

POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Mars-Avril 1962
Suisse: Fr. 2.50
France: NF 3.—

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

Administration:
Michèle Monnier, av. Floréal 19, Lausanne
Tél. 021/26 90 97
(pour les abonnements et les adhésions,
consulter la dernière rubrique de la revue)

Comité de patronage

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

Assurance Mutuelle Vaudoise
contre les accidents, Lausanne

« La Suisse »,
Société d'assurances sur la vie,
Lausanne

Lait Guigoz S.A., Vuadens

Crédit Foncier Vaudois,
Lausanne

Société de Banque Suisse,
Lausanne

Société des produits Nestlé, Vevey

M. Charles Veillon, Lausanne

Imprimerie Raymond Fawer S.A.,
Lausanne

*à qui « Pour l'Art » exprime sa
gratitude*

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Peintures de

BERNARD DUFOUR

KALLOS

ROMATHIER

MACRIS

GARBELL

PONCET

Sculptures de

DODEIGNE

M.-P. DUAULT

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VII^e

Exposition

LOUTTRE

VIEIRA DA SILVA

BISSIERE

TOBEY

SZENES HAJDU

REICHEL

STAHLY

Galerie Jacques Massol

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

Clerté

du 3 avril au 5 mai

Cortot

du 17 mai au 19 juin

Andersen
Fima
Lacasse
Key Sato

Busse
Gastaud
Lagage
Grenier

Clerté
Germain
Lahaut
Cortot

Dmitrienko
Jousselin
Léon Zack

Galerie Stadler

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

Avril Peintures de

Damian

Galerie Synthèse

66, boulevard Raspail Paris VI°

ALIX

MIDELTI

BORGRAVE

PELAYO

JEAN COUY

SPRINGER

LEROY

LOMBARD

MEYSTRE

Avril

Fontené

Mai

Jean Lombard

Juin

Sund Ja Rhee

Geneviève Bonnefoi	<i>Petite musique pour Vieira da Silva</i>
René Berger	<i>Vieira da Silva (fragment)</i>
Jacques Monnier	<i>Vieira da Silva (notes)</i>
Frank Elgar	<i>Lombard</i>
Noël Baillif	<i>Les sept mutations suivies de vague</i>
Jean-Clarence Lambert	<i>Un art de précéder les arts</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle Les problèmes de la forme</i>
Jean-Marie Pilet	<i>Le Couros de Sounion</i>

Couverture: Vieira da Silva. *Dessin à la plume*, 1961.

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 51.

Petite musique pour Vieira da Silva

Geneviève Bonnefoi

La petite fille qui regarde, la petite fille qui écoute, perdue dans la grande maison au fond d'un labyrinthe de pièces, de murs, d'escaliers, de corridors, la petite fille solitaire a trouvé une certitude — sa peinture. Mais peut-être ne le sait-elle pas, elle qui se dit *l'incertitude même*.

Comme l'araignée patiente, faiseuse de soie, elle a tissé sa toile. Ce manteau d'arlequin palpitant qu'elle jetait sur les choses — grille d'azulejos, piège à lumière — voilà que la lumière enfin s'y est prise et se débat comme un oiseau captif en ses filets de perspectives.

Tout bouge, tout miroite. Des couteaux, des épées, des lances — armes de quelle secrète guerre? — volent dans l'espace. Des diagonales folles s'enfuient à tire d'aile. Villes en dérive, chemins multipliés de l'incons-cient, labyrinthe de miroirs. Vieira secoue son kaléidoscope et nous jette ses images déchiquetées — éclats de verre, lames nues, éclairs. Aiguë, déchirante, déchirée.

Parfois l'oblique s'élève comme la fusée sur son aire et retentit le haut langage des verticales. Naissent des architectures cristallines, presque sonores. Et reparaît l'incertitude, pensive, dans ces cathédrales d'aube, ces eaux, ces brumes, ce tremblant miroitement blanc.

Fuite, fuite. Au loin attend, au loin est là-bas. Au loin, à portée de plume, de pinceau... hors de portée. Au loin, chéri, inaccessible. Là où se rejoignent les parallèles... à l'infini.

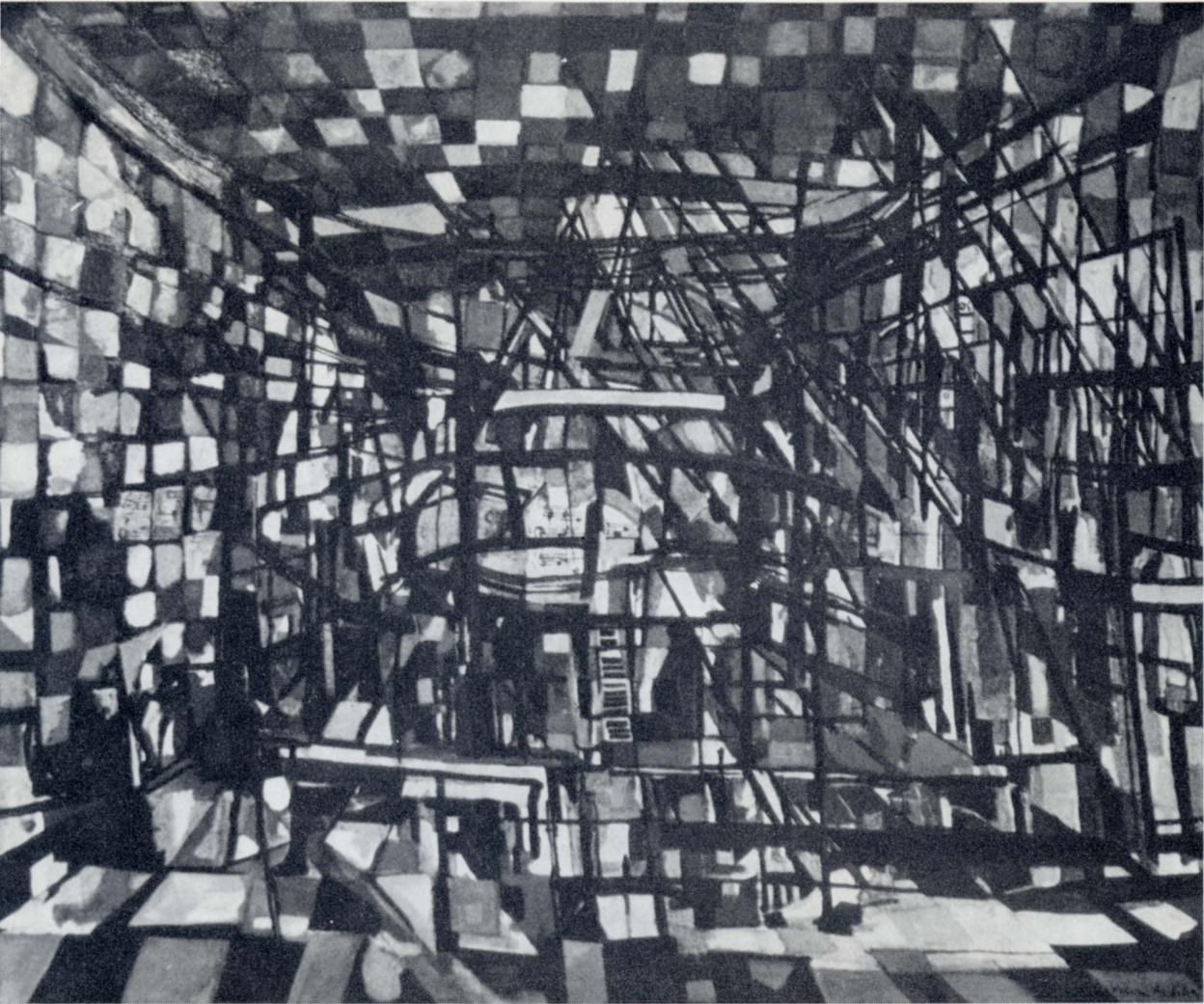
Je ne connais pas Lisbonne où elle est née, mais si j'en juge par les tableaux qui portent son nom ou s'en inspirent, il est difficile de nier le pouvoir de cette ville. Ne serait-ce pas d'elle que lui vient le goût des maisons étagées qui s'ouvrent moins par des fenêtres que par le rêve de ceux qui les habitent? Maisons si proches du ciel que les murs, tendus jusqu'à l'extrême de la transparence, s'y confondent? (Je sais bien que l'angoisse parfois resserre les moellons, que l'air se durcit... nous en reparlerons.)

N'est-ce pas encore de son enfance studieuse qu'elle a gardé le goût des livres? Les bibliothèques reviennent dans son œuvre comme un refrain. Qu'elle ait beaucoup lu, des poètes, des philosophes, en plusieurs langues, dit-on, n'est pas l'affaire. Mais on se défend mal, en présence du clavier qui compose les rayons, de l'idée que les livres pourraient bien être autre chose qu'un assemblage de feuilles imprimées, qu'ils sont peut-être les touches d'un instrument depuis longtemps oublié, ou pas encore inventé, le « librophone » (pourquoi pas?), que les mots — c'est bien cela — ne s'ébruitent pas en idées, étant, pour qui sait prêter l'oreille, une sorte de silence au bord de la parole.

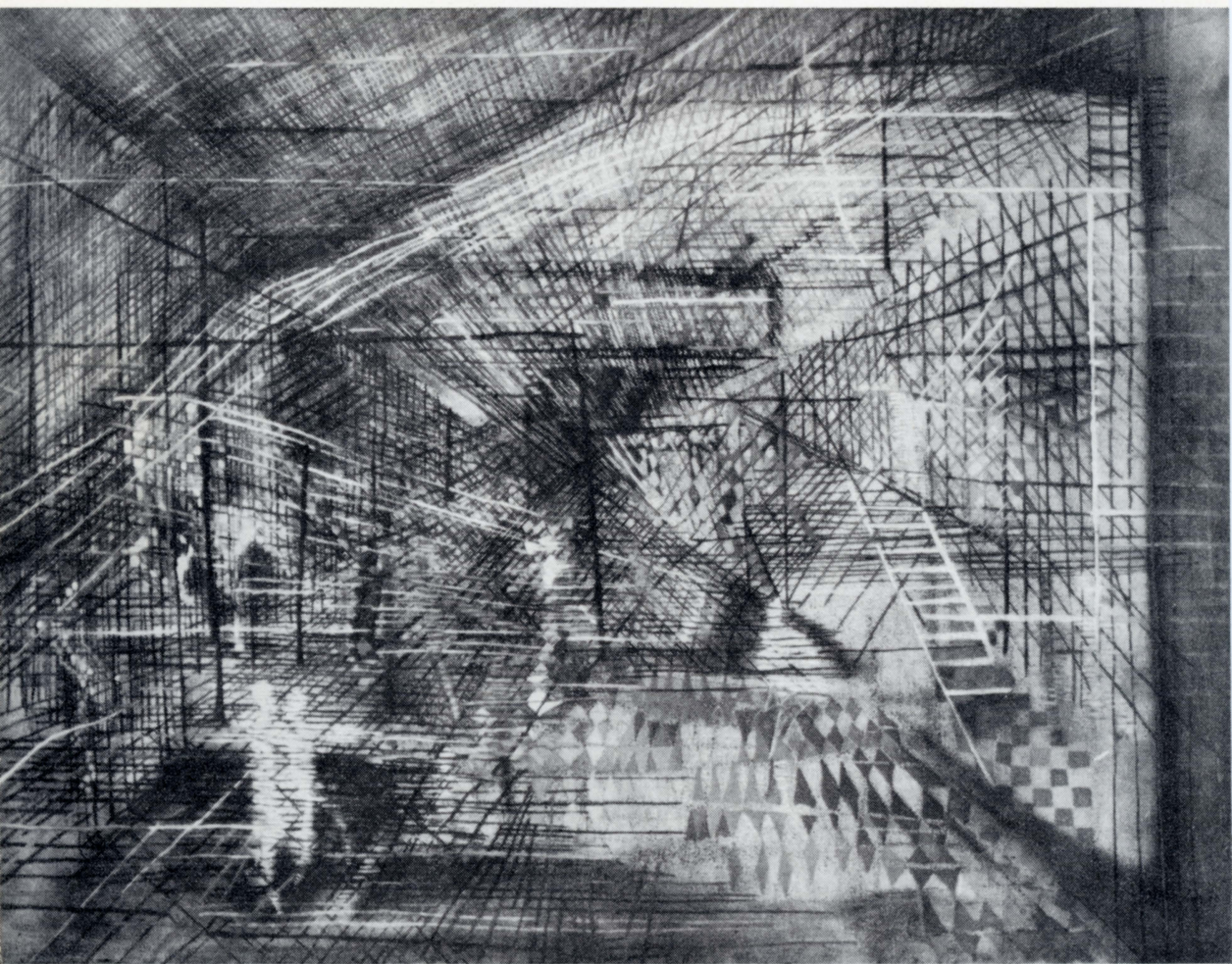
Allez vous étonner que les bibliothèques se muent en villes, les villes (quelquefois) en bibliothèques! Elles sont également demeures de l'âme: les rues feuilletent les façades; les pages ouvrent leurs baies. Du moins la peinture de Vieira da Silva nous le donne-t-elle à entendre. Par-delà les différences d'origine, de langue, d'accent, cités et livres instituent une volonté d'harmonie qu'en dépit des troubles et des périls de l'histoire ils s'efforcent de maintenir.

