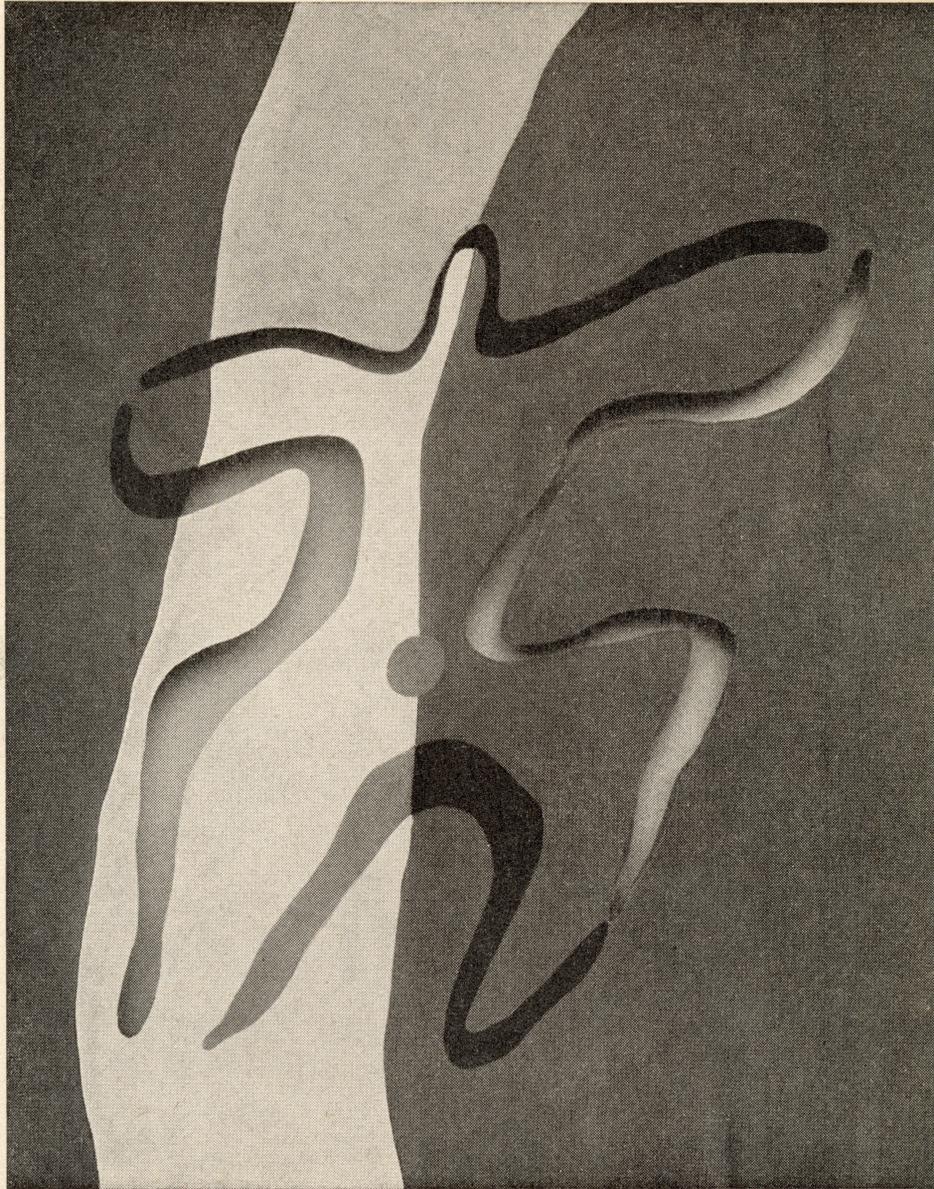


# POUR L'ART



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

# POUR L'ART

Revue bimestrielle fondée en 1948

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

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

Câbleries et Tréfileries  
de Cossonay

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

# Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI<sup>e</sup> Danton 91-10

22 mai

## Domoto

peintures

22 juin

## Claire Falkenstein

sculptures

**GER LATASTER**

**JOSEPH SIMA**

**ZOLTAN KEMENY**

**BEAUFORD-DELANEY**

**GEORGES NOEL**

**RENE ACHT**

**UNG-NO-LEE**

**GALERIE PAUL FACCHETTI 17 RUE DE LILLE PARIS**

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART

# XX<sup>e</sup> siècle

14, rue des Canettes, Paris VI<sup>e</sup>

Tél. Danton 49-40

Direction: 14, rue des Canettes, Paris VI<sup>e</sup>.

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

Juin 1962

## N° 19 Tournants décisifs

Textes de René Berger, Michel Seuphor, Pierre Courthion, R.-V. Gindertael, Pierre Descargues, Yvon Taillandier, Pierre Guéguen, Jacques Lassaigne, André Verdet, Pierre Restany, Hubert Damisch, Guy Habasque, Giuseppe Marchiori, Dore Ashton, Hubert Juin, Georges Boudaille, Michel Butor, Denys Chevalier, Will Grohmann, Jean Dypréau, etc. *Seize quadrichromies. Une litho en couleur par Jean Arp*: 30 NF.

Mars 1962

## N° 18 Construction de l'espace

Textes de Pierre Volboudt, Jean Tardieu, Dora Vallier, Eugène Ionesco, San Lazzaro, Jean Grenier, Jean Cassou, Raymond Que-  
neau, René de Solier, R.-V. Gindertael, Pierre Francastel, Michel Ragon, Denys Chevalier, René Berger, Jean Dubuffet, etc. *Seize quadrichromies. Une litho originale par Vieira da Silva*: 30 NF.

Noël 1962

## N° 20 L'art, conscience du monde

Textes de Marcel Brion, J.-P. Hodin, Yvon Taillandier, R.-V. Gindertael, René de Solier, Agam, André Verdet, Jacques Brenner, Kokoschka, Marcel Evrard, Guy Habasque, Pierre Volboudt, G. Marchiori, etc. *44 quadrichromies. Couverture de Braque. Une litho originale en couleur par Max Ernst*: 35 NF.  
*Prix de l'abonnement aux trois numéros*: 92.40 NF (port compris)

# Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI<sup>e</sup>

## Kallos

Crucifixion

Peintures récentes

Peintures de  
Bernard Dufour

Kallos

Romathier

Macris

Garbell

Poncet

Sculptures de

Dodeigne

M.-P. Duault

# Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris  
Littré 2059

arikha  
benrath  
castel  
chinn  
erma  
don fink  
hosiasson  
hundertwasser  
jenkins  
karskaya  
kujawski  
saby  
santomaso  
zanartu

sculptures de  
cousins  
hiquily  
kricke

Ernest Manganel	<i>Connaissance de Marius Borgeaud</i>
Jacques Monnier	<i>L'œuvre de Marius Borgeaud</i>
René Berger	<i>Persistence de l'humain</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma V</i>
Denys Chevalier	<i>Aspects de la sculpture contemporaine Antoine Poncet Entretien avec Jean Arp La Fonderie Susse à Arcueil</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle Liberté de l'interprète</i>
Raymonde Temkine	<i>Quand la saison théâtrale touche à sa fin...</i>
Jean Follain	<i>L'art fantastique</i>
Jean-Marie Pilet	<i>Introduction à l'art grec II La Coré 594</i>

Couverture: Jean Arp. *Homuncule*, carton troué 1922. 59,5×72,5.

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 52.

# Connaissance de Marius Borgeaud

Ernest Manganel

*Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne vient de consacrer une importante rétrospective à l'œuvre de Marius Borgeaud. \* Notre revue est heureuse de présenter, en guise d'hommage au peintre vaudois, quelques fragments de l'allocution prononcée lors du vernissage de l'exposition, le 22 février dernier, par M. Ernest Manganel, directeur et conservateur honoraire du musée. Notre hommage se complète d'une étude de l'œuvre de l'artiste.*

... Ma rencontre avec l'œuvre de Marius Borgeaud date de 1942. C'était donc en pleine guerre, et ce fut bien par miracle que M<sup>me</sup> Bernard-Borgeaud, secondée par la Galerie Vallotton, réussit alors à faire passer en Suisse, en vue d'une exposition, les caisses contenant quelque quarante-cinq tableaux. Un miracle relativement réussi, puisque, à vrai dire, pendant le voyage une des caisses fut perdue; et bien perdue, car jusqu'à ce jour un mystère complet règne encore sur cette disparition.

.....  
Sa vie se déroule en deux temps, elle parcourt deux trajectoires: l'une plongeante vers un trou noir, l'autre ascendante vers la lumière, en apparence sans connexion. En réalité je ne pense pas que l'artiste eût été à même de s'exprimer comme il l'a fait, la quarantaine passée, si l'homme avant n'avait pas eu sa passe dangereuse.

En 1880, le jeune Pulliérans va avoir vingt ans. De sa personne, il est bien; il a de la répartie, si ce n'est de l'à-propos; il a trop d'argent. Désespérés de voir Marius perdre son temps à l'école, les parents avaient confié leur fils à un banquier marseillais. Celui-ci, le jour de Noël, croyant certainement faire plaisir à son commis, lui remet une gratification; Marius prend connaissance de la somme et fait remarquer à son patron qu'elle correspond exactement au pourboire qu'il a l'habitude de donner à son coiffeur. Il est remercié.

Cette circonstance, et d'autres sans doute, et voilà le branle-bas donné. Il semble qu'une vingtaine d'années vont alors se passer pour Marius Borgeaud à faire des dépenses extravagantes, entouré d'amitiés faciles,

à voyager d'une manière que la plus haute fantaisie inspire, à fréquenter des lieux dits de plaisir, entre autres les casinos réputés de la Côte d'Azur et d'ailleurs. Vingt années durant lesquelles des sommes énormes sont englouties, ainsi les huit cent mille francs de l'héritage d'un oncle, liquidés, eux, en trois ou quatre ans.

De quoi horrifier sa famille, bien sûr, de quoi l'inquiéter terriblement. Sans avoir poussé très loin l'analyse de ce déchaînement que je ne puis m'empêcher de trouver fascinant, j'ai l'impression que Borgeaud s'y livra à fond, mais toujours avec une certaine allure, j'entends avec du style. Ce qui est à mon sens très important, car, lorsqu'il en est ainsi, quelle que soit alors la compromission, je pense qu'une partie de l'être demeure quand même intègre, et de cette parcelle demeurée telle, tout peut repartir. Tout peut recommencer, et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans une atmosphère que le passage des démons a largement contribué à libérer, à purifier.

En fait, Marius Borgeaud, en sortant de la « selva oscura » dont parle Dante au début du premier *Chant de l'Enfer*, accomplira un redressement stupéfiant. Sa santé retrouvée, grâce il faut bien le dire à l'intervention de la famille, il se met à peindre avec acharnement, transformant ainsi un goût qu'il avait toujours eu en une authentique passion. Le passé, tant d'années de vie dissolue, c'est désormais comme une toile de fond, agissant à la manière d'un contrepoint par rapport à ce qui va évoluer sur la scène. Je sais que dans la conversation il ne fera que rarement allusion à cette période de sa vie; il ne s'y référera jamais directement pour créer son œuvre.

Peu après 1900 donc, il restera d'abord à Paris, le temps qu'il faut pour acquérir les connaissances suffisantes du métier. Puis il se rendra en Espagne pour y affermir sa palette à la vue des contrastes ombres et lumières que ce pays prodigue. Enfin ce sera la Bretagne, où Rochefort-en-Terre et plus tard Le Faouë deviendront des lieux d'élection. Cela tout en gardant un pied-à-terre à Paris, 111, puis 43 rue Lamarck, et en faisant de temps à autre des séjours en Suisse.



Marius Borgeaud  
*Intérieur avec cheminée noire*, 1921, huile 0,81 × 0,65, collection particulière, Chardonne



Marius Borgeaud  
*Les deux clients et la bonne*, 1917, huile 0,65×0,81, collection particulière, Lausanne

Nous remercions M. Pierre Cailler d'avoir eu l'obligeance de nous autoriser à reproduire ces deux œuvres de Marius Borgeaud.

En Bretagne, où Borgeaud mènera une existence matériellement très modeste, les sujets qui l'attirent ont tout d'abord de quoi surprendre. C'est dans ce choix que me paraît d'emblée se signaler un aspect de sa forte personnalité. A vrai dire, en venant en Bretagne, Borgeaud arrivait sur une terre peu après des artistes qui eux aussi en avaient fait leur pays d'élection. Je songe à Pont-Aven et aux Nabis, avec Paul Sérusier, Maurice Denis, Emile Bernard, par exemple. Gauguin lui-même ne crut-il pas un temps avoir trouvé là-bas son domaine? Eh bien! le seul point commun que Borgeaud me paraît véritablement avoir avec ces illustres devanciers, c'est un besoin d'œuvrer dans la tranquillité. Presque tous les thèmes de Borgeaud respirent le calme, la vie paisible. Les êtres qui retiennent son attention sont des modestes, des humbles, des sages, observés avec bonté, avec affection dans l'accomplissement de leurs gestes quotidiens, habituels, consentis. Les décors sont sobres, sans trace de pittoresque ou d'élément touristique. Peu ou pas de vues sur la mer ou sur le port, mais surtout des intérieurs avec juste le nécessaire. Autour des personnages, des objets d'usage journalier, de la vaisselle blanche, des nappes rustiques, des verres épais à apéro, des bouteilles à gros rouge, des chaises pailonnées, des tables en bois à peine équarri. Et presque toujours dans ces bistros, dans ces salles de mairie, dans ces chambres, il y a pour les égayer le luisant d'une opaline sur la cheminée, la fraîcheur colorée d'un bouquet champêtre sur la table ou l'éclat d'une image d'Epinal à la paroi; ou encore, pour poétiser tout l'espace, une lumière ineffable, blonde, rosée ou bleutée, venue d'un paysage que laisse voir la porte ou la fenêtre ouverte.

Borgeaud a également très vite orienté ses moyens d'expression sur des voies personnelles. Parti de données néo-impressionnistes, il épure bientôt sa palette et la caractérise. En même temps, il passe d'une touche fragmentée, menue, descriptive, à une facture sobre et large à la fois, faite de taches et de surfaces colorées, favorable aux jeux des plans, des contrastes, et propre à donner à l'œuvre une structure durable. Sans doute l'influence de Vallotton, qui avait pour Borgeaud une très grande

amitié, a-t-elle joué un rôle dans cette évolution. Mais ce contrôle de l'esprit, de l'intelligence sur les effusions des sens que Vallotton s'imposait avec rigueur, Borgeaud n'en usa qu'avec beaucoup de modération, d'où la chaleur qui émane de son œuvre et qui en facilite singulièrement l'accès.

... Bien vite il unira en une seule vision les personnages et le milieu ambiant, pour les traiter avec une sobriété grandissante. Quelle intensité, quelle ferveur dans cette volonté de découvrir puis d'exprimer l'essentiel! Entre autres développements de cette quête passionnante, il est important, me semble-t-il, de relever — et cela en guise de conclusion — que plus cette quête avance, plus elle écarte les personnages pour vouer à l'objet une attention empreinte de tendresse. Toute présence humaine étant éloignée, ce dialogue paisible, calme, poétique de Borgeaud avec l'objet ne correspond-il pas à un ultime appel, profond, secret de son être?

