*² en rendent compte, ainsi que *Paix dans les brisements*³. Aujourd'hui, après cinq ans de ce qu'on pourrait appeler exercice de la drogue, Michaux rassemble, dans *Connais-sance par les gouffres*⁴, la somme de ses expériences, et met au point les révélations qu'il en a tirées.

C'est une œuvre passionnante, mieux, fascinante, et d'une telle richesse qu'on éprouve quelque peine à la dominer. Loin de chercher à l'épuiser par l'analyse, il faut se borner, je crois, à dégager quelques lignes de crête; et puis inviter le lecteur à plonger le regard dans ces gouffres qu'on lui découvre; qu'il ose se pencher, il ne saurait trouver de meilleur guide, plus pénétrant et plus sûr.

Et d'abord considérons l'ouverture qui prend l'apparence d'un tercet:

« Les drogues nous ennuiant avec leur paradis.

Qu'elles nous donnent plutôt un peu de savoir.

Nous ne sommes pas un siècle à paradis. »

Elle a suscité maints commentaires. Elle a le mérite de faire très nettement le point de Michaux. Il ne prétend pas s'oublier, se perdre (raison pour laquelle il récusé l'opium); se rendre au contraire plus présent à lui-même; plus aiguisé, se trouver et renouveler la connaissance qu'il

¹ Editions du Rocher.

² Mercure de France.

³ Flinker, tous illustrés de dessins de l'auteur.

⁴ NRF collection *Le Point du Jour*.

a de soi par l'exploration de limites qui jettent un jour nouveau sur l'homme normal. Quant au paradis, Michaux a pu y accéder au hasard d'une expérience mal dosée: « J'ai vu les milliers de dieux »⁵, il ne le recherche pas. Il adopte de sang-froid le parti pris d'une autre recherche: l'homme et sa mystérieuse condition, à pénétrer autant qu'il se peut; ce n'est pas par l'extase mais par la lucidité qu'il réussira son approche, il ne s'agit pas de se laisser embarquer sans contrôle. Un dédoublement s'opère en lui; sujet et objet, il s'évade de sa normalité et s'observe en s'évadant; et s'il jouit et s'il souffre des conditions nouvelles où il s'est mis, se regardant jouir ou souffrir, et s'assujettissant à noter tout de suite après — pendant même parfois — ce qu'il perçoit, éprouve, observe.

« N'oublions pas qu'on a avalé un toxique », rappelle Michaux décrivant « la foudre blanche » qui le frappe à la tête, la drogue ingérée, et cet « appel de l'infini, énorme, envahissant » qui se déchaîne en lui. C'est sa force, c'est son originalité: lui (et par là il n'est pas un *drogué*) ne veut pas l'oublier, et il ne l'oublie pas. Il ajoute: « Trop tentantes les explications psychologiques. Mettre de la psychologie partout, c'est manquer de psychologie. » Un des grands enseignements de cette « Connaissance par les gouffres » est justement de rappeler à l'homme que sa fameuse psychologie est le plus souvent le sophisme d'une intelligence qui élude l'acceptation de sa dépendance, qui refuse de reconnaître ce qui le détermine, physiologiquement, matériellement; entreprise, s'il en est, de démystification.

Mais aussi, à l'inverse, les expériences de Michaux — et c'est encore démystification — font justice du prestige romantique qui s'attache encore aux états d'exception, et ramène la folie au malheur, non au génie. « Malheur à qui perd son *tempo* et se trouve entraîné dans les rapides de l'intérieur sur lesquels il ne peut rien ». Ce que la perte de la normalité entraîne, ce sont des « dégâts », de toutes sortes, contradictoires, mais toujours dégâts, car l'aliéné subit, « il n'est plus le

⁵ *L'Infini turbulent.*

maître ». La drogue a permis à Michaux d'approcher ces états d'exception, de s'aventurer à leurs frontières, d'expérimenter le martyre des « situations-gouffres ». On est loin en effet de la recherche des paradis. On peut observer aussi que cette attitude scientifique, si elle prive le poète qui n'en a cure des extases, des nirvâna, lui permet par ailleurs d'échapper à la désingularisation qui est le fait, en particulier, de la psilocyline. Ce qu'elle propose est un « paradis d'obéissance pour devenir idéalement normal, soumis à l'esprit de groupe (ou obéissant à l'éducation reçue ?) »... « venir au modèle honnête homme, très honnête homme, homme selon l'idéal de la société. » L'homme en alerte qu'est Michaux n'accepte pas « l'entraînement ». « Je contrecarrais ce mouvement et le mettais incessamment en échec. » « Le plus grand prodige me paraissait d'être conduit par un champignon, et qu'un champignon voulût ma bonne conduite et me voulût bien-pensant. » « On assiste à cette curiosité d'un comprimé qui se change en exhortation. »

Mais il faut être une personnalité forte, une intelligence puissamment organisée pour s'en étonner et y résister; et l'on frissonne en songeant au parti qu'un « tyran » dépourvu des derniers scrupules peut en tirer dans une entreprise de « mise en condition ». A coups de pilules tranquillisantes, de comprimés moralisateurs, promus au rang de pourvoyeurs d'un bonheur standardisé, il pourrait régner sans résistance sur une masse engourdie. Il y a plus opium pour le peuple que la religion : l'opium lui-même, peuvent penser les bénéficiaires d'un conformisme à toute épreuve. Avec d'une part, les progrès incessants d'une chimie qui peut retourner à l'alchimie dès qu'elle le veut, et d'autre part le mépris de la personne humaine et le fanatisme dominateur qui semblent bien caractériser notre époque, on peut s'attendre à voir se généraliser un jour ce mode de tyrannie. « Science sans conscience n'est que ruine de l'âme. » On nous prépare ces ruines-là. Le robot de l'avenir pourrait être plus facile après tout à fabriquer que le produit mécanisé de l'électronique — l'être humain lui-même amputé de ses facultés supérieures

et *consentant* à tout ce que, *de l'intérieur*, on exige de lui. De fait, certaines civilisations en ont donné l'exemple: drogues de l'Asie, drogues de l'Amérique ont longtemps maintenu dans une passivité extatique des peuples entiers, pour le profit de maîtres oppresseurs. Ce qui serait nouveau: l'exploitation systématique et la pratique médicale de la drogue, une thérapeutique à l'échelle d'un peuple.

Outre sa lucidité, sa pratique des méthodes scientifiques d'expérimentation, ce qui qualifie pleinement Michaux pour son exploration des gouffres de l'homme, c'est son don d'expression. Un poète rend compte d'expériences aussi neuves, un homme qui a le don d'expression et use de tous les pouvoirs qu'il s'est acquis sur le langage (par le pinceau autant que par la plume) communique ce qui est presque incommunicable. Michaux signale la difficulté. Avec la psilocybine, empêche-t-il d'écrire: « les muscles se détendent »; le relâchement s'atténue-t-il: « le zèle pour écrire demeure très réduit. » Il reste le langage parlé, mais on subit alors « la tentation de la facilité, du conventionnel. » La mescaline, au contraire, n'entrave pas l'écriture, et c'est en partie en quoi elle « démasque » mieux que les autres drogues. Mais « ça part trop vite ». Comment suivre ? C'est finalement avec le haschich « maniable, commode, répétable, sans danger immédiat », que Michaux s'est livré à une exégèse passionnante des « séquences » fantasmagoriques dont il était le lieu et qu'il a transcrites au moment même où elle l'assaillaient. Ces textes sont poésie; et les analyses qu'ils lui suggèrent, les effets de la drogue dissipés, sont aussi d'un poète: penchant vers le surréalisme dans le premier cas, d'un Valéry qui aurait de l'humour dans le second. Imaginons un expérimentateur d'autant de hardiesse, d'autant de lucidité que Michaux, bref qui eût toutes ses qualifications, disons en gros « scientifiques », et qui ne fût pas un poète et, parmi ceux-ci, l'un des plus maîtres de son langage. Ce manque se révélerait cruellement une entrave à la communication de ces états d'exception. Si fortement, si justement ressentis qu'ils eussent été, il n'en parviendrait pas l'essentiel jusqu'à ceux qui ne se sont jamais per-

sonnellement aventurés loin de la terre ferme. Un fou en sait plus long que Michaux sur la folie, *de l'intérieur*. Au total, il en sait moins, parce que Michaux en sait assez pour suppléer au manque par l'intuition, et pour tirer au clair, par l'expression, ce qui reste embrumé chez celui qui ne peut que subir, comme chez celui qui n'a pas le don de communication.

Au total, l'impression que nous ressentons surtout au sortir d'une œuvre, à bien des égards, pénible ou déprimante, est vivifiante; elle est d'admiration pour cette entreprise courageuse fermement menée, pour cette poésie qui allie, avec tant de force et de pureté, lucidité et profondeur mystérieuse. Et l'on jouit de ses trouvailles comme si elles appartenaient — et elles y appartiennent — au domaine littéraire. Elle est un témoignage en faveur de l'homme puisqu'il peut s'incarner en l'homme Michaux.

On lira avec beaucoup d'intérêt le *Michaux* de Robert Bréchon paru dans la *Bibliothèque idéale* (éd. Gallimard). Les renseignements biographiques et les citations des œuvres antérieures à *Connaissance par les gouffres* lui sont empruntés.

Les forces vitales et spirituelles dans la sculpture de Brancusi

C. Giedion-Welcker

Après une première période purement figurative, où il créa des portraits, des têtes d'enfants et de femmes, des bustes, des torsos, Brancusi, sans pour autant cesser de puiser à un fonds méditerranéen, eut recours de plus en plus à la créature muette pour transmettre son message, ce message qui proclame une unité et une spiritualité universelle de tous les êtres. Le rêve de sa *Muse endormie* (1910), tout entière comprise dans la forme élémentaire de l'ovoïde, la douce inflexion de la nuque, chez *Mademoiselle Pogany* (1913-34), dont la silhouette est cernée d'une hyperbole légèrement inclinée, expriment par leur harmonie structurale la béatitude profonde de l'être humain qui plonge encore ses racines dans la nature.