*

Très jeune Vieira da Silva a beaucoup voyagé. Ce qui est banal à une époque où chacun se déplace. Mais il s'agit bien de se déplacer avec le bagage de sa seule personne, plus l'appareil photographique pour les curiosités! Aux voyages qu'elle fit dans son enfance, à ceux qu'elle entreprend plus tard en Italie, puis, dans des circonstances douloureuses — c'était la guerre — au Brésil, elle doit cette intuition de l'espace qui



Vieira da Silva, Paris 1949-50. Collection Pierre Granville



Vieira da Silva, Paris 1939. *Les Grilles en Emeutes*. Collection Peggy Guggenheim

mêle les sites aux saisons, les climats aux heures, les visages aux sources. Telle j'imagine l'hirondelle assemblant fil à fil les méridiens pour tisser la nappe multicolore de ses vols. Le cœur fait oiseau.

*

A vingt ans Vieira da Silva est à Paris, travaillant la sculpture avec Bourdelle et Despiau, mais la peinture la reprend tout entière. Arpad Szenes, qui, d'abord son professeur, devient son mari, n'y est sans doute pas étranger. Toute rencontre est fortuite; seules les suites fondent sa nécessité. Aussi faut-il rendre grâce à une union qui, au long des années, ne cesse de féconder deux sensibilités délicates, animées l'une et l'autre de la même foi, d'une égale intransigeance aussi. Ce n'est donc pas le hasard si Vieira da Silva, faisant à vingt-quatre ans le portrait du peintre Arpad Szenes, conjugue le visible et l'invisible dans le double regard d'un masque océanien. Ce n'est pas non plus le hasard si, en séjour à Marseille avec son mari, le besoin la saisit de peindre le pont transbordeur dont l'antenne capte les fluides de la mer et du ciel. Etres et choses échappent à nos précaires définitions; ils tressaillent de tout ce qui se meut alentour et en nous.

*

Il serait vain de vouloir suivre Vieira da Silva pas à pas. Mieux vaut s'arrêter à quelques œuvres, moins pour marquer des étapes que pour surprendre les accomplissements d'une maturation ininterrompue. Voici donc qu'en 1935 apparaît la *Chambre à carreaux* dans laquelle se formule l'une des grandes préoccupations de l'artiste. L'œil est de prime abord confondu par cet essaim de losanges, de carrés, de parallélogrammes qui se disputent l'étendue, s'accrochant à la perspective et la déchirant à la fois. On dirait d'un jeu, presque d'une illusion d'optique si ne s'amorçait le mouvement en spirale, prélude à quelque menaçante action. C'en est fait de l'espace policé que notre esprit a établi selon les trois dimensions qui l'accommodent et le rassurent. Non sans inquiétude l'artiste met au jour sa sauvagerie native et la nature du lien qui nous unit à lui. Car, hors de l'enclos où nous avons appris à faire pâturer nos

idées, s'étend le champ où se donnent libre carrière nos gestes, nos désirs, nos passions, et qui nous marque de son empreinte à son tour. Tel ce *Château de cartes* par exemple, il découpe nos jours en lamelles, nos visages en minces effigies, dispersant au vent les confetti de nos actions. Qui donc a creusé, dans la *Forêt des erreurs*, cette nef démentielle, sinon le génie de la Mort qu'entraîne une étique cavale? Mais on peut aussi bien se demander si ce n'est pas l'espace en délire qui tord les arbres et suscite l'attelage dérisoire. Le surréalisme n'a que faire ici, les événements, hélas, beaucoup.

Les angoisses de la guerre qui approche n'échappent pas à l'artiste; ni le fait que l'étendue, qui est le tissu de l'histoire, deviendra, par le dérèglement des hommes, l'opéra fabuleux de leurs cinq années d'hallucinations. Imagine-t-on ce qu'il a fallu de désespoir, de force aussi pour peindre *Le Désastre*, toile vengeresse qui jette vainqueurs et vaincus, bourreaux et victimes dans la broussaille d'épées dont ils ont fait leur destin? On songe au *Triomphe de la mort*, à *Dull Griet* de Bruegel. La similitude des sujets importe moins que la puissance, égale chez les deux peintres, de porter l'art au niveau du tragique.

De cette époque Vieira da Silva tire la certitude qu'il n'est rien dont nous n'ayons charge ici-bas. Non qu'elle croie à la promotion d'une peinture dite engagée. Ce n'est pas servir que céder aux passions partisans. L'acte de peindre est une responsabilité sans restriction. Les hommes s'abandonnent-ils à la folie, l'univers entier est mis en pièces. L'âme démembrée, l'air s'aiguise en couteaux, le sol se hérissé de tranchets; l'herbe, la feuille tendre deviennent épines. L'œuvre de Vieira da Silva ne serait pas ce qu'elle est si elle n'avait pas témoigné de cela. Elle ne le serait pas non plus si ce qui a été sauvé n'avait pas trouvé chez elle, mieux que l'occasion de survivre, celle de vivre.

*

Que l'on compare *Le Désastre* avec *Le Cataclysm*, qui date de 1954. Le titre même de cette toile est périlleux; il incline un peu trop à chercher (et à trouver) l'analogie avec ce qu'il désigne. Pour ma part, et

au risque de me tromper, je pense qu'il s'agit d'autre chose. Tout se passe en effet comme si l'artiste, enchaînant les masses, les disloquant, les brisant, les reprenant encore, se vouait à conjurer la menace pour laquelle n'existe nulle parade, celle du néant. Plus sensible que les autres à l'usure, plus conscient aussi de notre dépérissement au fil des jours, l'artiste remédie à notre condition en projetant au-devant de soi, au-devant de nous, ces *instances d'êtres* que sont les formes. Telle est sans doute, avant même la mission d'exprimer ou de témoigner, sa responsabilité la plus haute. Avoir charge d'âmes, c'est faire que quelque chose existe, que la mort soit, non pas abolie (ce qui n'est pas en notre pouvoir), mais niée. *Catachysme* paradoxalement suscite le double mouvement de contraction et de dilatation par lequel notre cœur rythme la vie, par lequel l'art, perpétuant les battements, instaure un monde en création.

Abusivement interprétée, la trop célèbre formule de Maurice Denis : « se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » a donné lieu au pire malentendu. De ce qu'elle énonce, avec raison, la primauté de l'ordre plastique sur la figuration, les suiveurs et les amateurs de facilité ont conclu à la séparation des deux termes. L'antinomie est devenue mot d'ordre. Mais le sophisme se dissout au contact de ceux qui pensent droit : « D'abord, écrit Paul Klee, l'artiste n'accorde pas à ces formes naturelles des apparences la signification qui s'impose aux réalistes exerçant la critique. Il ne se sent pas tellement lié à ces réalités, car il ne voit pas dans le fini des formes l'essence du processus naturel de la création. Il tient davantage aux forces qui les crée. Peut-être est-il philosophe sans le vouloir. Et s'il ne tient pas ce monde, comme les optimistes, pour le meilleur des mondes possibles, ni ne veut affirmer non plus que le monde qui nous entoure est trop mauvais pour qu'on puisse le prendre pour modèle, il se dit toutefois : sous son aspect actuel, il n'est pas le seul monde qui soit. Il considère par conséquent d'un regard pénétrant les

choses que la nature lui met formées sous les yeux. Plus il approfondit, plus il relie aisément les points de vue d'aujourd'hui à ceux d'hier. Et plus s'imprime en lui, à la place de l'image achevée de la nature, celle, seule essentielle, de la création comme genèse. Il se permet aussi de penser que la création ne peut guère être terminée aujourd'hui, et il étend par là du passé vers l'avenir cette action qui crée le monde. Il confère à la genèse une durée. »

De cette action qui crée le monde, et qui ignore l'opposition factice de l'art figuratif et de l'art abstrait, Vieira da Silva est l'un des répondants exemplaires. Il ne s'agit pas pour elle d'amputer les objets d'une partie de leur aspect reconnaissable pour s'adonner à je ne sais quel art d'allusion (presque toujours illusion camouflée). Aussi n'est-on nullement tenté, en présence de *La gare Saint-Lazare*, de reconstituer les pans du toit, ni de ramener les lignes à la parallèle des rails, pas plus qu'on ne confond les taches avec de la suie. Et qui cherche à rétablir *Perspectives urbaines* à l'image d'une ville reste assurément sur sa faim. Mais n'est-ce pas précisément le but de l'artiste? Dans sa forme convenue, l'objet provoque la satiété; on le quitte sans regret. Mais que le peintre le saisisse dans son mouvement interne, aussitôt naît en nous la certitude de la promesse. Faim royale que celle qui nous donne le désir d'être au monde! Multipliées par une main diligente, les lignes s'étirent en lacis serrés, formant ici et là de lourds écheveaux, à quoi s'ajoutent les mèches colorées, les points, les étincelles que revendiquent et soutiennent de larges taches, transparentes, opaques, grenues parfois. La mythologie, qui est passée de mode, enseigne que les Parques étaient trois: Clotho, qui présidait à la naissance en tenant la quenouille; Lachésis, qui tournait le fuseau, et Atropos (celle-là, personne ne l'ignore) qui coupait le fil. L'artiste ne connaît que les deux premières. Et le fil de se dévider, inépuisable, que les Enfers ne peuvent rompre, étant la vigueur même de la création.

Voici donc que, telles des antennes, lignes, taches, couleurs vont au-devant des choses, non pour les capter, mais pour que de leurs fluides

mêlés prennent figure les forces en attente. *Ville, Port, Chantier naval* pourraient aussi bien porter d'autres titres. Renonçant à la description, ils sont les visages possibles d'un monde qui n'a pas pris fin. J'entends que Vieira da Silva porte l'acte de peindre en un point où les choses échappent à la formule pour conserver leur pouvoir de forme. Aussi ses tableaux fournissent-ils à notre perception sans jamais s'y réduire. Les indices découragent l'identification; ils refusent même de renvoyer à une réalité cachée. Ils sont *à la fois action et sens*. Si donc notre perception est suspendue, ce n'est pas qu'elle se dissolve (la sensation, qui en est le cœur, reste sauve), mais, hors des habitudes, elle nous achemine vers la délivrance:

« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui! »

Mais Vieira da Silva se soucie bien de « secouer la blanche agonie »! Avec une obstination fervente, qui est sa raison de vivre, son cri, elle s'arrache « du sol où le plumage est pris » et nous en arrache à notre tour.

