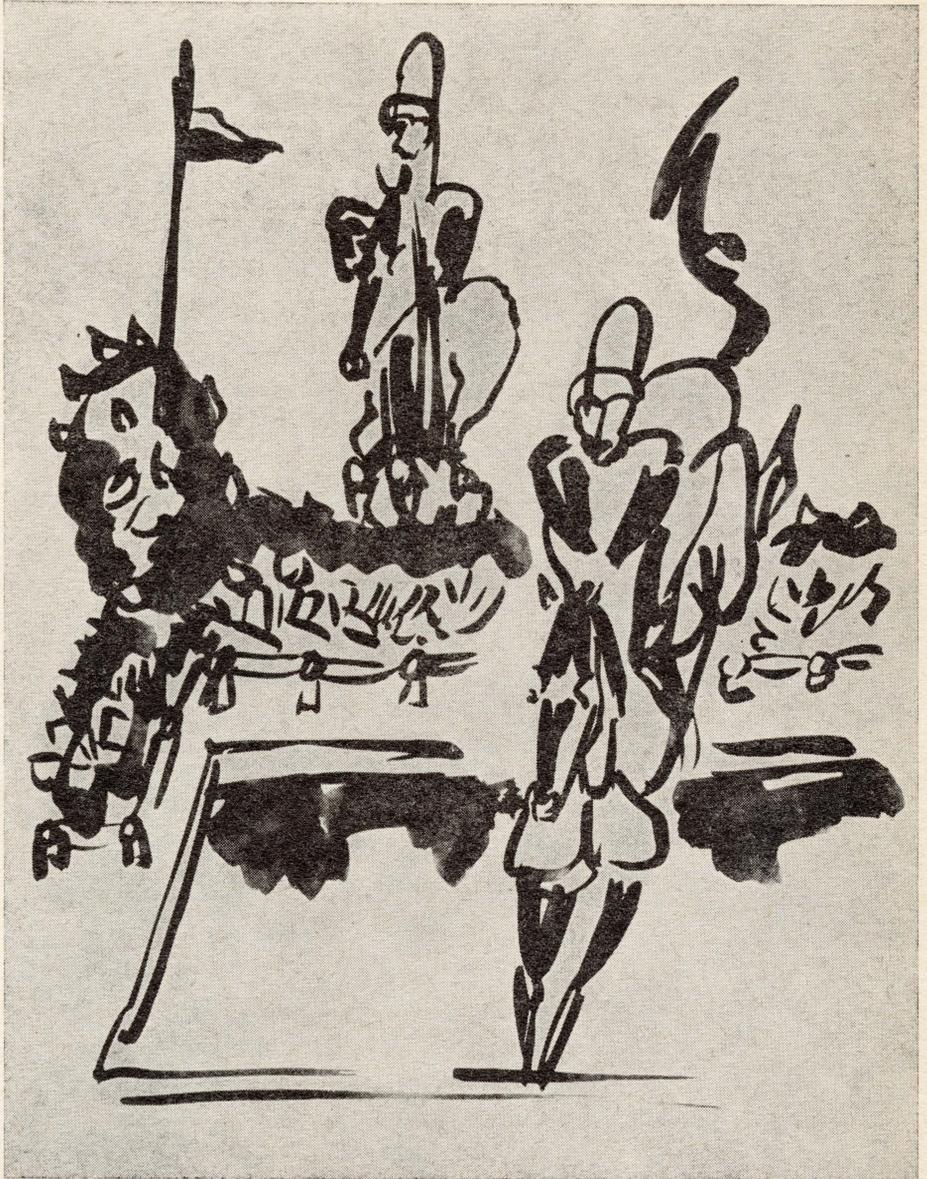


POUR L'ART



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

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
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

Lait Guigoz S.A., Vuadens

M. Charles Veillon, Lausanne

Crédit Foncier Vaudois,
Lausanne

Imprimerie Raymond Fawer S.A.,
Lausanne

Société des produits Nestlé, Vevey

Assurance Mutuelle Vaudoise
contre les accidents, Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