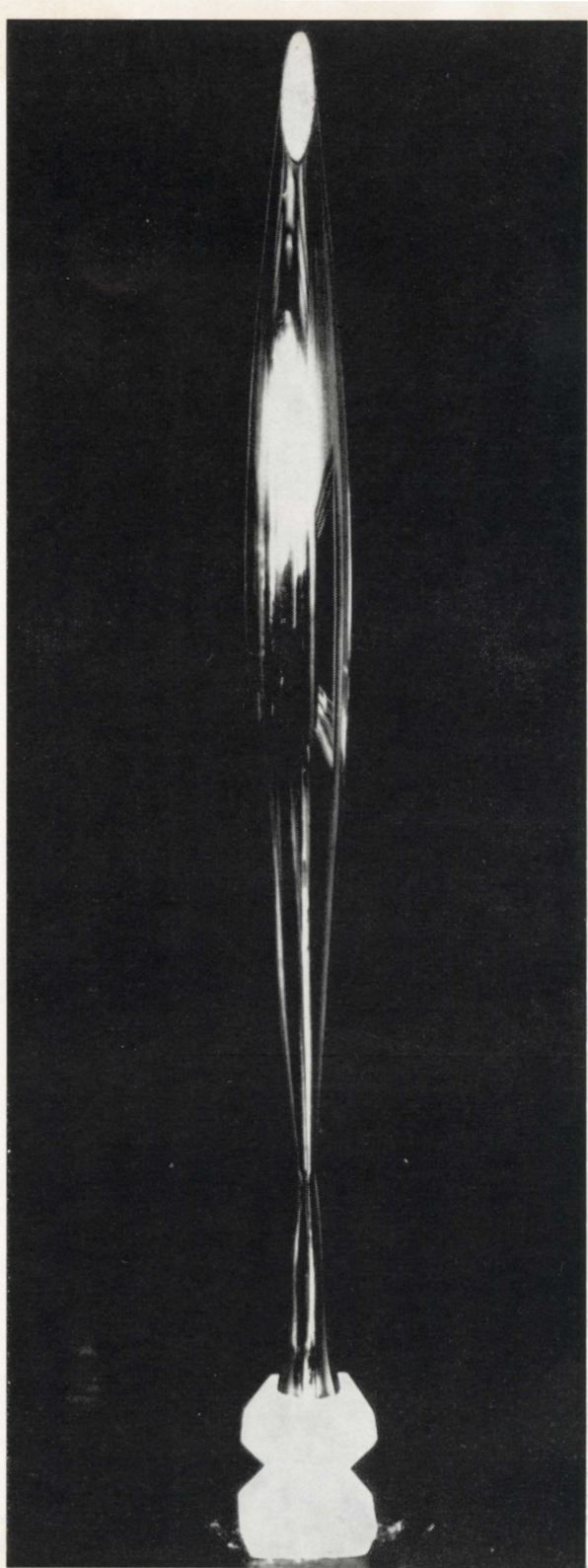
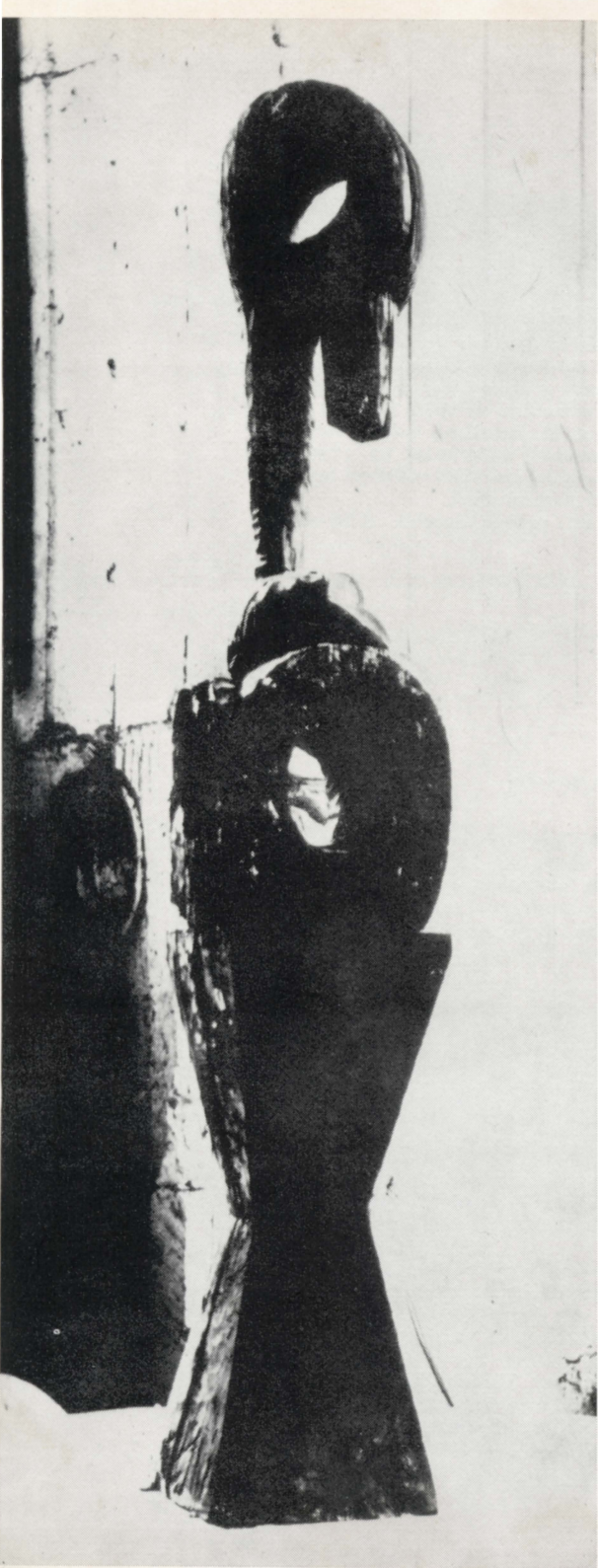
Ce n'est toutefois qu'en choisissant comme point de départ de l'expression plastique l'être naturel par excellence, l'animal, avec ses formes et ses attitudes, que Brancusi aborde tout ensemble son âge d'or : l'histoire de la création du monde, et une nouvelle ère de la sculpture du XX^e siècle. L'animal n'est pas ici simplement une espèce intéressante — Brancusi n'est en aucune façon un maître animalier — mais bien plutôt la créature initiale, celle qui appartient aux premiers chapitres de la Genèse et forme la trame de son plan élémentaire. De même que, sur le plan musical, l'animal se dégage, telle une entité lumineuse, de la *Création* de Haydn, de même il apparaît dans les cinquante années qui virent éclore l'art de Brancusi comme la beauté immédiate, élémentaire, comme la simplicité convenant aux idoles. L'être élevé au rang de symbole a une mission salvatrice — pensons à Paul Klee, qui parle des « symboles consolants (consolateurs ?) », capables de vaincre le cas particulier. Brancusi prête à l'animal le double rôle de créature réelle et de mythe spirituel, rôle qui lui avait déjà été dévolu tant dans les époques païennes que dans l'ère chrétienne, partout où l'animal a servi de fondement naturel au rite symbolique. Brancusi se rapproche aussi de cet art primitif par la façon dont il choisit des formes évoquant l'objet de culte, l'idole. Sa quête, sa volonté d'artiste le poussent à condenser, à réduire son vocabulaire plastique. C'est pourquoi il renonce à montrer

tout geste momentané pour atteindre à l'ascèse de la forme originelle, suprême, qu'est le monolithe, tant qu'il s'agit de pierre ou de bronze.

C'est ainsi qu'interprétant le mythe à sa façon, il transforme *Léda* (1924) en un cygne, dont il fait une déesse de l'amour au rayonnement intense. Il la sculpte dans le marbre blanc et dans le bronze poli, à la fois oiseau aquatique léger et fugitif et femme terrestre accroupie. Le mouvement du corps flottant, ovale, lisse, et la diagonale du cou et du buste rejetés en arrière suggèrent une créature primitive acéphale. Il n'y a pas ici de détermination formelle, mais une pure évocation puisant à une unité redécouverte. Brancusi invente sa propre forme mythique, chargée d'un message symbolique polyvalent. C'est le même principe qu'il applique au *Miracle* (1936) et au *Phoque* (1943), travaillés en marbre gris et blanc. De nouveau ce geste de se dresser, étonné, le cou tendu, mais cette fois encore davantage lié à l'ensemble du corps. L'élasticité de l'animal et le geste de libération de l'être empoigné par le miracle se fondent en un volume tout ensemble spirituel et charnel. Le *Coq* (1924-41), lui, incarne le héraut quotidien du soleil et du jour proche. Rien d'apollinien, ici: de l'humour, plutôt, dans cette crête dentelée qui suggère le caractère saccadé du chant et de la parade matinale.

Mais c'est dans son *Oiseau* que Brancusi a mis l'expression la plus intense de l'énergie spirituelle et de la recherche d'une forme parfaite. Trente ans durant, multipliant les variations, infatigable, il a travaillé à ce thème, à cette verticale organique qui tend au supra-terrestre. Problème qu'il a résolu par la cristallisation dans la *Colonne sans Fin* et résumé dans le *Coq* par l'échelle architectonique et le volume convexe. Il commence par l'oiseau *Maiastra* (1909-12), le messager surnaturel de la fable roumaine, le protecteur des amants. La forme arrondie y évoque encore le corps massif de l'animal. Mais on en verra naître, et mûrir à force de labeur, ce volume purifié qui, projeté dans l'espace avec une élasticité incroyable, finit par prendre son essor et par s'unir à l'univers. Au terme de la lignée (1940) surgit *L'Oiseau d'Or*, qui semble absorber la lumière solaire et y trouver la suprême expression de la transcendance.

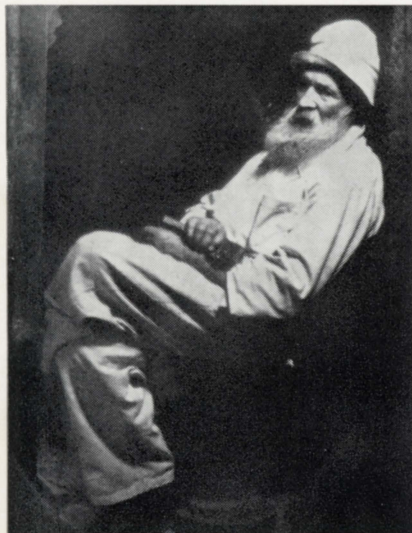
Brancusi
La Chimère
1915-18
L'Oiseau poli,
1940





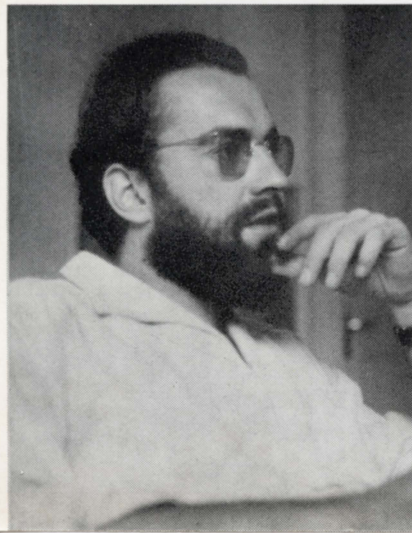
Max ERNST

Né à Brühl (près de Cologne) en 1891. L'un des promoteurs du mouvement Dada en Allemagne, puis du surréalisme à Paris où il se rend en 1922. Proscrit par le régime nazi en 1933, Ernst se réfugie aux USA durant la deuxième guerre mondiale. Acquiert la nationalité américaine en 1948, puis la nationalité française en 1958. Obtient le *Grand Prix national des Arts* en 1959. Œuvres dans les grands musées d'Europe et d'Amérique.