La lucidité, qui se complaît si souvent chez Mallarmé à la moroserie, se transforme pour affirmer très haut notre droit aux ailes. Par l'imagination créatrice nous « entrons en poésie », nous accédons à l'ordre qui transfigure.

Se gardant de tout rappel, l'art répond à l'appel. Dans le rythme qui nous emporte — surfaces bleues tendues comme voiles au vent, lignes arquant l'échine dans l'épais de la toison, plages rugueuses mordues par la vague — la genèse devient vocation.

Avec l'autorisation de la revue XX^e Siècle.

Approcher le monde comme Vieira da Silva, sur la pointe des pieds, un doigt sur la bouche à demi close.

*

Vieira da Silva, Vermeer: deux poètes du silence. Chaque œuvre du Hollandais « devient symbolique du bonheur de l'instant comblé, comme si le fini achevait toutes les possibilités de l'infini », écrit Marcel Brion. Chez Vermeer l'objet *se ferme sur le silence*; chez Vieira da Silva, il *s'ouvre au silence*.

*

Le pinceau de Vieira da Silva *déleste* le monde. A mesure qu'il prolifère, l'objet (livre, rayon de livres, bibliothèque; rail, aiguillage, nœud ferroviaire; carreau de faïence, paroi lisse, labyrinthe des couloirs métropolitains) précipite, au sens chimique du terme. Se révèle son enveloppe qui précipite à son tour

dévoilant sa fonction physiologique: paroi semi-perméable où naissent des échanges, où s'organise une mystérieuse osmose de substances qui précipitent encore

d'où l'impression d'un parcours vertigineux

jusqu'à ce que la vitesse, pure, se confonde avec l'immobilité.

De carreau de faïence en paroi lisse, de paroi lisse en couloir, de couloir en traînée de couloir, de traînée de couloir en traînée de traînée, la matière se défait, s'effiloche, s'égraine...

de carreau en paroi, de faïence en couloir, de couloir en traînée, de traînée en paroi de traînée, l'objet se dégrade jusqu'à... De l'achevé à l'inachevé, du déterminé à l'indéterminé, de l'effet à la cause, on remonte au *possible*, on remonte à cette substance première, à ce premier pollen qui tient en réserve le futur.

Extraordinaire pouvoir qu'a le poète de nous rajeunir, de nous *régénérer*.

*

Les volumes se dégradent, les formes se métamorphosent; les couleurs également. D'abord lumineuses du rayonnement solaire, de la lumière naturelle, elles s'éclaircissent et s'allègent jusqu'à l'incandescence.

Froides du soleil absent, elles se réchauffent d'une lumière promise...

*

Avoir la main assez légère pour cueillir cette neige fragile, mais déjà tiède de notre haleine.

*

Pâte rendue au songe dont l'usage l'avait privé.

*

D'une touche à l'autre, Vieira da Silva suspend d'étranges silences, échos d'un silence plus vaste encore.

*

« Offrir au poème
Sa chance entrebâillée »

Paul Valet

*

De frêles îlots désignent ces allées aériennes par où l'espace respire: le monde est d'abord respiration, nous révèle Gaston Bachelard.

*

Se laisser aspirer par une peinture de Vieira da Silva, *se laisser respirer* par elle.

*

Par la parole, Vieira da Silva se tient à la lisière du silence.

*

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

Le langage n'est là
Que pour la faire une autre,
Bienvenu cependant
S'il l'a multipliée.
A quoi sert-il cependant
Sinon à dévorer

L'objet qu'il désigna? »

écrit Jean Tortel. Le langage détruit l'objet

parce qu'il ménage entre le regard et lui une distance. Vieira da Silva, comme le poète, nous apprend à remonter son cours, pour accéder à ce lieu de transparence où

« Les yeux sont éblouis les mains
... inaptés à saisir »

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

« L'univers est nu
Quand l'est mon regard »

*

« Seule
la
rose

est
assez fragile
pour exprimer
l'Eternité »
Paul Claudel

*

Regard mort qui ne voit dans une ville qu'une ville, dans un couloir qu'un couloir : grâce soit rendue au peintre qui lui restitue son pouvoir de métamorphose. Le réel est au prix d'un regard vivant.



Vieira da Silva, gouache. *Portugal* 1956. Galerie Pierre



Jean Lombard. *Nature morte bleue*. Galerie Synthèse, Paris

Après s'être longtemps dévoué à l'œuvre des autres, Lombard a pu enfin se consacrer entièrement à la sienne, à Paris l'hiver, le reste du temps dans une retraite qu'il a choisie près du Jas du Bouffan, tout plein encore du souvenir de Cézanne. C'est dans son petit domaine du Valcros, devenu son plaisir et son luxe, qu'il a multiplié ces toiles frémissantes de rythme et rayonnantes de clarté, où l'esprit cézannien ordonne les élans d'un lyrisme constamment nourri des sucres de la terre, des fluides du ciel et des sèves végétales.

Dans les enchantements successifs des saisons et des heures du jour, la pourpre des crépuscules alternant avec le flamboiement des aurores et le délire zénithal, comment l'artiste aurait-il pu soustraire son inspiration à cette magie et à l'agreste poésie de la nature provençale? L'ombre violacée tapie au fond d'un ravin, les rochers de la colline craquant de chaleur, les pinèdes traversées obliquement de rayons solaires, le couchant qui bascule sur le miroir de l'étang, le tronc convulsé de quelque arbre centenaire, tout le faste des transparences et des opacités, des illuminations et des reflets, des durs contrastes et des suaves harmonies, des choses découpées dans l'or crépitant ou embuées de brumes mauves, voilà ce que Lombard traduit dans le nouveau langage des lignes et des couleurs. Mais ce monde concret, en passant dans son œuvre, a perdu ses apparences. Il n'y est présent qu'au travers des vives sensations qu'il a irrésistiblement éveillées et des songes qu'il a fait naître dans une âme réceptive. Plus rien que le libre jeu des facultés imaginaires, la réalité conçue par l'esprit se substituant à la réalité extérieure et lui restant néanmoins inextricablement liée.

Des combinaisons de traits, des rapports de tons, un espace à multiples angles visuels et sans horizon, la surface de la toile animée par les faisceaux de touches nerveuses et pressées, un style élégant, délié, à la fois mouvant et précis. Et, derrière cette effervescence, un dessin infaillible, une palette extrêmement riche, une robuste armature, l'assurance d'un créateur capable, en son exigence, de soumettre la tentation panique de la chair et de la terre aux nécessités de la plus rigoureuse discipline.

Les sept mutations suivies de vague

Noël Baillif

A Henri Georges Adam

Prologue en figure de Barque

Lourde
lourde des plénitudes
égrenées
lourde des longitudes
le soleil
et cependant enclose
cette cosse au vent s'ouvre
et prête à traverser
les cercles infernaux
cingle vers le royaume.

Barque
ce bronze
que nul écueil
ne brise

s'échappe

Qu'importe
navette des tempêtes
lorsque tu vas bondir
au bec de ta proue
l'hirondelle des mers

chante

Barque

Toi mon oiseau de l'aube
de ta plus dure étrave

tu lances et tu répètes
ce cri chargé de sel
échelle du levant
cage de mes typhons

Barque

graine sur l'océan.

L'ETRAVE

Etrave

longue épée de solitude austère
navigue
vers ce havre où l'esprit te convie

Naviguez
les flots dansent
et lissent le mystère
de l'étrave
longue joie sur les ailes des lames

Etrave
ô cimenterre
la courbe
de ton vol
au cœur
des saintes eaux

longue route marine
vers l'étoile
d'une île

Alizés ma patience
qui ne cesse de vivre
Etrave
ton étreinte
illumine mon front
traversé de silence.

mince fil de sel.

LAME

Lame

Lame toujours plus haute
issue des profondeurs
sinueuses
où nulle ombre ne bouge

Lame fine d'eau vive
cette femme se fend
afin de mieux offrir

l'idée

jaillie du mouvant gouffre
croisée des trajectoires
que lui trace
l'étrave

Lame

vous la plus haute
qui roulez sur les villes
ces faces
inhumaines

Serait-ce votre songe

qui rêve

pour m'éveiller

Songe inaccessible

Lame

jamais atteinte
où je veux m'abîmer.

LE NAUTILE

Nautile
vagabond
des lueurs sous-marines
dans ton ovule clos
mille soleils explosent

Tonnez cymbales
conques
sonnez tambours
trompes
peuplez les profondeurs
vos clameurs réfléchissent
cet auguste silence
où mes visions sommeillent

Au tréfonds des abysses
Nautile
ma justice
ta sagesse m'inspire

Désormais je demeure
au sein de ta coquille
si prudente

Coque
aux lèvres fermées
et serrées de l'absence
Nautile
des tourbillons muets
ce sont de lents voyages

que mes songes
accomplissent

Nautile
calcaire qui respire
du poing de tes colères
tu percutes mon front

je coule dans la nuit

Nautile
mon beau naufrage.

TROIS POINTES

Je coule
sur trois pointes
mon sang est suspendu

le fragile vaisseau
d'un ex-voto
là-bas

Et ces trois pointes
brûlent
se courbent
se détournent
résistent

la plus tendre
s'élance
et retourne au faisceau

flamme cette oraison
immobile d'attente

Trois Pointes.

L'AIGUILLE

Non je ne coule pas

je nage un cri

l'Aiguille

cette verge que le désir aiguise

vergue des profondeurs au mât des corps à corps

Enfin cette blessure

au flanc

la transcendante

osmose

dans l'écume

la vague.

LA POINTE SAINT-MATHIEU

Non je ne coule pas
je tressaille
je saute

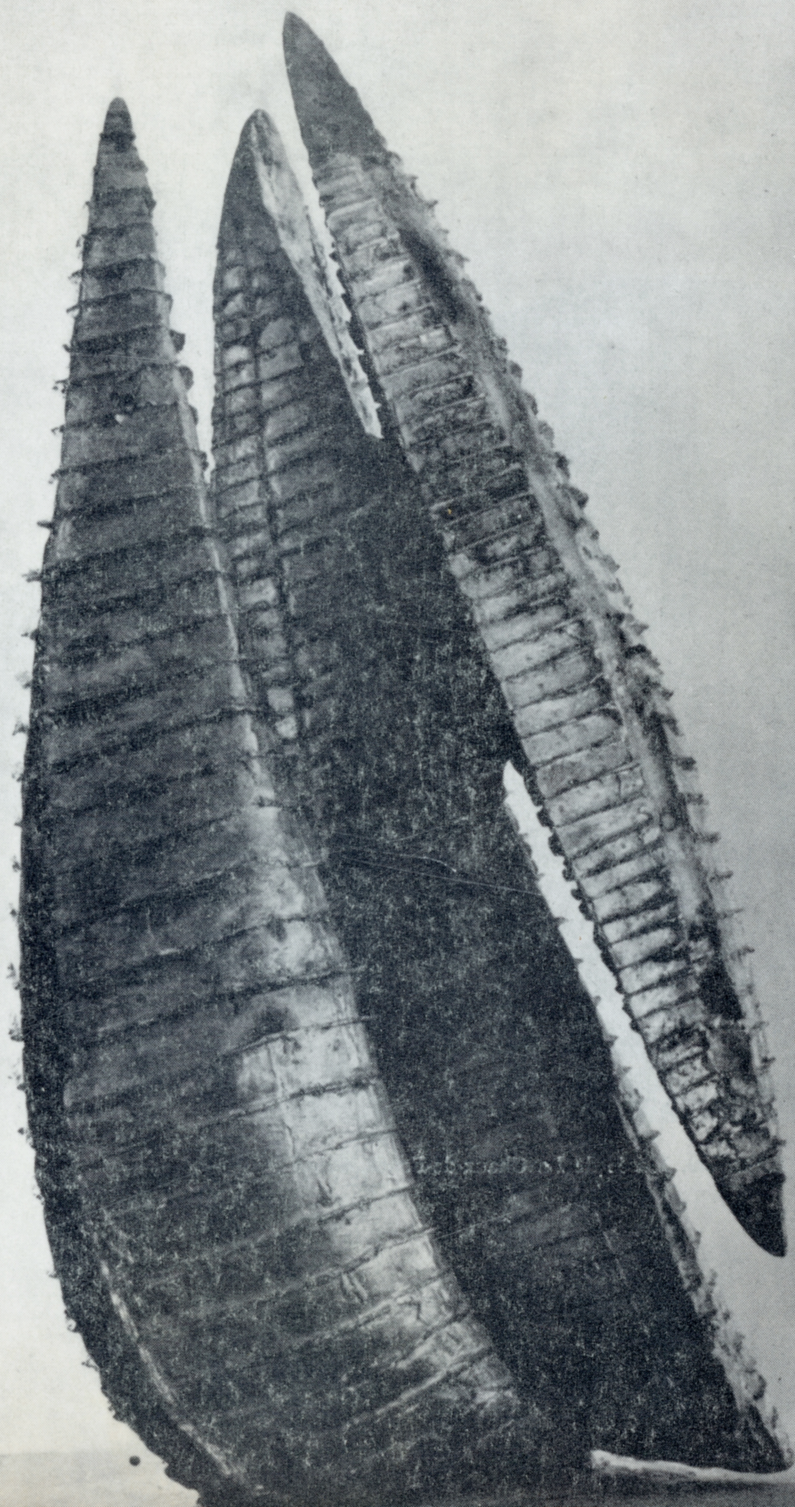
Allégresse
je suis l'ancre
fusée signe de croix
et de tous ces visages
honteux comme la plaie
qu'ils cachent
j'écarte cette peur

