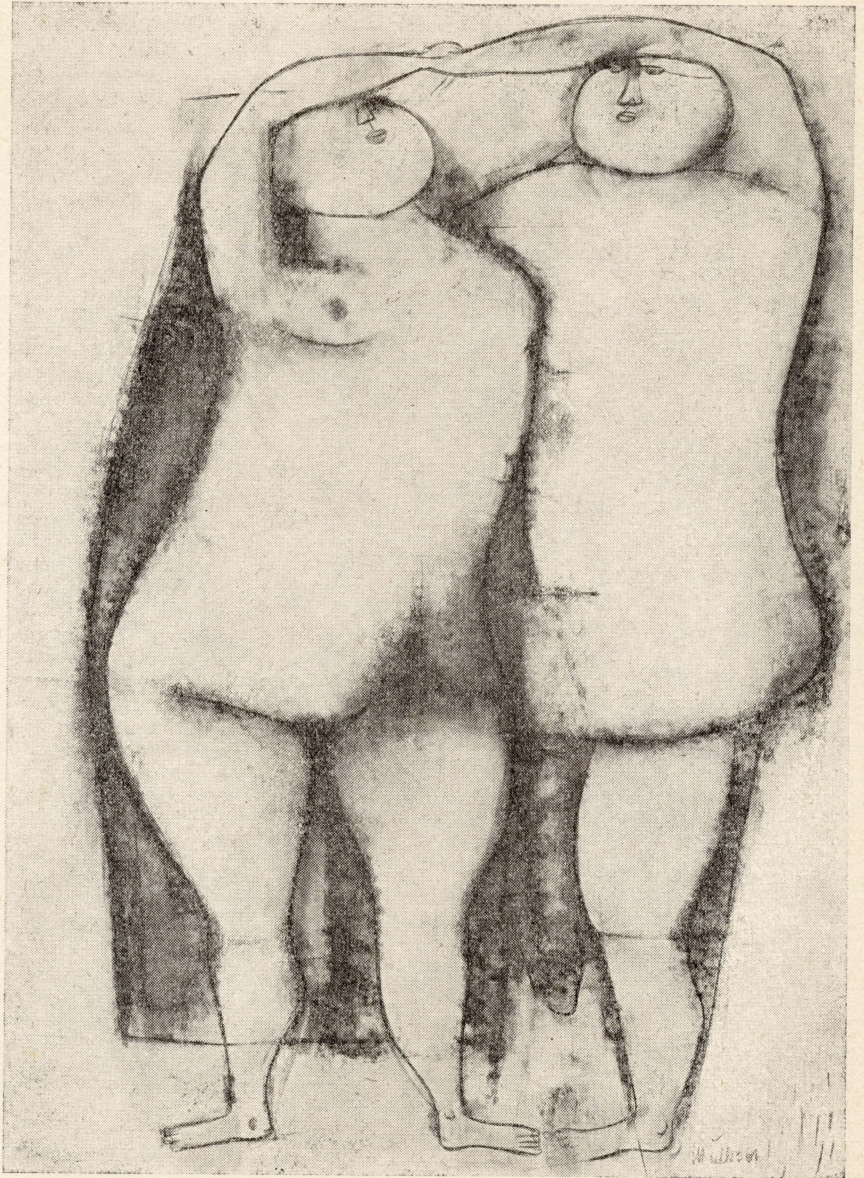


POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Juillet-Octobre 1962
Numéro double
Suisse: Fr. 3.—
France: NF 3.50

85-86

POUR L'ART

Revue bimestrielle fondée en 1948

Direction: René Berger
Adjoint de direction: Jacques Monnier,
Valentin Temkine
Secrétariat de rédaction: Suisse, 19, av. Floréal,
Lausanne. Tél. 021/26 90 97
France, 37, rue Pierre Nicole, Paris 5^e,
Tél. MED 09-85.

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

Comité de patronage

« 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

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

M. Charles Veillon, Lausanne

Imprimerie Raymond Fawer S.A.,
Lausanne

Assurance Mutuelle Vaudoise
contre les accidents, Lausanne

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

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Octobre

Louis Soutter

1871-1942

Alechinsky

Arikha

Asse

Sam Francis

Jorn

Messagier

Rebeyrolle

Riopelle

Sallès

Tal Coat

Bram Van Velde

Galerie Synthèse

66, boulevard Raspail

Paris VI° Lit. 4732

En permanence :

Alix	Fontené	Meystre	Richterich
Borgrave	Leroy	Midelti	Springer
Jean Couy	Lombard	Pelayo	Seund Ja Rhee

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Wifredo Lam

Peintures de

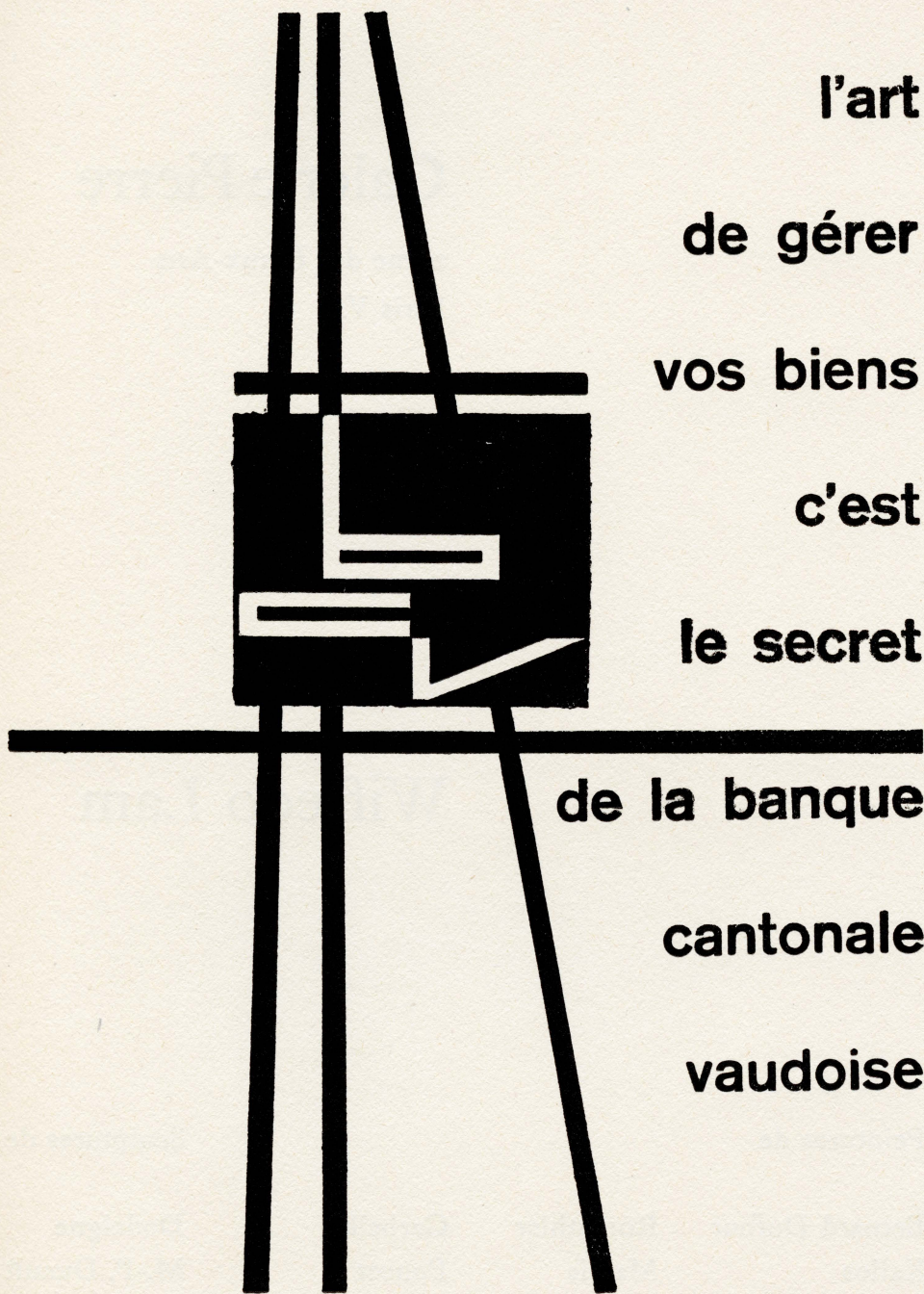
Bernard Dufour
Kallos

Romathier
Macris

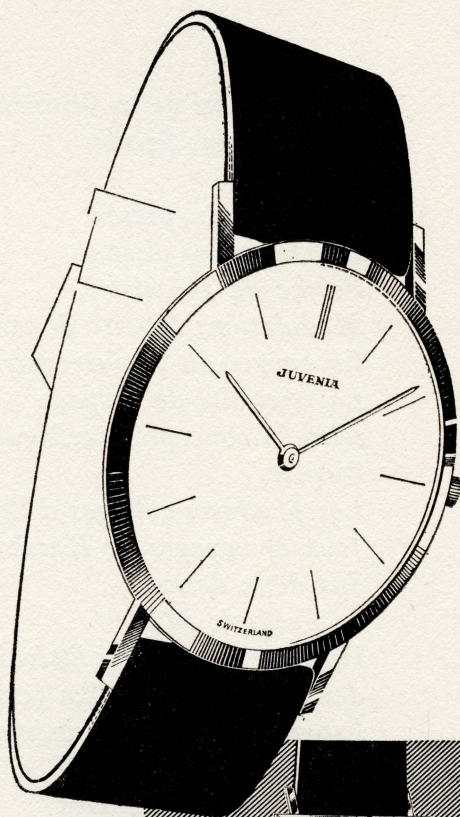
Garbell
Poncet

Sculptures de

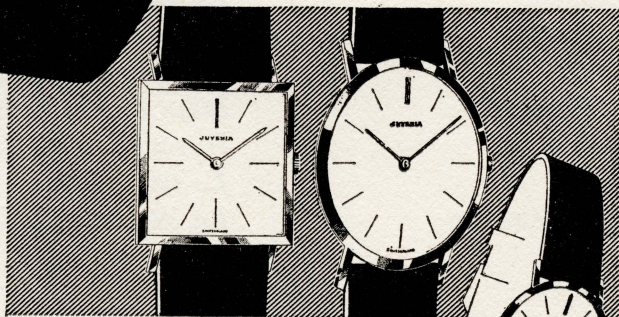
Dodeigne
M.-P. Duault



**l'art
de gérer
vos biens
c'est
le secret
de la banque
cantonale
vaudoise**

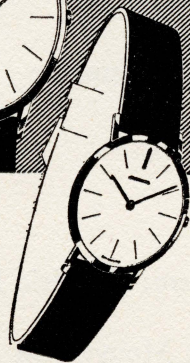


*Fondée en 1860, la
FABRIQUE JUVENIA
a cent ans d'expérience.
Constamment à l'avant-
garde du monde horloger
moderne, ses progrès
techniques ont donné aux
montres JUVENIA une
place de choix dans le do-
maine de la qualité et de
la précision. Le goût de la
recherche d'harmonie qui
préside à leur création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



JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS



Raymonde Temkine
 Noël Ballif
 Maurice Fombeure
 Guillevic
 Vio-Martin
 Loys Masson
 Jules Tordjmann
 Claude Vigée
 Lancelot Lengyel

René Berger
 Keith Sutton
 Geneviève Bonnefoi
 Jacques Monnier

Michel Dentan

Freddy Buache
 Maurice Faure

Jacques Monnier
 Jean-Marie Pilet

Raymonde Temkine

Faulkner, tel qu'en lui-même
Nuit au loin; Saisons
Hérisson
Souvenirs du présent
Le chant des oiseaux
Poème de Montiron
Modulation; Liberté de voir
Le poème du retour (extraits)
La relativité de l'espace
selon la conception celtique
Bissière
Les peintures-collages d'Erma
Jeux et voyages de Karskaya
Sur deux dessins
de Frédéric Müller
Humour et création littéraire
dans l'œuvre de Kafka (extraits)
Espace et temps du cinéma VI
La musique sérielle V
Le problème du temps
Bilan d'une Biennale
Introduction à l'art grec III
Le triple Nérée
La décentralisation théâtrale

Couverture: Frédéric Müller, *Dessin 1961*

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

William Faulkner vient de mourir à soixante-cinq ans, et nous perdons, avec ce très grand écrivain, non seulement le créateur d'un monde imaginaire dont la réalité et la vérité s'imposent aussi puissamment que celles de cet autre visionnaire, Balzac, mais encore un des maîtres de toute une génération d'écrivains. Il n'est peut-être pas un seul de ceux qui débutèrent dans les Lettres après 1945 qui ne lui doive quelque chose (et je n'excepte pas les adeptes du Nouveau Roman, loin de là). Des œuvres courtes parues dans la Nouvelle Revue Française, *Sanctuaire* salué avec enthousiasme par Malraux dès les années 30, il n'en fallut pas plus pour que s'imposât à nous la puissante personnalité de ce « Sudiste » qui était tout autre chose qu'un peintre « des mœurs rurales ». Valéry Larbaud qui l'avait présenté ainsi — sans s'en tenir là d'ailleurs — quand il préfaça *Tandis que j'agonise*, pour une fois, avait eu la vue courte.

Et nous voilà tous hantés par ceux que Faulkner a appelés à l'existence, les Sartoris, les Sutpen, les Compson, les Snopes qui, beaucoup plus que des personnalités ou des types d'hommes pourtant inoubliables, sont des thèmes et des mythes, des incarnations du destin : de l'homme du Sud, le blanc et le noir, de l'homme fait et défait en U.S.A. et, à travers eux, de l'homme tout court mais jamais coupé de ses racines ; il y a la terre, il y a les ancêtres, la nature et l'honneur, l'obscur fatalité du sang et du désir, tout cela pris tragiquement dans l'engrenage d'un monde de plus en plus mécanisé. La vie n'est jamais mieux et de façon plus obsédante la vie, expression des forces irrationnelles — les seules forces authentiques — qu'en ce grandiose poème épique qu'est cette œuvre à laquelle la mort a mis le point final, au mois de juillet, là-bas, à Jefferson. Il aurait peut-être fallu dire Oxford (Mississippi) U.S.A. Mais c'est tout un.

N. B. — On lira dans nos notes de lecture le compte rendu du *Domaine*, dernier roman traduit de Faulkner. Il est le troisième volet du triptyque que constitue la saga des Snopes. Le deuxième, *La Ville*, n'a pas encore été traduit.

NUIT AU LOIN

Noël Ballif

I

Hallucinante clarté d'is et de nive
le miroir du souffle
attend
le cygne Drakkar

Haute mer
toute la tendresse

II

Au large
un soupir
de menthe lisse
illumine
le chant des conques
après l'ouragan

III

Paupières du silence
fermez ce lit de sel
où seul tremble
le plaisir
d'un regard

Un seul visage
vrai
ouvre ses ailes d'or

SAISONS

à pas de loup
l'obscur entre dans le verger

assise
une heure
offre ses seins nus

cor cor cris de vos cœurs
o cet envol qui s'enfuit

dépouillé
l'arbre annonce
l'oiseau

HÉRISSON

Maurice Fombeure

Pour Annie Brasseul

*L'avers luisant des talus,
Les ruisseaux gorgés de pluie,
Le hérisson regoglu
Qui se traîne et qui s'ennuie,*

*Il couche ses piques fines
Sous les giboulées d'avril,
Va vers son buisson d'épines,
— La pluie le suit fil à fil —*

*Flaire, s'enroule, bougonne,
Puis, ivre d'alacrité
Dort près de sa hérissonne
Jusqu'aux clairons de l'été.*

Janvier 1962

SOUVENIRS DU PRÉSENT

Guillevic

*J'ai logé dans le merle.
Je crois savoir comment
Le merle se réveille et comment il veut dire
La lumière, du noir encore, quelques couleurs,
Leurs jeux lourds à travers
Ce rouge qu'il se voit.*

*J'ai fait leur verticale
Avec les blés.*

*Avec l'étang j'ai tâtonné
Vers le sommeil toujours tout proche.*

*J'ai vécu dans la fleur.
J'y ai vu le soleil
Venir s'occuper d'elle
Et l'inciter longtemps
A tenter ses frontières.*

*J'ai vécu dans des fruits
Qui rêvaient de durer.
J'ai vécu dans des yeux
Qui pensaient à sourire.*

*Dans le lointain, et ainsi qu'en un songe,
Entends le chant matinal des oiseaux,
Incessant, inégal comme les eaux,
Ici rapide, ailleurs qui se prolonge
Par un souffle frêle et ardent tenu.
Et peu à peu, de cette tendre houle
Où les laudes, les pleurs se heurtent, roulent,
Se mêlent au froissement des feuillus,
Brillant, le chant doré de l'un s'élève
Et remplit seul l'espace et le moment,
Puis c'est un rapide cisaillement
Ou le halètement de notes brèves,
L'ivresse d'azur des faucheurs du ciel,
Un roucoulement par intermittences:
Beau ramier d'amour et de patience
Dont déjà tu ne connais plus l'appel...*

*Ainsi chacune faisant sa trouée
Parmi les sortilèges et la mort,
Chacune à sa hauteur, à son accord,
Nos voix germent, gravissent la journée
Ensemble et seules avec leur souci;
Geai déchireur, sombre cri des abîmes,
Voix des tours, — vers cette victoire intime
Que nul sens d'humus jamais ne saisit.*

POÈME DE MONTIRON

Loys Masson

*Aux approches de la nuit le long été brûle le silence sur tous ses bords.
Je suis avec des mains d'aveugle les contours saints de l'ombre qui
descend,
le féminin du jour,*

*A mon enfant que l'obscurité soit maternelle,
qu'il fasse retour aux vergers de la petite-enfance durant que je veille
sur les feux des balises qui demain guideront la liberté vers l'automne.
Peut-être frappera chez moi tout à l'heure un traqué en loques de
christ ? Entre qui que tu sois, homme,
le sommeil de mon garçon où rêvent des feuillages bleus qui saignent
en loriots te soit garant de paix
et les deux acacias devant ma porte...
Le temps est bon, les vignes sont sages au fond du devenir sur leurs
coteaux
comme seraient des aérolithes dès longtemps domptés tirant à la voile
par la mer du roux
à destination des sérénités;
Une source coule à genoux sous un visage de femme, la mienne, au fond
de ma volonté.*

*Qui donc glissant vers les astres et devenant astre lui-même, en son cœur
sidéral entendrait
plus sûrement que moi sonner l'infini, respiration de l'amour donné ?
Les pluies du tard d'août, hier, leurs aigles flottant bas, ont ranimé la
bataille spirituelle:
Je rentre, j'ai triomphé
je ne suis plus un écran entre moi-même et Dieu
je prononce le mariage de l'instant et du fondamental en ce lieu.
Qui donc glissant vers les astres, quel cosmonaute, Seigneur ? Je connais*

*tes flamboiements sacrés par un autre voyage.
Tour à tour je te fais plasma, je te refais Dieu par les mouvements
divins du langage
je suis en moi poésie dans le plus extrême observatoire
l'aorte est la pure comète oblongue vaisseau de la vie et de toi
je résous le secret des galaxies dans mes poignets ici.*

*Et pourtant ce n'est qu'un soir d'ici, mon Dieu, sans orgueil comme il
y en aura bien d'autres;*

*J'ai salué Pierrette et Francis Progin au bout de l'allée dans les sobres
avancées du maïs sous l'arbre de quatre cents ans*

*j'ai mangé le pain bu le vin de l'amitié dans leur maison à la tiédeur
de grand oiseau, maintenant*

*je viens vers toi tout simplement comme brille un vitrail à trois heures
ou comme la main du vent du soir à l'améthyste de rosée relève la tige*

écrasée de chaleur

des forts de juillet.