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

Société de Banque Suisse,
Lausanne

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

Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI^e Danton 91-10

David Budd

Novembre

D'un style baroque

Décembre

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Peintures de

Bernard Dufour

Kallos

Agathe Vaïto

Macris

Romathier

Wifredo Lam

Garbell

Jacques Poncet

Sculptures de

Dodeigne

M.-P. Duault

Aiscar

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Décembre 1962 Janvier 1963

Tradition
des arts
primitifs

Afrique
Océanie
Amérique du Sud

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VI^e

Rétrospective

Reichel

1922-1958

Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris
Littré 2059

En février

Hundertwasser

Peintures et gouaches

Arikha

Benrath

Castel

Chinn

Erma

Fink

Hosiasson

Jenkins

Karskaya

Saby

Santomaso

Sonderborg

Zanartu

Cousins

Hiquily

Kricke

Jean Follain	<i>Visages</i>
Jean Follain	<i>Une femme regarde au jour...</i>
André Salmon	<i>Salut à Jean Follain</i>
Jacques Monnier	<i>Relire « Choses données »</i>
Raymonde Temkine	<i>Trente ans d'exercice de la poésie</i>
Charles Lapicque	<i>En illustrant Jean Follain</i>
Paul Geneux	<i>Bram van Velde</i>
Denys Chevalier	<i>Honorio Condoy (1900-1953)</i>
Guy Weelen	<i>Hajdu</i>
René Berger	<i>Guy Weelen ou le fusain redime</i>
F. C.	<i>Chronique italienne</i>
Pierre Furter	<i>Domaine ibérique I</i>
	<i>Permanence de la littérature catalane</i>
Jean-Marie Pilet	<i>Introduction à l'art grec IV</i>
	<i>Fragment d'une gigantomachie</i>
Raymonde Temkine	<i>Quand Bertolt cherchait Brecht</i>

Couverture:

Charles Lapicque. *Le saut de la rivière*, litho 1962. (Photo J. Bally)

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 56.

Visages qui trompent l'attente
ou la comblent
si l'un se détourne on voit mieux
luire un contour d'épaule.
A la maison isolée
il n'y a plus de contrevents
en été les jours y brûlent
on met de vieux vêtements.
Quelque part au Colorado
un homme tire avec précision
sur un lustre de Venise.
A Paris, Ney Maréchal de France
dans sa prison joue
d'une flûte plaintive,
Michel est son prénom
et son patron l'Archange.
Au soir, une femme aux beaux traits
recouvre quelques tisons
avec les cendres.

Une femme regarde au jour si un drap vaut encore quelque chose. Ses mains aux vieux os tiennent l'étoffe. Elles restent dures alors que la poitrine s'est affaissée, que le regard ne va plus loin. On entend des corbeaux, puis le silence du monde devient impressionnant jusqu'à ce qu'on perçoive un roucoulement de tourterelle. Une heure après, l'eau se déverse sur les toits très vieux; quand l'averse a passé, on peut encore entendre la chute, par intervalles mesurés, de gouttes précises.

Le soir revenu, au milieu de grands arbres, près d'une mare, assis, ayant mangé, tous contemplant cette « route du ciel » que le comte de Lautréamont disait pourtant « étoilée de globes impassibles et agaçants ».

Dans l'univers à la fois étroit et illimité de la poésie, Jean Follain de son pas mesuré marque à jamais son passage.

Il est de ceux que l'on attendait. Ceux de l'avenir le reconnaîtront.

On peut l'installer avec certitude parmi les grands de son âge, les grands des diverses disciplines. Que ce soit en le montrant dans sa discipline particulière le plus grand de son âge!

Je ne suis ni professeur, ni critique et rien n'est plus difficile à un poète que de parler d'un autre poète, surtout quand le second comble les vœux du premier sans être du tout à sa ressemblance.

Quand je m'y essaie, sans l'espoir d'aller loin, Jean Follain maître d'une œuvre, est maintenant plus âgé que je l'étais lorsque nous nous trouvâmes face à face. Une rencontre. Un profond arrêt des deux regards. Entre nous, des livres, l'un de lui, les autres de moi.

Considérant le premier venu aussi bien que l'attendu, Jean Follain regarde le monde à travers l'homme quand par une vertu particulière de ce regard, il démontre en harmonie son précieux, son exclusif « Usage du Temps ». En situant un homme il délimite son « Territoire ».

L'œil du poète délimitant un arpent embrasse le Monde entier et l'His-toire vengée des niaiseries scolaires avec les divagations érudites.

Un voyant parfait que n'ont jamais requis les dérèglements de l'esprit et des sens.

Un poète à qui le désir sain d'être neuf n'a pas fait perdre la mémoire.

Poète d'expression nouvelle nourrie des secrets anciens.

Le *bel canto* des preux d'hier ne sait plus trouver d'oreilles? Soit. La Cadence n'a pas de saisons. Rien ne l'emporte sur le Nombre.

J'ai de la peine pour trop de poètes sincères si contents qu'on les vante pour leur intelligence. Et rien de plus, croasse le cher Corbeau.

Savant heureux de ses candeurs d'enfance, Jean Follain sera-t-il le dernier poète découvreur soutenu des sublimes humilités de l'authentique Artiste?

Il est des odes fastueuses, larges comme des fleuves, celles de Claudel par exemple ; des aphorismes fulgurants : l'œuvre de René Char leur doit son éclat ; de courts poèmes explosifs, vengeurs : Artaud s'y déchire. Mais il y a aussi place, dans les lettres françaises, pour une poésie qui ne chante pas, pas plus qu'elle ne vocifère ou qu'elle ne murmure : c'est à Follain qu'on la doit.