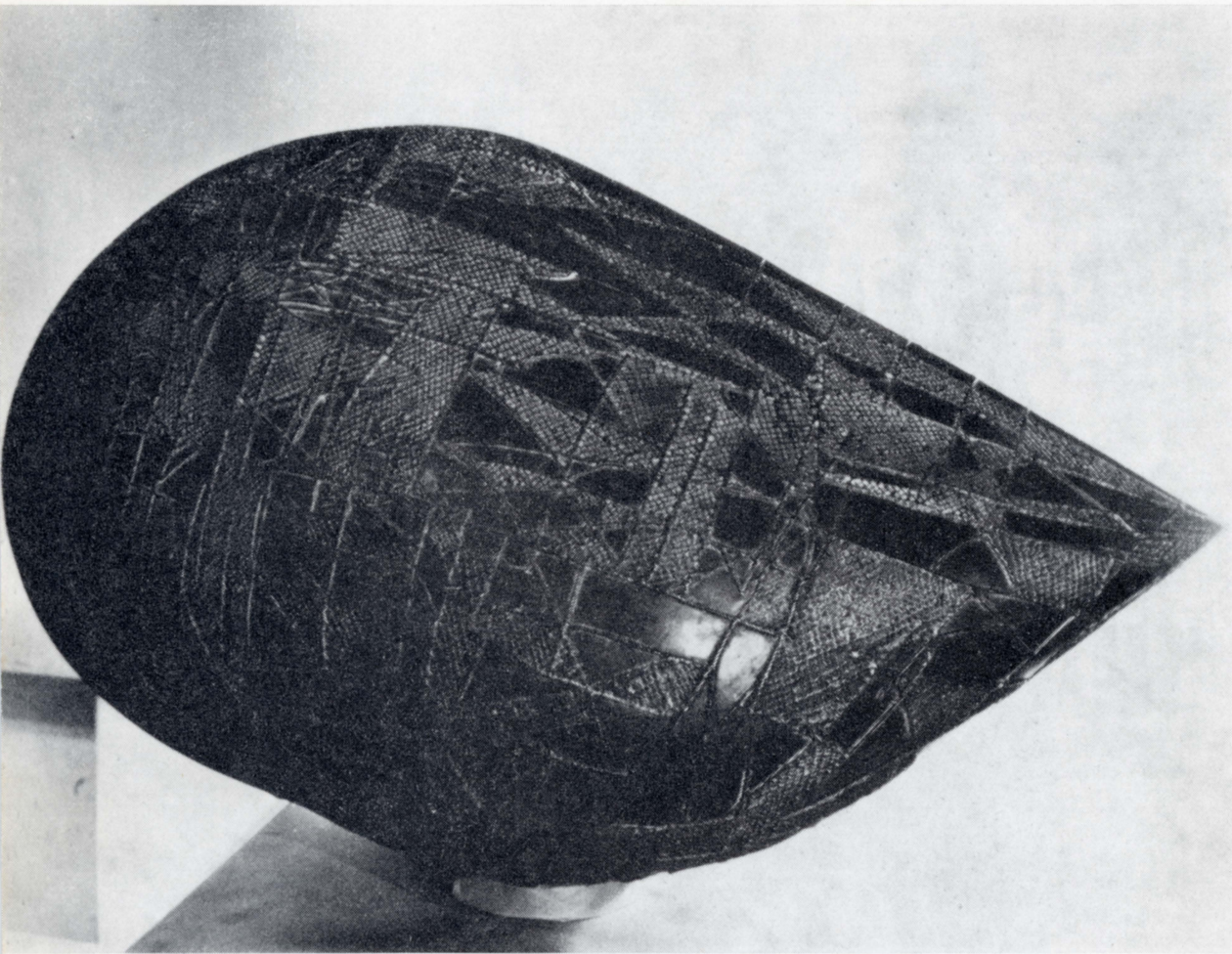
Croix de roc
la Pointe
où la crainte
est absence

Vois la pointe d'écume
vivante
ma baigneuse
cette joie de la mer
nageuse

femme éternelle offrande
en marche

l'épouse
ce diamant.





Adam, Février 1960. *L'Empreinte*. Musée de La Chaux-de-Fonds, Suisse

EMPREINTE

Fossile
un souffle
dans la craie
l'Empreinte d'un regard
tous ses yeux étincellent

Un souffle
cette glaise
où chaque vie fragile
se croise
ici
à l'ancre de ma plage
la mort s'épuise

Un souffle
une pensée
aux foules bienheureuses
livrées au sel
cristal de l'écume
ensevelie

Un souffle
sans cesse
 ressuscité
Le souffle de l'étrave
Empreinte
fruit.

VAGUE

Vague
étrange chuchotement
de perles
au fil du vent

envol de la plage
vers cette immensité
du plus haut large

Vague
contemple
cette danse
à l'extrême

Que le verbe jaillisse
et que du creux de l'onde
Vagues au jeu serré
tous les mots vous poursuivent

Voici enfin ma langue
dénouée par le sel

Poisson
ce frère captif d'une éphémère capture
trop longtemps immobile

un vieux sommeil surgit de cette nasse humaine
une parole flamme s'échappe du filet

Voici enfin que naît
une pensée
l'aurore
ivre de s'exprimer.

(Fragment)

Nous devons à l'amabilité du Club des Libraires de France l'autorisation de publier l'introduction à l'un des quatre chapitres constituant l'ouvrage Valéry, critique d'art, de Jean-Clarence Lambert, à paraître prochainement.

La réflexion valéryenne sur les arts prend son origine dans l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, essai de jeunesse, mais d'une jeunesse exceptionnellement mûrie déjà.

En 1894, Valéry avait connu sa saison infernale. Les tourments d'un amour malheureux l'avaient immunisé, semble-t-il, contre les égarements passionnels à venir; et au cours d'une nuit d'orage, à Gênes, en octobre 1892, il avait pris la décision de renverser les idoles, et de tenir pour nul et non advenu tout ce qu'il ne pourrait vérifier par lui-même. On ne peut s'empêcher de penser à la détermination d'un Descartes « enfermé seul dans un poêle allemand » — telle qu'elle nous est rapportée dans le *Discours de la Méthode*.

Le premier acte de ce nouveau destin volontaire s'accomplit dans une chambre d'hôtel, rue Gay-Lussac, à Paris. On en connaît le décor, par le témoignage d'André Gide, qui y fut à maintes reprises rejoindre un ami auquel il devait demeurer fidèle jusqu'à la mort.

Le lit, la table, une chaise; une malle qui renferme surtout des livres. Au mur, une reproduction du fameux *Squelette* de Ligier-Richier, cadavre debout, presque entièrement décharné, fixant de ses orbites vides un fruit, peut-être celui de la connaissance, que sa main hausse dans la lumière. « Je vis depuis longtemps dans la morale de la mort, confie Paul Valéry dans une lettre à Gide (10 novembre 1894). Cette limite si éclatante procure à ma pensée le mouvement et la vie. Je crois que peu d'hommes, depuis les fanatiques, ont pris cette base charmante, enivrante et libérale. »

Outre le *Squelette*, un petit tableau noir sur lequel le jeune homme s'entraîne aux mathématiques et aux sciences physiques.

Quand il quitte sa chambre-cellule, Valéry va rue de Rome, chez Mallarmé. Si le poète d'*Igitur* n'a pas d'auditeur plus attentif que lui, Valéry sait à son tour, par le brio et l'originalité de sa propre conversation, s'imposer au cénacle symboliste.

Il y est souvent question d'une vision unitaire du monde, déduite de Baudelaire, qui l'a remise en circulation par son poème bien connu des *Correspondances*. Valéry reprend le problème à son compte. Il commence par le débarrasser de tout élément mystique, comme l'exige son cartésianisme latent. L'analogie universelle à laquelle rêvait Baudelaire dépendait du message des sens. Valéry, lui, va essayer de la réaliser au niveau de l'intellect — ce qui lui paraît moins aléatoire. Dans sa tentative, il s'appuie sur deux artistes-ingénieurs: Edgar Allan Poe (dont la pensée avait déjà fécondé tant Baudelaire que Mallarmé) et Léonard de Vinci: de ce dernier les théosophes et autres illuminés du symbolisme faisaient grand cas et mésusage, à la même époque.

Un savoir véritablement encyclopédique est requis pour y parvenir. Valéry ne l'ignore pas. Toutefois, plus qu'une tête bien pleine, c'est une tête bien faite qu'il se souhaite: « J'ai agi toujours pour me rendre un individu potentiel, écrit-il à Gide. C'est-à-dire que j'ai préféré une vie stratégique à une tactique. Avoir à ma disposition sans disposer. » Il y consacre le plus clair de son temps, rue Gay-Lussac.

Et puis, un jour, survient la première des fameuses commandes qui jalonnent son travail littéraire. Juliette Adam, directrice de la *Nouvelle Revue*, a entendu parler des paradoxes séduisants du jeune Méridional. Pourquoi ne les mettrait-il pas par écrit? Valéry accepte. Il vide sur la table « toutes les vieilles notes, tous les albums, carnets et dos d'enveloppes qui ne supportent que le mot important pigé », et se met au travail. Léonard n'est qu'un prétexte « à combiner les termes suivants: peinture, architecture, mathématique, mécanique, physique et mécanisme ». En réalité, Valéry veut trouver un *ordre* pour ses idées. Il sait, plus ou moins consciemment, que la crise nihiliste est surmontée, et qu'il peut désormais passer à la reconstruction. L'*Introduction* est bien un

autre *Discours de la Méthode*: le mot-pivot du titre l'indique assez. Quant à la méthode elle-même, Valéry l'énonce avec la netteté qu'engendrent les certitudes de jeunesse :

« Le secret, celui de Léonard comme celui de Bonaparte, (comme le mien désormais, aurait-il pu ajouter) est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent — qu'ils furent forcés de trouver — entre des choses dont nous échappe la loi de continuité. »

Les *correspondances* baudelairiennes étaient *données*, et présupposaient une harmonie extérieure, un ordre divin, que l'homme perçoit dans certains cas privilégiés. Les *relations* valéryennes sont, elles, *créées* par l'esprit humain, qui tente ensuite de les imposer à fins d'action à cet incompréhensible chaos dont la loi profonde lui échappe, et dont il veut se distinguer: l'univers, le *Total fabuleux*.