*Le voile de Véronique était peut-être dans cette agonie d'un liseron, je
lui ai porté de l'eau*

*Peut-être est-ce toi que j'écoute dans le cri de la hulotte, dans les clarines
des crapauds ?*

*Je m'assieds. L'éternité est facile, Le repos des bêtes enveloppe de moire
la vallée. Paula est à côté de moi. Je l'aime j'entends dire dans de naïves
imageries des cieus étirées sur Montiron comme sur le pourtour d'une
cathédrale*

*que je ne cesserai de vivre en ses yeux pour renaître au jour dernier
de mon amour,*

*mes bras dans ses bras et mon cou dans son cou et ne formant plus qu'un
seul être glorieux*

fermier des luzernes perpétuelles,

*au temps où elles caressent de leurs fleurs mauves tes pieds de christ aux
fragilités de taupinières nouvelles.*

MODULATION

Jules Tordjmann

A travers le vent passa une longue modulation. C'était la saison qui sifflait ses ouailles, le gel à pierre fendre, les éboulis. Alors soudain la montagne craque: ses flancs de gentianes s'éparpillent et toute la neige penche d'un seul côté. Transparence ni doublure, le gouffre était visible avec d'autres fleurs. L'une d'elles secoua son givre — bouche qui remue, mais pourquoi ce bruit humain venait-il si tard? Piège tressé avec l'osier d'un blanc silence, appel sans voix, je m'y laisse prendre et j'entends l'aurore gémir.

LIBERTÉ DE VOIR

Jules Tordjmann

Soleil bûcheron, toute l'allée fut abattue d'une branche de lumière. Alors l'homme leva haut sa main aux quatre feuilles: la bleue refléta la noire, la rouge éclipsa la verte. Puis elles se détachèrent, tandis que l'une — mais laquelle? — s'en alla tournoyer à plaisir au-dessus d'une tourbe. Ne dites pas cloche de mai si vous découvrez par hasard son point de chute. L'étoile du pauvre ne possède pour étonner ni voix ni couleur.

LE POÈME DU RETOUR ¹ (extraits)

Claude Vigée

Fais retour au lieu nu. La parole du père
Mûrit dans la clarté mortelle de la terre.

Terrasses du matin, la lumière est sur vous,
Le vent du désert court sur la roche enflammée,
Les cyprès et le chant de mer ensemble ont déferlé
Jusqu'au bas des chemins, sur le sel gris des dunes.
Au jour du grand pardon j'étends mes mains orantes
Vers tous les horizons qui ceignent ma montagne.
Je saisis l'être entier dans l'acte d'un regard
Comme on capte une étoile, île blanche du ciel.
Seigneur du temps, je te rends grâce pour l'espace!
La vanne est grande ouverte: un fleuve s'y engouffre,
Le vent m'apporte un monde — oliviers qui m'assiègent —,
De leurs branches de feu mille aubes me pénètrent.
Contre l'esprit muet, l'air froid, et tant d'étoiles...
Longtemps le cœur s'est tu; mais le temps est venu
De dire, et maintenant une voix me tourmente,
Immense bouche éparse écumant sans parole.

Terreau pour la semence ou cendres d'un grand feu
Mais étouffé sous l'horrible histoire incomprise —
Quelle relique morte, église ou synagogue,
Nous attarda sur le chemin de Canaan,
Nous déroband la vision du désert
Qui est l'unique lieu de la métamorphose?

¹ Ouvrage sous presse aux Editions du *Mercure de France*.

Il ne faut pas dormir au milieu du désert,
Oubliant le désert à cause du désert.
Qui songe à délivrer la source du rocher
Ne trahira point ce qu'il n'ose dire encore:
L'eau vive désirée avec l'ardeur du sable,
Et le désert où l'homme avance à sa rencontre;
La soif et le mouvement de la soif vers l'eau,
Le dur cheminement du feu dans le désert.

Mais s'il lui reste un souffle après l'aride marche,
L'œuvre peut commencer, qui naquit du désert,
La terre conquise fleurir aux bords de la Mer Morte:
Je vous découvrirai le chemin de votre être.

La relativité de l'espace selon la conception celtique

Lancelot Lengyel

Dans l'état actuel de l'information, l'expérience spirituelle des Celtes est un *no man's land*, le domaine le plus mystérieux de l'esprit « occidental » au seuil de son histoire. Les environ dix mille images de son iconographie pré-romaine sont autant de *cryptogrammes* et, fait curieux, même méconnaissables en tant que tels.

Si l'énigme ne voilait que les sujets représentés, elle n'aurait certainement pu empêcher d'y trouver les œuvres d'art. Cependant le mystère s'étend sur la plasticité même qui n'a pas pour but suprême la beauté, l'harmonie ou la perfection; rien qui s'adresse aux sens, rien qui touche le cœur, apparemment. L'homme au burin explore une réalité parasensorielle pour laquelle l'esprit grec n'a pas d'échelle. Son effort est intellectuel: *créer la métaphysique imagée d'une réalité inédite* — et pour tout dire — *qui n'est pas de ce monde*. C'est une abstraction qui préside à la *naissance du non-rationnel* pour arriver à entrevoir la *relativité du pouvoir cognitif*.

Les auteurs de ces images qui nous serviront pour la démonstration ne sont pas des artistes indépendants isolés, mais l'autorité sacerdotale ayant formé des spécialistes dans la gravure.

Pour pénétrer dans la dialectique celtique, partons de la doctrine religieuse fondamentale de l'immortalité de l'âme, cette aspiration universelle de l'humanité. Ce qui nous intéresse, c'est la réponse celtique et surtout son argumentation. Elle ne nie pas le phénomène empirique de la mort, mais ne croît pas que la perception humaine soit capable de reconnaître la vraie nature de ce phénomène. Cette intuition d'une relativité de la mort pousse le Celte à découvrir, deux mille ans avant Hegel, la « *coincidentia oppositorum* », l'union intime des antagonismes, qu'il élève au principe de base de sa pensée pour pouvoir prouver l'immortalité de l'âme par l'identité vie-mort: deux faces relatives d'une existence totale indivisible.

Cependant, le Celte n'est pas dupe de son argumentation. L'immortalité, il ne la conçoit pas dans ce monde périssable, mais dans un autre caché par celui-ci où la Création s'opère sans discontinuité. Dans son art, il

formule cet Autre-monde par la preuve de la relativité de celui-ci de manière si enchevêtrée que la frontière entre les deux s'efface.

La démonstration celtique commence par les images de l'union intime des astres (jour-nuit) intentionnellement indiscernables (fig. 1). Il n'y a pas lieu d'entrer ici plus profondément dans le domaine symbolique et arithmosophique de cette imagerie que nous avons traité ailleurs¹. Quoique ces symboles nous aient aidé à déchiffrer images et textes, nos exemples sont choisis pour pouvoir se passer d'eux. L'image entend par la liaison jour-nuit plus précisément celle de vie-mort, preuve de l'immortalité.

La tête de Janus classique fut un sujet bienvenu et adopté pour rendre la même idée (fig. 2). Les deux têtes étant identiques, le graveur a toutefois marqué les lèvres du profil gauche par trois globules (le nombre « solaire » 3) pour avertir que les deux têtes sous-entendent les astres en tant que symboles du rapport vie-mort.

D'autres images du même sens renversent l'un des deux profils identiques en les faisant pivoter dans un mouvement giratoire (fig. 3) pour convaincre sans doute qu'il suffit de tourner la pièce pour s'apercevoir que ce qui était couché apparaît debout.

En dehors des nombreuses variantes d'entre-identification des symboles de lumière et de ténèbres, d'autres dessins, au contraire, mettent en valeur l'antagonisme des profils (fig. 4). Mais alors l'opposition est soudée si inextricablement ensemble qu'elle suggère l'unité inséparable. Souvent la liaison luni-solaire est réalisée dans un même profil où une couronne de laurier sépare l'occiput (solaire) et la face (lunaire) marqués symboliquement comme tels.

Cette base purement doctrinale et spéculative détermine la plasticité des œuvres d'art. La forme « modelée » grecque étant l'expression du corporel concret, l'art celtique la rejettera pour élaborer le rythme linéaire, destructeur de la forme statique. Ce rythme est dynamique; il pénètre les objets, les dissout pour réintégrer les particules dispersées dans

¹ L. Lengyel, *L'art gaulois dans les médailles*, 1954. Editions Corvina, Montrouge.

une unité nouvelle du rythme cosmique catalyseur (fig. 5). Nous arrachons ce relief au stade final de l'expérience plastique pour montrer le sens du long développement stylistique qui prit naissance de la forme charnelle et se dirige vers l'espace « abstrait », « non-figuratif » et « informel » avant la lettre.

La relativité de l'espace au sens celtique découle d'une intuition de l'impéritie de la perception humaine dont ressort une méfiance du « visible ». Vous voyez un profil (fig. 6) ou plutôt vous croyez le voir creusé par le croissant lunaire. Mais en continuant le dessin du croissant sur le pourtour du disque jusqu'à en délimiter un ovale, le profil devient une face avec le nez au milieu et avec un supplément de bouche.

Vous voyez un autre profil « lunaire » très stylisé avec cinq lunules pour coiffure, quatre poils de barbe et avec une bouche formée en croissant (fig. 7). Cependant, en découvrant un second œil de l'autre côté du nez formant l'axe de symétrie, une face moustachue en surgit. Une fois la tendance découverte, on retrouvera cette simultanéité face-profil aussi dans cette pièce des Helvètes (fig. 8) où le rayonnement au pourtour gauche suggère le soleil tandis qu'une deuxième rangée faite de croissants évoque la lune.

Vous penserez sans doute à Picasso. Il y a là cependant une différence. Chez Picasso, en général, le profil et la face simultanés appartiennent à un même personnage tandis que chez les Celtes à deux antagonistes non concrets qui émergent d'un espace non-concret. Ce n'est pas une prouesse à la Dali non plus, mais une métaphysique de la relativité: ce que vous croyez mort, est vivant; ce que vous croyez être l'hiver n'est que la condition et promesse du printemps, ce que vous croyez inerte, l'œuf, est la source de la vie. D'ici vient le *credo* celtique: la vie naît de la mort et avance vers la mort, promesse de la résurrection. N'est-il pas alors compréhensible que ce raisonnement subtil mené contre tout concept matériel par une logique abstraite inhabituelle et tombé en pleine Antiquité parmi les contemporains, Virgile, Horace et Cicéron, était à son époque sans lendemain? Il fallait passer deux millénaires, inventer

l'art contemporain, découvrir la relativité et laisser apaiser l'admiration inconditionnelle de la civilisation humaniste pour découvrir le secret des ancêtres devant lequel l'intelligence de César a démissionné. L'esprit inventif de ces artistes continue à élargir cette première découverte jusqu'à faire coïncider quatre images dans une seule.

Les civilisations anciennes ont perçu et compris l'univers tout d'abord par la vue et le toucher. L'expérience des sens visuel et tactile élevée à l'échelle majeure du réel nous est devenue si familière que son évidence comme son exclusivité sont restées longtemps hors de doute.

Les Celtes, tard venus, porteurs d'une science infuse différente, n'acceptèrent pas l'expérience des sens comme moyen suprême de connaissance. Ils refusèrent de se conformer à un état d'esprit déjà consolidé. Non qu'ils aient renié la réalité empirique du monde dans lequel ils vivaient, mais ils ne prêtaient aucune sacralité donc aucune valeur objective et absolue à la matière. Traduisons: ils n'iaient l'authenticité du Visible.

Les exemples qui soutiennent notre interprétation sont choisis parmi les images gravées sur les monnaies celtiques. Cette imagerie étant une longue suite cohérente de thèmes développés pendant trois cents ans, nos conclusions sont tirées de l'ensemble de l'évolution dont les pièces reproduites ici ne sont que les maillons de chaîne caractéristiques.

Ces images témoignent d'une connaissance sûre de la perception sensorielle défectible. Elles montrent cette relativité des phénomènes par une disposition simultanée de deux ou plusieurs têtes fondues l'une dans l'autre remplissant l'espace devenu ambigu — et pourquoi ne pas le dire — abstrait.

La figure 9 représente une tête casquée dont les traits apparemment confus lui ont valu depuis des siècles d'être considérée comme « dégénération barbare d'un prototype grec ». En regardant ce profil un peu plus longuement, on est tout d'abord intrigué par les deux nez, puis par l'arcade sourcilière prolongée. Celle-ci surmonte, en effet, le creux oculaire de l'autre œil qui est en outre caractérisé par le pli lacrymal gravé comme encoche dans la joue. Il y a donc une face (le nez gauche

dans son axe) surimpressionnée par un profil. Mais il y a mieux. La bouche conçue de profil et de face à la fois, est placée sous le nez droit, ce qui fait de ce nez l'axe de symétrie d'un autre visage de face.

De la longue série de ces recherches systématiques, il ressort que nous ne sommes nullement victimes des coïncidences. En voilà une autre variante (fig. 10). Le même nez doublé, l'arcade sourcilière prolongée au-dessus de la joue dont l'encoche contient le creux oculaire. Après ces deux aspects, profil et trois quarts de profil, il sera facile de retrouver la troisième vue qui est signifiée par un œil situé de l'autre côté du nez droit pris pour axe de symétrie. Ces trois têtes simultanées ne sont pas trop précisées dans leurs détails. Elles ne sont pas de chair et d'os au sens classique, mais abstraites au sens celtique.

Au fur et à mesure que cet art quitte le domaine du visible et de l'anatomie objective, l'intuition du rythme cosmique se renforce. Il s'exprime par un enchevêtrement linéaire des lignes-forces dissolvantes et recréantes (fig. 11). L'œil unique de ce personnage n'est pas l'effet de la tête vue de profil, bien que celui-ci soit affirmé par le nez en profil noyé dans l'ornement symbolique de deux S entrelacés. La vue de face en est même bien soulignée par le croissant du cou flanqué de deux volutes. Aucune des vues ne contient la bouche; elle est hors de cause. Le thème, c'est l'œil mis dans l'axe facial comme l'œil unique divin. Il n'est pas l'instrument physiologique de la vue, mais l'œil total, absolu, créateur. Rappelons que l'art bouddhique, pour rendre la même idée, a eu recours à un troisième œil, ce qui en fait une solution bien plus faible.

Sur le profil fig. 12, la bivalence face-profil de la bouche ne manque pas de nous amener à surprendre dans le S à droite du nez ce deuxième œil qui permet de reconstituer la face. Mais pourquoi donc a pivoté l'œil amandiforme d'une manière si « barbare »? Eh bien! il s'est aligné sur l'axe perpendiculaire d'un troisième œil perché sur l'arcade sourcilière qui ainsi est devenue un deuxième nez. En tournant alors la pièce à 90 degrés à gauche, une tête pleine lune apparaît; en la tournant en sens inverse, un visage moustachu vous regarde.

L'exemple suivant montre parfaitement la tendance que la désarticulation de la matière vivante ne sert qu'à la réintégration des bribes dispersées dans un nouvel ordre caché, existant au-delà du monde sensible (fig. 13).

L'image de base est le profil à droite d'un personnage au nez aquilin portant dans la bouche un globule (l'Œuf, le Verbe). Regardant le croquis *a*, il surgit dans l'axe vertical de la pièce un vieillard moustachu et barbu vu de face. Le croquis *b* est à examiner en sens renversé pour reconnaître le profil à gauche d'un personnage inquiétant portant un diadème sur la tête. Le croquis *c* en vue latérale enfin cache l'image conventionnelle de l'iconographie celtique, un cheval au galop à gauche monté par un cavalier fantôme qui lance en avant, au-dessus de la tête du cheval le symbole de la résurrection dans la direction de laquelle le cheval (lui-même symbole de l'existence) avance. La justesse anatomique a cédé à l'élan foudroyant. Pour reconnaître le thème iconographique, nous lui avons juxtaposé une de ces représentations auxquelles le dessin se rapporte.