Au discours lyrique, au cri, ce lyrisme à rebours, Follain préfère le simple constat des *Choses données*¹ : « Un morceau de pain, couvert de raisiné sombre », une paire « de brodequins cloutés de fer », « le beau sol sec », ou bien la lessiveuse à son travail, des femmes à leur toilette, la cueillette d'une renoncule.

Poésie *de constat*? Oui, uniquement : le parti pris de ces choses qu'on appelle *les choses*. Notre regard s'est usé à les considérer comme utilitaires : ce faisant, il les a vidées, il leur a ôté toute consistance. Au poète, donc, de leur rendre leur poids, leur saveur ; à lui de rapiécer nos journées, morceau après morceau, à lui de les coudre de silence, de les attacher de ce vide qui est leur vraie trame et par où elles respirent :

« le tournant de la route apparaît
orné de sombres ciguës
un oiseau s'y attarde
une fleur s'y penche »

Les distiques du poète japonais ne font-ils pas écho au même silence :

« Le canard a sauté dans l'étang,
Un nuage s'est étiré en forme de branche »?

C'est au poids du silence que se mesure le poids de la réalité.

¹ *Choses données*, Ed. Seghers, 1952.

Trente ans d'exercice de la poésie

Raymonde Temkine

Jean Follain a rassemblé dernièrement, sous le titre de *Poèmes et prose choisis*¹, des textes — les derniers sont inédits — pris dans toute son œuvre. Elle a pour caractère essentiel d'être celle d'un poète, d'un authentique poète, que le moyen d'expression soit la prose ou les vers. Les exigences d'écriture, la primauté donnée au rythme, le goût du grain serré, du style sans faille, certains raffinements mêmes qui ne sont pas préciosité parce qu'ils restent discrets, tout cela se retrouve dans les vers et les proses, et il en résulte que cette anthologie est une somme et non un échantillonnage. On constate d'ailleurs que trente années d'exercice du métier d'écrivain n'ont pas sensiblement modifié les thèmes ou la matière de Jean Follain. Il est parvenu étonnamment tôt à la maîtrise de son talent.

J'ai dit proses, et j'eusse préféré ce pluriel au singulier du titre, car ces textes courts, ou coupés par des blancs dès qu'ils dépassent la demi-page, au plus la page, s'enferment dans une rigoureuse unité qui est celle même du poème court — rarement vingt vers — par lequel s'exprime le plus volontiers Jean Follain; depuis la *Main Chaude* qui date de 1933, jusqu'à *Des heures*, son plus récent recueil. Au reste, il a si bien conscience de l'unité de son œuvre et du caractère superficiel de la distinction dont s'émerveillait M. Jourdain qu'il fait alterner vers et proses, prenant quelque liberté au besoin avec la chronologie de ses œuvres pour qu'apparaissent mieux les constantes de l'inspiration, du ton, de l'exécution aussi bien.

Jean Follain est de ces artistes — qu'ils usent des mots ou des couleurs — qui savent donner à l'objet toute sa présence, toute sa valeur d'existence démonstrative, sans tomber dans le réalisme. Dans son univers, la guenille, le pot de lait, les oignons, la tartine de confiture d'un enfant ont autant de droit à l'expression poétique — et elle leur confère de la dignité — que la chevelure d'une femme, l'Ourse et le Chariot, les dentelles de la guerre, l'argile et la rose. Volontiers, le poète associe d'ailleurs au rêve ailé les humbles desservants de la vie de tous les jours.

¹ Editions Gallimard.

Il suivait la route gelée
dans sa poche sonnaient ses clefs de fer
et sans penser, de sa botte effilée
il buta le cylindre
d'une vieille boîte à conserves
qui plusieurs secondes roula son vide froid
chancela sur elle-même puis s'immobilisa
sous le ciel émaillé d'étoiles.

Voilà le poème qui s'intitule *Musique des sphères*. Ou encore, dans l'évocation de *Bourgeoisie*: « O tous ces filets de salive qui coulaient, qu'on rattrapait, toute cette dentition qui s'usait au lever des premières étoiles. »

Si attaché aux choses les plus humbles, les plus triviales, mais par cela même amies, il ne faut pas s'étonner que Jean Follain se scandalise de la monstruosité du meurtre et de la guerre. Se scandalise sans cris, sans ces mots qui sont, de nature, destinés à flétrir, et qu'il abandonne à ceux dont la muse est épique. La sienne condamne à mots comptés, par le seul rapprochement de ce qui se nie en raison.

la guerre en dentelles
répand une odeur de charogne

.....

il râla dans la chambre où les oignons sèchent
dans le calme des murs chaulés.