Le plan de l'*Introduction* est suffisamment articulé pour qu'on puisse en isoler certains fragments sans que ceux-ci soient pour autant adulérés. D'ailleurs, les textes critiques de Valéry sont, le plus souvent, composés de fragments juxtaposés qui se répondent, plus qu'ils ne se déduisent les uns des autres.

Procédant ainsi, Valéry entendait sans doute sauvegarder sa liberté de mouvement — Baudelaire eût dit: de se contredire. Valéry redoutait par-dessus tout de se laisser emprisonner dans un système clos. Il ironisera volontiers sur ceux-là qui en échafaudent laborieusement, et réduisent à des schémas rassurants la vertigineuse variété du réel dont on ne cesse de découvrir des aspects inédits et contradictoires.

De même, il s'indignera que Léonard soit exclu de la « table des philosophes, faute d'une construction explicite de ses pensées et d'un exposé facile à résumer, qui permette de classer et de comparer à d'autres systèmes l'essentiel de ses pensées ».

On en dira tout autant de Valéry lui-même! — en remarquant, toutefois, qu'il n'a jamais désiré prendre place à la table des philosophes — même s'il y fut souvent invité. Au contraire, il protestait volontiers dès qu'on faisait mine de le classer dans une catégorie quelconque: ni philo-

sophe, ni esthéticien, ni critique d'art — ni même poète... Tantôt l'un et tantôt l'autre, « ignorant, (comme il en louait Léonard), les distinctions didactiques entre la théorie et la pratique, l'analyse et la synthèse, la logique et l'analogie, distinctions tout extérieures, qui n'existent pas dans l'activité intime de l'esprit quand celui-ci se livre ardemment à la production de la connaissance qu'il désire ».

Son analyse de la création artistique fera donc appel à toutes les disciplines du savoir qu'il jugera nécessaires: physiologie, psychologie, optique — physique générale, logique, voire métaphysique; sociologie, peut-être, et même histoire: mais cette dernière, le moins possible, car il ne lui accordait guère sa confiance, qu'elle fût de l'art ou des hommes: il n'est que trop facile de faire venir au secours d'une phrase le Parthénon ou la Sixtine; l'effet est assuré...

De même qu'il souhaite à l'artiste de délivrer son regard de l'héritage d'habitudes paresseuses contractées dans les musées, afin de retrouver comme un état de grâce adamique, de même Valéry entend dans sa méditation réduire le problème esthétique à ses éléments premiers et purs. L'effort, poursuivi sur quarante années, depuis l'*Introduction* jusqu'au *Discours sur l'Esthétique*, témoigne d'une longue permanence dans la rigueur. Ce serait le trahir que de le forcer à être ce que Valéry ne voulait pas qu'il devînt: une systématisation. D'autre part, on ne voit pas très bien à quoi servirait de le commenter une fois de plus. Nulle œuvre, plus que celle de Valéry, n'a été victime des faiseurs de thèses et exégètes de toute sorte. La plupart du temps, leur travail se résout en une traduction dilatée de l'original valéryen, et dans une langue appauvrie. On ne s'en étonne pas; la phrase de Valéry prend toujours le *plus court chemin*, ce qui ne l'empêche nullement, en cours de ce chemin, de recueillir tous les échos qu'elle éveille... Valéry n'a guère laissé d'écrits qui ne comportent leur propre critique interne; et il n'a jamais manqué de discuter lui-même ses motivations, soulignant ses limitations, évaluant les prolongements et les développements possibles... Un souci, chez lui, reste constant: défendre l'intégrité de l'œuvre, garder

sans défaillance la distinction entre production et consommation entre ce qu'*est* l'œuvre et ce qu'elle *devient*. Cette attitude n'entraîne nul jugement de valeur: Valéry se montre intéressé par la genèse tout autant que par la vie ultérieure de l'œuvre dans le monde et les autres consciences, une fois qu'elle est détachée de son créateur. Et d'autre part nul, plus que lui, n'attachait d'importance à la *théorie*: encore exigeait-il qu'elle fût absolument séparée de la *pratique*: selon lui, la théorie devait être tout aussi « inutile », et « arbitraire » que l'œuvre d'art. Dès 1922, longtemps avant son *Discours sur l'Esthétique*, il s'en était expliqué, dans une lettre au peintre Maurice Denis qui venait de lui faire parvenir son ouvrage, *Nouvelles Théories*:

« Je suis presque toujours choqué par les théories et les discussions des artistes. Je les sens toujours viciées par l'arrière-pensée de la pratique immédiate, et d'une pratique individuelle. Il me semble qu'un artiste ne peut jamais conduire à sa fin une théorie de son art parce qu'un sentiment panique, une peur de lui-même le saisit toujours en pleine analyse, et le rappelle presque physiquement aux actes. La crainte de se retrouver nu, sans son primitif avoir, — l'idée de l'impuissance consciente — assassine prématurément ses réflexions.

Alors, s'il n'a la force et la finesse de se borner magnifiquement à des aphorismes d'une densité et d'une réfringence sans prix — il nomme sa Théorie un monologue infiniment particulier où — ce qu'il voudrait faire, — ce qu'il voudrait imposer — ce qu'il voudrait dissimuler, — son facile et son difficile, ses feintes mêmes et ses bonheurs irréguliers prennent l'apparence universelle.

— Ce serait tout le contraire, une Théorie! Une véritable discipline est d'abord un renversement de notre sens le plus intime qui est naïf et date de notre avènement à la pensée. On ne revient à la pratique qu'après un éloignement si sévère qu'il semble infini, pendant lequel il faut être comme aveugle et insensible aux craintes des conséquences que l'on tire, pour ne s'attacher qu'à leur rigueur. La pratique qui doit *juger* enfin, ne doit pas avoir commandé...

... Je ne puis ne pas voir dans votre livre un pressentiment et un signe de temps qui s'approchent, où la théorie véritablement précédera presque tous travaux, comme déjà s'accuse la domination des sciences sur l'industrie. Dans nos propres industries, ce qui fut la critique incertaine et inutile se fera peut-être une forme supérieure de l'art même, un art de précéder les arts, de prescrire les œuvres et d'en prévoir profondément les effets. » Lettres à Quelques-uns, page 141.

Ces dernières paroles prennent aisément un sens prophétique pour peu qu'on les place dans le contexte des années que nous venons de voir et de vivre : jamais en effet les artistes n'ont été plus embarrassés de considérations préliminaires, jamais ils ne se sont plus interrogés sur la portée du moindre de leurs gestes : jamais la *réaction* n'a plus dominé l'*action* même : on sait quel torrent de mots jaillit chaque fois qu'un peintre pose sur sa toile la moindre tache isolée dans son petit absolu humain...

On aimerait citer en conclusion une « mauvaise pensée » qui pourrait aussi bien servir d'épigraphe à ce premier ensemble de textes : « Il n'y a pas de doctrine vraie en art parce qu'on se lasse de tout et qu'on finit par s'intéresser à tout. »

En littérature, il faut un temps de lecture relativement long pour déchiffrer ce qu'un plan cinématographique est capable de donner à voir en un instant. « A l'aube ensoleillée d'une journée de printemps, François, ouvrier parisien dans la trentaine, — il a mis ce matin son costume des dimanches et sa belle casquette à pois, — crie « Bonjour Madame! » en se tournant vers la loge de la concierge, ouvre la porte de l'immeuble et enfourche sa bicyclette de course... »

Aussi précis soient-ils, les mots conservent toujours une énorme part indéfinie dans la présentification des entours du sujet qu'ils s'efforcent de cerner; ils suggèrent plus qu'ils ne décrivent, tandis qu'en beaucoup moins de temps, sur l'écran, tout est montré simultanément accompagné d'une extraordinaire constellation de détails renseignant immédiatement le spectateur sur la qualité de la lumière ambiante, sur l'époque à laquelle se déroule la scène, le quartier et la maison locative, les vêtements du personnage, son allure générale, l'expression de son visage, sa démarche, son âge, sa condition physique, etc.

Cette qualité d'exactitude descriptive spécifiquement cinématographique jointe à l'opération intellectuelle que constitue le montage donne à l'architecture dynamique des séquences son double caractère de piège à monde et de catapulte des évocations. La dialectique qui jaillit du rapport intime entre le concret des éléments présentés et l'abstraction figurée des ensembles (qui est aussi celle de la ressemblance et de l'illusion) fait de la caméra une machine à rêver en même temps qu'une machine à réveiller les choses. Car, au niveau de la signification dramatique, les objets occupent dans le champ écranique une position souvent aussi importante que celle des acteurs. Le cinéma est un théâtre de choses où les interprètes eux-mêmes sont chosifiés; et l'angle imposé par le metteur en scène, le découpage préalable de l'action, un mouvement d'appareil, un raccord, le passage d'un plan général à un gros plan peuvent brusquement investir d'un sens privilégié un objet très banal.

Au cinéma comme dans le théâtre authentique (c'est un lieu commun de le répéter depuis les travaux de Brecht avec le Berliner Ensemble),

il n'y a pas d'accessoires: un détail de l'aire du jeu possède parfois un pouvoir de dévoilement ou de révélation plus puissant qu'une mimique ou qu'une tirade. La corde à sauter dans *Viridiana* de Bunuel devient un personnage leitmotiv d'une poésie aussi troublante et profonde que les interventions allusivement maléfiques du clown dans *L'ange bleu* de Joseph von Sternberg; les micro-descriptions de Fritz Lang dans *Le Maudit* polarisent les contradictions d'une société avec une netteté de procès-verbal de police qu'aucune démonstration par conjugaison d'intrigues ne pourrait égaler.

Par sa terrible objectivité documentaire et par l'articulation qu'il offre au récit, le gros plan est donc capable de nouer et dénouer les faisceaux narratifs, de coaguler subrepticement le temps et l'espace pour, partant de cet appui, faire rebondir le flux romanesque lié au développement filmique d'un thème. « Un gros plan de revolver, écrit Jean Epstein, ce n'est plus un revolver, c'est le personnage-revolver, c'est-à-dire le désir ou le remords du crime, de la faillite, du suicide. Il est sombre comme les tentations de la nuit, brillant comme le reflet de l'or convoité, taciturne comme la passion, brutal, trapu, lourd, froid, méfiant, menaçant. Il a un caractère, des mœurs, des souvenirs, une volonté, une âme. »

Cette valeur singulière du gros plan, D.-W. Griffith, le premier, l'exploite dès 1913 avec une intelligence et une originalité de style qui permettent de saluer en lui, à travers *Birth of a Nation* (1914) et *Intolerance* (1916), le véritable pionnier du cinéma moderne, l'inimitable fondateur de l'empire d'un langage parvenu, moins d'un demi-siècle plus tard, à une impressionnante universalité.

(A suivre)

La musique sérielle

Les problèmes de la forme

Maurice Faure

L'expression: composition musicale, qui est du langage courant, met en évidence l'importance de l'ordre, de l'organisation, dans la musique, dans la démarche créatrice et dans l'œuvre qui en est le fruit. Sans doute n'est-il pas d'œuvre d'art sans cette disposition concertée, ces rapports du détail à l'ensemble, ces rapports des détails entre eux, qui deviennent évidents pour l'œil dans l'architecture. Mais la musique est essentiellement une architecture, une forme soumise à des lois, avec une particulière exigence, peut-être parce qu'elle se développe dans le temps. L'œuvre musicale n'est intelligible dans sa totalité que par l'effort de synthèse de la mémoire, l'oreille n'en saisit que des instants séparés. Pour que la synthèse s'accomplisse, il faut que les diverses parties s'inscrivent dans le souvenir, que le rapport de ces parties soit clairement sensible afin d'être retenu.