Constantin BRANCUSI

Né à Pestisani Gorj (Valachie, Roumanie) en 1876. Mort à Paris en 1957; élève d'Antonin Mercié à l'*École nationale supérieure des Beaux-Arts* dès 1904. Abandonne l'académisme sous l'influence de Rodin. A vécu à Paris. Sa renommée s'est étendue dans le monde entier, aux USA en particulier.



Marco RICHTERICH

Marc-André Richterich, né le 19 avril 1929 à Saint-Imier (Jura bernois). Etudes secondaires à Bienne. Entre à l'*École des Beaux-Arts* en 1945. De 1946 à 1950, apprentissage de dessinateur-lithographe. Se consacre à la peinture dès 1950. Divers séjours en Provence, Espagne, Tunisie. Vit à Bâle. Expositions particulières à Bienne, Granges, Lausanne, Berne, Fribourg, Zurich, Bâle, Sion, Paris.

Dans cette tardive « abstraction » d'un oiseau-symbole, poli avec la précision du XX^e siècle, l'envol de l'oiseau et celui de l'âme à nouveau se confondent, et on y voit ressusciter le symbolisme du passé, qui conférait à l'oiseau tout son sens, toute sa valeur.

Dans l'*Oiseau* de Brancusi, l'énergie accumulée dans la forme du cône devient force ascensionnelle. La ligne du dos, précédemment convexe, se tend et finalement devient concave tel un tendon, créant ainsi de plus en plus un être qui flotte dans l'univers, qui triomphe des lois de la gravitation, pour reprendre une idée que Paul Klee exprima souvent et chercha souvent à réaliser dans ses tableaux. « Flotter au-dessus de la terre sous l'empire d'un élan aboutissant à ce romantisme qui est fusion avec le Tout, avec l'univers » (P.K. 1924). Beaucoup d'artistes ont été hantés depuis des dizaines d'années par le problème, si actuel aujourd'hui, de l'absence de pesanteur dans l'espace. Pour Brancusi, il s'agissait, non de la technique du vol, mais du dégagement, du détachement hors de l'énergie individuelle. Il est plus proche du chamanisme oriental que des essais des pilotes occidentaux, et s'inspire des vieux rêves mythiques de l'humanité, rêves qui tous tendaient à triompher de la pesanteur et à acquérir une force supra-terrestre permettant de voler. Aussi bien le leitmotiv au cours de toute la vie de Brancusi est-il le « se dégager de soi-même ». Remettre son « moi » subjectif à un principe universel. Cette idée d'objectivation rejoint l'attitude intellectuelle et l'œuvre d'un Piet Mondrian, à cela près que Mondrian, lui, part, non de l'amour de la créature, mais d'une tendance à l'ascétisme pur. Le désir d'objectivation toutefois leur est commun. Aux yeux de Brancusi, ce sont les artistes imbus de leur « moi » qui ont mis l'art en péril : « Les artistes ont tué l'art », disait-il. La plastique de l'*Oiseau* incarne mieux qu'aucune autre de ses œuvres son désir de se libérer des entraves du matérialisme et du subjectivisme. La force de rayonnement du volume massif y devient un manifeste éloquent : elle proteste contre les affirmations de ceux qui veulent que seule la forme ouverte ait une puissance spatiale. Pas de meilleur exemple pour prouver le dialogue qui s'engage

entre la forme polie à l'extrême et l'espace. Il s'agit de cette polissure étroitement mêlée au travail de Brancusi, et que, dans presque tous les cas, il accomplissait de ses propres mains; rien de commun avec cette dorure décorative appliquée postérieurement, ainsi qu'on le pratiquait au XIX^e siècle. La lumière est absorbée et reflétée par la surface lisse et miroitante, comme si le volume aspirait et expirait dans l'espace pour finalement s'y intégrer. La transparence permet d'atteindre à la dématérialisation des masses et par là même à une fusion intime avec le processus cosmique sous toutes ses formes. « Unio mystica » avec le milieu ambiant. Que le choix de la proportion soit aussi déterminant que l'effort accompli pour préserver l'intégrité de la masse est d'une importance primordiale pour Brancusi.

L'Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel: ce sous-titre que Brancusi donna à la sculpture de l'*Oiseau* lorsqu'il la proposa en 1915 pour une exposition révèle deux choses: tout d'abord qu'il aspirait au dynamisme spatial de son volume — ce qu'il exprime par cette métaphore poétique; puis qu'il considérait que l'œuvre était en « devenir », et que l'exemplaire exposé n'était qu'une étape de l'évolution. La commission de l'exposition parisienne, à vrai dire, refusa ce titre et intitula l'œuvre: *L'Oiseau en Vol*. C'était plus raisonnable, mais combien plus pauvre !

Chez Brancusi, le matériau, de par sa nature propre, était le point de départ de toute entreprise, de toute tentative de valorisation, de toute audace. Nous en avons la preuve en voyant comment il traite le bois, où il éveille une vie essentiellement différente, et auquel il confère une tout autre puissance d'expression artistique. De nouveau, il taille à même le matériau: « La taille directe est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus dangereux pour ceux qui ne savent pas marcher », déclarait-il. De même qu'il n'existe aucune ébauche en argile pour les œuvres en pierre ou en bronze, de même il travaille le bois sans préparation aucune. Le tronc d'arbre, partagé par la scie, fendu par la hache, doit survivre avec sa puissance, avec sa tendance à continuer de croître. C'est

pourquoi la sculpture peut ici s'ouvrir, empiéter sur l'espace, comme c'est le cas pour *La Chimère* (1915-18) ou pour *La Sorcière* (1924), avec ses ailes et ses tronçons de bois massifs — sorte de symbole de la conjuration du sort. Le poids de la tête est maintenu en équilibre par la ligne en diagonale. Les méthodes d'expression sont, dans le bois, totalement différentes de celles qui ont conduit à la tension harmonieuse, à la densité de *Léda*.

Dans les autres sculptures sur bois, dans *l'Enfant Prodigue* (1914) ou dans *Adam et Eve* (1917-21), la tradition folklorique de son pays natal l'emporte sur ce fonds méditerranéen que Brancusi porte en lui. Ce qui survit ici, ce sont plutôt ces figures grotesques, primitives, que Brancusi a vues, enfant, dans les vieilles maisons de bois aux parois sculptées de la Valachie. « Seuls les Roumains et les Nègres savent traiter le bois », affirmait-il; et il trouvait absurde qu'on cherchât parfois à déceler dans ses sculptures sur bois une influence nègre. Ce fils de paysan avait pour principe, lui qui connaissait la matière, de laisser le matériau se prolonger, vivre selon ses propres lois fondamentales, quelque audacieuse transformation qu'on lui impose, quelque forme fantasque qu'on lui propose pour lui insuffler la vie.

Brancusi, maître suprême de la forme organique, était en même temps architecte dans l'âme. On s'en rend compte en constatant d'après des reproductions avec quelle rigueur il disposa ses sculptures à l'exposition Brummer à New York en 1926. En effet, tout en gardant leur autonomie, elles étaient strictement encadrées, délimitées par les colonnes, les architraves, les socles dont l'artiste les avait entourées. Le *Temple de la Délivrance*, qu'il élaborait pour un prince hindou de ses amis, était conçu dans un esprit bien oriental comme cellule de méditation, protégée contre le monde extérieur; ce lieu de prière, sans fenêtres ni portails, ne recevait la lumière que par une ouverture centrale donnant sur le ciel, et comprenait des niches, des pièces d'eau discrètes, des sculptures, le tout destiné à favoriser le recueillement solitaire. Brancusi songea aussi à peindre des fresques, dont il existe des ébauches. Sur un

fond bleu se développe à l'horizontale un vol d'oiseaux blancs, ramenés à de simples triangles obtusangles, tandis que les trois sculptures d'oiseaux que contenait l'espace libre devant les niches, exécutées en matériaux différents, s'élançaient vers des hauteurs transcendantes. C'est la sculpture qui dominait dans cette œuvre d'ensemble, l'architecture était simplement mise au service de son accomplissement et de son efficacité. Brancusi avait créé par anticipation l'église qui se présente sous forme de caverne, close à toute intrusion du dehors, telle qu'elle existe aujourd'hui au lieu de pèlerinage de Ronchamp. Chez Brancusi, l'idée fondamentale, à laquelle son évolution formelle décisive se subordonne totalement, c'est que la sculpture, objet de culte, doit se fondre étroitement avec l'événement cosmique et psychique, religieux — ainsi qu'il en a toujours été dans les grandes époques de l'art plastique. La sculpture devait éveiller un état intérieur, rôle qui lui était dévolu au-delà de sa mission esthétique. De toute évidence, seule une œuvre d'art chargée d'une intense spiritualité et prudemment, patiemment épurée en vue de la perfection finale, pourra remplir cette fonction. Car enfin, ce que la plastique pure signifie pour un artiste imprégné de l'esprit oriental, ainsi que l'était Brancusi, n'est autre que la « vérité » essentielle de la forme, dépouillée de toute vaine ornementation et ressuscitée en sa pauvreté spontanément choisie. Il ne s'agit nullement, dans ces formes premières, d'un retour à un archaïsme artificiel, né de l'isolement dans une tour d'ivoire, mais bien plutôt d'un langage tout proche des formes ressenties et réalisées de nos jours, ces formes qui imposent leur précision, leur simplicité et leur simplification fonctionnelle aux avions, aux voitures, aux objets courants, ces formes qui constituent le « style » de notre époque. Mais ce rapprochement entre l'œuvre d'un Brancusi et les produits de la technique et du métier du « designer » reste purement extérieur ; la liberté de l'artiste est intacte, qui crée des figures si profondément empreintes de dignité et de beauté intérieure qu'elles ne peuvent avoir jailli que des profondeurs irrationnelles de l'âme, pour permettre à la forme de rendre sensible et d'« incarner » l'idéal grec éternel du « kalos k'agathos ».