.....

« Je regardais intensément les pierres et les flaques de la route et je pensais que pierres et flaques devaient être, au soir de la Bérézina, aussi calmes, aussi interrogatives à se perdre dans le règne de l'ombre. »

Une idée lui plaît dont il ne cesse de s'étonner — d'où la fascination qu'elle exerce sur le poète: celle de la permanence de notre monde. Ne l'altèrent, dans son essence, ni le déroulement du temps, ni les vicissitudes de l'histoire. « Les routes ont vu aller et venir tant de gens avec les vêtements de leur siècle. Le vent dans les hautes branches chante un passé et les haies se souviennent... » « ... le langage et le geste humain, celui des bêtes et la paix vivante des végétaux comme aussi la rumeur de toutes choses, semble vouloir durer que c'en est un comble, et le sang confiant continue sa course dans la nuit. » Ainsi, en dépit de la crainte exprimée « qu'il ne nous restât un jour que les étoiles », l'emporte chez ce Normand issu de robins, la tranquille confiance paysanne.

Jean Heussebrot, le notaire de Canisy, qui est le grand-père maternel de Jean Follain. Elles évoquent aussi ses propres souvenirs du collège de Saint-Lô. Le ton sobre et soutenu qui se veut celui des notices biographiques quasi impersonnelles contient, comme dans un filet, émotions et sentiments, et cependant, à travers les mailles irradie le charme ambigu de l'enfance qui tient si fort au cœur de l'homme. Et le dernier mot du critique pourrait être celui par lequel le poète conclut: « De partout montait gravement la splendeur de la durée. »

L'homme moderne consacre une moitié de son activité à détruire, l'autre à construire, si bien que le loisir d'aimer ce qui existe lui fait totalement défaut. La pioche ou la bombe d'une main, la truelle de l'autre, il s'absorbe dans la vaste entreprise de faire table rase du passé, c'est-à-dire aussi du présent, lequel lui semble périmé sitôt qu'il le voit sortir du ventre du Progrès. Il est bien entendu, on nous l'a assez dit, que l'artiste « doit marcher avec son époque ». Mais sans doute y a-t-il plusieurs façons de l'entendre, car ceux-là même qui nous invitent à suivre la pente de notre siècle nous proposent en exemple les grands insurgés qui, de Spartacus à Rimbaud, se sont dressés contre les puissances de leur temps. Aujourd'hui que toute permanence est devenue l'objet d'une haine universelle, et que le bulldozer du Modernisme nivelle sans pitié les singularités du réel, la véritable révolte réside, paradoxalement, dans un élan d'acceptation et d'amour vers les choses et les êtres qu'une tradition durable a sustentés un moment par-dessus les ténèbres de la matière et de l'oubli.

Voilà quel était environ le cours de mes pensées, en juillet 1957, pendant une décade philosophique au château de Cerisy-la-Salle où se trouvait également Jean Follain. Le soir, j'écoutais sa parole précise et savoureuse qui distillait, purifiait, dévoilait en quelque sorte les impressions recueillies au cours de mes brèves promenades; car nous étions dans son propre terroir, à quelques kilomètres du bourg de Canisy, berceau du poète et cheville ouvrière de son œuvre. Là-dessus, je lisais quelques fragments de ses écrits avant de m'endormir. Alors, les ombres d'un passé, prestigieux par son humilité même, revêtaient à mes yeux la compacité adamantine de ce qui, replié sous les herbages secrets de la nature et de l'histoire, a fait alliance avec la mort pour décevoir le néant. Mais il faut un temps à l'éternité, comme disait Péguy; de sorte que ces villes, ces campagnes qui hantaient mes rêves, le désir me prit de collaborer à leur survivance, selon ma vocation et mes forces, avant que l'acier, le béton, le chic et la prétention n'aient tout recouvert. Je fis, au Barde

de la Manche, mes offres de service, qu'il accepta. Quant à l'éditeur, il se trouvait être le promoteur de l'opération, ayant préalablement conquis de haute lutte, sur ma coutumière et laborieuse inertie, la promesse d'illustrer un recueil de poèmes. Follain voulut bien composer l'« Appareil de la Terre »; après quoi, je n'avais plus qu'à faire le saut moi-même¹.

Que dire maintenant de mon travail, sinon qu'il se déroula sur un fond de joie profonde? Un seul détail suffira pour donner le ton. Lorsque l'auteur fait dire, par le boulanger, à l'enfant chargé de rapporter le pain de douze livres à la ferme écartée: « Sauras-tu le porter jusqu'au bout, il est lourd, sauras-tu? », j'entends des harmoniques vénérables, à la fois celles du clairon sonnante la charge: « La monteras-tu la côte, là-haut? » et ces autres, moins prometteuses de gloire immédiate: « La porteras-tu, ta Croix? » Vingt fois je l'ai recommandée, cette illustration, jusqu'à ce que l'enfant me réponde: « Oui, je monterai, bien que tout descende; oui, je porterai tout cela, si je peux faire que le vrai Canisy resplendisse encore dans quelques consciences longtemps après qu'il n'existera plus aucun village à la surface d'un monde uniformément spatialisé. »

¹ Jean Follain: *Appareil de la Terre*, gravures originales sur bois de Charles Lopicque, Editions Galanis 1961.