Or la musique sérielle renonce aux règles de l'architecture musicale traditionnelle. Ces règles concernent les thèmes et les tonalités. La musique sérielle actuelle est athématique et atonale.

La forme fugue par exemple a pour principe la répétition du thème unique, ou sujet, présenté à différents niveaux successifs de hauteur; le thème traverse généralement plusieurs tonalités et rentre pour finir dans la tonalité initiale. Les variations présentent aussi un thème unique, répété autant de fois que l'on veut, mais chaque fois avec des modifications qui le laissent toutefois reconnaissable, et à l'ordinaire dans une tonalité constante. L'allegro de sonate, dans sa forme classique et caractéristique, sa forme beethovénienne, repose sur deux thèmes, énoncés chacun dans une tonalité propre; ils sont suivis d'un développement, qui en répète des éléments, en les variant plus ou moins; puis ils sont repris, *réexposés*, tous deux dans la même tonalité, cette fois (et l'on a beau dire que la forme sonate n'existe pas, que son évolution lui imprime des aspects multiples, imprévisibles, elle se ramène à ces oppositions, à cette lutte, qui font son essence). Donc, répétitions, retours, reprises, oppositions et symétries des thèmes et des tonalités sont les procédés très efficaces de la construction musicale.

Dans la musique sérielle, c'est la série, principe structurel du langage, qui devient aussi le principe formel. La forme d'ensemble de l'œuvre est obtenue par l'organisation des structures. Où l'on retrouve la règle fondamentale de répétition. La série, ou les séries, se répètent en effet tout au long de l'œuvre, non plus aujourd'hui dans leurs successions immuables comme à l'origine, mais éclatées, divisées, librement élaborées en structures de détail qui, comme dit Pierre Boulez « dans un cadre donné très général, s'enchaînent les unes aux autres selon les hasards profonds d'une fantaisie créatrice en constant éveil, en perpétuel mouvement. » Mais la série n'est pas un thème. Elle ne constitue ordinairement pas une mélodie, une phrase pourvue d'un sens (quelle que soit la portée que l'on donne à ce mot, devenu suspect à propos

d'une musique qui connaît son pouvoir d'*émotion*, mais refuse l'*expression*), dessinée pour elle-même, et possédant en quelque sorte sa raison d'être en elle-même. La série est choisie pour la richesse et la fécondité des éléments qui la constituent, de leurs rapports virtuels que l'ingéniosité et l'intuition artistique du compositeur actualiseront. La série ne jouera donc pas le rôle du thème, ne frappera pas de la même manière la sensibilité de l'auditeur. Elle ne sera pas une sorte de personnage psychologique, ni même, à défaut, esthétique. D'autre part l'atonalisme écarte ces jeux d'atmosphère autrefois si importants, ces gradations et ces contrastes de couleurs, de lumière, qui permettaient par les tonalités d'identifier les plans différents de l'architecture.

La forme sérielle est bien plus complexe que les formes tonales, et, peut-il sembler d'abord, moins accessible. Mais qu'on y réfléchisse: les auditeurs qui n'étaient pas des musiciens exercés reconnaissaient-ils bien les thèmes et leur évolution, reconnaissaient-ils les tonalités? Il s'en faut de beaucoup. A leur insu, ces procédés agissaient sur eux, touchaient leur inconscient, et ils avaient le sentiment d'un tout logique, organique; ils en éprouvaient intuitivement, sans analyse, l'efficacité. Et l'évidence d'une unité dialectique, d'une signification s'imposait à eux. Aujourd'hui, le musicien exercé pourra reconnaître, plus ou moins, à l'oreille, ou mieux à la lecture d'abord, la subtile réalité de l'unité et des divisions sérielles. Mais si l'on a affaire à un compositeur de talent, lucide et adroit, qui sait disposer ses charnières, qui sait polariser tel ou tel point de ses structures, avec les ressources infinies que lui accorde la série généralisée (hauteurs, durées, force, attaques, timbres, registres) n'importe qui peut éprouver, comme avec la musique traditionnelle, au niveau de l'inconscient qui informe l'intuition et l'émotion, l'unité, les divisions et l'intensité d'une œuvre de musique sérielle.

Il est bien vrai qu'il ne faut plus rechercher les solides amarres, les reprises confortables, les répétitions identiques qui offrent des points d'appui, des repères commodes. Les formes types, ces schémas constants et connus qui guidaient l'attention et l'attente de l'auditeur, sont abandonnées. On peut dire que désormais l'œuvre engendre sa forme et que la forme engendre l'œuvre. Chaque fois la série originale choisie propose au compositeur des problèmes nouveaux, et chaque fois il y répond par une solution propre. Cette musique n'est pas de tout repos. On ne peut plus l'écouter distraitement, sûr de s'y reconnaître comme sur une route tracée d'avance. Ce qu'on y gagne c'est un jaillissement créateur perpétuellement renouvelé, c'est le mouvement et la vie comme d'une improvisation.

(A suivre)

Maria Elena VIEIRA DA SILVA

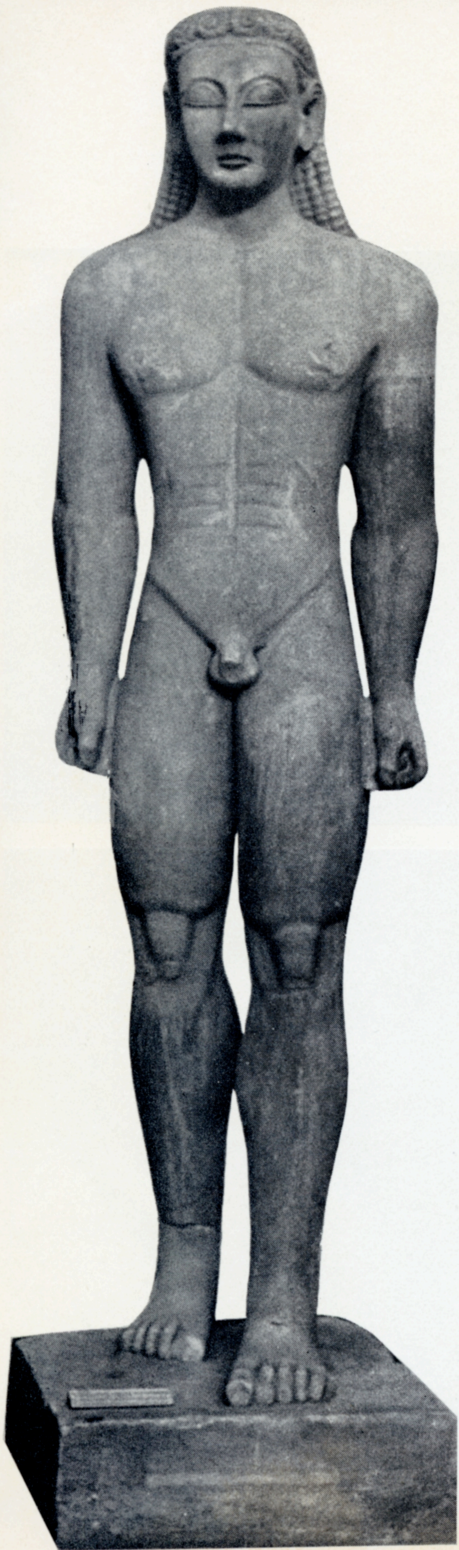
Née à Lisbonne (Portugal), en 1908. Gagne Paris en 1928. Etudes dans les ateliers des sculpteurs Despiau et Bourdelle, des peintres Friesz et Léger. Epouse le peintre hongrois Arpad Szenes. Naturalisée française. Séjours en Europe centrale, au Portugal et au Brésil. Plusieurs prix, dont ceux de la *Biennale de Sao Paulo* et du *Carnegie International de Pittsburgh*, ont consacré son œuvre, l'une des plus remarquables de notre temps. Toiles dans plusieurs grands musées d'Europe et d'Amérique.



Jean LOMBARD

Né à Dijon en 1895. Vit à Paris et dans la maison familiale d'Aix-en-Provence. A participé depuis 1921 aux salons: d'*Automne*, des *Indépendants*, des *Tuileries*, de *Mai*, des *Réalités Nouvelles* et de *Comparaisons*. Animateur du Groupe du *Vert-Bois*. *Expositions particulières* à Paris, Clermont, Lucerne, Aix. *Expositions de groupes* en Allemagne, Varsovie, Mexico, Zurich, Genève, Tokio, Kioto, etc. Peintures dans les *Musées* de: la Ville de Paris, d'Art Moderne, Paris, Amsterdam, Saint-Etienne, Lyon, Le Catau, Djakarta.





*Le Kouros de Sounion. Musée National,
Athènes*

Introduction à l'art grec

Le Couros de Sounion

Jean-Marie Pilet

Sous le titre d'Introduction à l'art grec, vous trouverez, dans chacun de nos prochains cahiers, une étude portant sur un aspect de l'art hellénique; ainsi seront successivement présentés et définis les principaux thèmes et traits caractéristiques qui confèrent à l'art grec son originalité.

Conservée au Musée National d'Athènes, l'œuvre — plus grande que nature — appartient au début de la période archaïque¹, probablement à la fin du VII^e siècle. Son nom lui vient du lieu de la découverte; cette statue devait être portée par un haut piédestal, à l'intérieur du sanctuaire de Poséidon au cap Sounion.

Le terme de Couros s'applique à toute une collection de nus virils, remontant à la première période de l'art grec, ex-voto consacrés à un dieu, plutôt que dieu lui-même, comme on l'a longtemps cru (d'où le nom d'« Apollons » que portent parfois ces œuvres votives). L'attitude, toujours identique, est imposée par la tradition: solidement campé sur ses deux jambes fermes, dont la gauche avance légèrement, les bras plaqués au corps, le torse bien redressé, la tête droite, le Couros figé sur son socle pour l'éternité regarde fixement devant lui; rien ne saurait le distraire de sa concentration, ni le déranger de sa position à la fois pleine d'énergie et de respect.

Que l'influence égyptienne soit profonde, nul ne songe à le nier; les Grecs eux-mêmes en avaient conscience, et le reconnaissaient. Pourtant, personne non plus ne contestera l'indéniable appartenance de ces œuvres à l'art grec — à l'esprit grec. Examinons de plus près ce Couros de Sounion, il le mérite: première en date dans une longue série qui s'étend sur près de deux siècles, permettant de saisir pour ainsi dire pas à pas la formation de l'idéal classique, cette statue se trouve par là *annoncer* cet idéal, plus qu'elle ne *résume* une expérience ancienne dont dorénavant l'art grec se défera progressivement²; pourtant, la présence en elle de tendances antagonistes, leur coexistence paradoxale, lui confère une ambiguïté, qui en est un des charmes principaux: simultanément svelte et massive, riche d'observations réalistes et cependant fortement stylisée, modelée avec délicatesse et pourtant sèche comme un bas-relief détaché du fond qui l'aurait portée, frémissante d'une présence certaine à la vie et en même temps inexpressive...

Les jambes allongées, étirées, sont surmontées d'un buste sans épaisseur, curieusement étriqué, mais les épaules à la forte carrure autorisent les bras, en l'absence d'un bassin saillant, à épouser de très près le galbe des flancs qui se prolonge dans le haut des cuisses; de telle sorte que toute la partie supérieure de ce corps en prend un aspect

¹ Par *art archaïque*, on désigne la première période de l'art grec, de la fin du VII^e siècle jusqu'à l'époque des Guerres Médiques (premier quart du V^e siècle).

² Il est entendu que, par cet adverbe, nous ne faisons allusion ni à un progrès, ni à une décadence, mais simplement à une évolution — à une marche irréversible.

monumental et assure son assiette sur la saillie marquée des rotules et des muscles adjacents; l'apparence générale, en définitive, est celle d'un solide géométrique, à la base robuste, mais s'évasant progressivement jusqu'à l'assise des épaules, d'où naît cette tête à l'arrondi régulier, comme poli au tour; le passage se fait harmonieusement grâce aux larges tresses qui étoffent le cou.