(Traduction M.R. Knecht)

Pour Méliès le temps n'est plus irréversible, incompressible ou inextensible; il devient la principale et brute pâte à modeler du cinéaste qui peut en jouer comme bon lui semble: faire rentrer la fumée dans la pipe ou transformer instantanément une grossière chrysalide cotonneuse en gracieuse femme-papillon. Et l'espace, à son tour, se soumet souplement au coup de dés pipés, abolisseur du hasard, de la prestidigitation: d'une malle, *le locataire diabolique* fait surgir l'un après l'autre tous les meubles de son appartement, d'une rose naît une danseuse, nous voguons dans l'infini intersidéral d'où les Pléiades nous adressent, de la main, un signe amical, l'obus de la fusée pique dans l'œil d'une lune barbouillée de crème, le train *du voyage à travers l'impossible* pénètre par la bouche ouverte d'un soleil hilare pour se briser sur les roches d'un étrange désert calciné, les personnages se dédoublent, disparaissent, apparaissent, grandissent ou rapetissent comme dans les contes de fées: l'espace est proie des plus surprenantes métamorphoses. Déjà, en imaginant *les hallucinations du Baron de Munchhausen* qui montent d'un miroir et envahissent l'écran, Méliès exprime avec sa caméra les secrets d'un espace mental.

Mais le récit de ces cauchemars décoratifs et de ces apothéoses naïves demeure tributaire d'une vision essentiellement théâtrale. En sourcier malicieux, Méliès devine la présence proche des eaux lustrales du montage. Cependant il n'y plonge, sans le savoir, que le bout du doigt; il n'en capte pas encore la prodigieuse réserve d'énergie. On ne saurait le lui reprocher: le septième art devait connaître d'abord les ébats de la jeunesse débridée. Le moment de la réflexion et de la formulation d'une théorie viendra plus tard.

Ce cinéma primitif s'enivre de sa propre liberté. Les esprits sérieux se vexent; ce spectacle de foire leur paraît trivial et indigne de l'art dramatique dont il n'est, pour eux, que la simple reproduction photographique animée. Désireux de le faire accéder à l'âge de raison, ils se proposent de lui donner ce qu'ils croient être une noblesse et choisissent donc de lui faire traiter des sujets qu'ils croient nobles, empruntés au répertoire

de la Comédie française ou s'en approchant : les producteurs du *Film d'Art* commandent des scénarios originaux à des écrivains renommés qui ne soupçonnent pas la différence de langage qui existe entre le cinéma et le théâtre ; ils engagent des acteurs célèbres qui, eux également, ignorent cette différence et jouent devant l'appareil de prises de vues comme sur les planches entre cour et jardin. Alors les cinéastes, prenant le fond pour la forme, (oubliant qu'en art le fond anime la forme afin que celle-ci le manifeste totalement), commettent l'immense erreur de penser que leur expression spécifiquement cinématographique va brusquement se développer en originalité et en profondeur pour la seule raison qu'ils tiennent leur argument narratif de Lavedan, Richepin, Sardou ou Jules Lemaître. Du coup, les vieillards barbus, les princes et les reines, les héros de la littérature, les statiques scènes costumées et les colonnades de palais en carton-pâte remplacent prétentieusement les femmes-papillons, les poursuites burlesques et les astres enchantés suspendus dans des ciels de rêve souvent amoureusement enluminés.

Le cinéma, qui était une danse ailée et silencieuse, devient infirme, empesé, prisonnier d'un découpage excluant tout envol poétique. Parvenu à ce stade, il peut vraiment être qualifié de *muet* parce qu'à travers les mimiques chargées d'intentions des acteurs, la parole apparaît comme un manque. La gestuelle déclamatoire de *L'assassinat du Duc de Guise* (1908) fige l'espace et le temps. Les bords de l'écran s'identifient au cadre de la scène, le champ de l'objectif semble cerné par un invisible manteau d'arlequin et l'action racontée n'avance que par une succession de scènes qui nécessitent le continuel recours au commentaire explicatif des innombrables phrases insérées entre les images. Dans ces conditions, les séquences tendent de plus en plus à illustrer le texte de ces « titres », elles ne réagissent guère les unes sur les autres mais constituent plutôt une suite d'éléments que l'auteur aligne bout à bout au lieu de les orchestrer. En perdant la complexité de son rythme visuel le film perd aussi sa signification propre : il tombe au niveau banal d'un reflet lointain, partiel et dégradé du théâtre.

(A suivre)

Formes trompeuses, mots trompeurs. Comme si l'on était quitte de nommer les choses une fois pour toutes: Venise, une ville, un bateau, une coque. Qui dit coque dit longeron, qui dit longeron dit fibre de bois, qui dit fibre de bois dit chaînes de molécules... jusqu'à ce défaut de matière qu'on appelle le vide, sans quoi la matière n'existerait pas.

Marco Richterich a été sensible au vertige de l'objet. Je me souviens d'immeubles observés aux rayons X, révélant leurs mystérieuses structures: escaliers en colimaçon, poutres, linteaux, barrières filiformes. Je me rappelle une machine à sous dévoilant son mécanisme affolant: ressorts, réseau électrique, ampoules. Mais s'agissait-il d'un *mécanisme*? Non, l'œuvre de Richterich n'avait rien d'une épure d'ingénieur ou de technicien; il était impossible d'en lire le fonctionnement. Machine à sous ou immeuble locatif, grue ou coque, les objets du peintre n'offraient qu'une suite de relations illusoire. Cette démultiplication de l'objet jusqu'à sa destruction avait-elle pour corollaire (comme chez Ionesco) une destruction de l'homme? S'agissait-il d'une entomologie désespérée? Les toiles les plus récentes de l'artiste biennois sont là pour répondre. Des lambeaux d'objet subsistent, desséchés, comme la peau qu'un reptile aurait abandonnée après sa mue. Ou bien la pourriture les attaque, les défigure, révélant à son tour une vie nouvelle, une autre organisation que l'œil ne présentait pas. Il y a surtout ces grandes plages vides, disponibles comme le silence.

L'objet est clos sur lui-même, enfermé dans le strict usage qui lui confère un sens à notre égard. Dada s'était plu à lui ôter son étiquette, à le libérer de son asservissement: l'utilité. Libération dérisoire. Richterich ne s'est pas contenté de priver l'objet de son statut d'immobilité dans lequel l'appellation contrôlée l'avait figé; il a dénoncé sa foncière instabilité, il a invoqué son droit à la métamorphose. Plus encore, il l'a promis à une nouvelle genèse, l'ouvrant à tous les possibles. « Pour repartir », écrivait Ramuz dans son *Journal*, après en avoir, quelque temps, interrompu la rédaction.

Un visage de Méphisto aux traits accusés, burinés, avec des yeux extraordinairement perçants et une couronne de cheveux blancs, très fins, qui dépasse de la casquette et volète au vent. Max Ernst travaille actuellement aux derniers préparatifs de son exposition de sculptures au Point-Cardinal et aux décors de *Judith*, de Jean Giraudoux, pour Jean-Louis Barrault au Théâtre de France. Ces derniers exigent de lui tellement de temps, de recherches et de patience qu'il en vient à regretter d'avoir accepté de les brosser. Il s'exclame désabusé: « Ah, si j'avais su... » Il faut dire aussi, ce qui ne simplifie pas les choses, que Max Ernst voyage sans cesse entre sa maison de Huismes, près de Tours, et son atelier parisien de la rue Mathurin-Régnier qu'il va d'ailleurs quitter prochainement pour s'installer rue de Lille. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que Max Ernst ne dispose que de brefs instants.

Je demande néanmoins:

— Votre exposition, chez John Devoluy, une soixantaine de pièces, je crois, sera-t-elle exhaustive ? comprendra-t-elle la totalité de votre œuvre sculptée ?

— Evidemment pas. La plupart de mes sculptures de la période dada sont aujourd'hui perdues ou détruites. Ainsi à l'exposition, il n'y en aura que deux de cette époque, deux reliefs polychromes, l'un en bois intitulé *Fruit d'une longue expérience*, de 1919, et l'autre en liège, *Dadaville*, de 1923. Par ailleurs, les sculptures que je réalisais à Saint-Martin d'Ardèche et à Sedona, dans l'Arizona, en 1944, en ciment et à caractère monumental, sont trop loin et intransportables.

— Vos sculptures de Saint-Martin d'Ardèche sont aussi en ciment ?

— Oui, je les avais réalisées vers 1934, en relief et en ronde-bosse, à une assez grande échelle. Certaines faisaient près de quatre mètres. Elles décoraient la maison et le jardin. Elles constituaient un ensemble que j'avais baptisé *Les Chimères*.

— Dans quels matériaux avez-vous travaillé ?

— Presque tous: le bois, la pierre, le ciment, le bronze etc. Maintenant, je préfère le bronze. Néanmoins on verra à l'exposition une pièce très ancienne, de 1913, en bois, une véritable sculpture.

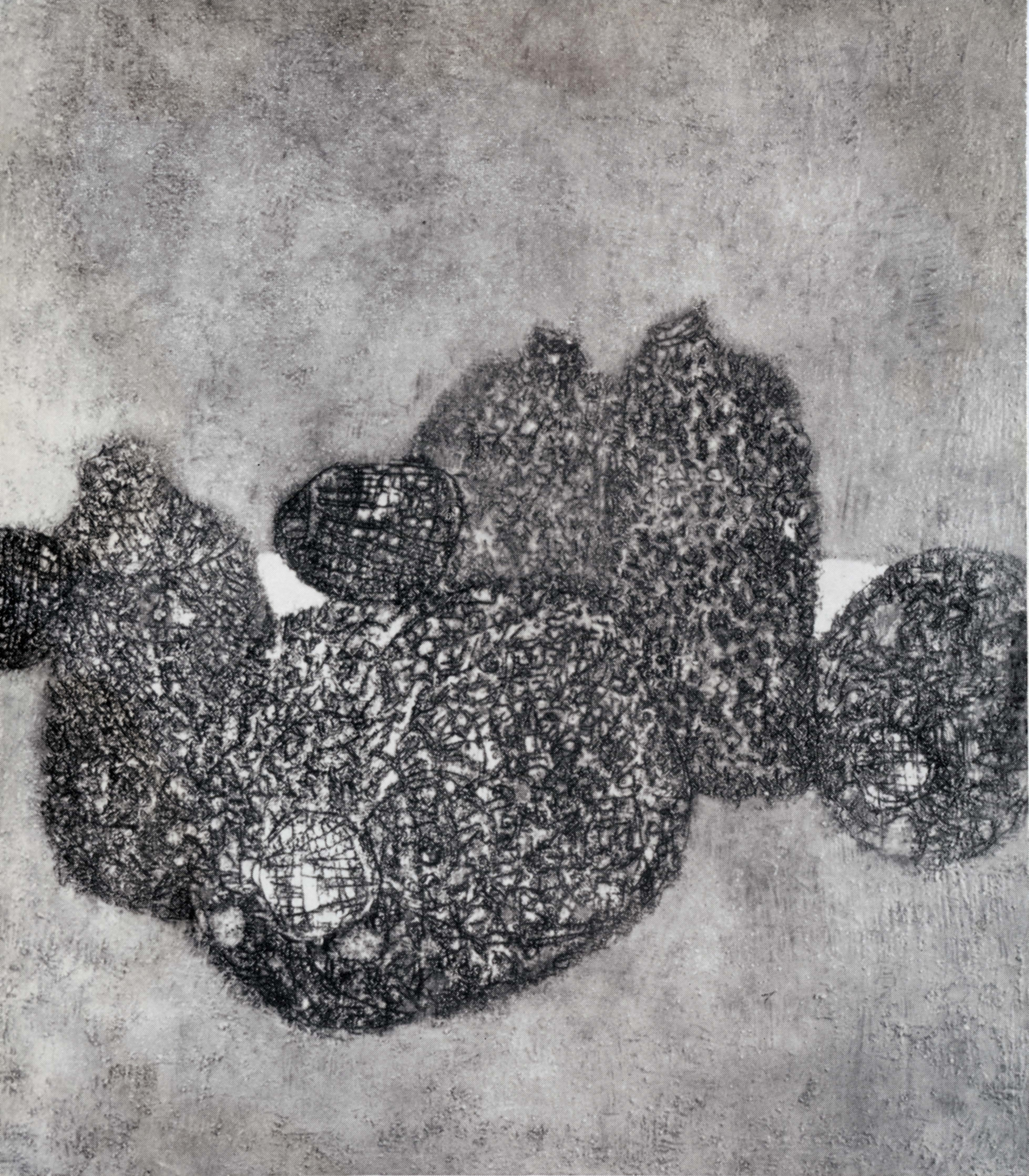
— Que voulez-vous dire par une « véritable sculpture » ?