Albuquerque 60



Bram van Velde. *Huile* 1962, 130 × 195 cm

Une galerie vient de s'ouvrir à Genève, claire et profonde, agencée tout exprès, pourrait-on croire, pour mûrir des œuvres fortes sous sa lumière duveteuse. Œuvres fortes, en tout cas, les premières à s'appuyer de sa calme blancheur, ces grandes énigmes colorées que nous propose Bram van Velde, d'un hermétisme sans voile, de tous le moins aisément déchiffrable, mais aussi le plus attachant.

D'après le programme de la Galerie, cet accrochage inaugural n'est pas un hommage rendu à la grande peinture, qui dispensera de la servir par la suite, une adroite recommandation en faveur de la marchandise moyenne qu'on se propose de déballer. Il manifeste une volonté. La Galerie Krugier entend maintenir sans complaisance son public dans un climat élevé! Périlleuse ambition! S'il y a les gens pour qui l'art est un oxygène vital, une religion libératrice et, comme le leur souffle Malraux, le pouvoir le plus efficace de l'homme contre le destin, ceux donc pour qui la nouvelle galerie pourra devenir un lieu de communion supérieure, il y a la foule des amateurs de l'art-curiosité, de l'art-excitant, de l'art-caresse, qui lui demande bien de les hausser, mais d'un pouce ou deux seulement, au-dessus d'eux-mêmes. Quand un même tableau retient l'admiration des uns et des autres, c'est qu'il s'offre à plusieurs niveaux. Or, rares sont aujourd'hui les œuvres à faces nombreuses. La grâce n'accompagne plus guère la vraie grandeur. On le constate lorsqu'on s'approche de van Velde.

Peu d'arts plus retraits. Peu d'arts s'élèvent aussi haut dans une solitude angoissée. Peu d'arts rassemblent autant de lumière sur autant de nuit. Peu d'arts jaillissent ainsi des profondeurs et des replis obscurs de l'être. Peu d'arts sont plus nus, plus désarmés, plus pathétiques. Si la vocation du non-figuratif est d'être plus immédiat dans l'expression du spirituel, peu d'arts le légitiment davantage. Bram van Velde est un peintre tout intérieur. Un des rares qui fassent concourir à la création les seuls mouvements de l'âme, et dont les ouvrages, mal détachés de leur auteur, renvoient si impérieusement à un dedans.

Quand une œuvre déconcerte, on va demander à la biographie de

l'éclairer. Secours souvent bien trompeur. Quel lien établir, par exemple, entre la vie difficile, découragée, entre la gêne parfois atroce qu'ont connues les Impressionnistes et leur peinture, explosion de joie solaire? L'existence de Bram van Velde, pas davantage, ne conditionne son art. Tout au plus en a-t-elle pu aiguïser les arêtes, en creuser plus profonds les trous d'ombre. Jusqu'à ces toutes dernières années où la renommée et l'aisance ont enfin souri au solitaire, elle se résume en ces mots: pauvreté constante, et, pour certaines années, intolérable misère. Mais, eût-elle été plus clémente, la destinée de Bram n'aurait sans doute pas infléchi profondément son message.

On se tourne alors vers l'homme. Celui-ci vous attache dès qu'on l'approche. Sa rayonnante candeur, son sourire vif, son regard d'une désarmante franchise, son air de grande bonté meurtrie vous vont au cœur. Ce sexagénaire de haute taille, mince, l'épaule lasse, la parole hésitante, l'œil d'enfance dans un visage desséché comme un fruit de grand vent, on le sent vulnérable; on sent qu'il n'a pas vécu sa vie, mais qu'il l'a douloureusement subie, comme un écrasement et comme un remords. On ne s'étonne pas qu'il ait dit un jour: « Seuls les hommes malades peuvent être artistes. C'est que leur souffrance les pousse à faire des choses qui redonnent un sens à ce monde ». L'absurdité du monde, c'est contre quoi, à chaque instant, il se heurte, ce qui le jette dans un désarroi panique. A sa maladie à lui, la difficulté d'être, l'angoisse de l'âme qui se désagrège, se dissout, pas de guérison, mais un soulagement, une rémission: peindre, seuls moments de réelle existence, de cohérence interne, d'accord de soi-même avec soi. Proprement, un acte de salut.