Comme dans toute l'imagerie celtique, les dessins ne sont pas explicites et ne veulent pas l'être. Le concept celtique de la relativité entend justement apporter la preuve de la non-objectivité des sens.

Cette expérience étonnante jette une lumière inconnue sur l'heure de naissance de l'Occident. En contradiction flagrante avec toute l'Antiquité, une nouvelle conscience apparaît avec les Celtes. Elle fut étouffée et piétinée par les légions romaines; elle fut détournée par l'évangélisation et s'est laissé violer par l'esprit « humaniste ». Est-elle enfin morte? Le cri des artistes: « Retour à la Source! », dont retentissait le début de notre siècle, quelle Source entendait-il? Et cet art contemporain dans son rythme, dans son principe « non-figuratif », « abstrait » ou « informel », quelle source a-t-il trouvée? Enfin, cette relativité de l'espace? Tout cet effort récent serait-il sans ancêtres légitimes? pures découvertes modernes sans archétypes?

« Il faut que la main avance dans l'inconnu, il faut qu'elle garde le sentiment des dangers qu'elle court, qu'elle sente le précipice. Imaginez une main qui fait un calque: elle sait où elle va; parce qu'elle connaît son chemin, elle manque de vie... »

Propos de Bissière rapporté par Dora Vallier.

« Voulez-vous voir un faux Bissière? ». Sur le tapis j'ai vu se dérouler la toile (on l'avait retirée du châssis). Apparurent les motifs familiers, mais ce n'était plus qu'appas. Tel la femme vénale, qui imite les apparences de l'amour, le faussaire copie les apparences de l'art, et fait commerce de ses artifices. (A ce jeu il n'y a pas de dupes, seulement des complices).

Aussi faut-il d'abord se garder des motifs dont il est peut-être trop facile de dire qu'ils ont l'attrait de signes empruntés à quelque alphabet inconnu, taches jetées sur la toile au hasard d'une mémoire rompue aux antiques secrets. Ce qui compte avant tout, ce me semble, c'est de clore à demi les yeux, de se refuser à la vision directe afin que, dans le moment où s'accomplit l'attente (même une sorte de doute), se dégage la manière qu'a le pinceau de toucher la toile.

On s'aperçoit alors que la couleur n'est pas « posée », qu'elle ne délimite aucun objet, ni même ne circonscrit de forme, bref *que rien ne lui pré-existe sauf la main*, absente, mais dont elle garde l'empreinte durable. Plus que l'empreinte, le mouvement; plus que le mouvement, la démarche initiale de l'artiste tout entier, qui est d'aller lentement à l'inconnu, non pour le vaincre, mais pour l'appriivoiser.

Ainsi commence une aventure singulière qui, semée de périls, jamais ne cède à la brusquerie; aventure faite d'avances et de retraits, afin que peu à peu les choses d'elles-mêmes se donnent. Que l'on s'étonne après coup des bleus, des jaunes, des verts... Ce n'est pourtant pas de leur magnificence qu'il faut s'étonner, mais qu'ils obéissent à la même voix. Ainsi de la musique, qui ne naît pas d'une suite de notes, mais de

1



2



3



4



5



6



7



8





9



10



11



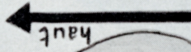
12



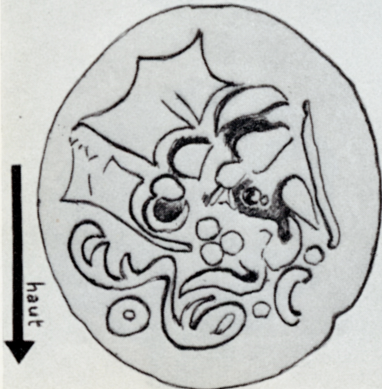
13



14



haut



15

haut



16

Bissière
Blanche Aurore
huile sur toile
100 × 50 cm
1961





Bissière, *Agonie des feuilles*, huile sur toile, 115 × 78 cm, 1962

la résonance qui à travers elle s'éveille. *Blanche Aurore, Cantilène de la Nuit, Lumière du Matin*, on ne s'étonne pas davantage de ces titres qui semblent tous procéder de la même promesse de bonheur (c'est d'ailleurs aussi un titre). Car à s'accorder à la nuit, aux saisons, à la rouille des arbres, au givre du matin, à l'ombre des pierres, le monde se ranime. Peut-être a-t-il fallu que Bissière rompît avec ses premiers succès, qu'il se retirât dans la solitude, qu'il renonçât même des années durant à ce qui lui tenait le plus à cœur pour que lui fût dévolu, dans le tumulte de notre existence, la mission de garder nos trésors, ceux que jadis (mais où est notre enfance?) nous serrions dans nos tiroirs secrets, agates, morceaux d'étoffe, ficelles. Non pas agates, morceaux d'étoffe ni ficelles, mais nos *émerveillements*, combien plus précieux, quand nous étions en âge de découvrir le monde avec des yeux neufs.

Voici donc que Bissière nous les restitue, et c'est pour nous la joie, pour nous aussi l'amertume d'apprendre qu'à les oublier nous nous sommes oubliés nous-mêmes. Voici donc que pour notre rédemption (c'en est une) *il nous restitue le temps*, par quoi nous entrons en contact avec les choses au lieu de les froisser au passage. L'artiste est un donneur de vie : nos yeux se dessillent, nos sens reprennent vigueur. Avec lui le pré retrouve sa chaleur, sa lumière, sa respiration, son odeur, comme la feuille, comme l'écorce. Et quand sonnent les cloches, c'est pour saluer le printemps qui fleurit au cœur du mystère pascal.

Peinture ouvrière, c'est ainsi que j'aimerais appeler celle de Bissière. Parce que la main y est première, parce que l'amour n'est pas affaire d'idées, mais qu'il s'accomplit au fur et à mesure que le geste devient plus *juste*.

Jamais finies ces toiles ! Les doigts se nouent à la couleur ; la couleur se noue à la toile. Bissière, lissier ? Oui, si l'on voit que sa main démêle les fils de notre âme et ne les quitte pas avant d'y avoir établi la trame de la sienne, au point qu'elles finissent par avoir même grain. Devrait-on celer sa gratitude à celui qui nous convie au « métier » et qui transforme nos murs dénudés en laine vive ?

Le collage reste l'un des moyens d'expression les plus féconds de notre temps. Il assemble, la plupart du temps, des matériaux communs et hétérogènes. Mais il gagne en poésie lorsqu'il met en œuvre des éléments peints: c'est qu'alors la peinture a pouvoir d'imposer une unité de style à des surfaces et des consistances variées. Que les matériaux en présence se révèlent tels qu'ils sont vraiment au cours de la création ou à son terme, l'ensemble doit toujours donner l'impression d'une œuvre peinte. L'œuvre achevée peut se suffire à elle-même, comme une icône: il importe qu'elle suscite en nous l'image d'un univers. Les travaux d'Erma répondent à cette exigence. N'est-ce pas qu'un corps humain ou un paysage sont susceptibles de prêter leurs traits à une conception de l'homme?

Lorsque nous regardons une peinture-collage d'Erma, nous sommes invités à recréer pour une part cette œuvre même. A notre tour nous tentons de nouer et de dénouer les images qu'il réalise avec tant de verve. Notre participation n'est en rien destructrice; elle ne pourrait l'être car l'artiste nous ramène sans cesse dans le droit chemin. Cette manière d'être un *spectateur actif* nous permet de partager avec le peintre le privilège de conduire un travail étonnant de complexité qui, mené à chef, s'avère merveilleusement simple.

Les peintures-collages de Thomas Erma s'adressent, par l'intermédiaire de nos yeux, à notre corps comme à notre âme. Nous éprouvons ce double plaisir de contempler une œuvre et de découvrir en elle une part de l'univers propre à l'artiste. Ce faisant, nous nous assurons que l'effort créateur en vaut toujours la peine. Non seulement pour l'art lui-même, mais parce qu'il est un geste qui invite à vivre. L'art d'Erma n'offre pas d'évasion; au contraire, il provoque une émulation. Nous sommes heureux de faire nôtres les convictions qu'un homme tire de son expérience quotidienne grâce à un effort d'une sensibilité extraordinaire; nous sommes plus heureux encore de découvrir, à travers son œuvre, le monde et la vie mêmes.

Nées d'une réflexion intérieure, les peintures d'Erma extériorisent leur

élan vital. Elles nous accrochent impérieusement et nous livrent une image constructive qui, quand bien même nous ne la regardons plus, n'en continue pas moins d'évoluer en nous. Elles nous procurent une grande joie parce qu'elles s'en réfèrent à notre propre expérience, parce qu'elles nous parlent de notre propre condition. Elles nous incitent à courir les risques que prend le peintre, plutôt qu'à nous divertir. Comme tout art valable, les rêveries et les sentiments qu'elles inspirent se mêlent étroitement: nous sommes amenés à regarder les choses et à nous comporter plus librement, parce que nous recourons à notre imagination et à notre pouvoir poétique. Dans leur activité, les artistes sont condamnés à la solitude; mais lorsqu'ils ont créé une œuvre, ils rendent le dialogue possible entre ceux qu'ils ne rencontreront jamais; ils prennent sur eux de nous restituer un monde enrichi.

Il est rare qu'un jeune artiste découvre dans l'abstraction les métaphores figuratives qui lui permettent d'exprimer, par allusions, ses sympathies, ses enthousiasmes. Erma va plus loin: il est capable d'user de couleurs vives, d'oppositions de tons dramatiques, sans perdre pour autant son habileté à suggérer les nuances les plus délicates de son état d'âme. Son œuvre reflète donc sa joie comme sa retenue.

La peinture d'Erma ne se réduit jamais à un système de signes qui impliquent une interprétation philosophique précise. Au contraire les signes qu'elle utilise concernent notre sensibilité profonde et la touchent par leur force expressive, en dépit du caractère allusif qu'ils semblent présenter. Devant cette peinture, nous pensons aux forces naturelles, à la beauté qui résulte de leur épanouissement, ou bien nous évoquons le caractère organique des vitraux; mais n'oublions pas que de telles suggestions sont le fait d'une sympathie innée de l'artiste avec de tels phénomènes plutôt que l'expression plastique d'un concept!

Cet art étonne par sa maturité. La première exposition personnelle d'Erma, à la galerie Karl Flinker, nous a révélé une peinture équilibrée sans excès de délicatesse, complexe sans confusion, dynamique sans être agressive. Elle nous a permis de connaître un talent généreux.

Traduction de Jacques Monnier

Karskaya débuta dans la peinture — il y a de cela vingt ans — par de solides portraits, des bouquets et des « viandes » vigoureuses dans lesquelles elle cristallisait toute la faim des années de guerre¹. L'influence de Soutine était alors très marquée dans ces toiles mais le puissant tempérament qui s'exprimait là allait bientôt se réaliser plus librement dans un art détaché de toute représentation. Dans le climat passionné — et passionnant pour ceux qui eurent la chance de le connaître — de l'après-guerre de 1940 un art nouveau surgit avec Wols, Dubuffet, Fautrier, Michaux, Hartung, etc. et Karskaya s'inscrit tout naturellement dans cette lignée qui rejette aussi bien les servitudes de la figuration que les règles du néoplasticisme fort en honneur à l'époque. La liberté est plus nécessaire que l'air à celle qu'Herta Wescher appelle joliment « petit cheval des steppes »² et dont la peinture reflète à la fois l'angoisse inhérente à l'âme slave et la fantaisie, le caprice, la rêverie poétique qui en sont inséparables.

L'art, ce « jeu majeur de l'homme » (Jean Dubuffet) a toujours été pour Karskaya un « jeu nécessaire ». Un jeu où le risque est immense, une sorte de corrida idéale où l'artiste se doit d'introduire, selon la formule de Michel Leiris, cette « ombre de corne de taureau » sans lequel il demeure jeu gratuit. L'artiste et l'enfant sont les seuls à croire en leur jeu, et leur réalité — imaginaire — est pour eux plus vraie que toute autre. *Vingt jeux nécessaires, quarante gestes inutiles*, tel est le titre révélateur que Karskaya donne à l'exposition suivante que préfacent cinq écrivains notoires³. Marc Bernard saluait ses « monstres somptueux » arrachés à ce « monde des grandes profondeurs » qu'Henri Calet découvrait dans sa peinture. Maurice Nadeau y voyait « un inframonde massivement pétri » et Francis Ponge, terrorisé par ses audacieux mélanges de matières — « vos petits potages magie, vos rapiers de sorcellerie » — voyait en elle une Locuste de la peinture. Quant à Jean

¹ Exposition Galerie Pétridès, 1945. Préface de F. Carco.

² In *Cimaise*, n° 6, mai 1956.

³ Galerie Breteau, février 1949.





Thomas Erma, *Collage Painting*, Paris 1961, 100 × 50 cm. Collection particulière, Bruxelles

Paulhan, qui reste encore en 1962 son préfacier, il la jugeait « moins abstraite que rêveuse » et lui prêtait des « rêves rigoureux et stricts » comme des rêves de guerrier, ce qui était, à mon sens, faire bien de l'honneur aux guerriers.

Depuis, l'œuvre de Karskaya n'a cessé de grandir et de s'approfondir. Un voyage en Espagne, en 1953, lui inspire une suite de toiles, de gouaches, de dessins sur fond noir qui forment l'essentiel d'une belle exposition : *Espana* ⁴ tandis que, simultanément, elle réinvente le *collage* presque totalement négligé depuis les éclatantes réussites cubistes et les expériences surréalistes, d'un esprit tout différent, qui suivirent. Passionnée de matière — et bientôt de matériaux — Karskaya sait d'un œil infailible déceler dans chaque morceau de matière inerte l'élément qui — animé par elle — jouera sa partie dans une composition et sera sauvé ainsi de la mort et de l'oubli. Feuilles réduites à la dentelle de leurs nervures, écorces lisses ou grenues, vieux fers vêtus de rouille, papiers déchirés, ardoise ou tuile rustiques détachées d'un toit, poupées cassées, chaînes ou clés perdues, tout lui est matière à rêve et à création. Près de dix années de collages n'ont pas épuisé cet extraordinaire pouvoir d'invention, ni la joie qu'elle prend à ce jeu dans lequel poésie et fantaisie entrent pour une part égale.

Parmi ses plus belles réussites figure aussi la longue suite des *Gris quotidiens* ⁵. Gouache, encre, pastel, composent d'inépuisables variations sur le thème du gris en des œuvres de dimensions souvent réduites mais d'une extraordinaire densité. Les plis, les craquelures, les déchirures du papier animent un espace sensible, palpitant, un silence fait de mille chuchotements. Discrète mais insistante et souvent émouvante, une voix se fait entendre à travers le voile gris qui s'assombrit parfois jusqu'au noir ou s'éclaire des premières lueurs de l'aube.

Mais Karskaya n'a jamais pour autant négligé la peinture qui demeure pour elle — sans doute parce que plus ardue en notre époque de facilité

⁴ Galerie Colette Allendy, juin 1954.

⁵ Galerie La Roue, juin 1959.

et de surenchère — essentielle. Le succès de ses collages et de ses dessins ne l'a jamais détournée de cette confrontation difficile avec la grande surface blanche, champ clos d'une lutte où le principal adversaire du peintre est d'abord soi-même. Sa dernière exposition ⁶ révèle un considérable élargissement de ses moyens, une sorte de libération due peut-être à un retour à la couleur abandonnée depuis des années. La rencontre d'un pays passionnant, le Mexique, de ses paysages éclatants ou désolés, de ses contrastes violents de rythme et de couleur, y est évidemment pour quelque chose. Mais aussi un désir de renouvellement, le besoin d'une respiration plus ample. Un mouvement plus vif anime à la fois la touche et le rythme général des dernières toiles: envols, éclatements. On y retrouve pourtant son dessin vif, nerveux, marqué par des noirs très riches, et qui donne presque toujours à la toile son architecture et son rythme. Ils évoquent ici les vastes horizons mexicains que ferment, cercle après cercle, les lointaines montagnes ocres ou bleutées. Ailleurs, des touches légères, transparentes ou vives pleuvent comme des plumes, suggérant tout un bruissement d'ailes, une mêlée que dominent les sombres pennes du vautour dont l'obsédante présence partout au Mexique accompagne le voyageur. Certains collages aussi, les bruns, les beiges, ravinés comme la terre mexicaine ou jonchés de débris métalliques, recréent l'atmosphère d'un des plus fascinants pays qui soient au monde, où l'exubérance de la vie se mêle inextricablement à l'angoisse et au goût de la mort. Mais, comme tout voyageur, c'est elle-même surtout que Karskaya a trouvée au Mexique et, à travers ces évocations d'un pays qu'elle aime, elle est demeurée fidèle à elle-même, loin de l'anecdote et du pittoresque facile. Ce qui est autant de gagné pour la véritable peinture.

⁶ Galerie Karl Flinker, juin-juillet 1962.

Sur deux dessins de Frédéric Müller

Jacques Monnier

Obésité? On pourrait le croire, au premier coup d'œil jeté à ces personnages gonflés comme des outres. Mais un examen plus attentif a tôt fait d'écartier cette idée. L'obésité caractérise une chair flasque. La chair de ces personnages semble sous-tendue par une forte musculature, par une importante ossature thoracique. Loin d'être inerte jusqu'à s'affaisser, on dirait qu'elle s'enfle aux dépens des membres et de la tête dont elle tire sa substance. Bras et jambes se recroquevillent, se résorbent en appendices dérisoires.