— Les autres œuvres, à part les bois dada et quelques pierres, sont des bronzes. Par conséquent, elles ont été moulées et non sculptées. Je voudrais qu'on distingue bien ce qui sépare ces deux disciplines. Certes, toutes deux s'inscrivent dans un univers à trois dimensions mais alors que la sculpture s'élabore à partir d'un processus soustractif de la matière, le modelage, lui, est une technique additive.

— Vous êtes-vous toujours intéressé à l'expression des volumes dans l'espace, modelés ou sculptés ?

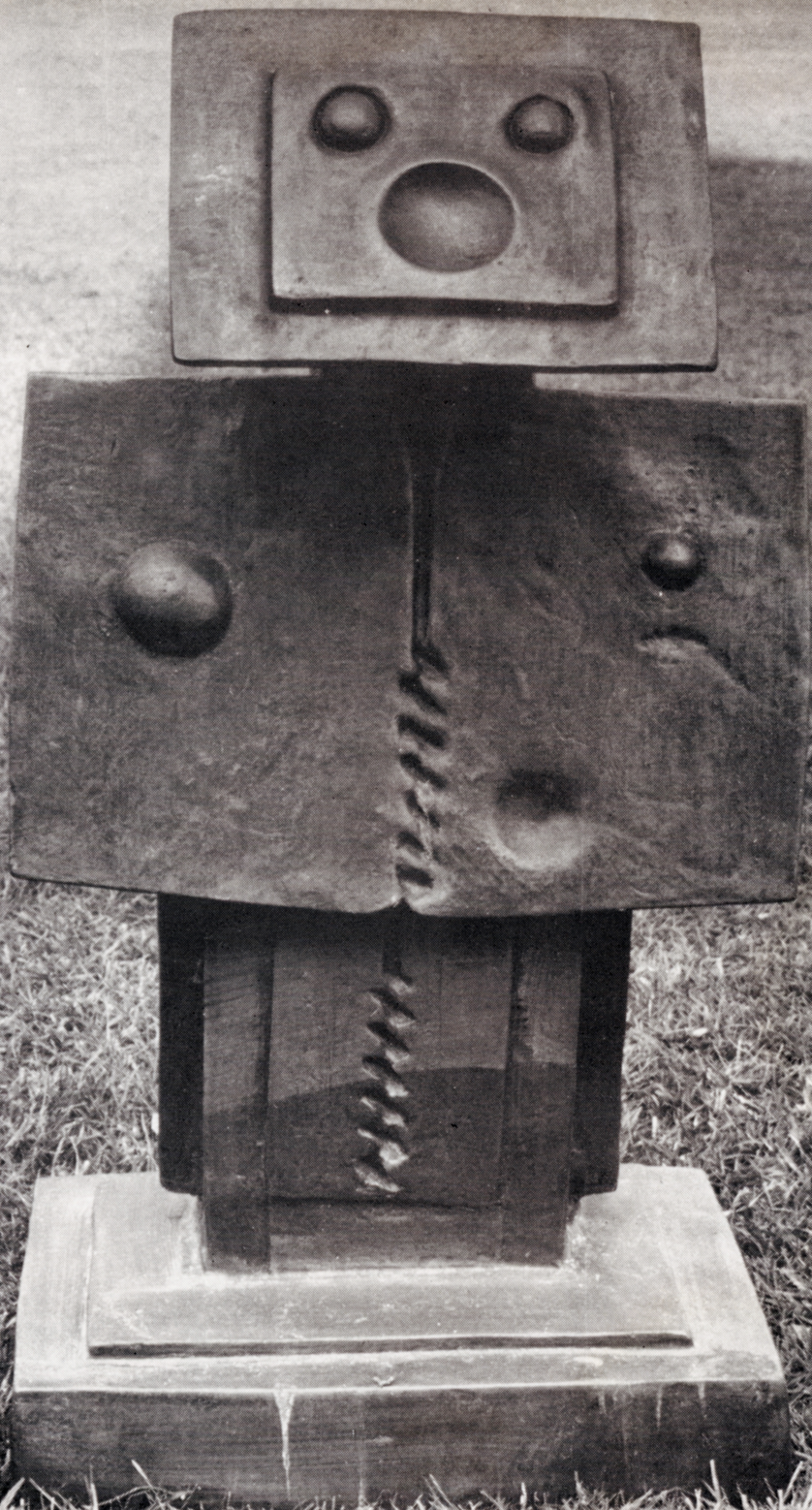
Marco Richterich
Bateau à Chioggia
1960





Marco Richterich, *Nasses* 1961

Max Ernst *Un ami pressé* 1944 ➤





— Pratiquement oui. Dès la période dada j'organisais des sortes de constructions avec des formes de chapelier ou en disposant des pots de fleurs. L'exposition de ces œuvres, en Allemagne, fit d'ailleurs un tel scandale, à l'époque, qu'un visiteur les détruisit à coups de canne. »

Sans rancune, en évoquant ce petit scandale provoqué par un « amateur » outragé, Max Ernst sourit malicieusement.

— Et après ?

— Après je suis resté pendant de longues années à me consacrer exclusivement à la peinture. En réalité, il y a trois dates importantes dans ma production de sculpteur : 1934, 1944 et 1960.

— Que s'est-il passé ?

— En 1934, j'étais avec Giacometti dans le Tessin. En nous promenant je trouvais, dans les moraines des glaciers, des pierres aux volumes si purs et si exacts que cela me redonna envie de faire de la sculpture. Certaines de ces pierres étaient aussi belles que des Brancusi. Quoi d'étonnant à cela, au surplus, la nature n'avait-elle pas travaillé durant des millénaires pour arriver à cette perfection ?

Je tique un peu sur le nom de Brancusi, mais la liberté d'esprit me plaît.

Max Ernst reprend.

— C'est alors que je sculptais et gravais plusieurs pierres, dont certaines très importantes. Elles sont maintenant en Suisse ou ailleurs, chez Giacometti, Max Bill, etc. En 1934 aussi, à Paris, je repris l'idée des formes tronconiques, des pots de fleurs. J'en fis une sculpture nouvelle, très différente, bien sûr, de l'ancienne, que j'appelais *Œdipe*.

— Ainsi, aucune sculpture ne vous reste de l'âge héroïque du surréalisme ?

— Non, d'ailleurs je n'en faisais guère. Pour transmettre le message surréaliste, la peinture me paraissait un moyen plus adéquat et plus efficace. La sculpture a quelque chose de trop direct, de trop évidemment matériel pour traduire aisément les subtilités idéologiques. Elle s'adresse à la part brute de l'homme, à celle qui diminue sans cesse chez l'être civilisé.

— Parmi les pièces exposées, est-ce qu'il y aura de celles que Lucie Weill présenta récemment et que l'orfèvre François Hugo exécuta en or et en argent ciselé repoussé ?

— Oui, plusieurs, car toutes ces œuvres n'étaient pas des bijoux. Certaines sont de véritables petites sculptures : la *Tête à cornes* mesure 20 cm, le *Grand Masque* 26 cm, etc.

— Est-ce que l'emploi de tels matériaux précieux n'oblige pas de vendre ces œuvres à des prix prohibitifs ?

— Non. A une telle échelle, le prix de revient du matériau n'intervient pratiquement

pas. Pour moi, d'ailleurs, la question ne s'est pas posée. En effet, j'ai simplement pensé que la petite chose, le petit objet d'art, exigeait une certaine richesse, préciosité ou magnificence, comme vous voudrez, de texture, de présentation.

— En somme, vous vous exprimez indifféremment à travers des sculptures de grandes ou petites dimensions ?

— Pourquoi pas ? En Arizona, à la fin de la guerre, peut-être sous l'influence de l'environnement, immenses horizons du désert, arbres pétrifiés etc., je fis des sculptures de plusieurs mètres, comme des architectures, des totems... Mais il faut de la place. A Paris, c'est difficile. Cependant, mon *Génie de la Bastille*, à l'exposition mesure plus de deux mètres. C'est à Huïsmes que j'ai retrouvé certaines conditions de travail propices. C'est pourquoi, là aussi, dans mon jardin, j'ai encore quelques grandes pièces.

A ce point du dialogue, je ne sais trop comment, la conversation dévie sur les qualités particulières d'un petit vin de cette région des bords de Loire que les paysans appellent « le breton » et avec lequel Max Ernst soutient que Rabelais s'enivrait. Que nous voilà loin de la sculpture... et pourtant, ce n'est pas si certain.

Maintenant, Max Ernst est parti. Je le vois qui disparaît sous la pluie, avec son manteau comme une houppelande et sa casquette à carreaux, au coin de la rue de l'Abbaye. Mais ses sculptures, elles, sont là, étonnamment présentes, d'une présence qu'on dirait onirique, envoûtante, qui double celle de leur réalité et persiste dans la mémoire. Plus je les regarde et plus il m'apparaît qu'elles lui ressemblent, pleines d'ironie, curieux mélange de poésie et de satanisme.

Car la sculpture de Max Ernst est avant tout une sculpture pour poète. Sur un mode fantastique, elle fixe l'image de tout un étrange peuple de nains, de gnomes, de petits monstres plongés dans un énigmatique silence que les titres, donnés par l'artiste lui-même, prolongent et soulignent: *Etes-vous Niniche ?*, *Deux et deux font un*, *Gypsy Dreamrose* etc.