Je le crois, surtout en présence de sa dernière peinture, *La chambre blanche*. Elle est pour moi le sommet, la signification suprême de l'œuvre: tout y est clair, tout y est harmonieux, tout y est inondé de lumière.

\* Nous tenons à signaler la parution, aux Editions Pierre Cailler, d'un ouvrage consacré à *Marius Borgeaud*, dû à la plume de Georges Peillex.

*pour mon ami Claude Giroud*

On s'étonne volontiers des débuts de Borgeaud: sa fortune dilapidée avec autant de fantaisie que d'ingéniosité, puis sa brusque conversion à une vie frugale de grand travailleur. Ce retour à l'élémentaire n'est pas pour surprendre chez un artiste contemporain. Que l'on songe à Gauguin et à Van Gogh tenaillés par le besoin de l'authentique. Plus près de nous, Ramuz a connu la même soif d'une vérité brute, la même défiance à l'égard de notre culture vidée de son contenu: «...il faut être aussi un primitif...». Le romancier vaudois s'est lié avec Stravinsky «devant les choses et par les choses». C'est «devant les choses» que Marius Borgeaud nous conduit, c'est «par les choses» qu'il nous touche et nous concerne.

\*

La peinture officielle vivait d'un mensonge: elle ne concevait la réalité qu'habillée d'oripeaux historiques, ornée d'éléments exotiques. Les premières années de Borgeaud furent aussi mensongères puisque évasion constante des problèmes de notre temps. Quel chemin il a fallu parcourir au peintre, du miroitement trompeur du cristal, du pétilllement du champagne dans les coupes à ces tasses de porcelaine épaisse, à ces cafetières rustiques, à ces chaises d'auberge branlantes dont «la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile».

Seize ans de peinture, seize ans de l'aventure la plus exaltante qui soit: l'apprentissage du merveilleux quotidien. Car il a fallu tout recommencer. Et d'abord regarder ce que l'on ne regarde pas: une chaise, un balai, une bouteille, une table. Il a fallu toucher les choses: palper le lin rugueux d'une nappe, caresser le bois poli d'une table ou la blancheur laiteuse d'une opaline. Il a fallu approcher les humbles, comprendre la bonhomie fatiguée des vieux, la lassitude patiente des sommelières aux hanches lourdes. Bref, exercer cette gourmandise des yeux, cette intelligence du cœur sans lesquelles les choses et les êtres perdent toute consistance.

Ce fut, parallèlement, l'apprentissage de la couleur. Matisse, Vlaminck, Derain achevaient de tirer les feux d'artifice du fauvisme. Pures, éclai-

tantes, leurs toiles étaient libération et révolte, mais aussi désintégration du monde. Il s'agissait maintenant de construire une autre réalité; les intimistes s'y employaient: Bonnard, Vuillard, Vallotton. Ce sera aussi la voie de Borgeaud.

Cette découverte de la réalité quotidienne peut conduire d'émerveillement en émerveillement. Mais le peintre risque d'être submergé par la prolifération des objets qui le sollicitent. D'où la tentation d'une touche impressionniste, sténographie rapide à noter les sensations les plus ténues, les plus fugitives, mais qui se contente d'effleurer l'objet plus que d'en pénétrer la structure. La profondeur d'une œuvre est au prix d'une lente décantation du spectacle qu'offre une salle à boire, une chambre, ou une nature morte. Alors s'imposent certaines formes, alors apparaissent des affinités de matières, des parentés de tons, des contours allusifs. L'œil devient exigeant, autant que l'objet envers lequel il n'est plus quitte d'un regard distrait ou complaisant.

La peinture, comme l'écriture, est une école de savoir-vivre. Aimer les choses, c'est respecter leur quant-à-soi, cette zone de silence qui les préserve, qui *nous* préserve. Car les choses n'aiment pas qu'on les brusque. Regarder les choses pour elles-mêmes interdit toute distraction, toute évasion. Quelle tentation qu'une fenêtre ouverte où le regard se vide et se perd, happé par un nuage, caressé par une branche, amusé par le jeu d'une voile sous la bise. Les fenêtres de Borgeaud dénoncent cette tentation de l'évasion. Elles s'ouvrent sur des paysages illusoires, à peine définis, trompeurs comme ces toiles de fond que l'on utilise dans les théâtres et dont nous sommes souvent dupes. Non que Borgeaud soit insensible à la Nature. Bien au contraire puisque c'est elle qu'il saisit dans les intérieurs, qu'il épelle objet après objet. Mais il se méfie de ce mouvement qui porte l'œil à se dérober sans cesse à l'attention d'une chose, qui le porte à butiner çà et là, sans constance. Cette évasion hors du quotidien, Borgeaud n'en a-t-il pas abusé des années durant? Le peintre connaît maintenant l'exaltation d'une discipline qui le pousse à ne plus considérer que ce qui s'offre à portée de main, à ces objets dont

la vie quotidienne peut renouveler l'expérience que nous en avons. Constance étrange en un siècle de mouvement et de métamorphose. Quand ses contemporains ont soif de vitesse, Borgeaud célèbre la contemplation immobile, le recueillement. Quand le monde court le risque de se perdre dans la distraction, Borgeaud court un plus grand risque encore: celui de se retrouver!

De se retrouver face à lui-même: *seul*. Leurs tailles différentes, leurs consistances différentes, leurs usages différents individualisent les objets; l'emploi d'éclairages divergents et de couleurs légèrement dissonantes les distancent les uns des autres (le plus souvent même une couleur vive, une *seule* couleur vive est portée par les tons sourds qui s'effacent devant elle): *leur existence dépend de ce qui les sépare*. A leur contact et dans leur contemplation prolongée, le peintre fait l'apprentissage de sa propre solitude. Solitude qui aliène? Non. Il ne faut pas oublier un élément essentiel de la peinture de Borgeaud: ce que les objets ont en commun, ce qui lie leurs solitudes respectives en une solitude commune: la *complémentarité de leurs formes*.

Épaisse, compacte, opaque, la touche du peintre absorbe les accidents de la matière, elle délivre l'objet des reflets fugitifs, des ombres éphémères pour l'installer dans la durée. De l'objet particulier, Borgeaud remonte au type: à travers une chaise, c'est *la* chaise qui nous est révélée, au-delà d'une sommelière, c'est *la* sommelière que nous découvrons (curieux rapprochement que celui d'une chaise et d'une sommelière considérés ensemble comme des objets: nous y reviendrons).

Derrière les apparences singulières, Borgeaud découvre une logique sous-jacente, celle de la géométrie. Dans la rigueur de leur composition, certaines toiles de l'artiste rappellent la pureté de Mondrian. En effet les dessus des tables dessinent de parfaites ellipses, les placets des chaises tendent à d'exacts losanges, la fenêtre ouverte fait triompher un rectangle central autour duquel se construit le reste de l'édifice. L'art du peintre vaudois reconnaît donc un ordre implicite dont les objets sont les témoins.

Vivant de contrastes réciproques, d'oppositions qui les individualisent, ces formes géométriques sont *complémentaires* les unes des autres et rendent nécessaire l'existence des objets qui les portent.

Ce terme d'*objet*, Borgeaud lui donne une acception particulière qui comprend l'homme même. Ses personnages frappent par leur *inertie*: les clients de ses salles à boire ont leurs bras lourdement posés sur la table, comme des membres étrangers à leurs corps; les épaules et les hanches de ses sommelières s'affaissent sous le poids de leurs mains inactives. Un vieillard assoupi se confond même, dans sa pesante immobilité, avec la paroi à laquelle il s'adosse.

C'est que l'univers de Borgeaud tire sa poésie de la banalité, et que la banalité de nos existences quotidiennes prend appui sur l'ordre immuable des choses. Les objets que nous côtoyons chaque jour sont les repères de nos vies, nos gestes familiers se définissent par rapport à eux. Au point qu'*une chaise vide peut avoir plus de présence humaine qu'un corps humain affaissé*. « Nous avons lié connaissance devant les choses et par les choses » qui sont donc bien placées pour témoigner de l'usage que nous en faisons, et par là de l'homme que nous sommes au jour le jour. Les objets de Borgeaud *pèsent*. Sa peinture est-elle oppressante? Non, car intervient une forme d'humour qui l'allège. Humour fait de quant-à-soi: la précision du dessin (une certaine sécheresse de la ligne parfois) et le contraste des tons a pour effet de distancer les choses, de limiter leur rayonnement, par conséquent de les mieux séparer du spectateur lui-même qui garde une plus grande liberté de jugement, une disponibilité plus importante à l'égard de la scène qu'il a sous les yeux.

Cet humour tout de retenue est particulièrement manifeste dans l'évocation répétée d'images populaires. Quelques touches grises, un cadre foncé suffisent: on reconnaît à distance l'*Angélu*s de Millet. Mais l'*Angélu*s est rarement seul: le joute souvent une chromolithographie représentant la Madone ou une affiche vantant les mérites d'un apéritif. Manière discrète de mettre sur un même plan un méchant placard et un « chef-d'œuvre » incontesté du grand public; méthode efficace pour

le peintre de s'effacer et de laisser parler l'évidence, par allusion: la sentimentalité de Millet n'est pas de meilleur goût que l'éclat vulgaire de la publicité. Humour piquant, au fond, puisqu'il sous-entend le lien de nécessité qui s'établit entre une quelconque salle d'auberge et la présence d'une peinture pieuse!

\*

Bien qu'elle soit née en Bretagne, la peinture de Borgeaud reste étrangement vaudoise. Que de points communs avec l'œuvre d'un Vallotton, d'un Auberjonois, d'un Bischoff, et naturellement d'un Ramuz « peintre vaudois »: même honnêteté, même distinction, même économie de moyens. Ces qualités vont de pair. Jamais Auberjonois ne cède à l'ostentation: il n'est que de regarder ses couleurs sourdes, ses matières comme nourries de l'intérieur; caractère hautain d'une peinture qui tire d'elle-même sa propre lumière. Même refus de l'effet facile chez Vallotton qui muselle la sensualité des formes en recourant à la dissonance des couleurs. Inutile de montrer ce qui est évident chez Ramuz: un rythme propre à notre pays, une intonation conquise de haute lutte; l'écrivain a dû prendre la langue française à « rebrousse-poil ».

Borgeaud est bien vaudois: lui aussi retourne sa langue dans sa bouche avant de parler. Mais il n'a pas crainte de parler, comme maint de ses compatriotes; il a d'ailleurs fait l'expérience de la liberté jusqu'à l'abus. Sa mesure est vaudoise, est vaudoise sa patience, son opiniâtreté: il approfondit un thème jusqu'à l'épuiser, ses œuvres reprennent constamment la même gamme de couleurs dont il tire le plus grand parti possible. D'où une peinture longuement mûrie qui, tel un vin, gagne à vieillir: « La poésie, c'est comme l'eau-de-vie, une question de longue patience. Elle s'améliore en vieillissant ».

A l'image de l'eau-de-vie, telle que l'évoque Paul Boujut, tonnelier et poète, la peinture de Borgeaud ne livre son parfum qu'à celui qui l'a longuement humée dans son verre. Il y a un terroir Borgeaud. Mais il faut d'abord faire silence en soi pour y accéder.

Dans sa manifestation la plus apparente, le changement de l'art dit moderne consiste en ceci que la peinture et la sculpture ont cessé depuis un peu plus d'un demi-siècle d'accorder à la figure humaine la place souveraine qu'elle occupait autrefois. La peinture d'histoire a disparu sans tambour ni trompette (mis à part les soli de Buffet et de Mathieu, qui sonnent comme un glas). Abandonnées, les scènes de genre n'éveillent plus en nous que le souvenir nostalgique des albums de famille à fermoir d'argent dont nos grand-mères ornaient leur salon. N'étaient les derniers preux de la «réalité poétique», le portrait lui-même aurait péri (et l'on peut se demander si leur poésie n'est pas une manière d'embaumement). Jetée en pâture à l'expressionnisme, la figure humaine devient monstre ou masque; plus souvent elle se réduit à une allusion, à un signe. Déchue de sa royauté, elle a cédé le pas au paysage, à la nature morte, à la composition surtout. Ultime avatar (si on peut encore parler d'avatar), elle se fait absence dans l'art abstrait. A leur tour les objets s'altèrent. Perdant leur intégrité, ils n'étaient plus l'espace déjà mis à mal par l'abandon de la perspective. Privées d'appui, la lumière et la couleur retournent à l'état sauvage. L'art moderne brise l'image que nous nous étions faite de nous-mêmes; il a brisé l'image que nous nous étions faite du monde.

Déshumanisation? Le mot n'est pas trop fort. Encore faut-il prendre garde avant de se désoler: ou l'art moderne consomme une rupture définitive, ou il annonce quelque chose qui, pour être nouveau, insolite, déconcertant, n'en est pas moins dans la ligne de l'humanité. L'alternative est assurément simpliste. En grossissant les termes, elle a pourtant le mérite de nous faire considérer le problème sous son vrai jour, et, peut-être, celui de nous aider à esquisser une réponse.

Héritière de la culture classique, notre conscience est encore pétrie du mot fameux de Protagoras: «L'homme est la mesure de toutes choses, de ce qu'elles sont pour celles qui sont, de ce qu'elles ne sont pas pour celles qui ne sont pas». Qu'on le veuille ou non, et malgré toutes les variations qui ont été faites sur la formule, l'humanisme ainsi défini

s'établit sur des postulats dont nous avons oublié, avec les siècles, qu'ils sont des postulats : à savoir qu'il y a, sinon adéquation, du moins accord entre le monde et l'homme ; que nos sens et notre esprit sont capables, non seulement de distinguer le vrai du faux, mais le réel de l'irréel ; enfin que le langage est, non pas le signe des choses, mais leur répondant exact. Ces trois postulats sont la chaîne d'or qu'a forgée la pensée grecque pour conjurer l'épouvante dans laquelle vivaient les hommes auparavant. C'est grâce à elle que les forces occultes de l'univers ont pu être apprivoisées, même les plus menaçantes, jusqu'à prendre visage humain. Le principe de l'humanisme, que la Renaissance a repris pour asseoir sur lui l'Occident pendant trois siècles, consiste en effet à mettre l'homme au centre de l'univers, à tout conformer à son image, moins par orgueil que pour établir la victoire de l'esprit en soumettant le destin à une volonté d'ordre dont il est difficile de ne pas voir l'héroïsme.