Athlètes lourds? Haltérophiles? Jeteurs de pierres de la Suisse primitive? Si l'on veut. Mais avant tout une certaine image de l'homme, une certaine manière de voir l'homme à contre-courant de la biologie. L'histoire nous apprend que les fonctions animales vont sans cesse se développant, se spécialisant, s'affinant. L'humanité que nous donne à voir Müller semble affectée par une évolution opposée puisque, en un mouvement centripète, la vie organique semble refluer vers l'intérieur des corps en même temps qu'elle abandonne ses fonctions différenciées. La raison de M. Muscle serait-elle la plus forte?

Selon Sartre, Giacometti s'est avisé le premier de représenter l'homme à distance: d'où des êtres filiformes, menacés par l'érosion du vide. Paradoxe: c'est un vide que Frédéric Müller dénonce également, dans sa figuration d'êtres hypertrophiés. Notre humanité contemporaine se *déshumanise*, notre regard perd son acuité. Au dessinateur donc d'exorciser l'image monstrueuse de nous-même que notre myopie nous contraint d'envisager.

Nous sommes heureux de présenter à nos lecteurs les dernières pages de la thèse que Michel Dentan a récemment soutenue à l'Université de Lausanne pour l'obtention du grade de docteur ès lettres. Thèse remarquable parce que l'auteur, reconnaissant d'emblée l'ambiguïté essentielle à l'œuvre de Kafka, recourt à une méthode d'approche qui se garde de conclure par une synthèse. Michel Dentan procède par sympathie avec l'œuvre, il décrit plus qu'il n'explique, il forge et éprouve ses instruments d'analyse au fur et à mesure qu'il est nécessaire.

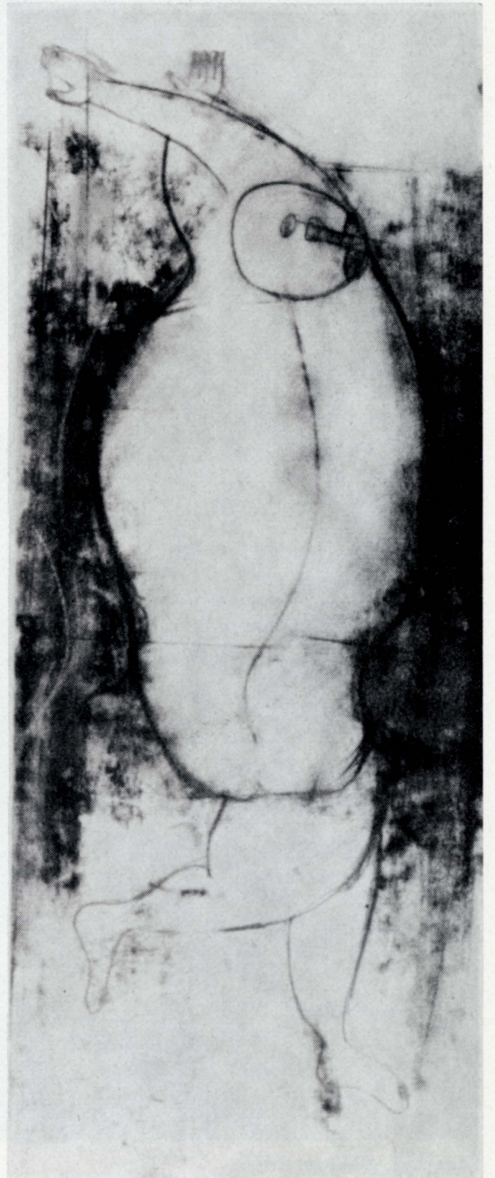
Extension de la notion d'humour

.....

L'œuvre de Kafka veut recueillir la multiplicité des impressions intérieures, des rêves, des manières de se voir et de s'appréhender. Mais, en tant qu'œuvre d'art, elle porte en elle l'exigence d'un ordre, d'une cohérence, d'un achèvement. Aussi l'auteur est-il amené à utiliser ces matériaux de manière à révéler ce qui fait leur unité, c'est-à-dire l'unité de la vie intérieure. Tâche infinie, toujours insuffisante. L'œuvre ne peut que désigner au delà d'elle-même une totalité, une profondeur du moi au niveau de laquelle toute question se tairait devant l'évidence d'une raison d'être, d'une plénitude de l'être. Dans son projet la démarche de Kafka est d'ordre symbolique. Mais elle se heurte à une insurmontable difficulté, qui tient à l'essence même du symbole. Le symbole prétend ouvrir au delà de lui-même sur ce qui est inexprimable, hors de tout langage et de toute saisie:

Quand le sage nous dit: « Passe », il ne veut pas nous dire: « Va de l'autre côté », ce qu'on pourrait faire à la rigueur si le résultat valait la route; il veut parler de quelque au-delà légendaire, de quelque chose que nous ne connaissons pas et qu'il ne saurait désigner lui-même avec plus de précision, de quelque chose par conséquent qui ne saurait nous servir ici-bas.

* Librairie E. Droz, Genève.



Frédéric Müller, *Dessin*, 1961



Karskaya, *Collage*, 1955

Thomas ERMA

Né en 1939 à Tartu (Esthonie). Citoyen américain. Vit à Paris et à New York.

1959 Exposition de gouaches à Paris

1960 Exposition de groupe Galerie Karl Flinker

1961 *American painting* (U.S.I.S., Londres)

Recent Developments in Painting

(Tate Gallery, Londres)

Essai pour une peinture de demain

(Galerie Marcelle Drouin, Paris)

1962 *Comparaisons* (Musée d'art moderne, Paris)

Recherches 62 (American Artists Center, Paris)

Exposition personnelle (Galerie Karl Flinker, Paris).



Ida KARSKAYA

Née à Bender (Russie du Sud). Etudes de médecine en Belgique et à Paris.

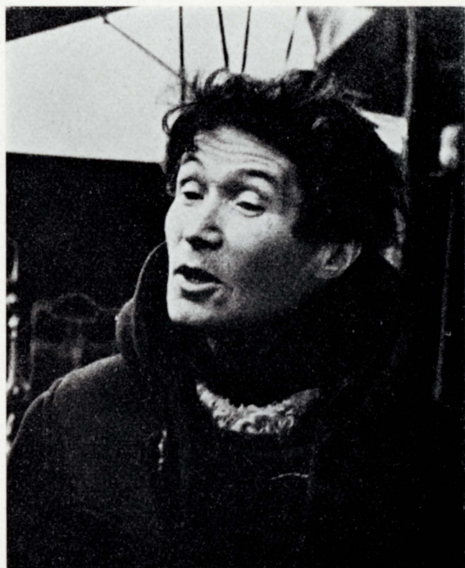
Se consacre plus particulièrement à la peinture durant la seconde Guerre mondiale. Vit à Paris.

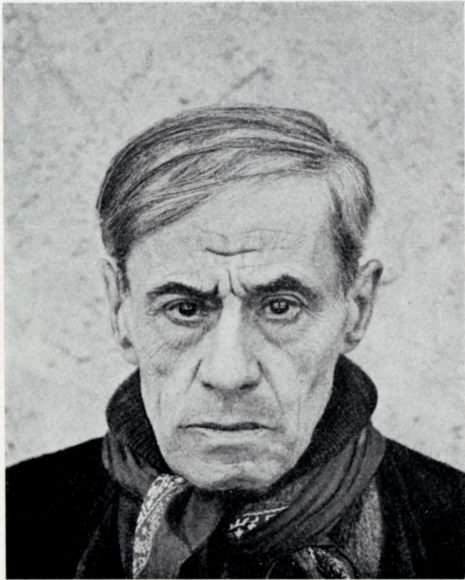
1945 Expose à la Galerie Pétridès, Paris (préface de Francis Carco)

1949 Expose à la Galerie Breteau (préfaces de Maurice Nadeau, Jean Paulhan, Francis Ponge, etc.)

1950-1962 Expositions à Paris (Galeries Colette Allendy, La Roue), New York, Turin, Milan, Wuppertal, etc.

Œuvres au Musée National d'art moderne (Paris), au Musée de Saint-Etienne, et dans collections particulières (U.S.A., Canada, Grande-Bretagne, Belgique, etc.)



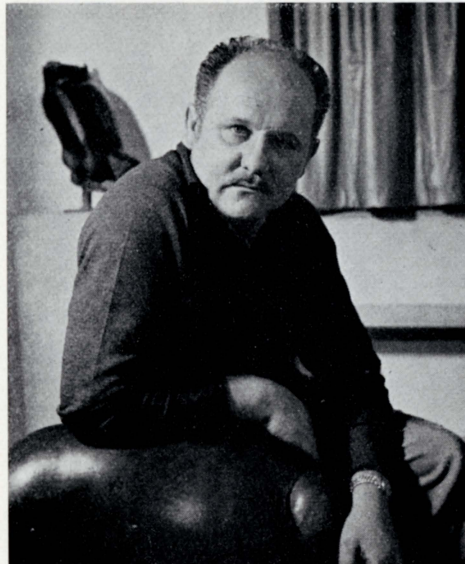


Roger BISSIÈRE

Né à Villeréal (Lot-et-Garonne), en 1888.
Académie des Beaux-Arts de Bordeaux.

En 1911, long voyage en Afrique du Nord. Se lie avec Lhote, Braque. Collabore à *L'Esprit Nouveau* (revue de Jeanneret et Ozenfant) et y publie des notes sur Seurat, Ingres, Corot. De 1925 à 1938, enseigne à l'Académie Ranson: y voit venir Garbell, Szenes, Vieira da Silva, Manessier, etc.

Pendant la seconde Guerre mondiale, se retire dans le Lot où il réalise des tentures. Revient à la peinture. Expose dans la Galerie Jeanne Bucher, à la Biennale de Venise, à la Kunsthalle de Bâle, à la Biennale de Sao Paulo, à Hanovre; le Stedelijk Museum d'Amsterdam, Eindhoven, le Musée National d'art moderne (Paris) lui ont consacré des rétrospectives. En 1952, Bissière a reçu le *Grand Prix national des Arts*.



Frédéric MÜLLER

Né à Winterthur en 1919.

1946-1950 Ecole Beaux-Arts, Lausanne
(MM. Marcel Poncet et Casimir Reymond)

1950-1952 Recherches personnelles et expositions de groupe (L'Œil et Salon des Jeunes)

1953 Séjour en Espagne et exposition à Ibiza (peinture)

1954 Exposition personnelle, Galerie Au Tournant, Lausanne

1954 Prix Pro Arte (peinture)

1955 Bourse fédérale (peinture)

1957 Participation à l'exposition «Le Dessin»
Kunsthalle, Berne

1957-1959 Orientation vers la sculpture et recherches personnelles.

1960 Participation à l'exposition plein-air
« Matériaux-Espaces », Derrière-Bourg,
Lausanne

1961 Participation à l'exposition « Quarante-deux artistes suisses », à Saint-Gall, puis
Leverkusen

1961-1962 Voyages d'études en Grèce, Yougoslavie et Espagne

1962 Exposition personnelle, Galerie l'Extracte, Lausanne

1962 Participation exposition « III^e Exposition Sculpture Suisse », Bienne.

L'expression symbolique se réduirait à une pure tautologie :
Tous ces symboles reviennent à dire au fond que l'insaisissable ne saurait être saisi.

Il ne suffit donc pas d'user des symboles pour croire qu'ainsi on aura cerné ou approché une vérité essentielle. Il faut commencer par scruter le symbole lui-même, en explorer les possibilités de signification. Telle est la réduction qu'opère par exemple le narrateur de *Joséphine la cantatrice*. Le chant de Joséphine est un pont vers un au-delà ineffable ; mais pour pouvoir être porté vers cet ineffable, il convient d'abord de vérifier la nature du chant, faute d'une adhésion spontanée à sa signification. C'est donc le langage lui-même, les moyens d'expression, les instruments de la communication qui sont en cause ; la quête doit d'abord se réduire à en mesurer la valeur, à en scruter les pouvoirs.

Or quels mythes, quelles idées, quelles images constituent dans le monde intérieur de Kafka les matériaux qui pourraient être autant de symboles, de ponts vers une ineffable totalité ? Rien de radicalement autre que ce qu'ont en commun tous les hommes nourris des mêmes civilisations que lui. Ce sont d'abord surtout des images négatives : le souvenir d'un père tout-puissant, auprès duquel on était un enfant qu'il pouvait rejeter ou écraser ; l'image de la plaine immense ou celle de la chambre solitaire où l'homme se terre dans sa solitude. Ce peut être aussi une suprême et inquiétante institution judiciaire qui décide du bien et du mal en se référant à une Loi immuable ; c'est l'ordre rigoureux d'un univers qui fixe à chacun sa tâche, là-haut dans le Château ; c'est le chant des artistes qui élève l'âme vers la beauté et la vérité, sources de réconfort et de communion. Il faudrait continuer l'énumération en ne s'en tenant plus seulement aux images centrales des récits, mais à toutes celles qui en constituent le détail. Comme l'a très justement relevé G. Anders, on pourrait faire une lecture de Kafka dans ce sens ; on verrait alors qu'une bonne partie de ces matériaux ne sont autres que le développement imagé, pris à la lettre, des métaphores du langage courant. Or, prises dans le langage courant, ces métaphores sont des conventions, ou au

moins sont admises comme telles. Si un père furieux dit à son fils: « Je t'écraserai comme une vermine » ou « Je te déchirerai comme un poisson » (« Ich zerresse Dich wie einen Fisch »), il serait surpris et troublé qu'on lise au fond de lui-même le désir du meurtre. Tel est un des grands avantages du langage imagé courant; sous prétexte qu'il n'est qu'image, il permet d'exprimer de très graves vérités sans conséquence, la réalité devient mot et y perd sa virulence, on s'attache au mot et on peut négliger de voir quelle réalité il désigne. Mais le caractère conventionnel du langage a encore un autre avantage. Une convention, cela suppose un ensemble de références et de significations allant de soi pour le groupe qui en fait usage; on est ainsi dispensé de remettre en question toute une série de valeurs admises, on y gagne sécurité et tranquillité.

Kafka est profondément imprégné de ce langage conventionnel comme tout individu né dans une société quelconque. Mais son malheur est de ne pouvoir en disposer aussi naturellement que d'autres. Nous en connaissons les raisons: elles tiennent au sort particulier qui est le sien dans la société, et à son exigence de vérité. Marthe Robert a fort bien décrit la situation de Kafka devant l'ensemble des conventions qui le lient à la société des hommes, qui le dotent d'une manière de penser et de sentir, mais à quoi en même temps il n'adhère absolument pas: « Loin d'Alexandre, loin des dieux et des héros, Kafka, comme Bucéphale, est devenu le triste avocat de la raison, et, en rêvant, feuillette nos vieux livres ». Il a donc affaire à des métaphores dont il ne pénètre pas immédiatement le sens admis. On peut d'ailleurs tout aussi bien retourner l'idée et dire: il scrute le sens profond des métaphores et découvre en elles une convention vide de contenu, ou au moins une convention dont on ne finit plus de chercher en quoi elle peut bien consister exactement. Retenons donc ces deux éléments:

Kafka prend à la lettre ce qui est reçu et utilisé ordinairement comme simple image, simple métaphore. L'image rêvée devient réalité (par exemple la métamorphose de Grégoire Samsa); l'expression « vivre comme un chien » donne lieu aux *Recherches d'un chien*; singer, c'est

être réellement un singe, etc. Et nous découvrons avec effroi quels dangereux secrets cachait notre langage usuel.

Puis, ayant pris l'image ou le mythe à la lettre, il en explore la matérialité. Incapable d'accueillir d'emblée leur sens conventionnel, de comprendre immédiatement leur prétendue signification, il les développe, les tourne et les retourne sous son microscope. Une sorte de myopie lui interdit de voir au delà. Ce qui est employé d'ordinaire comme une simple référence à autre chose, le signe conventionnel qui désigne une réalité reconnue et admise confusément par tous, est pour lui une réalité en soi. Aussi notre attente est-elle trompée sans cesse : nous attendons des images kafkéennes qu'elles ouvrent sur un au-delà, et elle ne sont que la matérialisation, sans cesse reprise et développée, de ce que la pensée commune utilise comme un signe conventionnel. Installé à l'intérieur de cette matérialité, il en explore les richesses selon une logique du développement verbal : une image en appelle une autre et il se construit alors un monde en soi, dont on pourrait dire, comme d'Odradek : « L'ensemble paraît vide de sens, mais complet dans son genre » (« Das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen »). Ainsi s'explique finalement la fantaisie verbale que nous avons analysée en particulier dans *Joséphine la cantatrice*, dans *Premier Chagrin* et dans mainte page de *La Métamorphose*, du *Procès*, du *Château*.

Nous pouvons ainsi mettre le doigt sur ce qui se signale dans l'œuvre de Kafka comme un humour secret, perceptible et fuyant. En prenant à la lettre les images, Kafka néglige de leur accorder leur pure valeur conventionnelle, il se comporte en quelque sorte comme un naïf, auquel échappe tout un réseau de références admis plus ou moins passivement par tout le monde. Il manie des mythes ou des images en ignorant (ou en feignant d'ignorer) le sens symbolique qui leur est ordinairement attaché. Au lieu de se laisser porter par le mythe, il le scrute à la loupe et le réduit à une pure tautologie. De plus, comme cette analyse se développe en récit et en roman, on attend que l'histoire des personnages représente le combat du moi avec le monde, qu'elle s'édifie en mythe,

en récit symbolique, bref, qu'elle signifie au delà d'elle-même une réalité profonde, discernable dans l'obscurité des images. Un décalage s'établit entre ces deux démarches, sous la forme d'une attente trompée. Et l'attente est trompée, à cause de cette « naïveté » dont nous parlions ou, pour reprendre le terme de Cazamian, à cause d'un « arrêt de jugement » : ici, l'incapacité de participer d'emblée aux conventions les plus générales de la pensée et du langage.