Depuis fort longtemps, quand on veut affirmer l'extravagance ou la médiocrité d'un compositeur, et le condamner à mort, on l'accuse de manquer de mélodie. Aujourd'hui encore, quelle que soit l'importance qu'on en soit venu à accorder à l'harmonie, après Wagner et Debussy, au rythme, après Stravinsky et le jazz, à l'orchestration, après les surenchères de recherche instrumentale de ce siècle, le public prétend juger de la valeur d'un musicien sur sa qualité mélodique, sur la possibilité pour l'oreille de suivre une courbe, un dessin, pour l'esprit de s'y reconnaître avec ce qui lui apparaît comme une sorte d'évidence logique.

Or la musique atonale prive l'auditeur, ou du moins semble d'abord le priver, de cette courbe, de ce dessin, de cette évidence. C'est pourquoi, déconcerté, perdu, il crie aussitôt à la mystification, à l'absurdité, à la folie. Il ne se doute pas que devant toutes ou presque toutes les grandes œuvres du passé, qui l'enchantent, il eût éprouvé, à l'instant où elles surgirent, un pareil désarroi, une pareille horreur. Ou, s'il s'en doute, informé de l'histoire musicale et de ses aventures, il veut se persuader que jamais nouveautés n'ont été si délirantes, si cruelles que les nôtres, que les tentatives insensées d'aujourd'hui ne se peuvent comparer à rien.

Peut-être après tout la rupture du langage atonal et des techniques sérielles rigoureuses avec l'univers sonore traditionnel est-elle d'une violence inouïe. Peut-être exige-t-elle une lucidité, une volonté plus difficiles que n'importe quelle adaptation jamais nécessaire. Mais enfin il ne s'agit que d'une adaptation. Elle est possible tout comme est possible l'adaptation à de nouvelles formes de la poésie, de la peinture, de la sculpture. On a parlé fort justement d'une nouvelle écoute. Quelles en sont les conditions ? Va-t-on pouvoir, grâce à quelque recette d'initié, saisir dans le chaos atonal la mélodie perdue, ce précieux fil d'Ariane ?

Qu'on veuille bien réfléchir à la manière dont nous accueillons une musique éloignée de nos habitudes, par exemple une musique japonaise, chinoise, balinaise, hindoue, à ce dépaysement où elle nous jette, à cette incertitude où elle nous laisse de tout rapport sonore défini, de toute « expression » ou signification, à cette impression de monotonie primitive. Combien de gens décideront que c'est là une musique élémentaire, inférieure, barbare ! C'est que notre culture musicale d'Occident est le fruit de plusieurs siècles d'accoutumance, et tout particulièrement des quatre derniers siècles. C'est que pour nous l'univers sonore est celui du monde tonal, où les rapports des sons ont été fixés selon un schéma constant, dans une hiérarchie obligée, avec des attractions privilégiées. Nos mélodies répondent à des courbes imposées d'envol et de chute, à des arrêts, à des respirations et des repos prévus. Comme les mots dont les rapports intelligibles sont réglés par une syntaxe qu'on ne peut transgresser — et cependant la poésie actuelle transgresse cette syntaxe — les sons ont été contraints d'obéir à un système : mais le compositeur atonal brise les contraintes,

et le compositeur sériel, qui construit sa série, c'est-à-dire un ordre par lui choisi qui va imposer ses rapports à l'ouvrage tout entier, établit des contraintes neuves. L'auditeur n'en a pas à l'avance l'expérience, l'habitude. Il lui faut docilement se laisser guider, retrouver un chemin, ne plus s'étonner que cette note en frôle une autre, qu'on croyait ennemie et qui lui est devenue amie, que cette autre reste suspendue, ou monte au lieu de descendre, ou descende au lieu de monter. Plus d'accoutumance. C'est la répétition de l'œuvre seule qui pourra créer un système d'accoutumance. Mais une autre œuvre proposera un système différent. La liberté du compositeur est celle de l'auditeur, les servitudes volontaires du compositeur doivent devenir les servitudes de l'auditeur.

La mélodie disparaît-elle en tout cela ? Non certes. Mais le patron qui a servi à la tailler ne sert qu'une fois, ne servira pas pour une autre. Dès qu'il y a succession de notes, il y a mélodie. Il appartient ici à l'auditeur, pour saisir une forme, une continuité, une courbe, d'appréhender lui-même les rapports, de capter des liens qui ne sont nullement illusoire. Il n'est pas dit qu'il y réussira aisément du premier coup. Mais déjà dans la musique traditionnelle y réussit-il si aisément ? Ne faut-il pas quelquefois mainte répétition pour que la forme d'ensemble apparaisse dans sa clarté ? De même ici. Et la répétition de l'audition est l'unique moyen de prendre conscience de la forme. Quand l'auditeur réentendra l'ouvrage, sa mémoire le préviendra, enregistreuse de rapports qui chaque fois deviendront plus évidents.

On objecte couramment que la perception mélodique résulte d'une succession de tensions et de repos qui donne à la ligne sa forme vivante. Ces tensions et ces repos sont dans la mélodie tonale les dissonances et les consonances que l'harmonie hiérarchise, et au pouvoir de quoi nous sommes très soumis, comme à une règle de jeu séculaire. Dans la mélodie atonale, il n'y aurait plus de tension ni de repos parce qu'il n'y a plus de dissonance. Or cela n'est pas exact. La tension et le repos subsistent. Sans leur alternance, en effet, il n'y aurait plus que confusion stagnante et amorphe. Le principe de l'atonalisme donne des droits égaux à tous les demi-tons du total chromatique. Mais le compositeur distribue inégalement les droits. Il polarise certains sons et leur accorde un rôle particulier : ils deviennent ainsi des points culminants, des pivots, des charnières, déterminent dans les structures les articulations nécessaires. Ce peut être à cause de leur hauteur, comme dans la musique tonale, mais aussi à cause de leur durée, de leur registre, de leur timbre, de leur attaque, de l'agrégation sonore qui les sertit, comme dans la musique tonale encore. Car ce serait une erreur d'attribuer les effets de tension et de repos dans la musique traditionnelle aux seuls agencements harmoniques.

La série est une disposition initiale des demi-tons chromatiques qui commande la structure de l'œuvre. Le compositeur élabore cette succession, ou les groupes qui la

constituent, avec une extrême souplesse et une diversité inattendue qui sont la mesure de son talent. On voit donc que la succession des intervalles est d'une importance fondamentale. Et l'on pourrait croire qu'il s'agit, plutôt que de suivre une courbe de sons, de repérer les intervalles — plutôt que de saisir une ligne, de prêter attention aux sauts juxtaposés qui en marquent les niveaux. Personnellement, je m'en suis persuadé, au début de mon expérience sérielle. Certaines musiques, notamment de Schoenberg, de Berg et de Webern, paraissent provoquer une telle analyse et s'en accommodent. Mais outre que ce genre d'écoute exige un entraînement technique, si modeste soit-il, il n'avance pas à grand-chose, surtout quand le traitement de la série, devenu très libre et très complexe, ne permet plus qu'avec peine ou plus du tout de retrouver à travers ses variations la série initiale. La musique reste la musique. Elle doit finalement se saisir comme une forme totale.

Il n'y a pas d'ailleurs un style unique de musique sérielle. Il y a du pointillisme, du tachisme. Il y a des œuvres qui sont comme une pulvérisation sonore, dont les gouttelettes retombent partout, et dont il est difficile de recomposer les lignes, les volumes. Il en est d'autres dont les masses se séparent nettement, et dont les différents éléments sont saisis sans grand effort dans leur continuité. Mais n'en va-t-il pas de même avec les musiques traditionnelles ?

Peut-être le caractère neuf et spécifique de la musique atonale et sérielle se révèle-t-il avec la plus parfaite évidence dans des musiques stéréophoniques distribuées sur plusieurs bandes magnétiques et avec plusieurs haut-parleurs. C'est une musique spatiale, une musique à trois dimensions, une musique architecturale. On le sent déjà avec des musiques de Webern très fortement. C'est, pour moi, l'audition du *Livre pour quatuor* de Boulez qui m'en a donné le choc le plus significatif. Avec une telle musique, il ne s'agit plus de plans linéaires, ou d'une ligne qui se déplace sur la perspective en profondeur d'un accompagnement, ou de lignes en relief multiples d'un contrepoint. C'est comme des bulles qui crèvent et fument en tous les points d'une sphère. Le son qui éclate et prolonge son sillage sur ce versant répond au son qui éclate sur un autre versant, sur un autre encore. Il faut alors pour décrire l'œuvre en son singulier volume sonore, et pour la juger, des notions neuves, des critères neufs. On ne peut pas dire que l'idée de mélodie n'a plus de sens. Mais elle est dépassée, magnifiée. N'est-ce point cela, le chant des sphères ?

L'Art et l'Homme

sous la direction de René Huyghe

Editions Larousse

« Avec le tome III de *L'Art et l'Homme*, qui vient de paraître dans la collection in-quarto Larousse, s'achève une entreprise monumentale qui a pris plusieurs années et requis la collaboration de plus de soixante-dix grands spécialistes internationaux de l'histoire de l'art. L'ouvrage remonte aux origines de la préhistoire, mais s'étend jusqu'aux manifestations les plus récentes de l'art moderne... »

Rarement propos d'éditeur fut aussi pertinent: trois tomes de plus de cinq cents pages chacun, plus de quatre mille reproductions dont un grand nombre en couleurs, des documents, des schémas, des cartes... L'illustration est d'une abondance qui laisse rêveur. Mais, contrairement à tant d'ouvrages qui comptent sur elle pour séduire, *L'Art et l'Homme* l'utilise en vue d'éclairer la compréhension de l'art. Les reproductions sont choisies, groupées avec discernement, étayant toujours le texte; enfin elles font l'objet de rapprochements d'autant plus fructueux que, loin d'être imposés au lecteur, ils lui offrent plutôt un champ de comparaisons.

C'est la même civilité qu'on retrouve dans les textes, fidèles à l'intention liminaire qui commande toute l'entreprise: « Ce livre ne se propose pas seulement de grouper et de résumer la connaissance qui constitue ce qu'on appelle d'ordinaire l'histoire de l'art. Il voudrait aussi aider à la connaissance de l'art lui-même, de sa nature et de sa fonction, du rôle qu'il joue et qu'il a joué dans la vie de l'homme ». Il faut savoir gré à René Huyghe d'avoir établi de prime abord des perspectives aussi fécondes, comme à ses collaborateurs de les avoir adoptées. Aussi révolutionnaires... car rien n'est plus difficile que d'ébranler une connaissance quand l'enseignement s'en est emparé et, qui pis est, quand l'autorité universitaire se mêle de la régenter. Or, voici que, brisant les cadres traditionnels de l'histoire de l'art, *L'Art et l'Homme* prétend non plus se contenter de classification, mais conduire à la compréhension du phénomène humain dans sa totalité. Ce qui implique deux exigences de principe: la première, d'accorder une place égale à toutes les manifestations de l'art, aussi

bien en Orient qu'en Occident; d'où l'adoption d'un plan pour la première fois vraiment universel: les civilisations ne forment plus des compartiments juxtaposés; elles sont étudiées dans le mouvement même de l'histoire. Les chapitres traités par les différents spécialistes y gagnent un dynamisme dont peu d'ouvrages donnent l'équivalent. Puis-je dire, au risque de commettre un cliché, qu'ils se lisent « comme un roman »; car c'est l'aventure de l'homme qu'ils nous content.