La musculature, parfois mise en évidence, s'efface ailleurs, et l'exactitude de certains détails tranche sur l'imprécision d'autres éléments; ainsi la rotule, bien affirmée entre deux dépressions musculaires, couronnant des mollets charnus et vigoureux, mais dont la masse se répartit presque symétriquement; quant à la cuisse héronnière, à l'épiderme exagérément lisse, elle est inopinément interrompue par le bourrelet inguinal; dans le torse, peu volumineux, la région du diaphragme est incisée, gravée en creux, tandis que les pectoraux sont à nouveau traduits dans un modelé plus réaliste. Ces antithèses constantes sont-elles le fruit d'une incohérence initiale, voire d'une maladresse tâtonnante? Bien au contraire: en elles s'affirme un des principes fondamentaux de la statuaire grecque, qui reparaitra dans toutes les œuvres maîtresses de l'âge classique, mais avec plus de discrétion.

Comme le *Doryphore* de Polyclète, ou comme le *Discobole* de Myron, le Couros de Sounion, avant d'être une image du corps humain, est une *architecture*; il ne s'agit pas de transcrire une réalité sensible, mais avant tout de rendre manifeste et intelligible l'agencement d'un organisme; non pas d'ériger à un modèle humain un simulacre fidèle, mais de découvrir, puis d'affirmer, à travers l'anatomie d'un individu, la présence de lois éternelles, de rythmes essentiels, de structures fondamentales. Bref, dans ce Couros se dessine pour nous une première recherche du *canon*.

De quel jour alors s'éclairent les étonnants contrastes sur lesquels nous butions: insistance à souligner le genou, l'aîne, l'épaule, parce qu'ils sont les articulations principales; allongement ou raccourcissement des membres, pour mieux dégager la présence d'une « échelle commune de dimensions », d'un *module*, régissant les rapports entre bras, cuisse, jambe, torse...; courbure géométrique des pectoraux, de la tête, des flancs, des épaules — laciis de courbes et de contre-courbes. Suppression, ou atténuation, par contre, du détail anecdotique, qui contrecarrerait ce jeu subtil; on ne le conserve, ce détail, que comme pure décoration, élément graphique qui animera les surfaces, mais restera purement de surface (diaphragme, chevelure...).

Y a-t-il encore lieu de s'étonner de l'inexpressivité de cette physionomie? Loin de chercher à exprimer ce que son modèle a pu avoir d'individuel, l'artiste voulut au contraire transcender l'accidentel, et atteindre au permanent ³. (*A suivre*)

³ Il appert qu'une certaine conception de la religion, du rôle de la statue, des rapports qui unissent fidèles et dieux, etc., est également déterminante, que le terme d'artiste (et la notion) est un anachronisme. Nous en reparlerons à l'occasion.

Architecture 1961-1962 Formes + fonctions

(Editions Anthony Kraft, Lausanne)

Lorsque, en 1949, l'architecte et urbaniste argentin Carlos Maria della Paolera créa le Jour Mondial de l'Urbanisme, il proposait et définissait un double objectif : *coordonner* tous les efforts individuels entrepris pour le développement d'un urbanisme rationnel, fonctionnel et esthétique; *informer* le public, et faire naître en lui la curiosité, le goût, l'appétit de ces formes nouvelles; c'est là également l'objectif de cette publication annuelle qui, sous le titre modeste de revue, est en fait une sorte d'encyclopédie que se doit de connaître tout « honnête homme » de notre siècle.

Information : *Architecture 1961-1962* présente une synthèse des recherches architecturales, de Senemout, au service de la « pharaonne » Hatchepsout, à Pier Luigi Nervi; des études et des exposés, par des « gens du métier », des problèmes à résoudre — ceux qui surgissent, par exemple, lors du remodelage de quartiers ou de villes tout entières (merveilleuses démonstrations, particulièrement, de l'urbanisme néerlandais, et qui concilient des exigences inconciliables : composition technique et esthétique où doivent s'intégrer habitations familiales, édifices à plusieurs étages, constructions d'intérêt public, tout en sauvegardant les facteurs particuliers à chaque région, mentalité et patrimoine culturel).

Coordination : devant l'abondance de réalisations qui caractérise notre époque — qu'il s'agisse d'architecture, d'aménagements d'intérieurs, voire d'arts plastiques — comment éviter de perdre son temps à des essais que d'autres ont déjà tentés : emploi de procédés, de matières, d'aménagements nouveaux ? Cette « mise en commun » des efforts et des résultats (plans, brève analyse « technique ») permet à chacun de comparer, d'apprécier; de choisir. Car les solutions sont diverses, plus ou moins heureuses. Remercions donc *Architecture 1961-1962* de nous les proposer côte à côte, ainsi que les données des problèmes. Chacun réagira selon son tempérament ou ses goûts!

Mais la très riche documentation photographique (500 illustrations!) manifeste péremptoirement qu'une rigoureuse logique fonctionnelle ne s'oppose pas au lyrisme des formes

et des lignes, conférant à tel stade, habitation, hangar d'aviation ou manufacture de tabacs la même intensité expressive que l'élan religieux des Mayas à leurs pyramides.

Jean-Marie Pilet

Thomas Mann

Le Journal du Docteur Faustus Editions Plon

C'est de la genèse de la grande œuvre de sa maturité que Thomas Mann nous entretient dans ce *Journal du Docteur Faustus* qu'il intitule encore *Le roman d'un roman*, et qui paraît aux éditions Plon.

Thomas Mann consacra trois ans et huit mois de sa vie (1943-1947) à la rédaction de son chef-d'œuvre. L'idée du pacte de l'artiste qui est celui du Docteur Faustus, remonte sans doute à 1901, mais elle n'a pris toutes ses résonances qu'à travers l'expérience vécue du national-socialisme et de la seconde guerre mondiale.

En 1949, Thomas Mann publiait ce petit livre qui est beaucoup plus le commentaire du journal qu'il tint au moment où il composait *Le Docteur Faustus* que ce journal lui-même. Celui-ci lui sert surtout de repère.

La préface de Marcel Brion précise l'extrême intérêt de ces « gloses » qui viennent éclairer « l'hermétisme des allusions et des symboles ».

Raymonde Temkine

Pierre Meylan

Une amitié célèbre: C.F. Ramuz - Igor Stravinsky

(Editions du Cervin, Lausanne.
Librairie Ploix, Paris)

Une plaquette à la modeste présentation — une centaine de pages; à la lecture se révèle une étude attachante, précise, précieuse, fondamentale. L'auteur s'intéresse aux œuvres nées de cette fructueuse collaboration de cinq années : *Les Nocés*, *L'Histoire du Soldat*, *Renard*, *Les Chants russes*. A leur sujet, il apporte ou rétablit d'indispensables données chronologiques, géographiques et autres, analyse sans préjugés et avec lucidité la valeur musicale et littéraire de chacune de ces œuvres, qu'il remplace dans leur contexte, commente leur genèse, examine ce qu'elles introduisent de nouveau, de fécond dans l'élaboration de l'esthétique du compositeur et dans

celle du musicien, souligne en particulier les difficultés auxquelles aurait pu s'achopper Ramuz: translation épineuse dans la « molle » langue française d'un texte énergiquement articulé, bardé de consonnes, souvent abraca-dabrant, dont la valeur sonore, expressionniste, l'emporte de loin sur le contenu spirituel, la voix humaine étant traitée à la manière d'un simple instrument de l'orchestre; par là nous est, pour une part, expliquée l'exceptionnelle réussite de *L'Histoire du Soldat*, et la prédilection que lui conserva Ramuz, l'écrivain disposant dans ce cas d'une liberté plus grande, puisqu'il n'eut pas à adapter un livret à une œuvre musicale préexistante, mais le créa parallèlement à la partition... Plus encore qu'à l'enrichissement réciproque, né de la rencontre et du côtoisement de deux artistes engagés provisoirement dans une recherche semblable (« c'était la manière de construire le compliqué à partir de l'élémentaire pris comme base des investigations premières... »), nous sommes sensibles à la rare qualité d'une amitié sans défaillance, qui se fonda sur une commune ingénuité devant « les choses » (« Nous avons lié connaissance devant les choses et par les choses », écrit Ramuz).

J.-M. P.

Max Frisch

Homo Faber

Ed. Gallimard, trad. Philippe Pilliod

Nous tomberons d'accord pour reconnaître en Walter Faber, né en Suisse, études à Zurich au Polytechnicum, ingénieur au service de l'UNESCO, l'homme moderne. Au reste, le titre: *Homo Faber* est explicite. Il a cinquante ans et fait sa spécialité de l'aide aux pays sous-développés. Technique et statistiques sont le credo d'un tel homme, et prévision scientifiquement établie sa ligne de conduite. Or, l'avion qui le transporte de New-York à Caracas tombe en panne dans le désert mexicain. « Pourquoi fatalité? » Son compagnon d'infortune se trouve être le frère de Joachim, un vieil ami perdu de vue qui a épousé Hanna, l'ancienne maîtresse de Faber; et il apprend justement le mariage, là, dans ce désert, au cours d'une partie d'échecs, à l'ombre de la carlingue accidentée. « Pourquoi fatalité? » Il en résulte un détour par le Gua-

témala, la découverte de Joachim qui s'est pendu dans sa plantation de tabac, la décision de Walter, après son retour à New-York, de prendre, pour gagner l'Europe, plutôt que l'avion, le bateau. Et sur le bateau, rencontre de Sabeth. « Pourquoi fatalité? Je n'étais pas amoureux, au contraire, elle me fut plus étrange que jamais jeune fille ne l'avait été... Pourquoi fatalité? Cela aurait aussi bien pu se passer autrement. »

Se passer autrement? Il n'empêche que Sabeth est à son insu sa fille, fille d'Hanna et de lui, Faber, et pas de Joachim qu'elle croit son père; que Sabeth est la seule femme que Faber se soit jamais décidé à demander en mariage; et que si Sabeth ne l'épouse pas, ce qui s'est passé entre eux assaille le malheureux d'une tentation œdipienne, dans le wagon-restaurant « Pourquoi ne pas prendre ces deux fourchettes, les tenir droites dans mes poings et laisser tomber ma tête, pour me délivrer de mes yeux? »

« Pourquoi fatalité? » C'est d'une fracture du crâne que meurt Sabeth, et non de la piqûre du serpent d'Eurydice; mais c'est la piqûre qui a entraîné la chute. Alors, fatalité?

Ce roman riche en péripéties vaut par le ton sec, détaché, qui se veut objectif, mais qui est tout pénétré d'un humour qui tient en respect la détesse de l'homme doutant soudain de l'assiette qu'il a donnée à sa vie. Beaucoup moins transposition d'un ou plusieurs mythes que dérision, par le rappel de leur profondeur et de leur vérité, de la pseudo-sagesse d'un rationalisme qui a puisé son assurance dans la maîtrise de nos machines. Mais il arrive qu'Homo Faber en éprouve la tragique naïveté.

R. T.

Jean Grenier

Bores

Editions Verve

Un beau livre sur ce peintre: c'est une heureuse et agréable surprise. L'introduction claire et généreuse est de Jean Grenier. J'aime tout particulièrement la façon dont M. Grenier « parle » de la peinture, sa réserve devant l'œuvre, sa pudeur devant la démarche qu'il tente d'expliquer. Réserve, pudeur n'empêchant en rien la ferveur amicale. Activité lucide qui s'exprime dans un langage clair,

précis se contraignant à l'analyse des problèmes picturaux et à eux seuls.

Pour les esprits rapides l'œuvre de Bores est figurative et ils croient ainsi lui assigner une place hors des courants actifs de la peinture contemporaine. A y regarder de plus près on s'aperçoit bien vite de la complexité de l'œuvre.