A partir de cela qu'elle naît d'une déficience, la peinture de Bram pourrait se confondre avec tant d'autres peintures, car il ne manque pas d'artistes pour exploiter leurs lacunes et s'en faire une originalité. Non. Peindre, pour Bram van Velde, c'est s'appréhender tout entier, angoisse, vertige et vouloir-vivre, désordre et unité. C'est épouser fidèlement les mouvements contradictoires de sa nature, ses conflits, l'acte de peindre faisant corps avec cette reconquête de soi-même, étant le rassemblement,

forces et défaillances, de sa personnalité. Chacune de ses œuvres est une inquiète victoire.

Cet art singulier est l'occasion de bien des méprises. Plus d'un critique a pris son absence totale de rhétorique, d'effets, pour de l'indigence, a conclu de sa nudité à sa nullité. Bram van Velde, longtemps, n'a été apprécié à sa vraie valeur que de quelques amateurs et de rares critiques et historiens non littérateurs (il n'est pas gibier pour les Malraux, les Paulhan) un George Duthuit, un Jean Leymarie, un Guy Weelen. Parmi eux, une place hors de pair doit être faite à Franz Meyer, lequel organisa en 1958, à la Kunsthalle de Berne, la première rétrospective du grand méconnu. L'exposition de Berne détermina la grande exposition de 1959-1960 d'Amsterdam, hommage tardif mais sans réticence du pays natal. Elle a déclenché aussi une fièvre de curiosité et d'admiration. Bram van Velde n'est pas la seule « découverte » de Franz Meyer. Il n'est pas de talent certain dans l'anarchie multiforme contemporaine que ce sûr détecteur de l'authentique n'ait, parmi les premiers, flairé et reconnu. Nous lui devons, en Suisse, grâce à son passage à la Kunsthalle de Berne, d'avoir pu faire connaissance, en sculpture comme en peinture, avec quelques-uns des plus hauts témoignages de notre temps. L'année même qu'il nous présentait van Velde, il exposa ensuite Jean Bazaine. Il ne pouvait proposer confrontation plus instructive que celle de ces deux natures les plus contrastées qui se puissent, ni nous inviter de plus pressante manière à relier en nous les voix de leur dialogue de sourds.

Quoi de plus propre, en effet, à faire éclater l'antinomie des génies de deux races que le rapprochement du Français, d'un classique et du sauvage Hollandais? Jean Bazaine et van Velde installent dans notre aujourd'hui un couple de valeurs complémentaires comme Cézanne et van Gogh, ou Poussin et Rembrandt: L'un de ces génies, orienté vers l'évident, vers le stable, s'incarnant dans une forme, se définissant dans un contour, acceptant ce monde et se découvrant à travers lui; l'autre, intuitif, trouble, irrationnel, récusant l'apparence ou en méfiance contre

elle, cherchant en lui-même son enveloppe, attentif avant toute chose dans son affirmation à maintenir indivisible le flux de sa vie profonde. Bazaine, c'est un ordre en expansion, intelligent et lumineux, de richesses sensibles, ce sont les matins triomphants de l'âme accordée avec elle-même et avec l'univers. Bram, c'est le repliement, la solitude intérieure, la lutte entre l'être et l'anéantissement, la jonchée des débris d'automne qu'un vent rageur sillonne et menace de dispersion; c'est l'accord difficile, toujours prêt à se rompre, avec soi seul, l'ouverture entrebâillée sur de l'inconnu.

Mais Bram van Velde ne remonte pas de sa nuit les mains vides. Elles sont ruisselantes d'insaisissables richesses. Elles en retiennent les essences avant de les laisser fuir. La couleur de Bram, cette brûlante coulée de tons contrastés, en est tout imprégnée. Elles la lissent d'on ne sait quoi de lustral. Le complexe réseau des lignes, les signes, la présence allusive de l'œil, les vestiges du visible, traces de nature, d'objet, de visage, rien ici qui ne renvoie à une autre réalité. La production de Bram, un demi-siècle de vie (quel mot serait plus impropre à son égard que celui de « carrière »?), c'est moins de deux cents tableaux. Pas de dessins, pas d'études. Seulement des expériences abouties, des œuvres. Des œuvres nées à partir d'un dedans, d'une poussée par-dessous, d'un gonflement intérieur, principe de leur rythme flottant, de leur monumentalité mouvante. Regardez la quarantaine de toiles de la Galerie Krugier, dont les plus belles sont sans contredit les dernières en date, toutes baignées d'irréelle lumière. Elles sont somptueuses et secrètes. Elles nous cernent doucement et nous portent au delà d'elles-mêmes. Diverses et nécessaires, contraignantes comme une confession qui nous inclinerait nous aussi à l'aveu, qu'est-ce qui nous retiendrait si fort en face d'elles, si nous ne les sentions qui se mêlent peu à peu à notre propre destin?