La seconde exigence a trait à la *méthode*, dont René Huyghe expose le fondement en ces termes: « Ce livre entier est basé sur un postulat, dont il a poursuivi le développement et la vérification au cours des siècles, à savoir que l'homme d'un temps et d'un lieu donnés projette dans les systèmes d'idées ou d'images par lesquelles il entend s'exprimer, dans sa philosophie, sa littérature ou son art, le reflet des mêmes préoccupations: ce sont, en des langages divers, celles de son époque, telle qu'elle est façonnée par les circonstances matérielles et morales, économiques, sociales et spirituelles. Le génie des individus ne fait que leur donner une portée plus universelle et éternelle par l'ampleur et la qualité qu'il parvient à leur conférer. »

Postulat dont le directeur de *L'Art et l'Homme* tire toutes les conséquences dans les chapitres qu'il intitule: *Formes, vie et pensée*. L'information y est doublement remarquable: pénétrante, elle échappe à l'accumulation stérile de l'érudition; synthétique, elle échappe à la sécheresse du système. C'est que René Huyghe a le don d'éclairer et d'échauffer à la fois. J'entends que sa pensée, avertie et généreuse, se manifeste par une parole dont le secret est dans l'amour qu'il porte à l'art.

Avec une honnêteté non moins exemplaire, René Huyghe se garde bien de jouer les devins ou de trancher du haut de son magistère. Abordant notre époque à la fin du tome III: « ... ce livre, écrit-il, est parvenu au point ultime, au-delà duquel il ne lui est plus permis de pousser son enquête et sa démonstration: à l'historien appartient le passé, à peine le présent. Le futur lui échappe. Serait-ce que sa méthode défaille? non pas, mais ici cessent les pouvoirs du témoin; ici commencent ceux de l'art inventeur. En ce domaine plus qu'en aucun autre, nul ne peut préjuger de la liberté

humaine. C'est à elle qu'il échoit de résoudre les problèmes que pose la destinée. Et c'est à l'artiste qu'il incombe de donner aux solutions nécessaires ce prolongement dans la qualité, par quoi l'homme surmonte et dépasse le déterminisme. L'histoire ne peut dire ce que sera l'art de demain: il appartient aux génies créateurs de le faire. » Largeur d'esprit qui donne la mesure de ses jugements! Qu'on dispute sur certaines de ses vues, qu'on diverge sur d'autres, l'ouverture est telle qu'elle réduit à de simples mesquineries les critiques que d'aucuns seraient tentés de faire. *L'Art et l'Homme* est l'ouvrage de base auquel on se référera de plus en plus parce qu'il allie l'information sérieuse à l'esprit de découverte, deux qualités qui font de lui — je pèse mes mots — une œuvre d'utilité humaine.

René Berger



Alfred Bader

Petits Maîtres de la Folie

(*Insania pingens.*)

Les considérations qui vont suivre émanent d'un stylo d'autant plus incompetent qu'il appartient à un artiste, et les artistes sont gens tout ce qu'il y a de suspects aux yeux des psychiatres, surtout lorsqu'il s'agit de juger de leurs travaux sur l'art des aliénés. Et le fait d'avoir usé le fond de ses culottes sur les mêmes bancs d'école et d'université que l'auteur ne saurait, hélas, conférer une autorité plus lucide ni même une absence de préjugés à ce qui sera dit ici.

Il convient tout d'abord de savoir que ce livre a été choisi par une des grandes industries pharmaceutiques de ce pays pour être offert à sa fidèle clientèle médicale. Il est donc à la fois cadeau et ouvrage scientifique; délassant — puisque cadeau — et scientifiquement sérieux ou sérieusement scientifique — étant donné le caractère spécifique des destinataires. Le docteur Alfred Bader, l'auteur de cet ouvrage, a de qui tenir: il y a trente ans que son père, ophtalmologue de renom, a publié un travail sur deux cas illustres de folie chez les artistes du XIX^e siècle, Vincent van Gogh et Karl Stauffer-Bern, un livre intelligent,

plein de retenue pudique devant ce miracle de la création qu'aucune théorie n'a su expliquer valablement à ce jour.

La modestie circonspecte d'Alfred Bader père n'a pas toujours été prise en exemple. En se basant sur quelques cas-limite — Artaud, Hölderlin, Josephson, van Gogh ou Klee — des spécialistes de la psychopathologie ont cru pouvoir expliquer le processus de la création artistique à partir de ce que la psychiatrie a découvert dans le domaine du défolement des malades mentaux par une thérapie de dessin ou de peinture.

Je crois que c'est aller un peu trop vite en besogne; je crois que si certains grands créateurs ont donné, à un moment de leur existence, des signes manifestes d'une maladie mentale — comme d'autres ont souffert du diabète ou de la tuberculose — cela peut à la rigueur jeter un faisceau lumineux sur une partie du mécanisme créateur, mais il est faux de vouloir — à partir de cette situation personnelle et pathologique — tirer des conclusions définitives sur la nature même de la création artistique. Car, enfin, à côté d'Artaud il y a Valéry, à côté de Hölderlin il y a Goethe, à côté de van Gogh il y a Renoir; il y a Corneille, Bach et Thomas Mann, dont la vie, curieusement, n'a jamais eu le privilège de servir d'illustration aux théories de

ceux qui mettent en parallèle la création des artistes avec celle des malades mentaux — et pourtant l'œuvre des ces « pères tranquilles » n'est pas négligeable.

On me rétorquera qu'il n'a jamais été question de mettre ces deux activités en *parallèle*, qu'il ne s'agissait que d'expliquer l'une en se basant sur certains éclaircissements apportés par l'autre. Je le veux bien. Pourtant, si l'on publie le cliché d'un dessin d'aliéné à côté d'un autre représentant une œuvre de Picasso, le danger est grand que le lecteur les associe, les compare, les mette justement en parallèle. J'ai eu grand-peur que le livre de Bader ne tombe dans ce travers, car il porte en exergue une phrase d'Artaud: « Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer. »

Or, si une telle affirmation est vraie pour les aliénés, si elle peut servir de devise à certains grands artistes — et surtout à son auteur ! — elle me paraît être sujette à caution dès qu'il s'agit par exemple des artistes byzantins, des peintres d'Adjanta, des sculpteurs de l'époque Wei ou, plus près de nous, d'un Bach ou d'un Manet.

M. Jean Cocteau — de l'Académie française ! — nous parle dans son avant-propos du « mystérieux schizophrène » qui aurait habité Goethe ou Rembrandt. Il conviendrait de redéfinir la schizophrénie, car précisément ni Goethe, ni probablement Rembrandt — dont on connaît trop mal la vie pour pouvoir affirmer qu'elle ait été « équilibrée » — n'ont jamais donné des signes de schizophrénie dans le sens précis que la psychiatrie confère à ce terme clinique.

Mais l'ouvrage de Bader comporte deux autres préfaces, dont l'une, celle de Georg Schmidt, me paraît mettre les points sur les i avec cette clarté et cette précision qui ont toujours caractérisé les écrits de l'éminent historien d'art de Bâle. La concision de ce qui est dit dans les cinq pages qui lui ont été réservées ne permet pas d'en donner des extraits ici — ou alors il faudrait citer tout l'article — mais je pense que les conclusions sur lesquelles Schmidt débouche pourront dorénavant servir de guide pour toute autre discussion sur les rapports de l'Art avec l'art des aliénés.

L'introduction du professeur Steck et le texte

d'Alfred Bader se tiennent dans les limites strictes de la psychopathologie, sans jamais faire de coup d'œil gratuit vers l'art et la création artistique. Et cette attitude donne tout le poids à ce petit livre: car en s'abstenant délibérément de tomber dans cette facilité, combien attractive pour un certain public, en se confinant dans les données précises de leur science — de ce qu'ils connaissent à fond — les auteurs ont chance d'avoir dit davantage, et avec plus de pertinence — peut-être même sur la création de l'œuvre d'art et sur l'acte magique qui en est l'essence. Aloyse, Jules et Jean, les trois malades mentaux dont l'œuvre est analysée par le Docteur Bader, ont tous commencé à produire des travaux graphiques au cours de leur maladie. Si Aloyse a appris le dessin à l'école secondaire, si Jean — d'origine balkanique — a certainement été influencé par l'art populaire de son pays, Jules est peut-être le plus pur des trois, car il ne paraît pas avoir été déformé par un enseignement graphique quelconque. Or si ces dessins en noir et blanc contiennent parfois des inventions de formes surprenantes — mais bien moins étonnantes que l'anti-orthographe qu'il s'est inventée pour ses légendes — si des structurations « justes » traversent de temps à autre ces travaux, je n'arrive pas à y déceler un élément qui justifierait une interprétation « artistique » ou seulement « esthétique » de ces créations. Tout cela ne dépasse pas les graffiti que l'on peut admirer dans les retraites publiques.

Les travaux d'Aloyse sont admirables non parce que cette pauvre femme hurle dans ses dessins son insatisfaction érotique, mais parce qu'elle possède depuis le temps de ses études les rudiments techniques pour donner une forme à son obsession. Grâce à la maladie, elle a trouvé le courage de la fixer sur le papier avec une telle intensité.

Jean, exilé de son patelin du fond des Balkans dans un village bien de chez nous, parfaitement hostile à cet intrus, se remémore à longueur de journée les gens, les fleurs et les bêtes de sa patrie. Mais lui aussi a appris à dessiner pour peu que l'on admette que « voir » peut équivaloir à « apprendre ».

Le malade mental est donc parfois capable de s'extérioriser par des moyens graphiques et plastiques. S'il possède un « talent » pour

ce mode d'expression, s'il a, un jour, appris, ne fût-ce que les bases d'une technique artistique, ses travaux peuvent atteindre un degré très élevé d'intensité, d'autant plus que grâce à sa maladie ses idées restent fixées autour d'un seul et unique thème et qu'en créant son œuvre, il arrive à se libérer de l'obsession de ce qui apparaîtra comme le contenu de son « tableau ».