.

Une œuvre en suspens

L'objection que nous avons soulevée tout à l'heure, concernant la part d'affectation dans le jeu de Kafka, ne nous paraît pas entièrement réfutée, et ne saurait l'être entièrement.

A toutes les étapes de notre étude, nous avons rencontré une même ambiguïté : entre l'absolue gravité de l'inspiration onirique et la fragilité des images matérialisées ; entre l'apparence de fatalité (découlant de l'inspiration onirique) et la frange de liberté (découlant du traitement réaliste des images) ; entre le caractère désespérant de la quête spirituelle et le doute insinué à l'égard des images qui portent cette quête ; entre le mensonge de l'art enfin et son pouvoir indirect. Cette ambiguïté peut se ramener à l'attitude fondamentale de Kafka, condamné et se condamnant à une situation à partir de laquelle rien ne va de soi. Il ne peut donc que provisoirement accueillir et prendre à la lettre toutes les images qui l'obsèdent ou occupent son univers intérieur. Ces images sont éprouvées comme parfaitement insuffisantes, et à tel point négatives, que rien en elles ne laisse entrevoir un foyer par rapport auquel toutes choses prendraient un sens, une importance relative, leur juste place. Dès lors, dans un monde où tout peut être aussi bien capital que dérisoire, la minutie s'offre comme le moyen privilégié de reconquérir, par une investigation totale (mais hélas infinie), le sens obscur d'un univers

auquel on se sent étranger, le sens perdu d'un univers brisé. La minutie, de par sa nature même, peut être interprétée de deux manières différentes. Elle porte en elle l'exigence patiente et acharnée d'une saisie totale (à cet égard, il est une minutie proustienne qui, avec *Le Temps retrouvé*, prétend achever la réalisation de son projet). Mais elle apparaît aussi comme la myopie d'un regard sous lequel toutes choses risquent de devenir dérisoires, perdent leur sens dans l'infinitésimal (Sterne en fait un usage humoristique).

Comme la minutie de Kafka porte sur des images qu'il prend à la lettre, faute de pouvoir adhérer d'emblée à leur sens conventionnel et de s'en contenter, comme il confère à sa démarche le caractère d'une parfaite objectivité, il est impossible de déterminer de manière définitive ce qui se cache derrière l'objectivité scrupuleuse de la minutie. C'est ainsi que le monologue intérieur, si fréquent en particulier dans *Le Procès*, est fort ambigu. Il semble réaliser le comble de l'objectivité, puisqu'un personnage comme Joseph K. révèle le cours de ses réflexions dans leur flux continu sans intervention de l'auteur. Dans ce cas, celui-ci affecte de rapporter seulement la plus exacte vérité et de prendre strictement au sérieux son personnage. Comme les réflexions de Joseph K. sont une continuelle hésitation, qui se perd dans les contradictions sans qu'il en prenne conscience, l'auteur, se contentant de relater minutieusement l'infini dédale de cette hésitation, a le privilège discret de la supériorité, et l'attitude humoristique peut se faire jour. Mais d'autre part le personnage principal fonde à tel point la perspective du récit, que le monologue intérieur d'un Joseph K. tend à se confondre dans notre esprit avec celui du narrateur, si ce n'est de l'auteur lui-même. Ce qui était le comble de l'objectivité pourrait n'être aussi qu'une presque immédiate subjectivité, s'exprimant, à peine transposée, dans le déroulement actuel de sa réflexion. Dès lors on n'en finit plus de se demander jusqu'à quel point la minutie de Kafka est une affectation humoristique et jusqu'à quel point elle procède seulement d'un besoin nécessaire de saisir la totalité du monde intérieur.

Ce qui est vrai du monologue intérieur l'est aussi pour l'ensemble des récits de Kafka, puisque partout le « je » de l'auteur se retire derrière la stricte objectivité de la narration. Cette œuvre est maintenue dans un parfait suspens. Ainsi l'exigent à la fois la situation d'étranger de son auteur, pour qui rien ne se présente avec l'évidence d'une certitude, sa volonté cependant de ne rien négliger pour reconquérir une certitude, sa lucidité enfin qui l'oblige à dénoncer l'insuffisance et l'imposture d'un art qui est pourtant sa seule possibilité de se supporter et son unique raison d'être. Ces exigences contradictoires s'équilibrent dans l'œuvre, par la vertu d'un humour qui ne se manifeste que pour aussitôt se dérober. Dans son projet fondamental, elle veut être seulement la provisoire, délicate et active attente d'un accomplissement qui ne peut se réaliser qu'en dehors d'elle.

L'impatience du lecteur s'accommode difficilement d'un tel suspens. Et l'on comprend, chez Kafka, son vœu de destruction posthume. Mais parce qu'une œuvre sans lecteurs possibles perd sa provisoire consistance, Kafka confie cette tâche à Max Brod, c'est-à-dire à celui précisément qui lui avait affirmé qu'il ne l'accomplirait pas : ultime suspens, aussi nécessaire que les autres.

Contraint par sa situation et par ses exigences, Kafka est un de ceux qui, sur le plan du roman, ont restitué au langage sa plus grande vertu d'ambiguïté. Loin d'être « le dernier artiste » que veut voir en lui Günther Anders, Kafka a payé très cher le droit d'être appelé écrivain de la modernité. « J'ai puissamment assumé, » dit-il, « la négativité de mon temps » (« ... das Negative meiner Zeit (...) kräftig aufgenommen »). Ce faisant, il a contribué à ouvrir, pour le langage, une voie nouvelle, féconde et nécessaire, et il s'y est engagé très loin. Il n'impose pas au lecteur une vision, il ne l'enferme pas dans une vérité. Car la négativité n'est pas chez lui seulement l'expérience d'un rapport brisé avec le monde ni la certitude qu'« il est impossible de vivre », mais le refus aussi des accommodements prématurés, des conventions de la pensée et de la sensibilité. A plusieurs reprises au cours de notre étude,

nous avons fait intervenir le point de vue du lecteur pour saisir l'œuvre sous des angles nouveaux et complémentaires. Or c'est le langage même de Kafka qui y force, un langage de l'ambiguïté, grâce auquel le sens de l'œuvre n'est pas enfermé en elle comme un mystère à déchiffrer, mais se recrée sans cesse dans une tension entre l'œuvre et le lecteur, dans le rapport problématique de l'un à l'autre. Telle est la vertu de cette œuvre, ferment de liberté; elle ne laisse pas en repos le lecteur, elle l'arrache à l'inertie des habitudes, aux facilités du renoncement désespéré comme à la tranquillité des certitudes trop vite conquises. « Immerhin Freiheit, immerhin ein Besitz... » n'est pas seulement l'amère conclusion des recherches d'un chien, mais l'affirmation d'un pouvoir qui n'abdique pas.

L'expressivité qui naît du montage — et qui convertit en durée un système de figures spatiales — caractérise de toute évidence la nature spécifique du langage cinématographique. Mais la « mélodie visuelle » que constitue un film ne résulte pas de l'animation d'une chaîne d'éléments refermés sur eux-mêmes, de noyaux dont l'aura sémantique serait comparable à celle des notes en musique, des couleurs en peinture, comparable encore à celle des mots du poème qui, par rapport à ceux qu'utilise la prose, sont des mots à signification fantôme, vocables réduits à leur opaque épaisseur verbale, ne renvoyant à rien qu'à eux-mêmes, vocables dépouillés de leur servilité idiomatique, de leur fonction d'agents de la communication: les « pièces de monnaie dans la vase profonde » qu'évoque René Char...

Lorsqu'un peintre choisit d'utiliser du rouge, il peut certes décider d'en varier la tonalité; mais que cette couleur décrive une qualité précise du fragment de monde (ou de songerie) élu comme modèle, qu'elle soit une tache privée de référence figurative ou qu'elle jette seulement un accent dans un ensemble d'accords, elle dit rouge. Ce rouge dit rouge, même s'il est indéniable que toutes les nuances faisant partie de la gamme des rouges sont, à des degrés divers, chargées d'une certaine puissance de déflagration affective et parfois d'une symbolique à base culturelle.

Or, au cinéma, le langage se construit au moyen d'un matériau singulièrement plus complexe.

Pour le peintre, la couleur demeure dans un registre signifiant strictement limité et l'on voit bien que la peinture gagne brusquement des dimensions inattendues lorsque l'artiste, plutôt que d'assembler des taches, ordonne par collage des morceaux d'illustrations porteurs en eux-mêmes d'un sens défini, ainsi qu'en témoigne, par exemple, le génie de Max Ernst.

Dans une perspective semblable, nous pouvons constater que la magie plastique de la photographie liée intimement à ses propriétés réalistes fait du plan cinématographique une *image* en même temps qu'un *signe*.

Le plan, cette cellule de l'organisme filmique, participe d'une double postulation simultanée, anecdotique et poétique, pittoresque et picturale. Le vrai chasseur d'images est en même temps un inventeur d'emblèmes! Et l'emblématique du plan nourrit le déroulement narratif des séquences autant que l'anecdote en innerve le tissu poétique, chaque enveloppement de l'un par l'autre étant un déploiement de l'un vers l'autre. Haut rêve et miroir profond, le plan cinématographique s'articule donc sur une subtile dialectique interne; il se donne déjà en lui-même objet de composition sans jamais cesser néanmoins de devoir être investi d'un contenu explicite.

Pour le cinéaste authentique, la tâche créatrice, par conséquent, semble s'apparenter à ce phénomène qu'après les psychanalystes Maurice Blanchot nomme « la préhension persécutrice ». Le réalisateur de films doit sauvegarder la potentialité bipolaire de cet élément statique fondamental (le plan, « explosante-fixe ») à l'intérieur duquel se trouve lovée la dynamique libérante que, vectoriellement, le montage fera surgir; il doit à la fois enfermer le sens de sa création dans le plan et rompre le plan, l'ouvrir vers l'avenir de l'œuvre afin d'en mieux dégager le sens. S'il se laisse aller à conférer une valeur privilégiée à l'une de ces deux postulations antagonistes-complémentaires, l'ensemble de son édifice risque de se pétrifier ou, au contraire, de tomber en poussière.

A cet égard, la photogénie est sans doute la plus commune et la plus fâcheuse tendance à éviter puisqu'elle consiste à briser cette unité dialectique afin de soumettre intégralement le plan à une ordonnance spatiale artistiquement élaborée qui rejoint la pure picturalité; du coup, le film perd ses possibilités d'envol et la temporalité, fossilisée, ne laisse plus qu'une trace vague à la surface du formalisme (cf. *La fille aux yeux d'or*, de Jean-Gabriel Albicocco).

(A suivre)

Voir *Pour l'Art* n° 79-80, 81, 82, 83, 84.

Le problème du temps

Les mathématiques ont renouvelé notre notion de l'espace et du temps. Mais à vrai dire sur un plan abstrait, et l'imagination s'essouffle vite à les vouloir suivre. Les philosophes, dès l'origine préoccupés par l'espace et le temps, n'ont pas manqué de s'emparer de cette pâture neuve, et à leur suite les écrivains, les artistes, qui tous aujourd'hui prétendent à la philosophie. C'est la source d'innovations parfois heureuses et fécondes, mais souvent trop ambitieuses et niaises. Il est des limites que l'art ne peut transgresser sans danger, dans la mesure où sa nature le soumet aux exigences de l'expérience, d'une expérience sensible et concrète. La musique ne pouvait pas échapper aux sollicitations de ce bouleversement philosophique.

Et d'abord, semble-t-il, dans l'ordre du temps: puisque son essence est le temps, puisqu'on a pu la définir, justement sinon exhaustivement, comme l'art de l'organisation du temps. Or les possibilités de renouvellement à cet égard, certes importantes et significatives, sont limitées: sans doute parce que l'on y touche à son essence même. Grande leçon que tout artiste, et particulièrement tout écrivain, pourrait utilement méditer.

Toujours d'ailleurs la musique a exploré l'univers temporel afin d'y puiser des ressources formelles et expressives. Cette force d'investigation, si riche en effets de toutes sortes, et sans cesse diversifiés, c'est le rythme, l'un des éléments constitutifs de la musique, peut-être son élément fondamental. C'est aussi l'invention des formes et des structures, ce qu'on appelle l'architecture musicale.

La musique traditionnelle est fondée sur un retour des thèmes, sur une répétition, une symétrie, ou une opposition, un conflit. C'est là un arrangement du temps, une façon de le concevoir. Que ce retour soit interdit, que la variation perpétuelle modifie sans arrêt l'aspect des structures, et le temps devient véritablement irréversible, comme on se plaît à dire aujourd'hui, dans l'expérience vécue de l'œuvre musicale. Le résultat immédiatement sensible est une durée qui semble plus longue, mais en même temps plus vigoureuse, parce que au cours du temps donné les expériences ne se répètent pas, en s'affaiblissant. On éprouve un sentiment de densité, même dans les ouvrages de Webern aux dimensions minuscules. Toutefois, ce rapport sous-jacent entre les phénomènes musicaux, qui est le propre de l'effort créateur sériel, assure la continuité et l'unité nécessaires, continuité et unité qui ne sont pas purement formelles, mais qui sont notre appréhension du temps.

Dans la musique traditionnelle, le tempo (c'est-à-dire la vitesse d'exécution) est à peu près fixe pour un morceau donné, ou une partie du morceau, compte tenu des variations légères ou accentuées, mais provisoires, qu'indique l'auteur, ou qu'observe l'exécutant selon son intuition. Dans la musique sérielle les variations de tempo prennent une place importante, liées à cette liberté de l'interprète qui y trouve une de ses manifestations les plus évidentes. Rappelons ici les *Zeitmasze* de Stockhausen:

le compositeur y emploie un tempo de base fixe précisé par un chiffre métronomique, un tempo aussi rapide que le permet la virtuosité de l'exécutant, un tempo aussi lent que possible déterminé par l'émission de l'instrument, un glissement de retard ou d'accélération allant du simple au double. Rappelons aussi la fameuse *Pièce XI* pour piano, et ses dix-neuf séquences dont le hasard fixe la succession et pour chacune, entre autres caractéristiques, le tempo. Il faut noter des œuvres, comme *Circles* de Bériot, ou *Repons* de Pousseur, où le choix d'un exécutant établit dans un équilibre mouvant d'influences réciproques le tempo des divers fragments.

Ce qu'on appelle rythme, couramment, c'est une accentuation périodique simple et efficace que l'oreille perçoit sans peine comme une impulsion motrice. La musique africaine, la musique asiatique ont élaboré des rythmes infiniment plus subtils que la musique occidentale, et des polyrythmies simultanées fort complexes, dont la musique contemporaine s'est inspirée. Debussy, Stravinsky, Messiaen ont joué un rôle de premier plan dans cet enrichissement. Les jeunes compositeurs sériels d'aujourd'hui ont pris chez Messiaen l'idée extraordinairement féconde des séries de durée, qui appliquent au rythme le principe sériel, comme on l'appliquait auparavant aux hauteurs. Et chez eux le sens du rythme est devenu prodigieusement complexe et subtil, ce qui conduit l'auditeur à un raffinement de son propre sens du rythme.

La musique sérielle est allée jusqu'à se préoccuper des divisions du temps que constituent le passé, le présent et l'avenir, et à tenter de superposer dans une unité ces stratifications successives de la durée. Tentative qui me paraît exceptionnelle et dont je n'aurai à citer qu'un seul exemple: *Transition II*, de Mauricio Kagel. L'ouvrage est exécuté avec un piano et deux haut-parleurs. Le compositeur différencie trois « couches » formelles, trois structures, dont chacune correspond à un mode temporel. Le passé est représenté par une musique déjà enregistrée, le présent par la musique exécutée en direct au cours même du concert. Lors de cette audition, on enregistre; l'enregistrement effectué, et si l'on veut élaboré, pourra s'ajouter aux nouvelles structures au cours d'une audition future: où le futur se trouve en germe dans le présent. L'utilisation de l'enregistrement fait revivre le phénomène sonore. Cette solution d'un problème qui ne se pose pas nécessairement, mais qu'on peut légitimement se poser, n'est pas arbitraire; elle serait plutôt trop logique, et presque trop simple, voire naïve. Mais il n'importe, elle est ingénieuse. Un compositeur génial pourrait créer selon cette démarche des œuvres singulières et chaque fois vraiment neuves. La musique sérielle y accomplirait l'une des fins qui sont sa raison d'être.

Voir *Pour l'Art* n^{os} 79-80, 81, 82, 83, 84.

Lausanne est depuis peu le siège du *Centre international de la tapisserie ancienne et moderne* (CITAM). Voilà pourquoi, durant tout l'été, son Musée cantonal des Beaux-Arts a ouvert ses salles à la première Biennale internationale de la tapisserie contemporaine.

Confrontation de mouvements divers, voire contradictoires, toute Biennale comporte des lacunes et semble favoriser telle tendance au détriment d'une autre: il serait donc vain de chercher à toutes les œuvres exposées un dénominateur commun. Mais une manifestation d'une telle ampleur (une vingtaine de pays y participent), et parce qu'elle est la première de cette importance, donne l'occasion au critique de faire le point: où en est la tapisserie contemporaine? quelle est sa raison d'être? comment son esthétique évolue-t-elle?