Par exemple, Bores écrit : « L'impressionnisme ayant épuisé presque toutes les possibilités de la lumière réelle, c'est dans l'étude des lumières imaginaires que nous pouvons trouver de nouveaux sujets », et plus loin, « l'étude visuelle de la réalité est nécessaire pour l'éducation de l'œil. Lorsque cette éducation est faite, on peut se passer de modèle et créer des compositions imaginaires mais qui conserveront grâce à l'optique acquise cette sensation de vérité qui, à mon avis, est essentielle à la peinture ».

Jean Grenier remarque : « Regardons de loin une toile de Bores : elle se présente comme un ensemble harmonieux de dissonances. Voyons-la de près : nous nous trouvons en présence d'une extrême complexité de plans, de valeurs et de tons qui semblent s'imbriquer les uns les autres mais qui ne coïncident pas entre eux. Bores peut passer pour figuratif à juste titre. Mais de quelle sorte de « figure » s'agit-il ? » Fort justement, en guise de conclusion Jean Grenier peut écrire : « Nous quittons la lumière du jour pour celle du rêve et du fantastique, et les repères ont été pris avec une telle sûreté dans le monde visible et quotidien que nous partageons l'illusion d'Orphée entraîné par Eurydice dans un monde étrangement nouveau qu'il croit être encore le sien ».

Guy Weelen

Au bout du compte

Roman, par Mireille Kuttel

Editions Spes, Lausanne

Terres pauvres, rocailleuses, brûlées par les vents et les rayons ardents. Population à l'image du pays : on imagine aisément ces villages humbles adossés à la pente : c'est le haut Piémont que l'auteur connaît bien et décrit bien.

Que faut-il pour le bonheur de cette population ? Du travail, des récoltes suffisantes, une

route qui enfin reliera la petite bourgade à la plaine, et de la joie d'amour. C'est là que les choses ne sont pas ce qu'elles devraient être. Il y a peu d'hommes dans le village, trop peu. Village de femmes et de vieillards. Chacune garde en elle comme un ver rongeur son désir, son cœur inutile, son envie de fuir, de goûter à une autre vie quelque part, en bas, ses velléités d'aventures... Velléités ? Pas toujours. Un homme est revenu au village. Il est riche. On l'appelle « l'Américain ». Il passe pour accueillant envers les villageoises. La tante de Gioia ne l'aime guère. Quels souvenirs de jeunesse se lèvent en elle à l'évocation de cet aventurier ? Gioia, elle, a un mari. Un mari presque toujours absent qu'elle se fait un devoir d'aimer. De temps à autre, l'homme apparaît et toujours la même déception frappe la jeune femme. Un jour elle découvrira le secret de son époux...

Faite pour le bonheur, Gioia rejoint secrètement les femmes qu'elle méprise un peu. Leurs luttes sont les siennes. Comme elles, elle se replie sur elle-même. L'auteur a une façon très personnelle de multiplier certains détails du paysage, du milieu ambiant : penchée sur elle-même, son héroïne ne voit plus que cela, tout ce qui touche ses sens. Les fleurs, les couleurs des murs et des champs, un objet oublié prennent une valeur excessive pour qui se sent captif.

Mireille Kuttel écrit bien. Elle sait en quelques mots faire lever des parfums, résonner un chant, un cri, le murmure du torrent dans la gorge, évoquer un hameau, la croisée des chemins et son oratoire, les gestes un peu indolents des femmes qui rêvent en travaillant. Elle sait créer une atmosphère : ici l'amertume inquiète et stérile des vœux inassouvis, la nostalgie, l'inutile illusion de bonheur d'un amour frauduleux et éphémère... « Au bout du compte » : un excellent roman que son titre résume bien.

Vio-Martin

Ni la mort, ni la vie

Roman, par Pernelle Chaponnière

Julliard, Paris

Il y a quelques années, Pernelle Chaponnière remporta le Prix Veillon avec « Toi que nous

aimions »... Le troisième livre de cette romancière a su nous enchanter et nous tenir en haleine sans une défaillance. Encore une petite ville vaudoise, entre Lausanne et Genève, sa population bien assise, laborieuse, son confort immuable, ses souvenirs historiques: que cache ce paisible décor baigné par les eaux bondissantes d'une rivière que nul n'a endiguée? Que nul n'endiguerait tant que la descendante des derniers châtelains, « la grande Made-moiselle », comme on la nomme ici avec respect et un peu d'ironie, vivra. Tiendront bon aussi les remparts, le manoir hypothéqué et rempli de meubles merveilleux, convoitise des antiquaires... A la cure vit le pasteur dont le dévouement obscur et inlassable a su aigrir une frivole épouse et étonner en vain l'unique enfant gâté par sa mère. En cachette, le médecin s'éprend d'une belle veuve rousse et commet des actes malhonnêtes dont il ne se serait pas cru capable. Le fils de la blanchisseuse, Nico, l'Italien passionné et grave, est victime de son amour pour la nièce de la châtelaine... Des histoires secrètes et profondes comme le cœur humain se déroulent et s'imbriquent avec un bonheur et un art parfaits. Il y a là bien plus que les faits divers d'une petite cité: Pernette Chaponnière nous livre la vie nue et palpitante, terrible et foisonnante, pleine d'imprévus, insondable, que chacun accueille selon les dispositions de son cœur.

V-M.

Echos de Paris

Nous avons appris avec tristesse la mort du peintre André Lhote, venu, il y a quelques années, parler aux membres de notre mouvement. Jean Cassou résume ainsi l'apport de cette personnalité: « Si Lhote a médité les intentions profondes du nouvel art qui se créait autour de lui et avec lui, il a également médité celles de tous les arts et de tout l'art, et ses écrits sur la peinture nous apparaissent comme l'un des monuments de la pensée française. Ceci suffirait à sa gloire si son œuvre, non pas à côté, mais à l'unisson de son action intellectuelle et étroitement liée à celui-ci, ne témoignait de son talent créateur... »

Les Revues

Il est des mues qui sont témoignages de vitalité. Comme vient de le faire Pour l'Art; la sympathique revue d'Aix-en-Provence *L'arc*, Cahiers Méditerranéens, change de format et de présentation. On ne saurait trop louer la qualité de l'impression et des photos, l'intérêt et la diversité des textes. Citons des nouvelles de Pavese pertinemment présentées par D. Fernandez, une nouvelle de Goytisolo, des souvenirs de Henry James, des poèmes d'Eugenio Montale.

Valentin Temkine

Musées

Le *Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne* expose, jusqu'au 24 avril, un remarquable ensemble de peintures de Marius Borgaud. Nous reviendrons sur cet événement dans un prochain cahier. Après Louis Soutter, c'est un autre grand peintre vaudois qui est révélé au public.

Au *Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*, une autre rétrospective intéressante, consacrée à l'œuvre de R. Th. Bosshard; ouverte du 5 avril au 20 mai.

Du 20 mars au 10 mai, au *Musée Cantini*, à Marseille, importante exposition de l'œuvre de Francis Picabia, la première dans un musée français depuis la mort de l'artiste; soixante-dix peintures, de nombreux dessins et documents y figureront, qui permettront à Marseille de rendre hommage à l'extraordinaire esprit d'avant-garde de Picabia.

Echo Pour l'Art

Nous sommes heureux d'annoncer à nos membres-adhérents suisses qu'un nouvel avantage leur est consenti par les éditions de planches d'art David Rosset. Nous remercions en leur nom M. David Rosset de son offre (consulter à ce sujet la liste des Avantages, à la page de notre mouvement).

Le catalogue joint à la revue ne contient qu'une sélection des reproductions disponibles. Pour de plus amples renseignements, s'adresser à Michèle Monnier, av. Floréal 19, Lausanne.

Revue Pour l'Art

Direction: René Berger
Secrétariat 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

Administration:

Michèle Monnier, av. Floréal 19, Lausanne
Tél. 021/26 90 97

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 de Pour l'Art.
- 3 De participer, gratuitement ou à prix réduits, aux manifestations organisées par Pour l'Art.
- 4 De visiter, à prix réduits, certains grands musées de Suisse.

- 5 De bénéficier, à Paris, des 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° (quartier Saint-Germain-des-Prés), téléphone: DAN 81-97.

- 6 De se procurer les planches d'art des éditions David Rosset au prix spécial de 6 francs (port et emballage en sus: 0 fr. 80) au lieu de 8 fr. 50. Passer les commandes à l'administration Pour l'Art. Offre réservée à nos membres suisses.

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, avenue Floréal 19, Lausanne Tél. 021/26 90 97

Chèques postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

en France:

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

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Alechinsky

Messagier

Klee

Tal Coat

Arikha

Rollier

Hartung

Bram Van Velde

Asse

Rebeyrolle

Poliakoff

Staël

Riopelle

Sallès

Jorn

Sam Francis

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART

XX^e siècle

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

Diffusion pour la Suisse
FOMA, 7, avenue J.-J. Mercier
Lausanne

Février-Mars

N° 18 Construction de l'espace

Textes de: Pierre Volboudt, Jean Tardieu,
Dora Vallier, René Berger, Eugène Ionesco,
Jean Cassou, Pierre Francastel,
René de Solier, etc.

16 quadrichromies, 150 reproductions en noir
une lithographie originale par Vieira da Silva

Mai-Juin

N° 19 Tournants décisifs

Textes de: René Berger, Michel Seuphor,
Pierre Volboudt, Pierre Courthion,
R.V. Gindertael, Pierre Guéguen, Pierre
Descargues, Yvon Taillandier, Guy Habasque,
André Verdet, Pierre Restany, Hubert
Damisch, Giuseppe Marchiori, Michel Butor,
Denys Chevalier, etc.

16 quadrichromies, 150 reproductions en noir
une lithographie originale par Arp

Revue trimestrielle internationale
Direction: Francine Virduzzo

The New Morality

Publie essais dans la langue originale

Un numéro Fr. 9.—

Abonnement (6 numéros) » 45.—

Abonnement de soutien » 100.—

Les paiements peuvent être effectués par
chèques bancaires ou mandats internationaux,
adressés à:

« The New Morality »

Via della Penna 51, Roma

Sommaire du premier numéro

Enrique de Rivas

El proceso de Eichmann y la conciencia
de nuestro tiempo

Francine Virduzzo

L'ère du soupçon

Philip Metman

Consciousness and suffering

Vera Wygod

From Sextius Propertius onward

Michel Seuphor

Mission spirituelle de l'art

Richard Hartley Chase

Prampolini

Laura Betty

L'Accattone

Gianni Novak

Lettera a Francine

Sommaire du second numéro

Carlo Levi

Paura della libertà

Vladimir Jankelevitch

La mort

Francine Virduzzo

Silone ou le problème de l'humanisme athée

Richard Hartley Chase

Was he a saint

Mario Pucciarelli

Realidad del arte latinoamericana

Jérôme Lindon

Littérature dégagée

Vittorio Gelmetti

Libertà della musica sperimentale

Romero

Roots and fruits

William Demby

Letter from New York

Gianni Novak

Lettera a Francine



Union de Banques Suisses

Schweizerische Bankgesellschaft
Union Bank of Switzerland

*L'une des grandes banques
commerciales de notre pays*



Plus de 60 sièges et succursales
en Suisse

Grand-Pont 2 Place St-François 1
Lausanne

12.000 correspondants
dans le monde

Galerie Bonnier

Lausanne

Avenue du Théâtre 7

Avril

Jean Fautrier

Galerie Villand & Galanis

127, boulevard Haussmann

Paris VIII^e

BAL. 59.91

Mai

Lobo

Sculptures récentes

Juin

Lapicque

Dessins: Les Chevaux

Borès

Lagrange

Gischia

Chastel

Lapicque

Dayez

Lobo

Estève

G. Van Velde

GER LATASTER

JOSEPH SIMA

ZOLTAN KEMENY

BEAUFORD-DELANEY

GEORGES NOEL

RENE ACHT

UNG-NO-LEE

GALERIE PAUL FACCHETTI 17 RUE DE LILLE PARIS