S'il y a art ou semblant d'art, c'est par accident. Rien ne permet de comparer les œuvres des malades mentaux aux travaux d'artistes. Si l'on dit souvent que l'artiste « se libère » dans son œuvre d'une « obsession » — ce qui laisserait largement ouvertes les possibilités de faire ce dangereux parallèle avec les œuvres des fous — il convient non seulement de se rappeler que cette manière de décrire une partie du processus créateur est une métaphore empruntée au langage psychiatrique par un public friand de vies artistiques excentriques, mais que, jusqu'à preuve du contraire, l'art, lorsqu'il atteint ses sommets — à Byzance, en Chine, au Tibet et au Yucatan — a toujours été produit par une force créatrice obsessionnelle, soit, mais dirigée, corrigée, poussée ou retenue par ce qui est la plus noble qualité de l'homme: la mesure.

Hansjörg Gisiger

Jean Bouret

Henri Rousseau

Ides et Calendes

Dora Vallier

Henri Rousseau

Flammarion

Henri Rousseau est un cas. Sa peinture, sa vie posent bien des problèmes, des énigmes. La légende qu'il a construite lui-même, ou qu'il a facilitée par son attitude, ses mensonges par omission, est encore très forte. Voici un œuvre, une vie tout proches de nous et déjà l'histoire se perd, l'historien d'art en est réduit aux conjectures, aux hypothèses.

La préface de Jean Bouret ne cherche pas à y mettre de l'ordre. Elle reprend les faits connus, les assemble pour faire un texte vivant, enlevé, qu'on lit facilement. D'ailleurs Jean Bouret ne veut pas jouer les historiens;

lorsqu'il aborde l'analyse, il s'accuse de pédantisme, craignant de troubler notre plaisir. C'est un épicurien qui nous propose un beau fruit, il ne veut pas nous agacer les dents. Donc son but est atteint: par une présentation alerte ouvrir un beau livre d'images. Dora Vallier, elle, nourrit d'autres ambitions, et les tient. Elle s'accroche au cas Rousseau, passe au crible les événements et les faits de sa vie, les décante, les décortique et cherche raisonnablement leur interprétation, leur situation exacte. Elle le fait avec passion. On sent très bien qu'elle s'oblige à la discipline, qu'elle se soumet à l'obligation de ne pas en dire plus que les faits ne l'y autorisent.

On lui doit des corrections heureuses, le renouvellement intelligent de l'interprétation de nombreux faits, des intuitions aiguës (par exemple: l'influence sur l'œuvre de Rousseau de la grande Exposition internationale de 1889, les conséquences de sa rencontre avec Jarry) et une compréhension sensible de la complexe personnalité de l'artiste.

De ce Rousseau que l'on croyait naguère limpide comme l'eau de la fontaine, on découvre grâce à elle ses zones d'ombre, sa difficulté d'être, ses machinations protectrices. Elle le rend plus humain, plus proche de nous. « On a beaucoup parlé de la naïveté de Rousseau et trop peu de son innocence picturale, qui le sauve en toutes circonstances. C'est elle, cette candeur profonde qui trace les lignes de force de son imagination. Il peut tout vouloir faire, il verra toujours le monde selon ces liens de fond qui l'attachent à la nature, où l'irrationnel fait partie de l'ordre du rationnel, où l'harmonie est donnée et, pour le retrouver, il n'aura qu'à suivre ses penchants affectifs. Il n'est pas le sujet, ni le monde son objet, mais ensemble ils forment quelque chose d'entier et d'indissoluble ».

Guy Weelen

Une remarquable exposition à la Galerie Jeanne Bucher, « Sculpture Monumentale d'Océanie ».

Nous avons d'abord regardé ces grandes effigies de bois et de fougère comme de merveilleuses sculptures. Elles nous ont envoûtés. Leur présence fascinante ne tient pas uniquement à leur qualité plastique. Chargées de secret et de ferveur, elles bouleversent notre cœur et réveillent notre instinct. Quelle vérité — que notre raison souveraine avait négligée — sourd de ces regards démesurés ? Parvenus à l'extrême du scepticisme, nos contemporains se sont rapprochés des sources; les artistes d'abord, sensibles à cet art collectif où l'individualité prend sa signification la plus haute. Abandonnés dans un monde aux structures vacillantes, ils ont éprouvé la nostalgie d'une mythologie qui les porte. Chacun de nous aujourd'hui, devant ces figures monumentales, met en question ses propres certitudes. L'admiration se teinte de remords, de doute et d'espoir.

Au Vieux-Colombier, le premier « Samedi » de l'année fut consacré à la peinture. L'animateur du débat était Jean-Louis Ferrier. L'entouraient Jacques Lapoujade, Hubert Damisch, Olivier Revault d'Allonnes, Roger Chastel. « Où va la peinture d'aujourd'hui ? » devait-on se demander. On tenta plus longuement de trouver un critère qui permît de distinguer peinture et badigeon. Ce fut animé, vivant, plein de vue brillantes ou pénétrantes. Un bon « Samedi ».

Raymonde Temkine

LES REVUES

Pierre Reverdy est mort en 1960. Deux revues lui ont consacré un numéro spécial: « Entre-tiens sur les lettres et les arts » édités à Rodez (4^e trimestre 1961) et le « Mercure de France » (janvier 1962).

A l'instant de mettre sous presse, nous apprenons avec plaisir que le *Prix des Prix* est décerné à Philippe Jaccottet.

Le Prix Hermès a été décerné hier à l'écrivain suisse — fixé en France — Philippe Jaccottet,

pour son roman « L'Obscurité », par quatre voix contre deux à Jean-Pierre Faye.

Ce nouveau prix a été fondé par les élèves de l'Ecole des hautes études commerciales de Paris. Son jury est composé réglementairement des lauréats des cinq Grands Prix littéraires de la saison (Goncourt, Renaudot, Fémina, Interallié et Médicis). Ont donc voté cette année: Jean Cau, Roger Bordier, Henri Thomas, Jean Ferniot, Philippe Sollers, ainsi qu'un représentant des élèves.

Echos de Suisse

Pour l'Art se fait un devoir de signaler l'important **Congrès pour une collaboration culturelle romande** qui aura lieu à Lausanne les 3 et 4 mars 1962.

Le Musée cantonal des beaux-arts à Lausanne annonce pour février une rétrospective Marius Borgeaud.

Editions Georges Fall

7, rue de l'Odéon, Paris (6^e)
ODÉ 69-38

Le Musée de Poche

Vient de paraître

Henri Michaux

par Alain Jouffroy

12 illustrations couleurs

28 illustrations en noir

Format 14 × 18 cm, 104 pages

Le volume: 13,50 NF

Titres disponibles dans la même collection:

<i>Pignon</i>	Henri Lefebvre	<i>Magnelli</i>	André Verdet
<i>Vieira da Silva</i>	René de Solier	<i>Cassinari</i>	André Verdet
<i>Poliakoff</i>	Michel Ragon	<i>Arp</i>	Jean Cathelin
<i>La jeune école de Paris, tome II</i>	J.-C. Lambert	<i>Bertholle</i>	Jean-Louis Ferrier
<i>Atlan</i>	André Verdet	<i>Trois sculpteurs américains:</i>	Hare, Ferber, Lassaw
<i>Fautrier</i>	Michel Ragon	<i>Helman</i>	Philippe Soupault
<i>Zao Wou-Ki</i>	Claude Roy	<i>Schneider</i>	Marcel Pobé
<i>Singier</i>	Georges Charbonnier	<i>Tobey</i>	Colette Roberts
<i>Hajdu</i>	Robert Ganzo	<i>Brauner</i>	Alain Jouffroy
<i>Soulages</i>	Hubert Juin	<i>Corneille</i>	Jean-Clarence Lambert
<i>Goetz</i>	Vercors	<i>Sugai</i>	André Pieyre de Mandiargues
<i>Nicolas de Staël</i>	Antoine Tudal	<i>Le Moal</i>	Camille Bourniquel
<i>Dubuffet</i>	Michel Ragon	<i>Lam</i>	Jacques Charpier
<i>Bram van Velde</i>	Jacques Putman	<i>Sculpture 1950-1960</i>	Edouard Jaguer

Format 14 × 18 cm, 12 illustrations couleurs. Le volume: 9 NF

Distributeurs: Paris: chez l'Éditeur.

Suisse: Muhlethaler, 27, rue des Eaux-Vives, Genève.

CAHIERS POUR L'ART

Direction: René Berger Secréariat de rédaction: Jacques Monnier

Editeur responsable: Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Raymond 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:

Michèle Monnier, 19, av. Floréal. Tél. (021) 26 90 97

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 VI^e

Février

Sculpture monumentale d'Océanie

SZENES
BISSIERE
STAHLY

TOBEY
VIEIRA DA SILVA
REICHEL

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART

XX^e siècle

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

Du 20 février au 16 mars 1962

Krajcberg

Peintures-reliefs d'Ibiza

Demandez notre catalogue gratuit

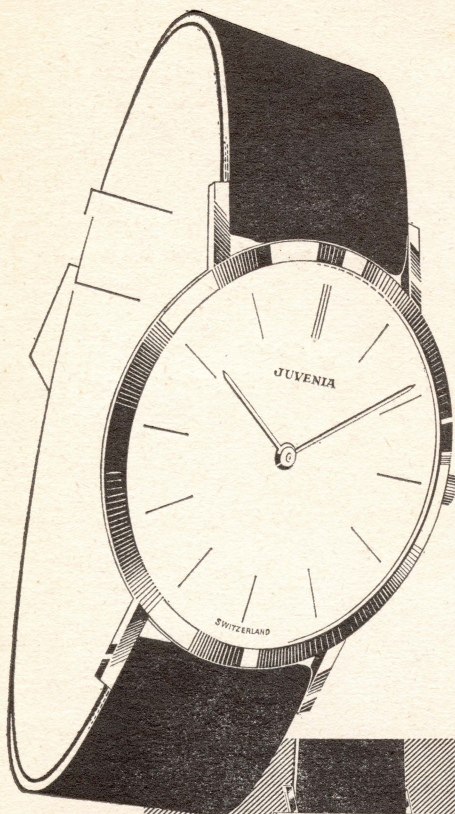
Galerie
D. Benador
Genève

10, Rue de la Corraterie

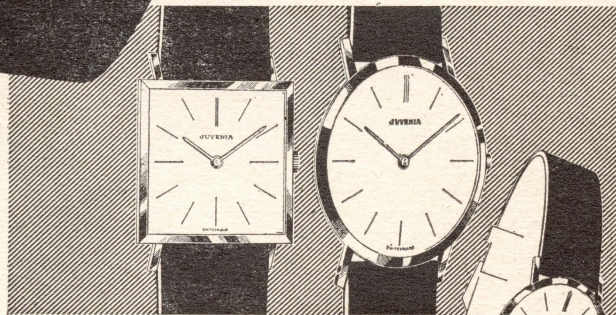
Œuvres de 1951 à 1961

Sam Francis

Février - mars



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



1860-1960

JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS