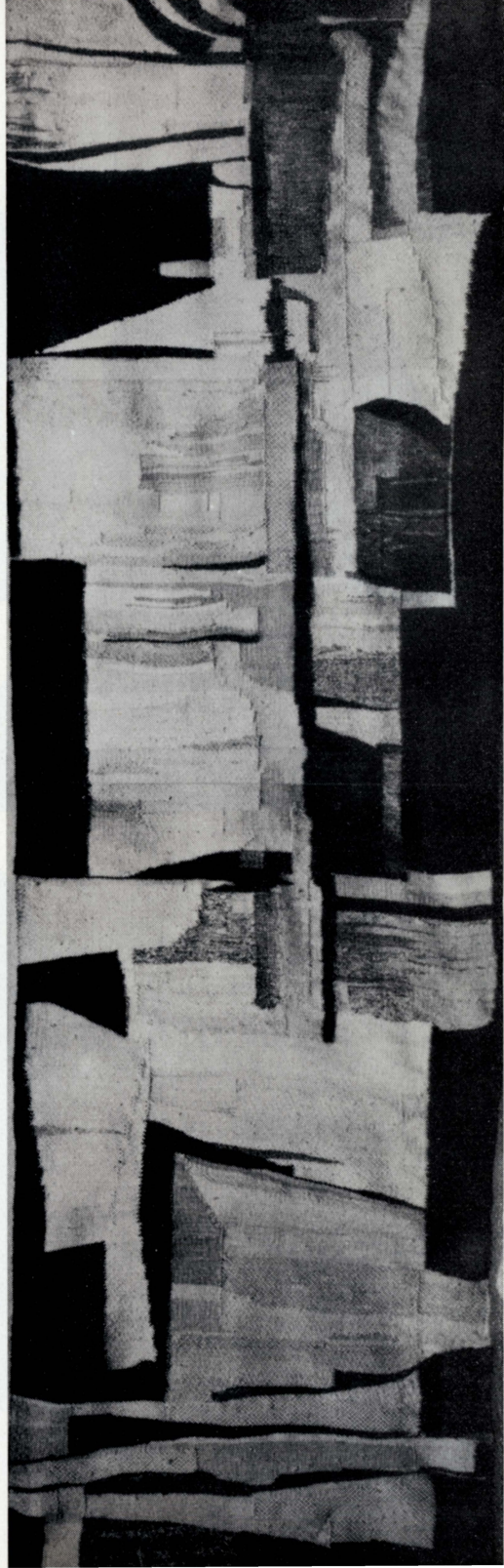
Les techniques de basse et de haute lisse sont nées à une époque où l'industrie n'existait pas; le travail artisanal était moins onéreux qu'aujourd'hui; les arts appliqués intervenaient jusque dans la fabrication des ustensiles de cuisine ou des armes. Le rythme du travail manuel obligeait l'artisan à passer plusieurs mois, plusieurs années parfois, sur un même ouvrage, fût-ce la sculpture d'un bahut ou le ciselage d'un bijou. La tapisserie s'est développée en accord avec son temps. Œuvre de longue haleine puisqu'elle use de fils de chaîne et de trame relativement minces pour recouvrir de grandes surfaces et que la trame doit être suffisamment serrée pour recouvrir entièrement la chaîne, la tapisserie d'Aubusson apportait à de grands murs froids, mais déjà animés par la pose irrégulière des pierres, le raffinement de sa texture, le rayonnement de ses couleurs, la chaleur de sa laine.

Aujourd'hui l'industrie a pris la relève de l'artisanat. Partout, sauf dans les métiers qui laissent une part à la création artistique. Nos maisons voient triompher les matériaux travaillés en usine, *préfabriqués*: plaques de béton, verre, profilés d'aluminium. Quelle est alors la place de la tapisserie dans l'habitat contemporain? Quelles sont les exigences de notre sensibilité contemporaine à son égard?

A la tapisserie nous allons demander ce que nos « murs » ne nous offrent plus naturellement: une surface animée où la main de l'homme a laissé son empreinte, où l'on sente qu'un matériau a offert prise à l'artisan qui en a triomphé sans le trahir; plus encore, un épiderme qui nous parle d'écorce et de feuillage, de terre et de pierre, qui nous rapproche de l'élémentaire. Nomade des bâtiments locatifs, l'homme d'aujourd'hui a besoin d'animer leurs murs anonymes: souple, facile à transporter, la tapisserie s'impose comme *muralnomad*, pour reprendre le néologisme de Le Corbusier.

C'est dire que les techniques d'Aubusson et des Gobelins ne peuvent plus nous satisfaire. Trop raffinées, trop minutieuses (combien de fois n'ont-elles pas été tentées de rivaliser avec la peinture en lui empruntant ses procédés, ses nuances!), elles ne

Magdalena Abakanowicz
Composition de formes blanches,
2 × 6,5 m





parlent pas ce langage âpre, rugueux, contrasté que nous désirons entendre. Le temps nécessaire à leur confection élève considérablement leur prix de revient: les tentures ainsi réalisées ne sont accessibles qu'à de grandes institutions commerciales, à des banques, ou à de très riches particuliers. Qu'on est donc loin du *muralnomad* destiné au living-room familial!

Seul l'ensemble présenté par la Pologne à la Biennale indique ce que pourrait être, ce que devrait être la tapisserie contemporaine. Le grand ouvrage de Magdalena Abakanowicz s'écarte résolument des techniques traditionnelles puisqu'il utilise des fils de chaîne très espacés et que la trame ne les recouvre pas entièrement. Des plages de lin, de chanvre, de laine y dialoguent; tandis que la laine se glisse, féline et chaude, dans la chaîne, le chanvre ligneux la retient par sa rigueur, l'empêche d'abuser de l'arabesque. On sent que l'artiste ne s'est pas contentée de traduire fidèlement un carton, mais qu'elle a modifié ses intentions au fur et à mesure que le travail avançait et qu'il lui imposait sa structure, qu'il la « regardait » comme un être autonome. Dialectique féconde, dramatique, d'où résulte un tout vivant d'une vie organique, une surface animée, tantôt moelleuse, tantôt rêche, tantôt souple et fluide, tantôt raide et solide.

Auschwitz, de Wojciech Sadley, renoue avec la tapisserie commémorative. Que l'on songe aux tentures du Grand Siècle: elles constituaient une chronique du roi, célébrant son sacre, rappelant sa visite à la Manufacture des Gobelins ou évoquant le renouvellement des alliances avec les Suisses. *Auschwitz* ne se contente pas de fixer le souvenir d'un crime tragique perpétré contre le peuple polonais: de sa symbolique élémentaire opposant le rouge-orange des flammes et du sang au bleu acier des chaînes de la captivité, elle stigmatise la guerre, elle dénonce en tout homme sa part violente et bestiale. Cette œuvre ne se contente pas, comme la plupart, d'être *décorative*, elle nous touche au plus profonde de notre être, avec une extrême urgence. Oui, la tapisserie a pouvoir de dissoudre nos spectres et de tramer les signes d'un monde habitable. A condition de transformer les techniques traditionnelles, et l'esthétique qu'elles impliquent, conformément aux exigences de *notre* sensibilité; plutôt que de tenter, en imitant le passé, une vaine évasion.

Formulons donc le vœu que les prochaines Biennales n'hésitent pas à montrer des travaux qui remettent en question la notion même de « tapisserie », des tentures de Bissière, par exemple.

Le triple Nérée

(Fronton de l'Hécatompédon)

Dans la forme triangulaire du fronton s'inscrivait une scène aux personnages peu nombreux: la lutte d'Héraclès contre le monstre marin Triton, en présence du « triple Nérée ». C'est donc à un épisode de la mythologie que se réfère l'œuvre, qui apparaissait bien en vue à la façade d'un des grands temples de l'Acropole, dont la restauration avait été ordonnée par Pisistrate; on peut la situer vers l'an 550, au moment où, pour la première fois, sous l'impulsion de ce tyran éclairé, Athènes va faire figure de capitale de l'art grec.

La sculpture, passablement mutilée, nous apparaît aujourd'hui entièrement détachée du fond auquel elle adhérait à l'origine; on peut la considérer comme une ronde-bosse, mais en se rappelant que l'artiste, en l'exécutant, a été soumis à un double impératif: en profondeur, l'œuvre, plaquée contre le fond qui la porte, ne peut se développer; après avoir accroché le regard, elle doit le maintenir en surface et ne peut lui offrir l'évasion d'une perspective fuyante; d'autre part, inscrite dans le cadre donné, régulier, symétrique, tyrannique du triangle aplati du fronton, elle bute contre les corniches saillantes qu'elle ne saurait outrepasser; cernée entre la frise et les deux rampants, elle doit s'accommoder de cet espace: non seulement s'en satisfaire, mais encore le remplir heureusement, efficacement. L'artiste roman se heurtera à une injonction du même ordre, lorsqu'il aura à mettre en place les figures du tympan; il semble pourtant que la solution lui soit plus aisée qu'à l'artiste grec, car l'aire semi-circulaire offerte par le porche est plus « ramassée », si l'on peut dire, que ce fronton étiré en longueur, à droite et à gauche, et dont les lignes n'en finissent pas de se rejoindre, étranglant progressivement la surface disponible.

Occuper cet espace en y disposant des monstres, pour la configuration desquels on jouit de toute liberté — fantaisies zoomorphiques inépuisables, et toujours justifiables —, quelle aubaine! Or justement, l'esprit grec refuse ces caprices de l'imagination; pour lui, les figurations fantastiques n'ont pas de saveur, n'ont *plus* de saveur: les monstres — objet d'émerveillement, et non de stupeur — prennent figure humaine, s'enracinent dans le monde du connaissable, réductibles à l'exercice d'une raison pondérée qui traque tout ce qui est a-normal, pour le soumettre aux normes du vrai, ou du vraisemblable. Ainsi, ce « triple Nérée », dont la tradition religieuse dit qu'il est insaisissable, parce que se métamorphosant perpétuellement, tantôt eau, tantôt feu, tantôt air, ce dieu redoutable et fuyant, captieux et volatil, le voici ramené, dans ce fronton, à la plus débonnaire des apparences; figé. Rien ne subsiste de son « effervescence », et son éternel devenir se trouve incarné en une triple présence actualisée. Le Grec qui, dans sa pensée philosophique, a si clairement formulé la notion de l'instabilité fondamentale du monde¹, ne traduit dans la pierre que l'image de la

¹ Héraclite, en particulier: « Tout s'écoule »; « tout marche, et rien ne s'arrête » etc.

permanence immuable. Seule allusion aux transformations incessantes de Nérée: les symboles qu'il tient dans sa droite; oiseau (air), flamme (feu), bande ondulée (eau); mais le choix même de ces symboles témoigne de la volonté de représenter ces éléments sous l'apparence la plus solide: la main empoigne l'eau et le feu.

Quant aux trois corps de ce dieu monstrueux, ils montrent d'abord ce qu'ils ont de plus humain, de plus commun avec la moyenne des humains. Sans doute, des trois têtes, énergiques, carrément taillées dans la matière, massivement charpentées, se dégage une expression de grandeur souveraine, que soulignent la barbe stylisée et riche en couleur, et le grand œil en amande, à la pupille incisée, transperçant le monde dans une investigation qui scrute jusqu'au cœur de l'être. Mais une telle intensité de la présence au monde, de la prise qu'on cherche sur lui, n'est pas caractéristique de cette seule œuvre: tout autant la trouverait-on sur les têtes du cavalier Payne-Rampin ou du Moschophore, ses contemporains — il s'agit toujours d'une expression *humaine*. Les trois torses, eux, à première vue, paraissent indépendants, sans autre lien entre eux que celui de la ressemblance: trois individus, vus à mi-corps, et comme accoudés à une même balustrade, et non le triple épanouissement d'un seul et même corps, allongé et anguipède. Quels soins le sculpteur n'a-t-il pas mis à dissimuler cette difformité; le bras, replié, cache le bas du thorax, là où naît la partie serpentine du corps, et les trois bustes, de face ou de profil, laissent aussi dans la vague, derrière eux, cette « articulation ». L'effet produit est, il faut le reconnaître, assez maladroit, et l'on a quelque peine à saisir que ces trois torses et cette queue chamarrée s'unissent en une seule créature: l'aspect trop humanisé des parties antérieures se satisfait mal de cet arrière-train de reptile. Par contre, ce triple appendice caudal, aux circonvolutions inégales et décroissantes, se love admirablement pour remplir jusqu'à l'extrémité l'angle du fronton; solution heureuse à ce problème ardu du cadre, reprise symétriquement pour l'angle opposé², occupé, lui, par la queue du monstre marin Triton, contre qui lutte Hercule: car c'est là le vrai sujet de l'œuvre...

Et Nérée n'est qu'un spectateur, spectateur privilégié à qui est dévolue près de la moitié du fronton. Est-ce à dire qu'il occupe indûment une place qui devrait revenir aux protagonistes? Ce serait méconnaître le sens de sa présence; s'il ne participe pas activement à la lutte en cours, il nous amène à nous y intéresser, nous, public étranger

² Il est impossible de parler de la composition de l'ensemble de ce fronton, toute la partie centrale manquant; on peut cependant supposer qu'entre ces deux groupes symétriques de personnages étendus devait surgir, au centre, une figure debout, un dieu arbitre du conflit probablement: Zeus, Athena ou Apollon, plus tard, auront cette place d'honneur dans les frontons d'Olympie ou d'Egine — au même titre qu'Athéna dans les *Euménides* d'Eschyle...

au drame. De profil ³, en effet, deux de ses têtes considèrent les héros aux prises, s'attachent au destin de cette rencontre; mais la troisième tête, détournée de ce spectacle, retournée pour nous fixer, nous prend à témoin, nous associe à ce jeu tragique. Nérée est l'équivalent du chœur ⁴ qui, dans la tragédie, sans participer à l'action, suit son développement pas à pas, la vit, l'amplifie, la commente; bref, qui l'« explicite » à l'usage du public dont la participation est nécessaire à l'élaboration de cet univers tragique. Mais, ce faisant, Nérée appartient à la fois à deux mondes: le nôtre, et celui de l'action qui se déroule sur le tympan; intermédiaire entre ces deux mondes, mais en même temps impliqué dans chacun d'eux, il n'appartient plus à l'espace du seul tympan, qui se développe « en surface », mais il pénètre dans l'espace des hommes, qui se gonfle d'une troisième dimension; détaché du fond plan, qui semblait lui interdire toute profondeur, le voici qui avance vers nous, dieu volumineux dont le corps, à épouser les formes humaines, y a gagné d'être une présence sensible, baignant dans ce monde spatial dont, d'un triple regard, il sonde les limites; et ce regard, d'emblée, établit une relation nouvelle entre l'œuvre d'art et l'univers où elle prend place.

Voir *Pour l'Art* n° 83, 84.

³ La position *exacte* de ces têtes est sujette à caution: la restauration de cette œuvre a soulevé des polémiques; si tous admettent qu'une des têtes est résolument tournée, quasi-frontale, on discute encore sur le mouvement précis des deux autres: de profil, ou l'une légèrement de trois quarts? De même, le geste du bras gauche, et la présence d'ailes, sont controversés...

⁴ Au sujet de ce rapport entre sculpture et art théâtral — qui se forme à cette même époque — voir *Pour l'Art* n° 65 (*Persée égorgée Méduse*).

La France est, on le sait, un pays très centralisé. La culture y irradie de Paris vers les extrémités du pays, tout comme le réseau de voies ferrées. Mais le train tend, à l'âge de l'automobile, à devenir un moyen de déplacement anachronique, et la voiture a introduit dans la figure des déplacements une mobilité nouvelle, un assouplissement et une fantaisie qu'il n'y a peut-être pas paradoxe à rapprocher des aises prises, dans les arts plastiques, avec la perspective bien linéaire, bien fuyante vers son point de convergence inéluctable.

Pendant longtemps, il ne fut théâtre que de Paris. Je néglige le théâtre d'amateurs, presque toujours négligeable; et les tournées théâtrales qui sillonnaient, bon an mal an, la province — *Les Ratés* de Lenormand en offrirent une image cruelle — ne faisaient que confirmer ce monopole. Les grandes villes mêmes, Marseille, Bordeaux, Rouen... ne possédaient que des théâtres-garages — le mot parle de lui-même — et rien ne s'y créait, tout s'y répétant, édulcoré, même aux « Célestins » (à Lyon), à l'exception près des Pitoëff.

La IV^e République, puis la V^e ont voulu changer tout cela. Y sont-elles parvenues? Un fait nouveau: nous avons, depuis 1951, une politique de la culture dont on peut considérer la nomination de Jean Vilar à la direction du Théâtre National Populaire comme la première manifestation, et la création d'une « Commission du théâtre, de la musique et de l'action culturelle », au secrétariat d'Etat des *Arts et Lettres*, comme la plus récente. Cela s'accompagne d'une augmentation substantielle des crédits alloués aux domaines culturel et artistique. Une partie en reviendra au théâtre, pour le financement surtout d'un nouveau Théâtre National Populaire à Paris — Guy Rétoré, animateur de la *Guilde* en prendra la direction — et pour la création, dans tout le pays, d'une vingtaine de *Maisons de la Culture* dont le centre, le plus souvent, sera la salle de spectacles. Il faut aussi continuer à faire « tourner » les troupes de province qui se sont créées depuis la Libération, et que les municipalités, avec l'aide de l'Etat, subventionnent. Il s'agit des troupes permanentes dont la plus justement célèbre est le *Théâtre de la Cité* de Roger Planchon, implanté à Villeurbanne, banlieue lyonnaise, et les six Centres Dramatiques de province dont nous allons parler. Leur répartition est géographique, et leur nom dit assez sur quelle aire s'exerce leur activité. Le plus ancien est la *Comédie de Saint-Etienne*, dirigée par Jean Dasté, gendre et disciple de Jacques Copeau. On peut considérer Dasté comme l'introducteur en France de Brecht. On lui doit de nous avoir fait connaître et aimer l'*Exception et la Règle* et, surtout, *Le Cercle de Craie caucasien*. Les autres centres sont la *Comédie de l'Est* (directeur, Hubert Gignoux); le *Grenier de Toulouse* (Maurice Sarrazin), Daniel Sorano dont nous déplorons la mort récente y fit ses débuts; la *Comédie de l'Ouest* (Georges Goubert et Guy Parigot); la *Comédie de Provence* (René Lafforgue — il sera remplacé en janvier par Jacques Fabbri), elle fut fondée

par Gaston Baty; le *Centre Dramatique du Nord* enfin (André Reybaz), son animateur nous révéla, il y a une bonne dizaine d'années, Ghelderode, avec *Hop, Signor*. Ce qui caractérise tous ces Centres, c'est un immense courage, qui ne peut être soutenu que par une foi sans réserves dans la grandeur et la mission du théâtre: le vrai, l'authentique, en un mot le théâtre *populaire*, si l'on restitue à ce mot toute sa dignité; théâtre qui exclut le recours à la facilité.

La vie d'un Centre dramatique est, disons-le tout net, une vie de chien. Toujours une pièce, deux pièces même en chantier, dans des conditions financières et matérielles difficiles; toujours sur les routes: le car des techniciens et des décors arrive vers dix heures du matin dans la ville ou le bourg où joueront, le soir, les comédiens dont le car arrive, lui, vers quatre heures de l'après-midi. Et il faut planter le décor, s'accommoder de tous les lieux, adapter hâtivement la mise en scène au plateau, aux dégagements qui, chaque jour, modifient les données du problème: servir au mieux la pièce que l'on aime, vaillle que vaillle la défendre envers et contre toutes les contingences, tous les milieux. La représentation terminée, on remballle, on repart, on recommence quelque cinquante kilomètres plus loin.

Une pièce tourne ainsi un mois, deux au plus; après quoi, on reviendra sur les mêmes lieux en représenter une autre. Le répertoire, où les pièces modernes relaient les classiques, prouve le souci de la qualité et le désir de faire du théâtre l'occasion d'un enrichissement ou d'une prise de conscience. On ne recule pas devant une œuvre aussi difficile que *Le Père humilié* de Claudel, ou aussi sujette aux controverses que *Boulevard Durand* de Salacrou (*Centre dramatique du Nord*). Mais ce qui prouve également que les Centres ne mesurent pas leur peine, quand il s'agit de faire aimer le théâtre, c'est que tous s'emploient, à côté ou à l'occasion de leurs tournées, à des activités dénommées « para-théâtrales » (causeries, entretiens avec le public, représentations dans les écoles, émissions radiophoniques). La plupart ont organisé un cours d'art théâtral, destiné à amener au Centre des éléments valables sur le plan local. Le plus actif — le mieux pourvu de crédits également — est, à cet égard, la *Comédie de l'Est* qui dirige, à Strasbourg, une *Ecole supérieure d'art dramatique* très florissante.

En somme, décentralisation théâtrale très bénéfique. Il reste que la critique est « parisienne », que les connaisseurs ou réputés tels ont domicile dans la capitale, et qu'une troupe de province — ô paradoxe! ô préjugé! — pour s'imposer dans son aire provinciale même, a besoin de la consécration de Paris.

R. Planchon a obtenu cette consécration avec Brecht et Molière, Dasté avec O'Casey. Rappelons enfin que *Boulevard Durand*, monté par Reybaz, a été un des événements théâtraux de la saison. La province bouge, Paris le reconnaît: tant mieux.

Une des initiatives les plus intéressantes de l'année est la création de la *Communauté théâtrale*, sous l'impulsion de Raymond Rouleau. Installée depuis le mois de février dans le petit — et assez minable — théâtre Mouffetard au centre de la rue la plus populaire de la Rive Gauche (marché qui est la manne des ménagères et de l'amateur de pittoresque — cf. *Opéra-Mouffe* d'Agnès Varda), une troupe, composée d'éléments qui se renouvellent pour les besoins du spectacle et qui pratiquent l'anonymat, du figurant au metteur en scène, a présenté déjà trois spectacles de qualité.

D'abord trois pièces en un acte (Courteline, Pirandello, Mirbeau) accompagnées d'un récital poétique: 54 représentations); puis quatre autres pièces (Jarry, Jean Davray, Strindberg, Feydeau: 30 représentations). Sans en avoir épuisé le succès — appréciable, quand le public n'est attiré par aucune vedette — on est passé à une pièce qui tient toute la soirée, cette fois: *Le génie des forêts* de Tchekov.

Le théâtre Mouffetard fermé pour la période des vacances, les représentations se donnent actuellement au *Théâtre de Lutèce*, prêt à accueillir toujours les tentatives intéressantes et courageuses.

Ce *Génie des forêts* est une sorte de première version d'*Oncle Vanja*, joué et rejoué à Paris, avec prédilection, ces dernières années. Le spectacle est attachant, et pas seulement en raison de l'œuvre plus achevée qui s'en est dégagée quelque dix ans plus tard. Ces acteurs inconnus jouent tous avec conviction, ferveur, la plupart de façon convaincante. On souhaite qu'en septembre, quand ils rouvriront leur petit théâtre, après le festival de Spa où ils se produiront, ils retrouvent le succès mérité qui a couronné leurs efforts.

Raymonde Temkine

Notes de lecture

Michel Butor

Mobile

Editions Gallimard NRF, Paris, 333 pages

Michel Butor nous livre à son tour ses *Clefs pour l'Amérique*. Non pas une enquête, non

pas une réflexion critique. Mais l'expérience vécue d'un Etat, voire d'un continent. *Mobile* se présente comme une vaste tapisserie: impressions visuelles, extraits de prospectus touristiques, citations politiques, historiques, indications pour la circulation routière, slogans publicitaires entrecroisent leurs fils de chaîne et de trame. « Respirez l'air des 50 Etats!... Regardez les Américains, vivez avec les Américains! », s'exclame la prière d'insérer. Et l'auteur de nous convier à un voyage dont nous avons la liberté de choisir les étapes.

Entreprise fascinante par l'ampleur même de son propos, *Mobile* souffre cependant d'une ambiguïté fondamentale dont il ne vient pas à bout: la réalité américaine (son espace-temps devrait-on dire) est approchée comme un phénomène dont les divers éléments sont exprimés au fur et à mesure qu'ils s'imposent à la conscience; mais Michel Butor ne se fie pas à cette seule structure puisqu'il lui superpose une structure a priori, étrangère au phénomène. C'est ainsi qu'il traite les 50 Etats dans un ordre arbitraire, l'ordre alphabétique, que les remarques se succèdent d'une manière presque identique d'un Etat à l'autre. D'où ces deux conséquences: l'ensemble n'atteint pas à l'unité d'une perspective visionnaire, l'écriture parvient trop rarement à ce point d'incandescence où se confondent en un chant son pouvoir d'information et son pouvoir de suggestion.

N'est-ce pas que Michel Butor poète est trop souvent tenu en bride par Michel Butor critique; n'est-ce pas que l'écrivain français, prospecteur particulièrement lucide de notre conscience contemporaine, est témoin devant l'écriture plutôt que par l'écriture?

Jacques Monnier

Claude Simon

Le Palace

Editions de Minuit, Paris

Un épisode de la guerre civile d'Espagne. L'état-major de la révolution a pris ses quartiers dans un palace désaffecté dont les stucs et le mobilier surannés dénoncent une société pourrie. Les protagonistes du drame? Un petit groupe de personnages (les chefs de la rébellion?) dont les silhouettes se dégagent avec peine: l'instituteur, l'étudiant, l'Italien. Tout

semble séparer ces hommes: leur milieu, leur origine, jusqu'à leur langue. Ils n'ont en commun qu'une même solitude, et peut-être un même idéal, en tous les cas leur volonté d'action les rapproche et les incite à travailler ensemble. Mais le protagoniste principal reste le climat qui les enrobe, qui les englue. Climat complexe, que résume cette ville sans nom, fait d'une certaine histoire, de certaines traditions, de certaines mœurs, d'une certaine atmosphère et qui pèse de tout son atavisme sur ces meneurs, et qui résiste de toute son inertie à la révolution. Les noms mêmes des rues, les inscriptions sur les bâtiments publics, les slogans publicitaires apparaissent comme les garants d'une stabilité à toute épreuve. A l'issue du roman comme à son début, les pigeons retombent lourdement sur le pavé; le cycle se referme. N'oublions pas la définition liminaire: un corps *en révolution* repasse périodiquement par son point de départ. La révolution politique est-elle vaine comme les principes sur lesquels elle prend appui? Claude Simon se garde de conclure sur ce plan: une rébellion, un coup d'état sont des instruments de l'histoire. Ce qui échappe à l'histoire et fonde la grandeur de l'homme, c'est la prise de conscience de la solidarité qui le lie à ses semblables, c'est la prise en charge de son destin. L'homme s'invente dans ce mouvement, dans cet élan.

J. M.

Pierre-Alain Tâche

Greffes

(Préface d'André Guex)

Editions Cahiers de la Renaissance vaudoise, Lausanne

Il est des œuvres de jeunes qui nous sont aimables par leurs excès mêmes: leur impétuosité témoigne souvent d'une véritable « nécessité intérieure », pour reprendre l'expression de Kandinsky. La poésie est d'abord affaire de ton et de souffle, une certaine manière de respirer. Pas de doute à ce sujet, l'inspiration habite Tâche. Certes *Greffes* n'est pas exempt de facilités (tel jeu de mots dépourvu d'humour), d'images qui se nuisent les unes aux autres parce qu'elles tendent à l'accumulation; le poète se complait parfois dans un spleen désuet hérité du symbolisme. Mais Tâche sait lire en lui les signes du monde. Quand il suit

ses impulsions les plus profondes, sans souci de leur donner un poli, une patine artificiels, il fait entendre une voix juste, forte d'être élémentaire:

« J'avais le mot oublié

Quand l'ombre d'un oiseau suspendit le sommeil

Aux tréteaux du matin »

Rappelons que ce recueil a valu à son auteur un prix rarement délivré par la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne: le prix Follope.

J. M.

Wolfgang Borchert

Devant la porte

Editions Buchet-Chastel

Traduction de J. B. Oppel

Préface de Heinrich Böll

« A ce que sera demain / Serait-ce une angloise / Je dis: oui ». Ces vers de W. Borchert, son ami B. Meyer-Marwitz les a choisis comme épigraphe pour la postface de la traduction française de ses œuvres. Elles tiennent en un volume: il est mort à vingt-six ans. Il avait dit « oui » à demain, mais il disait « non » au présent; et sa mort prématurée, il faut la porter au compte du nazisme. Condamné à mort à vingt ans pour des lettres exprimant une opinion non-conforme sur Hitler et la guerre; gracié mais renvoyé sur le front russe; enfermé dans un pénitencier pour quelques plaisanteries peu orthodoxes dans la chambre; libéré par les Américains, mais dans un état de misère physiologique tel qu'il ne s'en remettra jamais; il lui restait deux ans pour crier sa révolte. Il s'y employa avant de mourir seul à Bâle où il arriva déjà presque mourant.

Le lendemain de sa mort, le 21 novembre 1947, on donnait à Hambourg, sa ville natale, la première de sa pièce, *Devant la porte*, une œuvre assez bouleversante, et qui bouleversa. « Un homme s'en revient en Allemagne ». Oui, ce n'est que cette histoire-là. Elle est aussi celle des hommes qui s'en sont revenus en Pologne, en Angleterre, en France... de ceux que la guerre a retenus éloignés de chez eux « très longtemps. Trop, peut-être ». « Il voit alors qu'ils sont nombreux à droite, à gauche, à vivre le même cauchemar. » Il y a dans ce

drame d'une facture très originale quelque chose qui préfigure certaines pièces d'Adamov ou de Gatti.

Autour de cette œuvre dramatique, on a rassemblé des nouvelles. *Billbrook* est l'histoire d'un sergent aviateur canadien qui découvre d'abord avec amusement, qu'il porte le nom d'un quartier d'Hambourg. La découverte de « son quartier », c'est la découverte du vrai visage de la guerre. Citons aussi *Le pissenlit* où l'on voit la petite fleur jaune apporter réconfort au détenu. C'est par là que s'ouvre le recueil, et cette nouvelle permet tout de suite de juger du ton et de l'authenticité de voix qui exprime l'immédiate après-guerre allemande. Nous en ignorions tout, en France. Mais je tiens à rappeler qu'en 1950, Jean-Louis Cornuz présentait Borchert dans *Pour l'Art*, et y traduisait deux scènes de *Derrière la porte* (n° 13 de la revue).

Raymonde Temkine

Lawrence Durrell

Le Carnet noir

Editions Gallimard

Cefalù

Editions Buchet-Chastel

Après plus de vingt ans, Lawrence Durrell se décide à publier ce qui fut sa première œuvre, ce *Carnet noir* dans lequel il voit « une furieuse bataille orientée tout entière vers la découverte de soi ». On comprend que ce soit une raison de lui rester attaché, et il n'y a pas effectivement, à renier « ce premier cri d'un futur écrivain ». C'est à ce titre que l'œuvre, touffue et souvent boursoufflée, peut nous intéresser. Romantique en diable avec ses prostituées au grand cœur de surcroît phtisiques et ses gigolos polysexués, sa faune méditerranéenne de déclassés, de ratés blessés à l'âme du goût de l'infini, le livre tour à tour attache et lasse, intéresse et irrite. Beaucoup d'influences s'y font sentir, surtout celle d'Henry Miller; et l'on ne s'étonne pas qu'un « jeune homme en colère des années 30 » ait pensé échapper, en suivant son exemple, à « la mort anglaise » à laquelle le vouaient ses origines. Malheureusement, le livre évoque en moi souvent l'imagerie vulgaire du *Jamais le dimanche* de Jules Dassin.

Je lui préfère *Cefalù*, œuvre de la maturité, qui a pour cadre la Crète, chère au cœur de Durrell. Libre dans ses développements et pénétré dans son style d'un humour discret qui prend ses distances avec les grands lieux communs fatalement rencontrés, ce récit relate les aventures plutôt tragiques — mais le tragique s'émousse aisément au grand soleil grec — d'un groupe de touristes perdus dans le labyrinthe de Cefalù. Il en est un au moins qui y rencontrera le Minotaure. Au couple Truman, à qui va la tendresse de l'auteur, il est donné de déboucher, au sortir du labyrinthe, sur le Toit du Monde d'où nul retour dans notre monde n'est possible, bien que théoriquement un hélicoptère y pût suffire. Mais il n'en viendra pas. Ce qui permettra aux Truman de retrouver à la vie son vrai sens — une vie simple à la Rousseau; cela s'exprime ainsi en anglo-saxon: « Je me sens O.K. avec l'univers ». Il y a d'ailleurs d'autres sens possibles à ce récit discret qui signifie plus qu'il ne semble de prime abord. Néanmoins, il ne se situe pas au niveau de la tétralogie alexandrine de Durrell qui reste pour nous le grand romancier de *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* et *Cléa*.

R. T.

William Faulkner

Le Domaine

Editions Gallimard

Il s'agit, bien sûr, du Domaine du Français, situé à quelques milles de Jefferson, au cœur de comté de Yoknapatawpha dont Faulkner se déclare seul propriétaire. Si les Sartoris, les de Spain et autres grandes familles du lieu s'y proflent, ceux qui occupent le devant de la scène sont ici les Snopes, ces parvenus en qui le Deep South se pourrit, fruit dans lequel s'est introduit le ver yankee.

Le Domaine répète en une certaine mesure *Le Hameau*, puisqu'il reprend, dans la première partie, certains événements qui y furent contés: meurtre de Jack Houston par Mink Snopes, mariage d'Eula Varner avec un autre Snopes, Flem, le grand homme du clan. Cette fois, c'est à travers Mink que l'histoire de la vache qui crée son différend avec Houston est rappelée. Pour expier son crime, le voilà au

pénitencier de Parchmann. Il y vit trente-huit ans avec son idée fixe : en sortir pour tuer son cousin Flem qui ne l'a pas secouru. Le roman s'achève justice faite et destin accompli. C'est dire que, du meurtre de Jack Houston à celui de Flem Snopes, le temps a coulé, pour tous sauf pour Mink enfermé dans son ressentiment plus encore que dans sa geôle. Une fille, qui n'est pas celle de Flem, est née d'Eula ; et en cette Linda, l'avocat Gavin Stephens — autre personnage bien connu des Faulknériens — cherche et retrouve Eula, elle-même idée et incarnation de la Femme ; Gavin et son ami Ratliff disent encore : Hélène de Troie. Une Hélène de Troie qui a fait la guerre d'Espagne et qui a rivé des boulons pour la Défense nationale.

Avec un bonheur égal et une maîtrise aussi ferme, Faulkner s'attache à la peinture d'êtres aussi bornés et monolithiques que Mink, et d'autres aussi compliqués, contradictoires et insondables que Linda, aussi intuitifs, intelligents et subtils que Gavin et Ratliff. Quant à Flem, c'est l'araignée au centre de sa toile, et qui s'y laisse massacrer par fatigue, parce qu'il « en a assez ». Il a consenti à l'accomplissement de son destin.

Sans imprécations, sans invocations, et sans autre lyrisme — mais très prenant celui-là — que celui qui semble émaner de la terre même du Mississipi où Faulkner s'est taillé son domaine, la Némésis règne dans les cœurs profonds et fulgure en quelques gestes simples et dérisoires : l'arme de Mink est un vieux pistolet rouillé qui s'enraye une fois sur deux, la Jaguar de Linda est l'aveu de son parricide d'intention. Et sa surdité réelle — elle a eu les tympans crevés par une explosion — correspond à la surdité mentale de Mink. Aussi n'est-il pas le moins du monde arbitraire ou forcé de voir dans *Le Domaine*, comme dans la plupart des œuvres de Faulkner, une expression tragique de notre temps, une des plus troublantes, une des plus fortes.

R. T.

Geneviève Serreau

Ressac

Editions Julliard

(collection *Lettres Nouvelles*)

G. Serreau appartient au « Nouveau roman », bien que sa modeste naturelle et une scrupu-

leuse probité l'aient tenue éloignée des déclarations de principes et de ces prises de position que l'œuvre ne justifie pas nécessairement. Elle laisse au lecteur le soin de juger lui-même de ses romans (elle en est à son troisième) et au critique celui de les étiqueter, s'il y tient, et de lui assigner, à elle, sa place dans les Lettres. Elle y est fort honorable ; non loin de Jean Reverzy, me semble-t-il : c'est une référence de qualité.

« Nouveau roman », en ce sens que nous nous y trouvons plongés dans une pure subjectivité. (On sait qu'après avoir dit inconsidérément le « Nouveau roman » objectif la critique revient enfin de son erreur). Le héros de *Ressac* traverse une sorte de crise délirante, ce qui justifie à la fois le découps de ses représentations mentales, leur caractère obsessionnel et la fièvre qu'il communique à un récit dont l'écriture sans bavures, d'une netteté souvent presque brutale, semblerait a priori convenir plutôt à l'analyse d'états d'âme plus dominés. C'est un grand mérite du livre que cette maîtrise du langage au service d'un être qui s'échappe, et l'exprimant sans le trahir.

Cet homme est un minable, employé comme économe dans un Institut d'aveugles. Le manque de tenue de sa femme achève d'y ruiner le peu de considération que sa fonction — sinon sa personne — devrait lui valoir. Yvette a fait une nouvelle fugue ; mais sa durée, cette fois, incite l'époux à s'imaginer abandonné à jamais, et le voici perdu et éperdu ; alors que les circonstances du mariage — insuffisamment, me semble-t-il, fondées ou au moins éclairées par la romancière — de même que la vie d'humiliations qui lui est dispensée devraient faire envisager ce départ comme le salut, par un homme normal.

Fortement nourri d'esprit biblique, ce « pauvre type » donne à sa détresse des dimensions parfois apocalyptiques, et toujours une résonance très humaine d'affreuse solitude. Un personnage étonnant, à ranger dans la galerie troublante et pittoresque des héros du Polonais Bruno Schulz : l'oncle Jude. Dirai-je qu'il a quelque chose aussi des puritains imposteurs de Gide, mais qui seraient passés par la littérature allemande dont est nourrie Geneviève Serreau, par ailleurs traductrice de Brecht et un de ses meilleurs exégètes.

R. T.

Corps mutilé

Poèmes par Georges Haldas
Editions Rencontre

Il est impossible de donner en quelques lignes une étude approfondie de ces deux cents pages de vers. *Corps mutilé*, c'est le cri, parfois brutal et nu, de notre souffrance humaine, la révolte du corps et du cœur contre la mutilation due à la maladie, à l'exil, à la vie contre nature des grandes villes, à la misère, à l'exploitation des uns par les autres, c'est l'horreur et l'abjection de certaines formes du travail, de l'existence quotidienne, de la mort. En résumé: c'est notre mauvaise conscience en face du seul message capable de redonner espoir et joie à l'humanité: celui, oublié, du Christ fait homme.

Vio-Martin

Prends garde au jour

Poèmes, par Gilbert Trolliet
Editions de Présence, Genève

Des poèmes d'une extrême concision. Le temps presse: il semble que le poète sente la nécessité de ne plus dire que ce qui lui paraît essentiel. Cinq, six vers, et tout est exprimé: l'angoisse, la question lancinante, l'aveu, la fuite du temps, la beauté des choses.. Voici: *Petit jour*.

« Duel
O petit jour.
Un ciel
Dans la rosée
Un autre
Se rendort.
Le coq
Au loin
S'ébroue. »

V-M.

Vingt et un poèmes

Umberto Saba.
Traduits et présentés par G. Haldas
Editions Rencontre

Poésie des choses simples, de la vieille et humble maison, de la rue pauvre, de la ville natale, Trieste, des saisons éphémères et toujours renaissantes, du travail, du très tendre et profond amour:

« A l'heure où je te cherche encore,
Amour, je te fais mes adieux
Comme le veut mon âge
Avec ma tête grise.

O toi qui tenais l'ombre
de la terre et le soleil
et le cœur d'un enfant
qui n'avait pas de cœur. »

V-M.

Nous avons reçu:

Jardin de mon silence, poèmes d'Alexis Chevalley (Editions du C.E.L.F., Bruxelles).

Gottardo Segantini (Rascher Verlag, Zürich und Stuttgart), reproductions de son œuvre et hommages à l'occasion de son 80^e anniversaire.

Echos Pour l'Art

Un nouvel avantage

Nous sommes heureux d'annoncer à nos membres adhérents de Lausanne un nouvel avantage, qui leur est consenti par la section lausannoise de la société Dante Alighieri; en effet, sur présentation de leur carte, nos membres pourront assister aux très intéressantes manifestations organisées par cette société pour la diffusion de la culture italienne; de plus, ils pourront obtenir au prix spécial de fr. 7.— la carte de la Dante Alighieri, qui confère le précieux avantage d'entrer librement dans tous les monuments et musées nationaux d'Italie; aussi nos lecteurs ne s'étonneront-ils pas de trouver dorénavant dans notre revue un reflet de l'activité de cette société. Au nom de nos membres, nous remercions très vivement Maître Baptiste Rusconi, président de la section lausannoise de la société Dante Alighieri.

Reproductions d'art

Nous rappelons à nos membres adhérents suisses que M. David Rosset, éditeur, met à leur disposition des reproductions d'art en couleurs (format standard 60 x 48 cm), à des conditions très avantageuses.

A la liste précédente, il convient d'ajouter trois nouvelles reproductions, particulièrement bien venues:

SD 8 Jean Lurçat: *Acapulco*, tapisserie
D 13 Juan Gris: *Le sac de café*, 1920 (Kunstmuseum, Bâle)

D 14 André Derain: *Barques à Gravelines* (Collection privée, Tours, France).

Passer les commandes à l'administration *Pour l'Art* (6 francs la planche; port et emballage en sus: 0 fr. 80).

Il reste quelques exemplaires de l'**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.

On peut se procurer les anciens numéros de la revue auprès de l'administration. (Numéro 1 de la deuxième série: épuisé.)

L'un de nos prochains numéros consacrera une étude à l'œuvre de **Louis-René Moilliet**, récemment décédé. L'œuvre de Moilliet est d'autant plus méconnue que l'on s'est contenté de rattacher le nom de l'artiste à ceux de Klee et de Macke avec lesquels il fit un voyage en Tunisie en 1914. Le peintre de La Tour-de-Peilz mérite qu'on le redécouvre.

Musées Expositions

Au **Musée cantonal des Beaux-Arts**, deux rétrospectives sont annoncées: la première sera consacrée à l'œuvre d'**Abraham Hermanjat** (du 4 octobre au 4 novembre); la seconde présentera l'œuvre de **Henry Bischoff** (du 20 décembre 1962 au 3 février 1963).

Le **Kunstmuseum de Berne** présente, jusqu'au 18 novembre, un important ensemble d'œuvres de **Gustave Courbet**, provenant des principaux musées d'Europe et de collections privées européennes et américaines; plus de 80 tableaux, dont plusieurs n'ont encore jamais figuré à une exposition, souligneront la délicatesse d'un artiste épris de la nature. En outre, quelques-unes des meilleures œuvres des dernières années du Maître, exécutées en Suisse.

Université populaire

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur les deux cours suivants:

De la Crète à Byzance, par notre distingué collaborateur Jean-Marie Pilet.

Les grands créateurs dans l'art du XIV^e au XVII^e siècle, par M. Paul Cardinaux.

Revue Pour l'Art

Direction: René Berger
Adjoints de direction: Jacques Monnier,
Valentin Temkine
Secrétariat de rédaction: Suisse, 19, av. Floréal,
Lausanne. Tél. 021/26 90 97
France, 37, rue Pierre Nicole, Paris 5^e,
Tél. MED 09-85
Correspondants à Paris: Raymonde Temkine,
Guy Weelen
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

20, av. Valmont, Lausanne. Tél. 021/32 23 27

Pour l'Art est une association culturelle
sans but économique

Administration:

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

Trésorier: E. Weber

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, avec une réduction de 12 fr.,
aux voyages culturels de Pour l'Art.
- 3 De participer, gratuitement ou à prix ré-
duits, 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, con-
certs, 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 des Saints-Pères, Paris 6^e.

- 6 De se procurer les planches d'art des édi-
tions 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.
- 7 De bénéficier, à Lausanne, de l'entrée libre
aux manifestations organisées par la société
Dante Alighieri, et de pouvoir se procurer
sa carte au prix spécial de 7 francs (on se
procure cette carte auprès de M. Bianchi,
chemin du Mollendruz 3, Lausanne; elle
donne libre accès à tous les Monuments et
Musées d'Etat italiens).

Abonnement annuel

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

Abonnements et adhésions

en Suisse:

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

Chèques postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

en France:

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

Les Voyages Pour l'Art vous proposent

UNE SEMAINE A ROME

du 21 au 28 octobre

Deux programmes distincts:

- a) Le Capitole, les Forums, le Colisée, les Thermes de Caracalla, Ostie, les Catacombes, les basiliques, Saint-Laurent-hors-les-Murs, Saint-Pierre, Le Vatican, la Chapelle Sixtine, la Villa Borghèse, excursion à Tivoli.
- b) Musée du Capitole, Santa-Maria-Ara-coeli, la Villa Giulia (musée étrusque), excursion à la nécropole étrusque de Cerveteri, le Palais Barberini (œuvres de Holbein, Raphaël, Caravage), Santa-Maria-del-Popolo, Saint-Jean-de-Latran, Saint-Clément, Les Quattro Coronati, le Palais Doria (œuvres de Breughel, Velasquez, Titien, etc.), Santa-Maria-in-Trastevere (mosaïques), le château Saint-Ange, excursion aux Castelli Romani.

Programme a ou b: tout compris dès Fr. 540.-, avec avion Genève-Rome et retour.

L'ÉGYPTE

du 23 novembre au 16 décembre et
du 22 décembre au 14 janvier

Un programme complet qui vous permettra de voir, sans empressement et sous la conduite de guides qualifiés, les chefs-d'œuvre de l'Antiquité égyptienne et de l'art musulman. Croisière sur le Nil jusqu'à Abou-Simbel, six journées dans le centre archéologique de Louqsor, cinq journées à Assouan, avion Genève-Le Caire et retour et Le Caire-Assouan et retour, hôtels de premier ordre et luxe. Tout compris: Fr. 2585.—.

MALAGA ET LA COSTA DEL SOL

du 26 décembre au 6 janvier

Séjour à Malaga, avec excursions à *Ronda*, *Grenade* et *Tanger*. Au retour, arrêt à *Madrid*. Avion Genève-Malaga et retour, hôtels premier ordre: Fr. 980.—.

Programmes détaillés sur demande

Inscriptions et renseignements aux Voyages *Pour l'Art*, avenue Valmont 20, Lausanne.
Téléphone 32 23 27.

En préparation pour le printemps 1963:

La Grèce — L'Andalousie — La Sicile — Liban - Syrie - Jordanie.

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

Le comité est heureux de présenter à ses fidèles abonnés et aux amis de la musique le programme qu'il a élaboré pour la saison d'hiver:

Maison Pulliérane

Saison 1962-1963

Programme général

17 octobre 1962:

FINE ARTS QUARTETT (New York)
Quatuor en mi bémol op. 74 Beethoven
Quatuor N° 3 Bartok
Quatuor en si bémol KV 458 Mozart

31 octobre 1962:

QUATUOR STRAUSS (Bâle)
Quatuor en si bémol majeur
op. 18 N° 6 Beethoven
Quatuor N° 5 Bartok
Quatuor en sol mineur op. 74 N° 3 Haydn

21 novembre 1962:

QUARTETTO ITALIANO
Quatuor op. 125 N° 1 Schubert
Quatuor op. 135 Beethoven
Quatuor op. 10 Debussy

7 décembre 1962:

DUO MAURICE PERRIN
et ELISE FALLER
pianistes, et un groupe choral sous la direction
de Robert FALLER
Concerto per due pianoforti soli Stravinsky
Sonate pour deux pianos et percussion Bartok
Œuvres chorales non encore arrêtées

23 janvier 1963:

QUATUOR AMADEUS (Londres)
Quatuor en sol majeur op. 64 N° 4 Haydn
Quatuor en fa majeur KV 590 Mozart
Quatuor en mi mineur op. 59 N° 2 Beethoven

20 février 1963:

QUATUOR LASALLE (Cincinnati)
Quatuor op. 18 N° 4 Beethoven
Three Pieces Stravinsky
Bagatellen op. 9 Webern
Quatuor en si bémol majeur op. 67 Brahms

Abonnements: Adultes Fr. 35.—. Etudiants, apprentis, écoliers Fr. 16.— sur présentation de leur carte.

Billets: Adultes Fr. 7.—. Jeunesse Fr. 3.50.

Dante Alighieri

Connaissez-vous la Société de Culture « Dante Alighieri » de Lausanne?

La « Dante » est une association suisse, dont le but est la diffusion de la culture italienne.

Elle vous offre:

- des conférences illustrées par des projections lumineuses sur les villes italiennes, qui vous rappelleront les voyages de vacances ou d'études;
- des conférences sur les musées et sur les artistes italiens, classiques et modernes, donnant des aperçus intéressants d'une culture qui compte à nouveau parmi les plus vivantes du monde;
- des conférences littéraires, confiées aux meilleurs noms de la littérature contemporaine — qui, en plus de l'intérêt du sujet, vous donneront l'occasion d'entendre parler la langue de Dante et d'exercer agréablement ce que vous en connaissez déjà;
- des expositions d'art moderne;
- des concerts;
- une riche bibliothèque de littérature italienne, classique et moderne, ainsi qu'un matériel abondant de dictionnaires, grammaires, manuels, etc.;
- l'entrée gratuite dans les musées d'Etat italiens.

Manifestations envisagées pour le programme d'hiver 1962-63¹

Une causerie d'un peintre contemporain, *Giovanni Colacicchi*, Président de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, sur ses expériences d'artiste.

Une causerie d'un des membres du Parlement italien, M. le député *Pedini*, sur le développement récent de l'économie italienne.

Une causerie sur un des musées les plus ravissants de l'Italie du Sud, le musée des porcelaines de Capodimonte.

Une causerie de l'écrivain *Ignazio Silone* sur le Sud, et d'autres des écrivains *Ennio Flaiano* (l'auteur de la « Dolce Vita »), *Calvino*, *Sciascia*, etc. sur des sujets d'intérêt actuel.

Une causerie de *Von Vischer* sur la musique au XIV^e siècle, etc.

Toutes les causeries sont illustrées par de nombreuses diapositives en couleurs.

¹ Ce programme est sujet à des modifications.

GER LATASTER

JOSEPH SIMA

ZOLTAN KEMENY

BEAUFORD-DELANEY

GEORGES NOEL

RENE ACHT

UNG-NO-LEE

GALERIE PAUL FACCHETTI 17 RUE DE LILLE PARIS

Revue trimestrielle internationale
Direction: Francine Virduzzo

The New Morality

Numéro 4 consacré à la

Ce numéro: 9 francs suisses, NF 10, \$ U.S. 2.

Abonnement pour six numéros:
43 francs suisses, NF 50, \$ U.S. 10.

Les paiements peuvent être effectués au moyen
de mandats-poste internationaux (CCP Rome
1/10777).

ou adressés directement à:

The New Morality, Via della Penna 51, Rome

XXI^e Biennale
de Venise
et au festival
de Spoleto

Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI^e Danton 91-10

Octobre

Insho

Peintures

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VI^e

Szenes

Bissière

Stahly

Tobey

Vieira da Silva

Reichel

Galerie Jacques Massol

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

Jousselin

du 18 octobre au 10 novembre

Lahaut

du 15 novembre au 8 décembre

Andersen

Fima

Lacasse

Key Sato

Busse

Gastaud

Lagage

Grenier

Clerté

Germain

Lahaut

Cortot

Dmitrienko

Jousselin

Léon Zack



Union de Banques Suisses

Schweizerische Bankgesellschaft
Union Bank of Switzerland

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



Plus de 60 sièges et succursales
en Suisse

Grand-Pont 2 Place St-François 1
Lausanne

12.000 correspondants
dans le monde

Galerie Numaga

Auvernier-Neuchâtel Suisse

Peintures

Artias
Beer
Chaminade
Gastaud
Kijno
Kolos-vary
Lapoujade
Leppien
Montheillet
Pierre Humbert
Royen
Rustin
Staritsky
Verstockt

Septembre

Koren

Octobre

Kolos-vary

Sculptures

Chavignier
Condé
Feraud
Romijn

Novembre

Faure

Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris
Litré 2059

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

sculptures de

cousins
hiquily
kricke