Or, que se passe-t-il aujourd'hui ? La chaîne d'or s'est brisée. Aucun feu, si puissant soit-il, ne parvient plus à souder les maillons entre eux. Pourtant, même isolés, leur pouvoir ne s'est pas perdu. Jamais la science n'a été aussi féconde, mais chaque découverte s'accompagne du sentiment paradoxal que plus elle progresse, plus le champ de l'inconnaisable augmente, et que les découvertes — paradoxe combien plus grave ! — au lieu de s'ajouter, remettent en cause les précédentes, au point que les appuis se dérobent, ou se transforment à chaque avance. Le microscope, le télescope, ont beau nous doter d'yeux prodigieux, jamais ils n'atteignent l'ultime limite à laquelle nous pourrions être enfin assurés que notre perception coïncide avec le réel. L'indétermination, les probabilités jettent le doute sur les catégories si laborieusement élaborées par la raison pour enfermer le monde dans un système intelligible. Le langage lui-même se disloque. Le vocabulaire a du jeu ; les pignons grincent ; les roues tournent à vide. C'en est bien fait de l'humanisme ! Les maillons de la chaîne d'or sont devenus reliques de musée.

Il serait néanmoins téméraire de conclure que c'en est fait pour autant de l'humain. Car s'il est vrai que le monde n'est plus à notre image, à

quoi servirait que l'art continuât de nous entretenir dans l'illusion qu'il l'est? Aussi doit-on faire mérite aux artistes modernes de quitter les complaisances faciles pour affronter de nouveaux cheminements. Kandinsky, Delaunay, Malévitch, combien d'autres, dont l'effort fut longtemps méconnu, apparaissent aujourd'hui comme des « phares »? Et qu'ils mettent notre œil à mal, qu'ils défient nos moyens de connaissance séculaires ne signifient nullement qu'ils renient l'homme, mais seulement le fait que la vision, à laquelle nous avons pris l'habitude de mesurer le monde, cesse d'être valable. De toutes parts surgissent de nouvelles relations qu'il s'agit de pressentir, d'explorer, d'ajuster s'il se peut. L'intellect, qui est la part gouvernante de l'esprit, cède le pas à l'intuition, qui en est la pointe chercheuse. Dès lors, comment le langage traditionnel pourrait-il se maintenir? Le bouleversement auquel il est sujet n'est pas abdication, mais volonté d'assurer une cohérence, que les anciens signes se révèlent inaptes à maintenir.

Et si le public, sans adhérer pleinement à l'art moderne, ne peut s'empêcher de le suivre, parfois même à son corps défendant, c'est qu'il sent qu'il a sur lui tous les droits, celui d'en rire, de le trouver laid, d'en déplorer les excès, sauf celui de s'en désolidariser.

« Nous sommes tous embarqués » déclarait Pascal qui nous invitait à faire son célèbre pari. Notre condition n'a pas changé, mais notre époque nous convie à un autre pari. Délaissé par le mythe de l'humanisme antique, par le christianisme aussi bien, ou les ayant délaissés, l'homme se trouve derechef aux prises avec un univers étranger. Ce n'est pas qu'il soit démuné comme l'étaient ses ancêtres. Tout au contraire, ses pouvoirs sont innombrables. Jusqu'à la voûte céleste qu'il a fini par percer. Mais un géant, fût-il tout-puissant, fût-il un dieu, ne peut vivre de sa seule puissance. Détruire, créer, sont des actes qui s'annulent. A moins que la toute-puissance, se dépassant elle-même, consente à l'existence de l'autre, et, en l'acceptant, devienne amour et compréhension. Or, tel est le fondement de l'humain.

Si l'homme n'est plus la mesure de toutes choses, il s'en faut qu'il ait

renoncé à la mesure de toutes choses. C'est à quoi savants et artistes s'efforcent aujourd'hui. Mais ni la science, ni la technique ne suffisent. C'est donc à l'art de donner à l'autre un visage afin que nous n'en soyons pas irrémédiablement séparés. Et si l'autre ne peut plus être à notre image, il est vain de vouloir nous contraindre, mais il n'est pas vain de vouloir s'y attacher et se l'attacher.

Loin de renier le monde et les hommes, les artistes contemporains, du moins ceux qui méritent ce nom, cherchent à surprendre la réalité qui point. Ensemble ils travaillent à l'élaboration d'un langage nouveau. Leur mission demeure, qui est, non pas de déplorer les morts, mais de nous relier à la vie.

Peut-être n'est-il pas aventureux d'imaginer que nous sommes aujourd'hui dans la situation de ceux pour qui, quelques siècles avant Jésus-Christ, l'intuition que l'homme pouvait être la mesure de toutes choses a dû jeter dans le plus grand saisissement. Combien de siècles furent nécessaires pour qu'on l'acceptât, combien d'autres pour qu'on en prît conscience, combien d'autres encore pour qu'on en fit une évidence, puis un lieu commun ! C'est de cette intuition, épaissie par le temps, dégradée aujourd'hui, que nous nous dégageons, mais l'humain persiste parce que l'humain est espoir, et que l'espoir est foi : « L'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse », annonçait Baudelaire.

(Avec l'autorisation de la revue *XX<sup>e</sup> Siècle*)

Avec Griffith, le cinéma gagne pour la première fois sa véritable autonomie syntaxique; il cesse d'être l'illustration mouvante d'une fable conçue d'abord en termes littéraires et qui, lorsque sa traduction en images semble offrir de trop grandes difficultés, oblige le metteur en scène à envoyer en renfort, à des fins bassement explicatives, les mots des intertitres. Dès lors, la « mise en films » est un acte qui change radicalement de valeur; il ne s'agit plus, à l'égard du scénario, d'un déguisement ruisselant de lumière mais, proprement, d'une transsubstantiation. La succession raisonnée ou inspirée des plans s'identifie à une pulsion spécifique de l'écriture écranique dont le sens, souverainement intraduisible, constitue à la fois le fondement et le résultat.

A partir de Griffith, le cinéaste sculpte dans le bloc opaque du temps et de l'espace naturels, dans la pleine pâte de l'existence; il fore, accentue, enlève ou rapporte des éléments réels en vue de créer une forme imaginaire, constellation affective qui trouve toujours son centre générateur de signes au départ commun des deux vecteurs déjà définis par la différence Lumière-Méliès: celui du documentaire et celui du fantastique (qui sont évidemment capables de coïncider — comme les aiguilles d'une montre — pour ouvrir la voie au documentaire fantastique et au fantastique documentaire).

Ce sculpteur singulier recourt nécessairement au découpage préalable de l'action qui le conduit à varier les angles de prises de vues, à chercher le cadrage efficace, à rendre mobile son appareil, à isoler un détail en gros plan, et surtout à doser soigneusement les éclairages car ils sont la substance vivante de l'œuvre filmique; le don d'ubiquité de la caméra lui permet de multiplier les points de vue qu'il adopte en présence de l'objet de son récit. Puis, regroupant ces fragmentations errantes, il invente l'unité narrative du film selon un principe de composition proche de celui du cubisme analytique: il peut, en effet, donner à voir d'une réalité l'envers et l'endroit, la face et le profil; il peut aussi varier les systèmes perspectifs et mettre en évidence certains événements, glisser allusivement sur d'autres ou les ignorer, les prolonger l'un par l'autre

ou les opposer, en augmenter la portée par gonflement métaphorique, par caresse elliptique, par fragrance symbolique ou par juxtaposition analogique. En tressant subtilement deux ou plusieurs intrigues distinctes en une même chaîne de séquences, il parvient à manifester la simultanéité de diverses actions dispersées géographiquement ou le commun ancrage spatial de diverses actions dispersées historiquement, ce cohésif montage alterné lui offrant brusquement la possibilité de faire jaillir une idée insoupçonnée-insoupçonnable (pareille à l'étincelle envolée du choc de deux pierres) qui naît du rapport de deux segments de récit complémentaires ou antagonistes dont le contenu objectif de chacun en était privé.

Cette architecture dynamique du cinéma, Griffith la maîtrise d'emblée et en exploite les pouvoirs avec une rigoureuse puissance lyrique, notamment lorsqu'il enchevêtre les épisodes brutaux de quatre époques (*Passion du Christ, Massacres de la Saint-Barthélemy, Chute de Babylone, Répression sanglante d'une grève ouvrière du XX<sup>e</sup> siècle*) pour faire surgir, poignant, le thème de l'intolérance. Son style personnel se situe à la base du cinéma soviétique muet et, généralement, de tout le cinéma de caractère épique, (car la plongée au cœur des psychologies exigera des moyens plus complexes encore). Son art du montage donnera également naissance à un renouvellement des techniques romanesques admirablement exploité par Dos Passos, ou Sartre dans *Le Sursis*. (Faulkner ou Joyce relèvent d'influences beaucoup plus diffuses et plus compliquées).

La méthode de Griffith et des cinéastes qui épousent le même processus créatif consiste donc à isoler des portions de temps et d'espace dans le continu du monde extérieur, à les réorganiser ensuite afin de retrouver, par valorisation esthétique, une continuité imaginaire au delà du discontinu structurant de l'univers filmique.

(A suivre)

Voir *Pour l'Art* n° 79-80, 81, 82, 83.

## de la sculpture contemporaine

**Antoine Poncet**

*Fils d'un peintre de renom, petit-fils du sculpteur Maurice Denis, élève de Jean Arp, Antoine Poncet a de qui tenir! Dans son atelier de Saint-Germain-en-Laye, il met actuellement la dernière main à des sculptures particulièrement remarquables par le parti que le sculpteur tire de la matière polie.*

Dans l'art de Poncet, les reflets ne doivent pas être considérés comme un aspect secondaire. La subordination plastique de leurs caractères mouvants appartient en propre au langage du sculpteur. C'est par une étude très approfondie des problèmes que posait leur emploi que Poncet a empêché que leurs charmes ne s'exercent au détriment de la lecture de la forme. Car, pour qui sait voir, en effet, il existe un accord profond, quoique secret, entre les volumes de la forme et les surfaces de la forme où jouent les reflets. L'intégration des reflets aux surfaces des sculptures anime celles-ci de caractères multiples et successifs, épousant les variations d'éclairage, les changements d'intensité lumineuse, les différentes heures du jour.

Evidemment, ce sont ces derniers, par l'intermédiaire des reflets qui les transmettent, qui s'imposent à la première vision. Dans la sensibilité du spectateur, en effet, la prééminence de la forme ne se révèle que plus tard. Néanmoins, si on considère par quels liens indissolubles, et surtout par quelle logique, sont liés et consubstantiellement associés le reflet et la forme qui le supporte, il est normal de conclure que la perfection du premier ne peut être obtenue que par la perfection et l'exactitude de la seconde. Ainsi les jeux subtils des miroirs déformants que sont les surfaces de Poncet, ne tirent leur fluidité dynamique, leur charme poétique et la luminosité de leurs espaces, que du dynamisme, de la poésie et de l'espace particulier de leurs formes mêmes.

Pour finir, je crois utile de remarquer que, grâce à Poncet, la sculpture n'est pas conçue, par l'artiste, comme à l'image du monde, mais le monde à l'image de la sculpture. En effet, réfléchi sur les surfaces de ces œuvres, le monde n'existe que soumis et obtempérant aux injonctions plastiques de ces mêmes surfaces. Voilà, je crois, dans le domaine de la plastique, un des transferts de responsabilité les plus essentiels qu'il m'ait été donné d'observer.

## Entretien avec Jean Arp

Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* définit Jean Arp « l'anguille des dunes », et Sonia Delaunay l'appelle « le charmeur ». Cette dernière qualification me paraît pouvoir se passer de commentaires. L'ironie, l'humour plus exactement, est inséparable du personnage, mais ni blessant, ni agressif, gentiment moqueur, plein de tendresse.

Arp partage son temps entre ses ateliers de Meudon et sa propriété suisse de Soldano (près de Locarno). A Meudon, sa maison fut longtemps isolée. Elle se voit maintenant progressivement enserrée de grands immeubles; mais un jardin et un grand parc lui conservent une zone de verdure. Un vaste atelier a été aménagé dans le bas du jardin en terrasses, puis une construction voisine fut convertie en une série d'ateliers pour la peinture, le collage, la gravure, etc.

L'entretien que j'ai eu avec Arp a d'abord porté sur les débuts de sa carrière; puis nous en sommes venus à évoquer le mouvement Dada:

— Parlez-moi de Dada. Est-ce que ce fut vraiment un mouvement uniquement destructeur, comme on le prétend parfois?

— Pas du tout. C'est complètement faux. Bien sûr, il s'agissait pour nous de détruire une certaine mentalité, un certain conformisme de l'œil et de l'esprit, mais c'était afin de reconstruire quelque chose de meilleur, de plus cohérent. Aucun des membres du mouvement, sauf peut-être Serner, un écrivain dont je ne sais ce qu'il est devenu, n'était nihiliste ou anarchiste.

— Quels furent les fondateurs de Dada et quels objectifs poursuivaient-ils à travers lui?

— L'idée première en revient à l'écrivain Hugo Ball. Le groupe réunit à peine une dizaine de personnes: Huelsenbeck, les Roumains Tzara et Janco, etc. Quant aux buts que nous nous proposons, ils étaient multiples et se recoupaient souvent de manière fort complexe. Buts littéraires: intégration du romantisme allemand à la culture française; plastiques: animation de formes très simples, réalisation d'œuvres bon marché dans des matériaux économiques; et aussi buts politiques. Ces derniers constituent un aspect très important de la question et on a tort de n'en pas tenir suffisamment compte. Car Dada fut avant tout un mouvement de protestation contre la guerre et sa stupidité. Nous avions tous une haine féroce contre le militarisme allemand, l'esprit prussien, la discipline aveugle. C'est, en somme, pour s'élever contre tout cela que Dada prônait tellement la culture française, la littérature et l'art français. Oui, Dada voulait détruire, mais pas ce qui fait l'homme, ce qui le défait: l'autoritarisme, l'encasernement des esprits. En Allemagne, cet encasernement était déjà très au point, avec l'autre, comment s'appelait-il? Celui qui avait des moustaches comme ça...

Arp effile avec ses mains de verticales et imaginaires moustaches.

— Guillaume II?

— Oui, Guillaume II. D'ailleurs c'est un coiffeur français qui avait inventé pour lui ces fameuses moustaches.

— Revenons à Dada. A quoi était due sa naissance?

— A un épuisement des formes et des formules artistiques traditionnelles. A un concours de circonstances particulières: la guerre. A la rencontre de quelques individualités: Hugo Ball, Tristan Tzara, moi-même. Mais j'insiste. Ce ne fut pas du tout une entreprise de desperados ou un signe de révolte juvénile et gratuite. D'ailleurs moi, par exemple, voyons, quel âge avais-je à la déclaration de guerre?

Arp réfléchit. Mentalement, si j'ose dire, il compte sur ses doigts.

Sa femme Marguerite Arp-Hagenbach vient à son secours:

— Tu avais vingt-sept ans.

Arp semble frappé de stupeur. Il s'exclame, incrédule:

— Pas possible, déjà? Enfin... Le côté provocant et agressif de Dada naquit quelque temps plus tard, à Cologne, sous l'impulsion de Max Ernst. En France, aussi, à Paris, après la guerre, Dada fut destructeur, voire revendicateur avec Tzara. Cependant, cela ne l'empêcha pas d'avoir des enfants. Ce qui prouve bien que ce n'était pas une négation totale. Au surplus, la plupart d'entre nous avaient déjà une œuvre derrière eux. Nous avons publié non seulement des poèmes d'avant-garde, mais des ouvrages théoriques, des thèses sur l'histoire de l'art. Nous avons fait des expositions, conçu des projets pour une architecture nouvelle.

— Que voulez-vous dire par « Dada eut des enfants »?

— Je veux dire que Dada, en bonne partie, en France notamment, détermina certaines des options de base du surréalisme. D'un autre côté, c'est Dada qui est à l'origine de l'art abstrait. On peut dire, en somme, que les deux principaux courants de l'art moderne plongent leurs racines dans le terrain fertilisé par Dada.

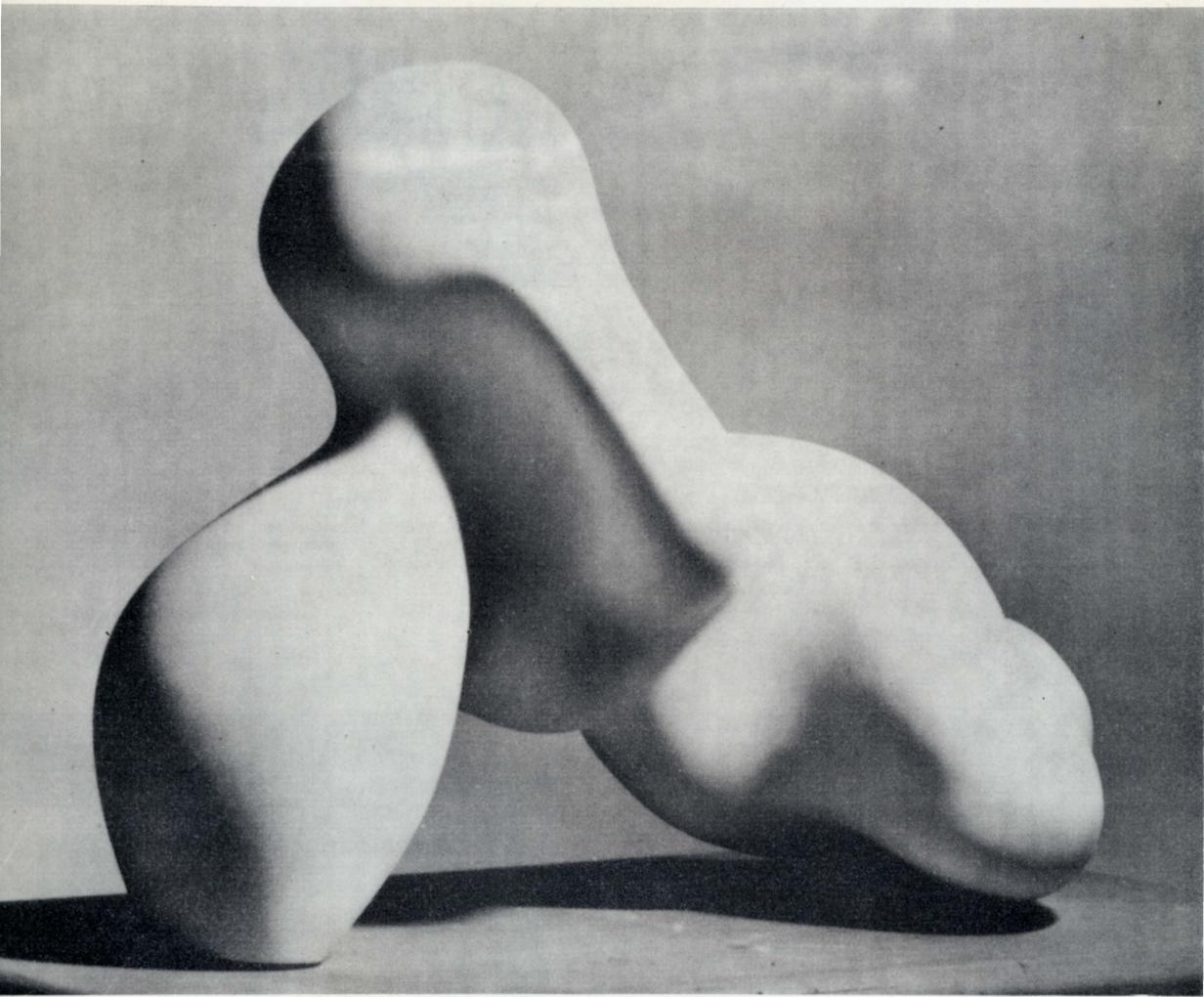
— Oui, mais à Paris il fut absorbé par le surréalisme.

— Cela ne change rien au fait. Pour être plus précis, on peut dire que, de Dada, sortirent deux rameaux: l'un, littéraire, qui devint le surréalisme, l'autre, plus spécifiquement plastique, qui est l'art abstrait, avec Van Doesburg.

— Comment s'entendaient les artistes appartenant à ces tendances?

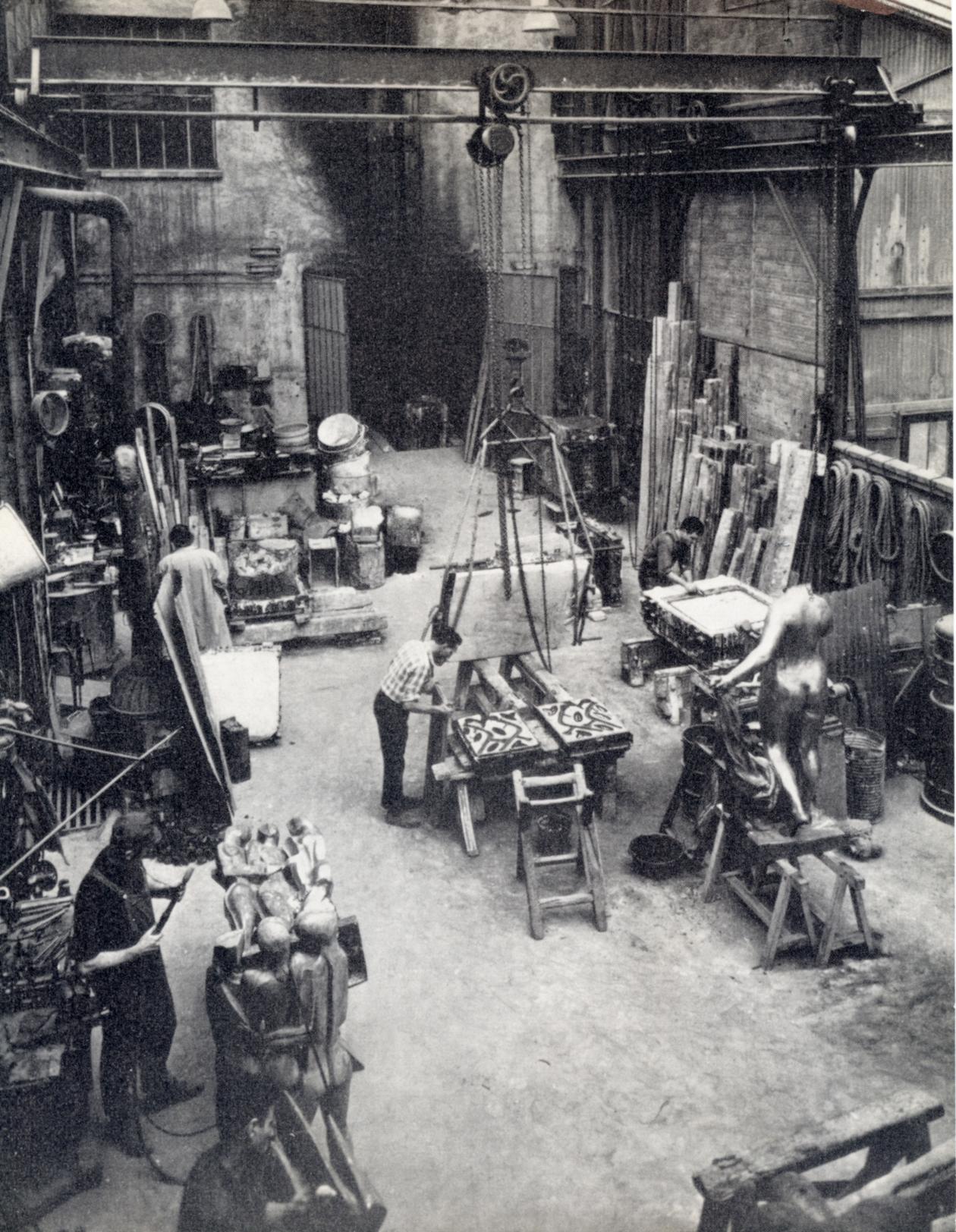
— Pas toujours très bien. Ainsi, chez les surréalistes, on n'acceptait pas les peintres abstraits. Quant à moi, je ne fus jamais un fanatique. La poésie m'importait autant que la plastique. Je me refusais à les dissocier. C'est vous dire que, dans mon œuvre, on ne trouve pas trace de provocation. Les surréalistes s'intéressaient surtout à moi, par mes poèmes. Ils furent traduits par Aragon, Breton, etc. Mais dans le groupe lui-même, j'étais considéré comme un indiscipliné, un mauvais élève.





Jean Arp, *S'accroupissant*, marbre, 1960

Fonderie Susse: vue du grand hall de montage et de moulage au sable. Au premier plan à droite, *Nu* (de dos) de Renoir. Au premier plan, à gauche, *Les Trois Grâces* de Zadkine. ►





Arp se frotte les mains. Il jubile. Visiblement, il éprouve la satisfaction du potache qui a joué un tour de sa façon à un pion soupçonneux.

Je demande :

— Faites-vous une différence entre vos sculptures de l'époque Dada et celles de la période surréaliste ?

— Non. Cependant, dans mes œuvres Dada, au contenu plastique plus évident, il me semble découvrir un parti pris davantage abstrait. Dans mes sculptures de l'époque surréaliste, le contenu est plutôt poétique et les allusions à une figuration naturelle, plus claires. Mais toujours, jusqu'à maintenant encore, ce sont des mythes, des idées que j'ai exprimés dans mes œuvres, reliefs, torsos ou seuils.

— Comment se fait-il que votre œuvre soit à ce point dépourvue d'agressivité alors que le trait commun des artistes, nés, comme vous, dans les pays rhénans, dans les marches franco-allemandes, est justement une certaine acidité d'expression. Chez Grünewald, ou Gustave Doré, Schongauer ou Callot, chez Francis Gruber même, je retrouve cette vision aiguë, sans indulgence, cette volonté de stigmatiser, cette écriture acérée, presque sadique ?

— Je ne sais pas. C'est vrai que ce sont là des sentiments qui me sont étrangers. Peut-être cela tient-il à mes origines lointaines ? Certains prétendent que nous sommes des Savoyards protestants qui auraient émigré à la Révocation de l'Edit de Nantes... Mon nom, qui ne veut absolument rien dire en allemand, serait alors la déformation du mot Alpes. Il y a quelque temps, d'ailleurs, Arp s'écrivait avec un e terminal. Maintenant, nous nous promenons dans le jardin où tout un peuple de marbres et de bronzes montent la garde. Dans la maison, j'ai vu la pièce où sont accrochées des œuvres de Sophie Taeuber, d'une discrétion et d'une distinction également rares. Les ateliers, en rez-de-chaussée, au fond du jardin, sont remplis de marbres, de pierres, de bronzes, anciens ou récents, en cours même.

Arp parle, à présent, comme pour lui-même.

— ... ils sont si bêtes. Ainsi je n'ai plus le droit de faire exécuter mes marbres. Ils diraient que ce n'est pas de moi. Ils acceptent l'intermédiaire de l'artisan entre mon œuvre et moi, mais dans le bronze, pas dans la pierre. Pourtant j'exerce un bien plus réel contrôle dans le travail de cette dernière que dans la fonte. Enfin...

Arp m'entraîne devant une grande pièce, *Ptolémée*, qu'il s'obstine à appeler *Ptoloméé*, malgré les interventions de sa femme. La présence de celle-ci, entre parenthèses, nous aura été quasiment indispensable. Tout au long de l'entretien, elle précise les dates, énonce clairement les noms que son mari n'a que sur le bout de la langue, retrouve les vieilles revues d'avant-guerre qu'il avait égarées (ou rangées, c'est pareil), me choisit des photos, etc. Quoi qu'il en soit, *Ptolémée* fait partie de cette série qu'Arp appelle les *Symétries*. Il dit.

— Personne n'ose faire des sculptures symétriques. C'est comme si c'était défendu. Pourtant la symétrie est partout dans la nature. Dans les plantes, le corps humain même... Et ils se prétendent réalistes, mais sans doute est-ce trop difficile.

Tout d'un coup j'avise, sur une étagère, de petites sculptures en terre ou en plâtre, d'une facture presque expressionniste, avec des saillies et des trous irréguliers. Dans l'œuvre de Arp, ce me semble tout à fait exceptionnel.

— Oui, c'est assez ancien. Un jour, succombant à mon attirance pour toutes les traces de latinité en terre germanique, je me rendis à Trêves, ancienne grande ville de l'empire romain, riche en ruines historiques, en souvenirs. Mais au lieu des ruines romaines, ce furent celles, récentes, de la dernière guerre, qui me frappèrent. J'étais parti en quête d'une inspiration classique et j'y trouvais l'expressionnisme.

— Dans l'ensemble, nombre de vos titres traduisent assez bien le clacissisme de l'inspiration dont vous parler: *Déméter, Métope, Amphore, Daphné*, etc.

— Oui, encore que parfois ils sont issus de rapprochements et associations d'idées qui me viennent après coup. Il y a même un bronze que j'ai intitulé *Pas encore de titre*. Quoi qu'il en soit, pour en revenir à mes *Symétries*, elles correspondent à une recherche assez récente, au contraire des *Concrétions* dont la plupart datent d'avant la guerre. Encore plus récents que les *Symétries* sont mes *Seuils*.

— Ces derniers me font penser à vos reliefs auxquels on aurait retiré le plan qui leur sert de support, de fond.

— En effet, c'est le même principe de silhouettes découpées avec une épaisseur constante. Mais, à présent, je l'applique à l'espace.

— Que symbolisez-vous par les œuvres que vous appelez *Seuils*? Le passage d'un espace à un autre, d'un espace extérieur à un espace intérieur? Une transition entre deux aspects du monde?

— C'est à peu près cela. Cependant cela peut être le passage de l'homme sur cette terre, entre la vie et la mort. Les vides de mes *Seuils* ont une signification ambiguë. Ce sont des chambranles, mais sans porte. La qualité de l'espace entre les montants de ces chambranles n'est pas la même que celle de l'espace qui est avant de le franchir ni de celui qui est après.

— En somme, ces différences de qualité des espaces sont déterminées par des différences de moment?

— Oui, mais objectivement même, ces distinctions existent, c'est-à-dire sans que le spectateur fasse intervenir la sensation toute personnelle des temps successifs qu'il lui faut pour les appréhender. En outre tout seuil est une sollicitation, un appel, un signe de l'ailleurs et de l'autrui. Le franchir c'est accepter éventuellement, de devenir autre.

— Mais dans vos sculptures?

— Eh bien, c'est un peu tout cela que j'essaie d'y mettre. Et d'autres choses encore. Cherchez, vous trouverez... peut-être des choses que je n'y ai point mises... Vous n'avez qu'à les écrire...

Arp me sourit.

— ...je les lirai avec plaisir.

Tout en parlant, nous sommes maintenant arrivés devant la maison dernièrement acquise. Comme l'autre, son rez-de-chaussée sur jardin correspond à son second étage sur rue. Je n'ai jamais tant gravi d'escaliers que chez Arp. Ce ne sont pas des maisons qu'il habite, mais des tours. Les pièces ne donnent pas sur des couloirs, comme ailleurs, mais sur des escaliers, directement. Il y en a partout. Peut-être est-ce cette espèce de gymnastique qui lui a conservé son air d'étonnante jeunesse. Bref, tout en haut, il y a une pièce en L, avec une grande baie vitrée. C'est là que Jean Arp dessine, fait ses collages et peint. Ses dernières peintures sont surprenantes. Non seulement la toile est recouverte, mais la tranche du châssis, le dos du châssis et l'envers de la toile. La peinture et ses motifs se développent sans solution de continuité. La tonalité générale en est grise avec un graphisme noir qui l'anime.

Arp m'explique :

— Vous avez remarqué? Le dos des toiles, c'est toujours affreux, sale. Moi, je ne pouvais plus le supporter. J'ai alors éprouvé le besoin de totaliser tous les aspects d'une peinture. Dans le fond, c'est un même besoin qui a dû me pousser, au début, à faire de la sculpture. Même les meubles y passent, tenez...

Arp me montre une sorte de bahut entièrement peint sur toutes les coutures. Cela me rappelle un ancien meuble suisse polychromé, que j'ai vu, quelque part, dans la maison. Peut-être est-ce cela, aussi, qui lui a donné cette idée? Pas plus que les sculptures que j'ai remarquées tout à l'heure (et que j'appelle les « Trêves » pour plus de commodité) ces toiles ne figurèrent à la rétrospective du Musée d'Art Moderne.

M<sup>me</sup> Arp ouvre des cartons. Dedans il y a des gravures, des collages, des dessins. Certains collages sont faits avec des découpures de gravures tirées après rayure de la planche. Tout cela témoigne d'une recherche incessante, non point seulement poétique et formelle, mais orientée vers les textures nouvelles, les densités de matière, les grains. Les fines mains de Arp fouillent parmi ces merveilles et m'en exhument quelques-unes. On les compare, les commente. Le temps passe. M<sup>me</sup> Arp est la bonté même. Patiemment elle me fournit les explications que je demande. La nuit tombe. L'après-midi est passé sans que je m'en aperçoive. Le temps ne compte pas en compagnie d'êtres exquis. Il ne me reste plus qu'à glaner quelques photos.

## La Fonderie Susse, à Arcueil

*Visite aux ateliers d'une fonderie de sculptures modernes*

Tout ici porte la marque émouvante de la forte personnalité d'André Susse, le dernier propriétaire de la fonderie, prématurément disparu l'an dernier. Le décès d'André Susse, cependant, tout cruellement qu'il ait été ressenti par ceux qui eurent le privilège de l'approcher, n'a ni arrêté ni même ralenti les activités de la maison. Le fauteuil directorial est maintenant occupé par l'autorité souriante d'Arlette Susse dont la compétence est appréciée des artistes, amateurs, galeries ou musées, dont la réunion constitue la clientèle de la maison.

Les signatures des bronzes, qui, dès l'entrée, accueillent le visiteur, indiquent le caractère international des activités de la Fonderie Susse. On remarque les noms de Moore, Chadwick, Hartung, Barbara Hepworth, Reg Butler, etc. Seule en effet, la fonderie d'Arcueil est en mesure de satisfaire, avec de raisonnables délais de livraison, aux besoins des artistes français ou étrangers. Car Susse est un fondeur essentiellement exportateur. 85 % de sa production franchit les frontières, qu'il s'agisse de fontes d'œuvres d'artistes français acquises par les amateurs d'art ou les musées étrangers, ou de sculptures d'artistes étrangers qui retournent chez leurs auteurs une fois réalisées en bronze. Cette tendance à l'exportation se manifeste et se développe de plus en plus, mais elle est freinée, dans une certaine mesure (et ceci bien que la Fonderie Susse soit actuellement la plus importante d'Europe) par une relative insuffisance de capacité productrice.

Outre ses bureaux et entrepôts pour modèles, la Fonderie Susse comprend nombre d'ateliers spécialisés dans les diverses et successives activités nécessitées par la fonte; atelier de cire perdue, de fonte au sable, d'étuvage, de montage, de ciselage, de patine, etc. Les deux seuls procédés de fonte, pour le coulage en bronze d'une sculpture, sont la cire perdue et la fonte au sable. De nos jours la Fonderie Susse est une des rares, sinon la seule, à pouvoir offrir ce choix à un sculpteur. Les fondeurs italiens, par exemple, coulent exclusivement à la cire perdue tandis que les Hollandais et les Allemands ne connaissent souvent que le sable.

Plusieurs facteurs déterminent la décision commune, de l'artiste et du fondeur, de réaliser, à la cire perdue ou au sable, l'œuvre à couler. Techniquement, la complexité des volumes joue un grand rôle dans le choix à faire. Ainsi, les surfaces « croustillantes », accidentées, pleines de reliefs et de saillies minuscules, exigent la cire perdue, c'est-à-dire le procédé dans lequel le bronze est coulé à la place qu'occupait une empreinte de cire (prise sur le modèle) qu'on a préalablement fait fondre. Les sculptures de Germaine Richier et de Couturier, par exemple, sont rarement fondus autrement. Par contre, les formes aux surfaces tendues et lisses de Gilioli et Jean Arp, entre autres, appellent la fonte au sable, c'est-à-dire le procédé par lequel le métal est coulé dans le vide qui sépare l'empreinte de l'œuvre de son noyau, tous deux en sable. Les bas-reliefs sont pour la plupart fondus au sable. Il existe

encore d'autres différences, plus ou moins considérables, entre les deux techniques. Quoi qu'il en soit, la cire perdue étant susceptible de restituer les reliefs les plus compliqués peut, *a fortiori*, être la traductrice des volumes simples. Qui peut le plus, peut le moins. Dans la cire perdue, en outre, la collaboration entre l'artiste et les techniciens se révèle surtout indispensable avant la fonte, au stade des retouches sur la cire même. Il se passe exactement le contraire avec la fonte au sable. C'est à l'apparition du bronze « brut de fonderie », aux moments de la ciselure et du polissage, que le sculpteur doit participer activement et personnellement à la réalisation définitive de l'œuvre. Ce n'est que dans la mesure où cette dernière sera le résultat d'une collaboration effective et efficace entre l'artiste et les artisans que le bronze aura une chance d'être une fonte absolument parfaite.

La véritable cire perdue ne donne naissance qu'à une seule épreuve obtenue à partir d'un modèle en *cire* fourni par le sculpteur. Dans ce cas, les problèmes que pose la fonte sont considérablement simplifiés puisqu'il n'est pas question de conserver le modèle. Celui-ci disparaîtra par fusion. Cependant, en réalité, on fond à la cire perdue des sculptures exécutées dans des matières très diverses; en plâtre (moulages de terre, le plus souvent), en métal ou en ciment, en bois ou en pierre. On dispose alors, pour conserver le modèle, de plusieurs procédés de moulage qui sont: le moulage à la gélatine (ou plus exactement de nos jours à la matière plastique), le moulage au plâtre bon creux et le moulage au fil.

De la véritable fonte à la cire perdue (de celle qui ne laisse rien subsister du modèle), Benvenuto Cellini nous a laissé une description fameuse. Il s'agit de la coulée de son *Persée*. L'artiste, en ayant terminé le modelage en cire, s'apprête à le revêtir de matière réfractaire pour créer le moule extérieur.

« Dès que j'eus terminé, dit-il, sa tunique de terre (réfractaire) et après l'avoir armée et entourée avec grand soin de ferrures, j'ai commencé avec un feu lent à en extraire la cire qui sortait par les nombreuses ouvertures que j'avais faites; plus on en fait (de ces ouvertures), et mieux les moules se remplissent. Dès que j'ai eu fini d'extraire la cire, je fis une cheminée de briques (une espèce de four provisoire) autour de mon *Persée*, c'est-à-dire autour de ce moule, mettant brique sur brique et laissant beaucoup d'espaces où le feu pouvait mieux brûler, puis j'ai commencé à mettre du bois peu à peu et j'ai fait du feu pendant deux jours et deux nuits consécutives; si bien qu'en ayant extrait toute la cire, et le moule s'étant ensuite bien cuit, j'ai commencé immédiatement à vider la fosse pour y enterrer mon moule avec tous les bons soins que le bel art commande. »

Toutefois, avec des modèles non plus en cire, mais en bois, plâtre ou pierre pour lesquels, en raison de leurs caractéristiques, on se propose d'utiliser la cire perdue, la question se pose différemment. Les mouleurs procèdent, suivant les cas, en

employant les trois techniques énumérées plus haut. Contrairement à la cire perdue originale, toutes trois permettent de tirer plusieurs épreuves tout en conservant le modèle. Mais quoi qu'il en soit, elles aboutissent toutes, finalement, au même résultat : une couche de cire ayant la forme de la future sculpture, comprimée entre un noyau intérieur en matière réfractaire et une enveloppe, en matière réfractaire elle aussi, qu'on appelle moule de fonderie.

Quel qu'ait donc été le procédé utilisé pour son travail intérieur, le moule de fonderie, sitôt réalisé, quitte l'atelier de cire perdue pour la fonderie proprement dite. Placé à l'intérieur d'un four ou *étuve*, le moule de fonderie voit sa matière réfractaire portée au rouge (800°). Suivant son importance il restera dans l'étuve un nombre de jours variable, jusqu'à trois semaines parfois. Cependant, après la démolition de l'étuve et l'extraction du moule de ses décombres, on ne coule pas immédiatement le métal dans le vide laissé par la fusion de la cire. On enfouit le moule dans des fosses et on tasse de la terre alentour afin de ne laisser affleurer que sa partie supérieure.

Sa situation au niveau du sol facilite la *verse* du métal qui est porté à 900°. Après celle-ci, en moyenne vingt-quatre heures se passent encore avant que l'on ne retire le bronze de son enveloppe en produit réfractaire en la démolissant. Lorsqu'on l'en débarrasse, le bronze quitte l'atelier de fonderie pour ceux de ciselure et de montage. « Brut de fonderie », le bronze va maintenant être dépouillé de toutes ses saillies et aspérités qui en altèrent la forme définitive. Tout cela va disparaître par retouches et ébarbages après que le bronze aura été intérieurement vidé de son noyau en produit réfractaire qui l'alourdit. Au montage on procède à l'assemblage et au sertissage des différentes pièces, fondues séparément, des statues monumentales. Les diverses pièces en bronze d'une même sculpture ont été préalablement munies de repères d'assemblage qui leur permettent de s'imbriquer les unes dans les autres à la façon d'un énorme puzzle à trois dimensions.

La dernière opération, commune du reste aux fontes à la cire perdue et à celles au sable, est la patine. Celle-ci achevée, la sculpture sera prête à partir pour son destin particulier. Les meilleures patines sont réalisées à partir de réactions chimiques. Ce sont des acides traités au chalumeau qui sont à l'origine de ces verts, de ces bleus et de ces noirs, mordorés, froids ou transparents. Les patines à *chaud* ont d'extraordinaires qualités de légèreté et font corps avec la matière du métal sans l'altérer. Pour la fonte au sable, le moulage s'opère dans des *châssis*, sortes de cadres métalliques rectangulaires que, plus tard, au moment de la fonte, on superposera deux par deux en les fixant comme une boîte et son couvercle. Le plâtre y est tout simplement remplacé par du sable humide que l'on tasse et compresse pour lui donner consistance et solidité.

Les pièces du moule une fois rassemblées, on prend de leur creux une empreinte, toujours en sable. La surface extérieure de cette empreinte correspond exactement à la surface de ce qui sera tout à l'heure le bronze. Tout le problème consiste donc, maintenant, à créer un certain espace entre le moule et l'empreinte qui est à l'intérieur et qui constitue le noyau. Dans cet espace viendra s'infiltrer le métal liquide. Après avoir séparé le moule de l'empreinte, ou noyau, qu'il renferme, un ouvrier enlève sur tout l'épiderme de ce dernier une certaine épaisseur de sable. Cette épaisseur varie entre trois et dix millimètres. C'est l'ouvrier lui-même qui décide. L'épaisseur de cette matière ainsi retirée sur toute la surface du noyau va créer un hiatus, un vide, lorsqu'on fera réintégrer au noyau l'intérieur du moule. C'est lui qui recevra le métal liquide. La surface extérieure du bronze, c'est-à-dire la sculpture, sera par conséquent déterminée par la surface de l'empreinte.

Les sortes de grandes boîtes à flancs métalliques, les *cadres*, dans lesquels on a installé les moules et leurs noyaux sont alors refermés. Quelques jours permettront aux étuves d'assécher le sable. Durci et sec maintenant, le moule, dans son châssis, est mis sous presse, puis renversé dans une fosse. Le métal coule docilement d'une *poche* inclinée par un ouvrier. Il faut environ trois ou quatre heures pour couler 300 kilos de métal. Les grosses pièces sont amenées au-dessus de la fosse puis renversées à l'aide d'un pont roulant.

« Brut de fonderie », durci et démoulé, le bronze est alors transporté dans l'atelier central, où, à peu de choses près, au sable, il subit les mêmes traitements que s'il provenait d'une cire perdue. Au « dérochage » (nettoyage à la brosse et à l'eau forte) on fait disparaître les traces de sable qui adhèrent à la surface, et à l'ébarbage, on enlève les bavures du métal produites par les joints du châssis.

Dans l'atelier de ciselure, enfin, on lime jusqu'à les effacer les coutures qui délimitent l'emplacement des différentes pièces. De toutes les opérations, le polissage des fontes au sable est une des plus délicates. On ne peut pratiquement pas, si l'on recherche la perfection, la réaliser mécaniquement. Dans ce domaine particulier, il est donc nécessaire que l'artiste mette la main à l'ouvrage. Ceci explique que, une fois le bronze terminé, il doive être considéré comme le produit d'une véritable collaboration entre l'artiste et le fondeur.

## Liberté de l'interprète

Les compositeurs sériels distinguent les formes ouvertes et les formes fermées, les formes fixes et les formes variables. Cette distinction n'est pas neuve. Forme fermée, celle dont la structure est parfaitement déterminée, infléchie vers sa fin nécessaire, et respectée intégralement par l'exécution. Forme ouverte, celle dont la structure permet à volonté l'insertion d'éléments non prévus, non nécessaires, susceptible de se prolonger indéfiniment. Le « thème et variations » classique, où l'on peut supprimer, ajouter des variations, est une forme ouverte. Forme fixe celle dont l'écriture est notée à l'avance exactement; variable, celle qui tolère ou appelle des modifications en cours d'exécution: les broderies dont les exécutants du dix-huitième siècle ornaient une ligne mélodique, dans une aria d'opéra par exemple, ou dans un adagio de concerto, faisaient de ces formes des formes variables. La forme ouverte est caractéristique de ces musiques asiatiques qui exercent une forte influence sur la musique sérielle. Karlheinz Stockhausen remarque qu'aujourd'hui l'antinomie de ces formes se résout en unités, qu'une forme peut être par exemple à la fois fermée et variable, à la fois fixe et ouverte. C'est une possibilité permanente d'enrichissement, de souplesse, de renouvellement, de vivante liberté.

Liberté. Voilà un mot-clef de l'idéal sériel. Il s'agit pour le compositeur d'associer l'interprète à la création, de lui donner sa part de responsabilité. On sait que cette liberté avait sa place dans l'exécution des virtuoses des âges classiques, qu'elle a été peu à peu limitée et interdite, jusqu'à l'intransigeance de fidélité absolue au texte imposée par un Ravel, un Stravinsky. Et voici que l'on y revient, ce qui exige à nouveau que l'exécutant soit un musicien de race, et cultivé. On peut imaginer que, en certains points prévus de la partition, l'interprète ait le devoir, ou le droit d'improviser, comme on improvise une cadence. Ou bien la liberté peut être celle du mouvement, dont les *Zeitmasse* pour quintette à vent de K. Stockhausen tirent de si extraordinaires effets: l'auteur y emploie un tempo de base précisé par le chiffre métronomique, un tempo aussi rapide que le permet l'habileté de l'instrumentiste, un tempo aussi lent que possible limité par l'émission de l'instrument, des glissements de retard ou d'accélération allant du simple au quadruple. En nombre d'œuvres actuelles, le jeu dépend des initiatives concertées des exécutants. Une fort curieuse et intéressante tentative en ce sens est celle de *Répons*, de Henri Pousseur, dont l'indétermination veut permettre une « inspiration en équipe, un échange de libertés ». Les premiers exemples de cette liberté ou de ce choix accordés à l'interprète, et les plus significatifs parce qu'ils furent des modèles, on les trouve dans la *Pièce XI* pour piano de Karlheinz Stockhausen et dans la *Troisième Sonate* pour piano de Pierre Boulez. (Distinguons avec K. Stockhausen entre *liberté* et *choix*. La liberté laisserait l'interprète seul devant l'invention, et responsable. Le choix ne ferait que lui proposer diverses solutions, dont il ne retiendrait qu'une seule. En fait, le

plus souvent, il n'y a pas liberté, mais choix, selon cette distinction. Encore faut-il observer que le choix peut être plus ou moins guidé, orienté, par la prudence du compositeur. Et certains compositeurs tiennent à assumer leur pleine responsabilité dans ce choix même, dont ils préparent la démarche, le parcours, la forme). La *Pièce XI* de Stockhausen offre à l'exécutant dix-neuf séquences distinctes. Le pianiste joue, pour commencer, l'une quelconque des séquences, celle sur laquelle tombe son regard. A la fin de la séquence, la partition lui indique selon quel tempo, quel mode d'attaque, quelle intensité, il devra en jouer une autre, prise aussi au hasard. Et ainsi de suite jusqu'à épuisement des dix-neuf séquences. La *Troisième Sonate* de P. Boulez propose (dans sa version 1958) cinq « formants » : antiphonie, trope, constellation, strophe, séquence. Quatre d'entre eux peuvent changer de place par couples : antiphonie-séquence, trope-strophe, constellation conservant la place centrale. A l'intérieur de chacun des formants, l'interprète peut choisir et disposer des structures diverses, des variantes, selon des règles définies par le compositeur, selon des « parcours » distincts. Gilbert Anny s'inspire de cette démarche dans sa *Sonate pour piano* : « Elle est, dit-il, en trois parties. Le premier mouvement est de « parcours » linéaire. Le second est un développement autonome, qui propose six versions, dont une seule est exécutée au concert. L'interprète, à travers des parcours qui parfois se recourent, doit faire apparaître certains groupements de notes, à l'intérieur de mètres indiqués. Le troisième mouvement est le plus important : il présente des groupes d'articulations par interférences, retours ou sauts en avant. L'interprète choisit d'avance le parcours et l'articulation. »

Toutes ces démarches ne tendent que vers un seul but : préserver la musique de la rigueur qui la paralyse, des répétitions stéréotypées qui la condamnent à la fixité, et qui émoussent l'émotion ; en faire, au contraire, un élan original, jaillissant, qui ne soit jamais ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, et dont le pouvoir, à chaque création, se garde inaltéré.

(A suivre)

Voir *Pour l'Art* n° 79-80, 81, 82, 83.

## touche à sa fin...

... C'est alors qu'apparaissent à l'affiche du Théâtre de France des pièces qui sont enfin des créations et dont l'intérêt est certain. Après les reprises de Marigny (plaisir au *Partage de Midi*, beaucoup moins au *Procès* — celui de Gide, adaptateur de Kafka — et qui a mal vieilli), après une *Judith* qui n'est pas le meilleur Giraudoux et que J.-L. Barrault a eu le tort d'émonder, voici *Un Otage* de Brendan Behan et *La Révélation* de René-Jean Clot: enfin des vivants, enfin un peu de hardiesse. Elle est — nous en sommes heureux — récompensée.

Brendan Behan est, avec Sean O'Casey, la plus récente découverte en France de ce théâtre irlandais qui naît, il y a soixante ans, à Dublin, quand se crée le Théâtre de l'Abbaye. Après Yeats, après Synge, après Shaw. La veine n'en est pas tarie et — n'oublions pas que Samuel Beckett, auteur dramatique français, est d'origine irlandaise — on peut dire que l'Irlande a bien mérité du théâtre.

*Un Otage* allie réalisme et poésie, émotion et humour. La pièce s'inscrit dans le contexte historique de la lutte traditionnelle contre l'Angleterre haïe, mais c'est une lutte dépassée. Il y a du nouveau: la bombe H. C'est Pat qui le dit, et ça n'empêche plus l'amour — il ne choque personne — entre un jeune soldat de Sa Majesté et une petite Irlandaise. Beaucoup plus d'ailleurs que le problème du nationalisme irlandais et son expression par le terrorisme, c'est l'angoisse de la mort, décrétée par des hommes et attendue dès lors par un autre homme, qui préoccupe Behan. *Le Client du matin* (Théâtre de l'Œuvre, en 1958 — mise en scène de Georges Wilson) sa première pièce jouée en France, c'était cela déjà. L'œuvre est pittoresque et tendre, elle déborde de vie ou marche sur la pointe des pieds afin de nous laisser entendre pousser la petite fleur bleue... et la rengaine ou le couplet brechtien qui nous arrache à temps à ce qui risquait — à une minute près — de tourner à l'attendrissement. Georges Wilson a mis en scène et joue avec beaucoup de talent. Arletty a de l'allure en sous-maîtresse, Madeleine Renaud est charmante et saugrenue en salutiste. Ils sont bien entourés par les jeunes de la troupe du Théâtre de France.

*La Révélation* qui aurait peut-être fait scandale à la Comédie-Française, (voir *La Fourmi dans le corps* d'Audiberti) passe ici fort bien la rampe. Presque trop bien. C'est ce qui inquiète un peu, qui met en garde. Le sujet n'est pas neuf, mais il n'est pas usé: une maison de redressement pour jeunes délinquantes, tenue par des religieuses; le scandale y est presque journalier si l'insolence, la révolte, la vulgarité affichée peuvent, en un tel lieu, créer le scandale. En fait, beaucoup moins que l'apparition de la Vierge à l'une de ces brebis galeuses. Leurs pieuses gardiennes ressentent « le miracle » avec une rancœur qui achève de nous montrer en elles des fonctionnaires, rancies dans l'emploi, de la charité durement ordonnée. C'est d'une cruauté malheureusement un peu soucieuse de pittoresque. En quoi ce n'est pas comparable à Genêt, comme certains l'ont dit. C'est plus proche de Ghelderode (qui

vient de mourir) et dont on a parlé aussi. Mais la hardiesse de R.-J. Clot paraît sage si on la confronte avec la truculence du Flamand. On aimerait qu'il perde le souci d'équilibrer ses caractères. Il reste que la pièce est vigoureuse, menée avec habileté, et que le dialogue est bon sans atteindre tout à fait au style. En particulier « la poésie » d'Olga, incarnée fort bien par Judith Magre, s'essouffle vite. C'est néanmoins une bonne soirée, et une promesse, car le romancier R.-J. Clot présente ici sa première pièce. Elle est mise en scène par J.-L. Barrault.

Le Vieux-Colombier présente un Pirandello « inédit » pour nous. C'est *Sans savoir comment*, joué brillamment par Alain Cuny — certains ont pensé trop brillamment — entouré de ces actrices de talent que sont Delphine Seyrig et Maria Mauban. La pièce mise en scène par Jean Tasso n'est pas des meilleures de Pirandello mais elle inquiète et retient. Un des bons spectacles de Paris, tout comme le *Polyeucte* de Corneille, joué en matinées classiques dans le même théâtre. Bernard Jenny l'a renouvelé en le racinisant quelque peu. Hélène Sauvaneix est une très belle et élégiaque Pauline, Gianni Esposito un Polyeucte assez féminin et d'un charme nerveux. Pierre Asso incarne remarquablement les complexités de Félix : il a des gestes de la main et de l'épaule qui en disent long. Le décor de Pierre Simonini est somptueusement baroque.

Autant qu'un essai sur l'essentiel de l'art fantastique en ses comportements, René de Solier a fait un recensement méticuleux et toujours justifié des espaces, lieux, êtres qui conditionnent ses figurations.

Il parle de cet « espace uniformément furieux et maléfique octroyé à l'invisible ». Ne pourrait-on pourtant pas relever un fantastique blanc opposé au noir, comme la magie blanche à la noire? René de Solier admet, certes, quelques « figures heureuses » de l'art fantastique mais pense qu'elles ne valent que par opposition.

Il demeure qu'il élucide les données de cet art dans l'espace et le temps avec une profondeur réelle qui, souvent, ira plus loin que la glose usuelle.

Si l'art fantastique « permet de surprendre le réseau des terreurs », il faut aussi admettre que, jusque dans les dernières manifestations surréalistes, il manifeste une revendication de liberté, s'insurgeant contre l'ordre prétendument raisonnable des choses et la figure de l'*homo sapiens*, aussi bien contre toute une théologie et une dogmatique, même s'il semble à certaines époques les servir. Ce même art fait de la réalité sourdre ce qu'elle recèle de fantomatique. Violences, cruautés, fantasmagories de la sexualité y prennent des revanches, même si tels créateurs entendent donner aux œuvres des valeurs moralisantes. Nombre de commentateurs, soucieux de réduire l'insolite, n'ont découvert d'ailleurs qu'après coup pareilles valeurs.

René de Solier a bien fait valoir que l'art fantastique exprime plus réellement qu'aucun autre le conflit de l'occulte et de l'autorité, qu'il tend à une aventure agissant non seulement à l'insu des dogmes, mais des lois réputées naturelles. Il a, étudiant espace et lieux, exprimé le contenu de tant d'hallucinantes images du monde et de ses cités.

Une autre partie de l'ouvrage découvre l'être hybride qui s'oppose à une réalité trop volontairement harmonieuse et consacre la dépendance de la bête et du végétal chez l'homme autant que l'abandon de celui-ci à la bête et au végétal. L'art fantastique multiplie l'hybride par tous ses dragons, êtres doubles, passages dans les corps animaux, unions monstrueuses. Chez Breughel, « la figure humaine devient hybride par l'ornement, la coiffure et le détail ».

Concernant le fantastique de la sexualité, René de Solier met au point la valeur magique des excès et détournements sexuels et l'expression exacerbée de tendances comprimées.

Tenant aux ambiguïtés, aux renversements, aux dédales du labyrinthe, l'art fantastique manifeste l'imagination sans entraves, celle dont René de Solier affirme qu'elle « mine le réel et le pourrit dans la mesure où celui-ci a été rationalisé ».

Après d'aussi minutieuses incursions, le critique n'a garde de ne point affirmer qu'un inconnu subsiste: « sans exclusion, conclut-il, l'art fantastique a toujours accès au mystère de la création ».

\* *L'art fantastique*, par René de Solier. J.-J. Pauvert, éd.

### Jean ARP

Né à Strasbourg en 1887. Fréquenté l'*École d'art de Weimar*, de 1905 à 1907; puis l'*Académie Julian*, de Paris.

En 1911, Arp fonde avec plusieurs peintres le *Moderne Bund*. Participe à la seconde exposition du *Blaue Reiter* (à Munich) et rencontre Kandinsky et Delaunay. Puis collabore à la revue *Der Sturm*. Fait la connaissance de Max Ernst à Cologne (1914). Se rend à Paris où il prend contact avec Picasso, Max Jacob, Cravan et Modigliani. En 1915, Arp est à Zurich où il expose des collages, des peintures et des tapisseries. Il se lie avec Sophie Taeuber qu'il épousera quelques années plus tard.

De 1916 à 1919 il participe très activement au mouvement *Dada*, à Zurich. Ses premiers reliefs en bois polychromes datent de 1917. En 1923 il est à Hanovre chez Schwitters et collabore à *Merz*. En 1925 il publie, avec El Lissitzky *Les Ismes de l'Art* (anthologie des mouvements d'avant-garde). En 1926 il s'établit à Meudon (près de Paris). Milite quelque temps dans les rangs surréalistes. Réalise, avec son épouse et van Doesburg, les célèbres décorations murales de l'*Aubette* (Strasbourg).

Activités multiples: reliefs peints, *papiers déchirés*, sculptures en ronde bosse. Plusieurs recueils de poèmes en français et en allemand (*Siège de l'Air*, *On my Way*, etc.). En 1953, Arp exécute une sculpture monumentale (*Berger de Nuage*) pour la Cité universitaire de Caracas. Exécute aussi un grand relief en bronze pour le Palais de l'Unesco, à Paris.

### Antoine PONCET

Né à Paris en 1928. De nationalité suisse par son père, le peintre Marcel Poncet; petit-fils de Maurice Denis par sa mère.

Études à Lausanne de 1943 à 1946. Dès 1947, fréquents séjours à Paris. Reçoit les conseils de Zadkine. Élève de Jean Arp depuis 1952. En 1955 réalise, avec la collaboration de Stahly, Etienne-Martin et Delahaye, des vitraux-sculptures pour l'église de Baccarat.

Prend part à divers salons, aux *Biennales de Venise*, d'*Anvers*, à l'*Exposition internationale de sculpture contemporaine* (Paris 1956).

Vit à Saint-Germain-en-Laye, près de Paris.





*Coré 594, Musée de l'Acropole, Athènes.*

## La Coré 594

La Coré 594...<sup>1</sup> que voilà une bien disgracieuse, voire discourtoise, manière de la désigner? Comme toutes ses sœurs du Musée de l'Acropole, elle appartient à un groupe d'œuvres originales, retrouvées entre 1885 et 1889 dans les remblais du Parthénon; primitivement, cette guirlande de pimpantes jeunes filles entouraient le sanctuaire d'Athéna, leur protectrice; après l'invasion dévastatrice des Perses (480), les Athéniens recueillirent pieusement les débris des images fracassées et les enterrent rituellement, enchantés, somme toute, de ce prétexte: on pouvait faire table rase sur l'Acropole, et la réserver dorénavant aux monuments d'un art obéissant à une esthétique nouvelle, qui ne comprenait plus la valeur de ces bijoux du VI<sup>e</sup> siècle, mais qu'un scrupule religieux n'autorisait pas à détruire ces œuvres consacrées... Le vandalisme des Perses, puis la piété des Athéniens, leur évitèrent les avatars qu'ont connus la plupart des autres pièces, victimes des fondeurs ou des pillards, des collectionneurs romains... et des restaurateurs sans gêne.

Statue votive, au même titre que la plupart des Couroi: en offrant au dieu une image, on se place sous sa protection, on se recommande à lui<sup>2</sup>; il faut donc respecter la tradition, reproduire un type immuable dans ses lignes générales; l'attitude, frontale, adoptée une fois pour toutes, reflète les sentiments de déférence, de soumission du fidèle face à son suzerain — le Grec ne danse pas devant l'arche, mais ne se prosterne pas davantage dans la poussière: ni enthousiasme délirant, ni humilité excessive; il admet la supériorité du dieu, mais ne la conçoit pas comme une différence essentielle radicale; d'où ce maintien réservé, mais à la fois plein d'une affirmation (invocation, non imploration, ni incantation).

La Coré 594, quoique gravement mutilée, a conservé pour nous l'essentiel de son pouvoir d'évocation et témoigne bien de l'esprit de la statuaire dans la deuxième moitié du VI<sup>e</sup> siècle. D'abord nous frappe la présence d'un corps, non pas dissimulé par un vêtement qui l'emprisonnerait, mais magnifié par lui; certes, ce corps ne nous est pas jeté en pâture, n'est pas complaisamment souligné par une insidieuse floraison de plis qui mouleraient des formes appâtantes. Mais ce corps est là: les draperies prennent appui sur lui; les épaules, à l'arrondi harmonieux, les seins, largement écartés, fermes quoique petits, ou les genoux, robustes et bien en place sous le tissu, attestent une sûre connaissance de l'anatomie. Loin du sculpteur l'idée qu'il n'y a là qu'une carcasse périssable et méprisable: le modelé tendre, sans affectation, sans accents violents, ou les volumes pleins et charnus disent la beauté de ce support, matérialisent l'émotion de l'artiste devant ce jeune corps qu'anime la sève...

<sup>1</sup> Art archaïque; entre 540 et 510; importée de Chios, comme plusieurs autres, elle nous rappelle que Pisistrate, le premier, voulut faire d'Athènes la capitale des arts.

<sup>2</sup> Malgré les apparences, les Corai étaient consacrées aussi par des hommes; ce qui prouverait, si besoin en était, qu'il ne faut pas les considérer comme des portraits.

« J'ai vu jadis, à Délos, près de l'autel d'Apollon, s'élever dans le ciel un jeune plant de palmier d'une beauté pareille... mon cœur resta longtemps émerveillé... C'est ainsi, jeune fille, que je t'admire et suis émerveillé. » Ainsi parle Ulysse à Nausikaa; et sous le compliment perce l'aveu d'un ébranlement profond à l'intuition d'une identité fondamentale qui lie l'homme et la nature, qui fait de celui-ci la plus belle expression de celle-là. Une même émotion vibre au cœur du sculpteur, conduit son ciseau qui caresse le marbre de Paros.

Pourtant, plus encore que cette création de la nature, ce que l'artiste offre à notre admiration<sup>3</sup>, c'est une création dont lui seul est l'auteur et l'arbitre: la mise en œuvre de ces draperies qui, si elles soulignent l'ampleur ou le moelleux du corps, d'abord créent ce corps, lui confèrent son existence sur le plan artistique, et cela à travers une recherche des plus artificieuses. Rien de moins réaliste que ce drapé: et se casse le nez qui prétend, d'après ces Corai, savoir exactement comment se vêtaient les Grecques. Trois pièces à ce vêtement, l'accord des spécialistes s'est fait à ce sujet: le chiton, tunique qui, des épaules aux chevilles, enrobe dans sa grâce légère la Coré; l'himation, plus cosu, qu'on agrafe sur une épaule tandis que l'autre est entièrement dégagee; l'épibléma enfin, grand châle plus souple qui tombe sur les deux bras en pans égaux. Mais qui « expliquera » jamais comment le chiton, laineux sur le buste, prend les dehors du lin ailleurs? par quel miracle, quand la main gauche le resserre en un seul paquet, à la manière d'une traîne qu'on ramène, il semble matière dure et cassante, dont l'arête se souligne d'un méandre peint, au vif éclat? comment les plis de l'himation, comme tubulaires, conservent cette disposition en éventail, qui contredit aux lois de la pesanteur? comment le motif décoratif qui en orne le liséré se détache toujours à l'endroit, alors même que le pli nous révèle l'envers?...

Il appert que seule la fantaisie du sculpteur a déterminé le jeu du drapé, créateur de rythmes délicats et de lignes mélodieuses. Plis tantôt réguliers, parallèles, délicats, comme les fibres du roseau, tantôt divergents, s'épanouissant progressivement, telles les fleurs d'un bouquet, tantôt concentriques, se développant par ondes qui vont s'amplifiant, à la manière de l'aubier; ici, légers, enveloppants, sans épaisseur, là épais, et plats, cassés, secs.

Ainsi parée des plus beaux ornements, nés non d'une main experte à tisser, mais d'un ciseau qui suit les sollicitations d'un graphisme harmonieux, cette Coré nous accueille, au milieu de vingt autres Corai qui l'accompagnent, non comme une sœur parmi ses sœurs jumelles, mais comme une figure bien particulière et reconnaissable, comme une pure création, parmi vingt autres images possibles de la beauté.

<sup>3</sup> M. Déonna (*Du miracle grec au miracle chrétien*) a justement fait remarquer que le mot grec qui désigne une statue a pour sens premier celui de « objet pour plaire »; « objet dont on se pare, ornement, parure », confirme le dictionnaire.

## Notes de lecture

*Marguerite Duras*

**L'après-midi de M. Andesmas**

*Editions Gallimard*

Ce récit est ce qu'on appelait autrefois une nouvelle. Il en a l'étendue réduite et le caractère d'épisode. Il cerne un moment, à peine ombré de passé, et qui surplombe l'avenir, comme la plateforme non encore terrassée où M. Andesmas attend son entrepreneur surplombe le village où l'on danse en cet après-midi de lourd soleil. Il semble pendant longtemps — trop longtemps — que la romancière veuille s'en tenir à cette chaleur, à cette ombre tournante, à la fatigue et à la rêverie paresseuse d'un vieil homme qui attend, réfugié dans l'amour de son enfant. Et puis une femme paraît qui vient dire à demi-mots sa passion écartelée. C'est dans la suggestion discrète, pudique des sentiments violents que le talent de Marguerite Duras réside. C'est assez fascinant, mais le style, à la fois approximatif et recherché, n'est pas à la hauteur du propos.

*Raymonde Temkine*

*Jean-Louis Bory*

**L'odeur de l'herbe**

*Editions Julliard*

Jean-Louis Bory en est à son neuvième roman, et il est possible maintenant de voir se dégager les perspectives selon lesquelles s'ordonne une œuvre qui apparaît très concertée. En fait, beaucoup moins qu'il n'apparaît, car il est arrivé sûrement à ce « balzacien », comme à Balzac lui-même, que l'idée du cycle, du vaste ensemble lui apparaisse en œuvrant, et certains romans déjà écrits et publiés. Toujours est-il que sa comédie humaine qu'il intitule *Par temps et marées* jalonne le temps — on a pu croire d'abord : le nôtre seul — et finira par constituer un témoignage par-delà les aventures individuelles des héros.

Avec *L'odeur de l'herbe*, J.-L. Bory fait dans le passé un bond de plus de cent ans. Nous voici reportés à cette charnière des siècles où la Révolution vire à l'Empire, où les passions s'essoufflent, où l'on en vient à s'interroger sur la signification de bouleversements pour tant récents : ont-ils instauré ou non un nouvel ordre ? « Le retour, la présence paisible

des La Porte dans leur château signifiaient non que tout continuait comme avant mais que quelque chose était fini, il faudrait attendre une certain temps pour savoir exactement quoi ».

Pourtant, ce qui apparaît dans cette chronique de Jumainville, village beauceron, c'est que « les vraies choses qui se passent vraiment, mon petit Pierre, l'Histoire, ce n'est pas pour ici, ce n'est pas pour nous, nous autres, nous n'avons que le bouillon où elle a cuit ». A Jumainville, « l'herbe sera toujours l'herbe », les saisons y rythment la vie beaucoup plus que les victoires et les événements politiques dont le rappel (à la manière de papiers collés) sert surtout à montrer que leur répercussion, en ces campagnes, en est bien faible... ou plutôt lente et tardive. Car il y a quand même que les paysans ont acquis des biens nationaux, que les plus malins ont su préparer le retour des maîtres et louvoyer, misant sur tous les tableaux, que les guerres font d'un fils un soudard et happent l'autre, peut-être pour une gloire future... « Donc la guerre ne peut modifier mes rapports avec un brin d'herbe. Et pourtant si. Quand on y réfléchit bien ».

Le roman épouse la pensée tantôt de l'un tantôt de l'autre des protagonistes, et c'est en quoi cet admirateur de Balzac qu'est Jean-Louis Bory chevauche botte à botte avec les « nouveaux romanciers ».

R. T.

**Eugène Ionesco:**

**Notes et contre-notes**

*N.R.F.*

(Premier volume d'une nouvelle collection, *Pratique du théâtre*, qui réunit interviews, entretiens, extraits de conférences, pages de journal, témoignages, documents iconographiques...)

« Finalement, je suis pour le classicisme : c'est cela, l'avant-garde. »

Dans l'esprit du public, le théâtre d'Ionesco est l'image même du non-conformisme ; il peut paraître piquant de voir l'auteur se réclamer du classicisme et définir « l'avant-garde » comme une « retour aux sources ». Suivons l'auteur, qui « s'explique ». Et d'abord, se

méfier des mots, de ces « bruits dépouillés de sens »... Ionesco ne « s'explique » pas, ni « n'explique » son théâtre — qui n'en a au reste nul besoin; tout au plus, il s'observe (observe qui? lui ou nous? c'est la même chose), il s'écoute; surtout, il s'étonne (l'étonnement est la source de la philosophie, disaient les Grecs): « Je n'ai jamais réussi à m'habituer, tout à fait, à l'existence, ni à celle du monde, celle des autres, ni surtout à la mienne ». Nous étonnerons-nous de cet étonnement? Parce qu'il nous semblerait simpliste? C'est, au contraire, dans ce retour aux inquiétudes originelles, aux « archétypes oubliés, immuables » de l'homme que se situe l'originalité d'Ionesco; de cette quête, que découle l'aspect novateur de son œuvre. Enlisé dans un académisme stérilisant, un conformisme réconfortant, le théâtre s'était laissé détourner de sa destination première: exprimer l'homme dans ce qu'il a de permanent, de pérenne, n'était plus « une véritable intuition originelle ».

Musique, peinture, architecture, théâtre se rejoignent en ce qu'ils sont tous également des « explorations »; pour l'un comme pour les autres, le problème ardu est celui de l'expression de cette intuition originelle; trouver le langage adéquat. Il y a précisément « crise du langage » ou « crise du théâtre » quand le langage n'exprime plus, quand le théâtre perd sa fonction révélatrice; tandis que les peintres (... « de Klee à Picasso, de Matisse à Mondrian »...) ont « libéré la peinture de ce qui n'était pas peinture » et « redécouvert les schèmes fondamentaux de la peinture », au terme d'une ascèse qui a pu passer d'abord pour une « désagrégation du langage pictural », le théâtre restait assujéti à un académisme périmé, étouffant; d'où inadéquation au « style culturel de son temps ». Par opposition à ce théâtre figé, fermé, le théâtre d'Ionesco est un essai de « réarticuler » le langage théâtral, et, compte tenu de la nécessaire modernisation de la forme expressive, de rejoindre « une tradition vivante qui s'est perdue ». Retour donc aux thèmes tragiques éternels (« Le tragique: destin général ou collectif; révélation de la condition humaine »); par l'emploi d'un grossissement grotesque, burlesque, caricatural, « revenir à l'insoutenable »; à travers ce paroxysme, remonter aux

sources du tragique. A qui lui dira que « ce n'est pas neuf », notre auteur de rétorquer: « L'invention est découverte ou redécouverte; et si on me considère comme auteur d'avant-garde, ce n'est pas ma faute ». Et si l'on admet avec lui que le véritable théâtre n'est ni véhicule d'idées, ni vulgarisateur d'idéologies, ni révélateur de psychologies, on comprendra sans peine que parmi les dramaturges qui lui paraissent particulièrement « hors temps », c'est-à-dire éternels, il réserve une place d'élite à Eschyle. Nous permettra-t-on toutefois d'ajouter que si Prométhée — rapprochement discutable! — dans sa farouche et orgueilleuse opposition à l'arbitraire tyrannique de Zeus (et de son vautour!) conserve la délicate amitié des Océanides et la sympathie d'Ephaistos, l'indécis Bérenger, « héros malgré lui », abandonné de tous, livré à lui-même, nous paraît singulièrement démuné dans cet univers tragique où barètent les rhinocéros... Pourtant, au lieu d'en gémir, nous en rirons, « le comique étant intuition de l'absurde... », plus désespérant que le tragique. »

*Jean-Marie Pilet*

*Emmanuel Buenzod*

**Nouvelles vaudoises**

*Editions du Panorama, Bienne*

L'an dernier, l'Association des Ecrivains vaudois décernait son prix littéraire à Emmanuel Buenzod, pour l'ensemble d'une œuvre romanesque d'une qualité remarquable. Ce fut l'occasion pour plusieurs de lire ou de relire « Les souffles de la nuit, « Les Iles de Mémoire », « Sœur Anne » et tant d'autres livres empreints d'une poésie délicate, poésie des lieux décrits avec sensibilité et une grande justesse de traits et de tons; poésie des choses et des êtres que l'auteur sait scruter d'un œil perspicace et à qui il accorde une sympathie qui va jusqu'à la tendresse. Les « Nouvelles vaudoises » restent dans la ligne tracée par leur auteur: histoires presque « sans histoire » qu'un fond commun relie, l'existence quotidienne souvent médiocre — du moins en apparence — de petites gens dans de petites bourgades. Il fallait tout le talent d'Emmanuel Buenzod pour que ces tableaux aux tons sourds ne nous fassent pas sombrer dans l'ennui. Toutes les qualités des

romans de cet auteur, nous les retrouvons ici, concentrées dans onze morceaux dont maints passages méritent la consécration de l'anthologie. Il y a une résonance tragique dans ces pages dépourvues de grands éclats, qui laissent deviner plus qu'elles ne disent, dans ces fragments de vies, où rien ne se passe, où tout semble à sa place. Et pourtant!... Chacun pour soi des amoureux monologuent et se bâtissent une existence de bonheur; qu'ils se rencontrent: la peur de vivre les saisit et fait taire les mots décisifs. Le collégien moqué par une jeune fille, l'ouvrier qui en a assez de son métier, de sa ville, qui a envie tout à coup de voir autre chose, qui part et qui s'aperçoit que sa fuite n'a rien arrangé, le pêcheur vieillissant que l'infirmité empêche de reprendre l'eau et n'accepte pas sa déchéance:

« Faire semblant, à cause du va-et-vient sur le quai, de s'occuper à quelque chose, rafistoler des bouts de cordage, recoudre la bâche, graisser un tolet, éponger le fond (même s'il n'y a pas, sous les tolets, de quoi remplir un verre)... »

Il y a aussi le détraqué dont on ne sait pas bien s'il a vraiment perdu l'esprit ou s'il joue au malade. Bien sûr, une femme dévouée et trop crédule le soigne. Et cette « Bettina » de bonne famille qui s'est mise « sur la langue des femmes » parce qu'elle parle au laitier chaque matin. La nouvelle intitulée « Schwarz » est certainement l'une des meilleures, l'une des plus bouleversantes. Un vieillard s'installe pour un temps assez court dans la ville; rebelle à toute avancée, il mène une vie secrète. Lorsqu'il a quitté la localité, il habite encore l'imagination de celui qui regrette de ne pas avoir su s'approcher de lui; un attachement extraordinaire qui conditionne la vie du rêveur le lie à ce Schwarz fantomatique. Que l'homme revienne, qu'une conversation naisse entre les deux hommes et l'enchantement est rompu... Emmanuel Buenzod excelle à situer ses héros dans leur milieu, dans le paysage de nos cités, du lac Léman, des forêts voisines des bourgs; mieux, l'homme fait partie de cette nature que l'auteur aime et sait lire en toute saison:

« On entend couler la rivière dans le fond du ravin; c'est une rumeur à laquelle on ne fait attention qu'au bout d'un moment et qui, une

fois perçue, semble rejoindre et doubler le silence. On entend couler le temps. Nous sommes venus là, des épaisseurs de feuillage nous séparent du monde et il monte d'en bas un suintement, une haleine d'eau et de terre molle, tandis que tout à l'heure, au seuil du pays secret, avril était vert-aigre et sec avec de minces clochettes de muguet tremblant au bord d'un chemin durci par les bises d'hiver... »

Vio-Martin

## Echos

Anton Pevsner vient de mourir à Paris. Avec lui disparaît un des plus grands créateurs de tous les temps. Né à Orel (Russie) en 1886, il appartenait à cette équipe de pionniers russes qui ont fécondé l'art de notre siècle et qui se nomment Archipenko, Chagall, Naum Gabo, Gontcharova, Kandinsky, Malévitch, Rodchenko, Tatlin. Peintre, puis sculpteur, il se fixa à Paris dès 1923, où il poursuivit son œuvre à l'écart des controverses et des vernisages mondains, révéla pourtant au public par sa première exposition personnelle en 1947 (Galerie René Drouin) et, il y a quelques années, par la grande rétrospective du Musée d'Art Moderne. Fondateur, avec son frère Naum Gabo (actuellement établi aux Etats-Unis) du *Mouvement constructiviste*, il en définissait les principes en 1920 déjà, dans le *Manifeste réaliste*, où il affirmait notamment que « le volume n'est pas la seule expression spatiale », et que « l'art doit cesser d'être imitatif pour découvrir de nouvelles formes ». Inlassablement, il rechercha ces nouvelles formes et cette nouvelle expression spatiale — *Surface développable, Projection dans l'espace, Construction dynamique...* — anéantissant la surface plane, évitant la forme et la pénétrant de lumière et d'ombre; il avait pleinement conscience de bouleverser la conception de la sculpture qui, de Phidias à Brancusi, s'était attachée à la forme extérieure. Sa lucidité, son ascèse, sa quête obstinée d'une réa-

lité nouvelle ont fait de lui un des génies les plus représentatifs de l'art contemporain.

\*

Nous avons appris avec tristesse le décès de *Henri-Louis Mermod*. Evoquer cet éditeur, c'est évoquer une extraordinaire aventure littéraire qui nous a valu la découverte de maints écrivains: Francis Ponge, Gustave Roud, Jean Tardieu, Jean Tortel... C'est à Mermod que nous devons la première édition des œuvres complètes de Ramuz. Rappelons encore la publication d'œuvres de Gide, Claudel, Colette et les artistes (Auberjonois, Dufy...) qui illustrèrent sa collection *Le Bouquet*.

Une très brillante initiative

### la première Biennale internationale de la tapisserie moderne à Lausanne

Sur l'initiative du Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, créé sous les auspices de la ville de Lausanne, le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne abritera de juin à septembre 1962 la première Biennale internationale de la tapisserie contemporaine. Sous la présidence de M. Jean Lurçat, de Paris, le comité du Centre international de la tapisserie ancienne et moderne, composé de personnalités d'Allemagne fédérale, du Danemark, de France, de Hollande, d'Italie, du Portugal, de Tchécoslovaquie et de Suisse, se propose de réunir une collection exceptionnelle d'œuvres tissées, ayant un caractère essentiellement mural, soit des créations de grandes dimensions.

Cette vision panoramique des plus belles tapisseries modernes ne comportera que des œuvres originales, à tirage limité, tissées à la main, et dont le tissage est contrôlé par l'artiste créateur du carton. La dimension minimum admise est de douze mètres carrés et plus. Le tissage des tapisseries présentées se rattachera aux techniques «Gobelins» ou «Aubusson», en haute ou basse lisse. Les invitations lancées aux artistes-peintres cartonniers internationaux ont suscité partout un intérêt extrême.

En ce domaine, relevons que la France, l'Italie, les USA, la Pologne notamment tissent spécialement pour cette première Biennale internationale de Lausanne.

Il est intéressant de rappeler que le CITAM s'est donné pour mission d'honorer, par des expositions de tapisseries ouvertes à l'attention du public international, aussi bien la tapisserie contemporaine que les œuvres des grands maîtres du passé. Pour 1962, le choix s'est précisément porté sur l'art mural. En 1964 et 1966, ce seront des Biennales ouvertes à des créations de plus petites dimensions, à d'autres aspects de décoration. Le CITAM est une centrale de travail et d'information. Ses intentions futures concernant l'organisation de cours pour peintres-cartonniers: l'ouverture d'un atelier de tissage, d'une bibliothèque, réunissant toutes les parutions se rapportant à la tapisserie ancienne et moderne. Un fichier des peintres-cartonniers et des ateliers de tissage de tous les pays est tenu à jour.

\*

La Biennale de 1962 de Lausanne s'inscrit dans le cadre de la renaissance de la tapisserie, de l'épanouissement d'une vitalité artistique constatée en de très nombreux pays. Cette Biennale entend consacrer, sur le plan international, la place prise par la tapisserie dans l'art contemporain. Elle sera un très brillant panorama des créations modernes, interprétations de la réalité ou de recherches formelles.

Cette exposition de haute valeur sera ouverte dès le 15 juin dans les salles du Musée cantonal des Beaux-Arts, et ne manquera pas d'être le rendez-vous des peintres-cartonniers, des architectes, des amateurs d'art. Lausanne, cet été, sera un grand centre international de la tapisserie contemporaine.

\*

Le poète Claude Aubert a reçu le *Prix des écrivains genevois*, offert par la Ville de Genève. Nous félicitons le lauréat pour cette distinction.

Au moment où M. Ernest Manganel quitte la direction du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, nous tenons à lui exprimer notre reconnaissance pour son activité fructueuse qui s'est traduite par la réorganisation du musée et la présentation d'expositions d'une tenue exceptionnelle. Nous le remercions de l'intérêt qu'il a toujours manifesté pour notre mouvement.

Nous sommes particulièrement heureux de présenter dans cette livraison quelques fragments de l'allocution qu'il a prononcée au vernissage de l'exposition Marius Borgeaud. Nous félicitons le nouveau conservateur, notre ami René Berger.

\*

Signalons à nos lecteurs que notre collaborateur Denys Chevalier vient de publier un ouvrage consacré au sculpteur Antoine Poncet.

## Musées Expositions

Au *Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne*: première Biennale internationale de la tapisserie moderne. Dès le 15 juin.

A la *Maison pulliérane, à Pully*: lithographies d'Honoré Daumier. Du 19 mai au 17 juin.

*L'exposition Louis Soutter* est rentrée de son périple allemand. La critique l'a saluée comme un événement d'une exceptionnelle importance.

Les U.S.A., à leur tour, souhaitent présenter ce peintre vaudois.

## Echos Pour l'Art

### Rectification

Les poèmes publiés sous le titre *Les Sept Mutations suivies de Vague*, dans notre numéro 83, sont dus à Noël Ballif. Nous prions l'auteur d'excuser l'erreur qui s'est glissée dans l'orthographe de son nom.

### A propos d'un nouvel avantage

En complément à l'information parue dans les Echos du précédent cahier, nous sommes heureux de pouvoir communiquer à nos lecteurs une nouvelle liste de *reproductions d'art en couleurs* (format standard 60×48 cm), que M. David Rosset, éditeur, met à notre disposition à des conditions particulièrement avantageuses; nous l'en remercions vivement. (Pour les commandes et conditions, veuillez vous référer à nos *Avantages*, N° 6):

Pissarro: *Matin à Eragny*

Van Gogh: *Le semeur*

Rouault: *L'Italienne*

Manet: *Le pavillon de Bellevue*

Renoir: *La petite Irène*

Braque: *Nature morte*

Modigliani: *Portrait de Maria*

Utrillo: *Rue à Paris*

Corot: *La charrette de foin*

Kirchner: *Le petit chevrier*

Corinth: *Walcherensee Landschaft*

Feininger: *Marktkirche in Halle*

Jawlensky: *Stummer Schmerz*

Van Gogh: *Le café de nuit (Arles)*

*Cheval préhistorique de Lascaux*

Une vingtaine d'autres sujets sont en préparation.

**Nous sommes heureux d'annoncer à nos membres qu'ils bénéficieront, sur présentation de leur carte, d'un prix d'entrée réduit à la Biennale Internationale de la Tapisserie, soit 2 francs (au lieu de 3 fr. 50).**

Notre administration tient à la disposition de nos lecteurs un **index de tous les textes consacrés aux arts plastiques** (peinture, sculpture, architecture, etc.) **parus dans notre revue dès le numéro 1.**

Envoi contre 1 franc en timbres-poste.

Une table générale des matières est en préparation.

**On peut se procurer les anciens numéros de la revue auprès de l'administration.**

Notre prochain numéro (numéro double) paraîtra au début d'août et contiendra des études consacrées à divers artistes suisses et étrangers, ainsi qu'un important choix de poèmes.

## 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<sup>e</sup> (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<sup>e</sup>, tél. MED 09 85. Chèques postaux Paris 51-39-96

# Les voyages « Pour l'Art » vous proposent

pour cet été et cet automne tout un choix de voyages accompagnés et individuels

## Voyages accompagnés

- |                             |   |                          |                                   |
|-----------------------------|---|--------------------------|-----------------------------------|
| 9-24 juin                   | <i>Terres et mers de Grèce</i>                        | 21-28 octobre            | <i>Une semaine à Rome</i>         |
| 16-24 juillet               | <i>La Dordogne préhistorique et médiévale</i>         | 14-31 octobre            | <i>Routes et pistes d'Orient</i>  |
| 6-15 août                   | <i>Le golfe de Naples et la côte d'Amalfi</i>         | 1 <sup>er</sup> -24 nov. | <i>L'Égypte</i>                   |
| 8-21 août                   | <i>La Sicile</i>                                      | 26 déc.-6 janv.          | <i>Malaga et la Costa del Sol</i> |
| 13-18 août                  | <i>Merveilles inconnues des Grisons</i>               |                          |                                   |
| 21-30 août                  | <i>La Sardaigne imprévue</i>                          |                          |                                   |
| 1 <sup>er</sup> -16 sept.   | <i>Terres et mers de Grèce</i>                        |                          |                                   |
| 15-17 sept.                 | <i>Week-end en Alsace</i>                             |                          |                                   |
| 17-30 sept.                 | <i>Hauts-lieux de Castille</i>                        |                          |                                   |
| 1 <sup>er</sup> -16 octobre | <i>Terres et mers de Grèce</i>                        |                          |                                   |
| 7-21 octobre                | <i>Séjour à Malaga (exc. à Ronda, Grenade et Fès)</i> |                          |                                   |

## Voyages individuels

*La Grèce*: un choix varié d'itinéraires et de séjours

*La Sicile*

*Naples-Sorrente*

*Malaga et la Costa del Sol*

*La Sardaigne*

*Les programmes détaillés de ces voyages sont envoyés sur demande*

Inscriptions et renseignements: Voyages Pour l'Art, Case Lausanne 9  
Téléphone 24 23 37 (dès juin: 32 23 27)

# Galerie Roque

15, avenue de Messine

Paris VIII<sup>e</sup> Car. 49-31

Du 4 mai au 4 juin

## Antoine Poncet

sculptures

Du 8 juin au 8 juillet

## Pajak

peintures

Sculptures de  
Antoine Poncet

Oeuvres de  
Bertholle  
Elvire Jan  
Le Moal  
Piaubert  
Seiler  
F. Winter

Borès  
Garbell  
Pfeiffer  
Reichel  
Vulliamy

# Galerie Synthèse

66, boulevard Raspail Paris VI<sup>e</sup> Lit 4732

Alix

Borgrave

Jean Couy

Fontené

Garbell

Leroy

Lombard

Meystre

Midelti

Pelayo

Richterich

Springer

Mai

Jean Lombard

Juin

Sund Ja Rhee

# Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VIe

Mai-juin

## Bissière

Szenes

Bissière

Stahly

Tobey

Vieira da Silva

Reichel

Galerie  
D. Benador  
Genève

10, rue de la Corraterie

Alechinsky

Arikha

Asse

Riopelle

Messagier

Rollier

Rebeyrolle

Sallès

Klee

Hartung

Poliakoff

Jorn

Tal Coat

Bram Van Velde

Staël

Sam Francis

# Galerie Villand & Galanis

127, boulevard Haussmann

Paris VIII<sup>e</sup>

BAL. 59.91

Mai

## Lobo

Sculptures récentes

Juin

## Lapicque

Dessins: Les Chevaux

Borès

Chastel

Dayez

Estève

Lagrange

Lapicque

Lobo

G. Van Velde

Gischia