Honorio Condoy, le regretté et excellent sculpteur espagnol prématurément disparu, auteur d'innombrables dessins, projets et aquarelles, fut surtout un sculpteur de taille directe sur bois et sur pierre. A une certaine époque, dans son pays, il avait reçu le surnom de «el piedras». Il habitait un appartement avec atelier et un petit bout de jardin rue Boissonnade. C'est chez lui qu'Alicia Penalba travailla un moment lors de son arrivée à Paris. Parlant un français épouvantable avec un atroce accent rocailleux (Honorio Condoy vivait pourtant en France depuis 1937 et il y avait auparavant séjourné en 1929, 1930 et 1933. Simplement, il n'avait pas le don des langues et l'art lui semblait un véhicule suffisant pour communiquer avec les hommes), toujours souriant, insouciant, restant parfois de longues périodes sans travailler, quand il n'en avait pas envie par exemple, il était une des figures les plus aimées de Montparnasse.

Extrêmement scrupuleux et exigeant envers lui-même, l'artiste, de son vivant, ne sollicita ni n'accepta aucune exposition personnelle. Depuis 1953, plusieurs galeries se sont intéressées à l'œuvre que Condoy a laissé, œuvre inachevé, certes, interrompu, mais remarquablement cohérent et, à bien des points de vue, exemplaire. Finalement, c'est la Galerie Creuze qui vient de l'acquérir et qui, déchirant le voile d'ignorance et de quasi-clandestinité qui l'entoure, se propose d'en porter les qualités à la connaissance du public.

Honorio Condoy était né en 1900 à Saragosse d'une famille d'artistes (son père et son frère étaient peintres). Après avoir reçu les enseignements de son père ainsi que ceux des Beaux-Arts de sa ville natale et de Barcelone, il travailla seul. C'est alors qu'il venait d'avoir ses dix-huit ans qu'il décida irrévocablement de devenir sculpteur. A vingt-neuf ans, à Paris, il fait la connaissance de Laurens, Malfray, Zadkine, etc. Trois ans après, à Madrid, il reçoit le Prix National des Arts, devient professeur, puis abandonne l'enseignement presque dans le même temps qu'il avait commencé à l'exercer. Lié d'amitié avec les meilleurs esprits de son pays: Bunuel, Alberti, Lorca, etc., Condoy, à trente-quatre ans, part

pour Rome. Il y restera jusqu'en 1936 à étudier et travailler. 1936 le trouve en Belgique, à Bruxelles, où il ne fait guère que passer puisqu'un an plus tard, il se fixe définitivement à Paris. Là commence la véritable carrière plastique d'Honorio Condoy.

Au classico-cubisme, qui caractérisait jusqu'alors ses œuvres antérieures, vont succéder le réalisme psychologique des sculptures de 1937 à 1940 et le réalisme objectif de 1940 à 1943. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Réalisme, à propos de Condoy, ne signifie nullement imitation, mais plutôt référence. Du reste, les critiques de l'époque ne s'y laissent point prendre qui qualifient son art de cubisme déformé. Vers 1940, afin de désactualiser son expression, afin d'y réduire encore la part de l'anecdote, le sculpteur dépersonnalise ses sujets. Dès lors, pas plus que ses visages n'expriment de caractère, ses volumes ne suggèrent de sentiment précis. Déjà se font jour, dans sa production, des préoccupations nouvelles, monumentales celles-ci.

Pourtant, vers la Libération, son art semble traverser une sorte de crise de conscience. Des influences maniéristes apparaissent, des complications s'enchevêtrent, mais il est juste de dire que ces signes d'un tempérament baroque affectent davantage ses dessins et son œuvre graphique que sa sculpture proprement dite. Bientôt, dans cette dernière, il associera l'expression du volume, c'est-à-dire, finalement, la volonté de signifier, à la construction architecturale. A ce stade de son évolution, et obéissant à des injonctions plastiques précises et non à une quête gratuite de l'audace, ses moyens d'expression s'enrichissent de deux acquisitions: les trous et les arêtes. Par les premiers (reliquat sans doute du maniérisme précédemment observé) il augmente le potentiel expressif de son œuvre, par les secondes il invente une véritable écriture du rythme.

Cependant, pressentant peut-être sa fin prochaine, Condoy est obligé de se hâter. Ses recherches se multiplient et les trouvailles aussi. Il aborde les problèmes de la polychromie, et définit plastiquement, dans quelques œuvres absolument remarquables, sa position de sculpteur monumental. Celle-ci réside tout entière dans le principe de la détermination réci-

proque des composants sculpturaux. Ainsi, chaque plan, ou chaque volume secondaire, est à la fois une cause et un effet.

En réaction contre la période précédente, le visage humain disparaît de son art. Il en efface les traits. Mais le volume qui reste, cette masse ronde, oblongue ou ovoïdale de la tête, avec quel soin il en invente les profils, avec quelle diversité il en établit les plans et les orientations, avec quelle habileté il la ponctue d'accents... Car le sculpteur ne renie rien de ses périodes passées. L'élargissement de sa conception, une plus grande rigueur dans la perfection de l'exécution et un moindre souci du pouvoir sensoriel des formes indiquent seuls, dans son œuvre, la transition vers le monumental.

Ainsi, ce n'est point par les dimensions de ses travaux ni par une simplification outrancière et un blocage excessif des formes que Condoy compte atteindre la sculpture monumentale. Il est trop artiste pour ignorer ce que cette volonté de plénitude peut recouvrir de truquage, et il sait que la suppression des noirs et des accents (qui assure certes un libre passage à la lumière) appauvrit le volume et que l'unité factice qu'elle confère à l'œuvre est à base de pauvreté et d'indigence. N'aliénant donc aucun des enrichissements antérieurs, c'est par le plein emploi de tout son talent et de tous ses moyens que Condoy insufflera à son œuvre cette tension, cette plénitude et cette intégrité qui sont la marque du monument.

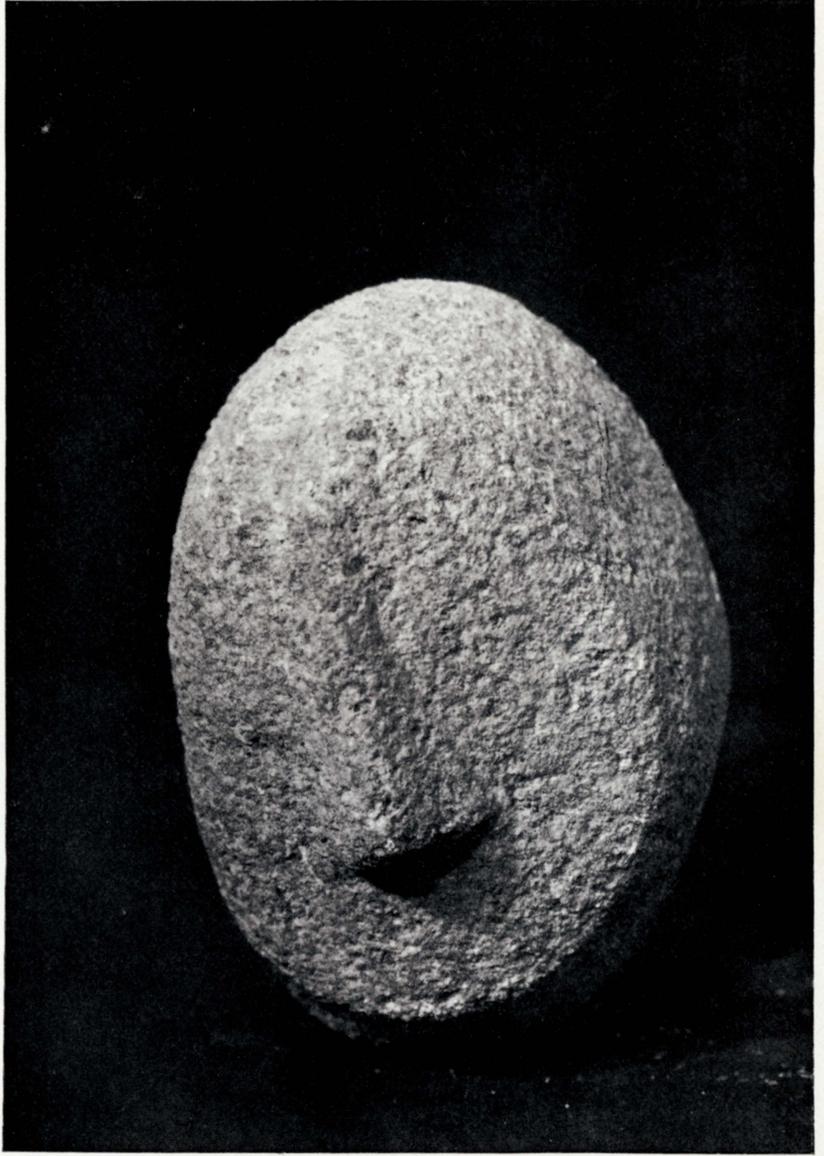
Il est bon de signaler que, quelle que soit la transformation que Condoy fait subir aux formes de la nature qu'il tire de sa mémoire, il n'est pas un sculpteur abstrait au sens commun du terme. La morphologie féminine, qui est toujours à l'origine de sa conception, reste perceptible dans la réalisation. On y sent respirer les grands mythes humains, l'amour, la jeunesse, etc.

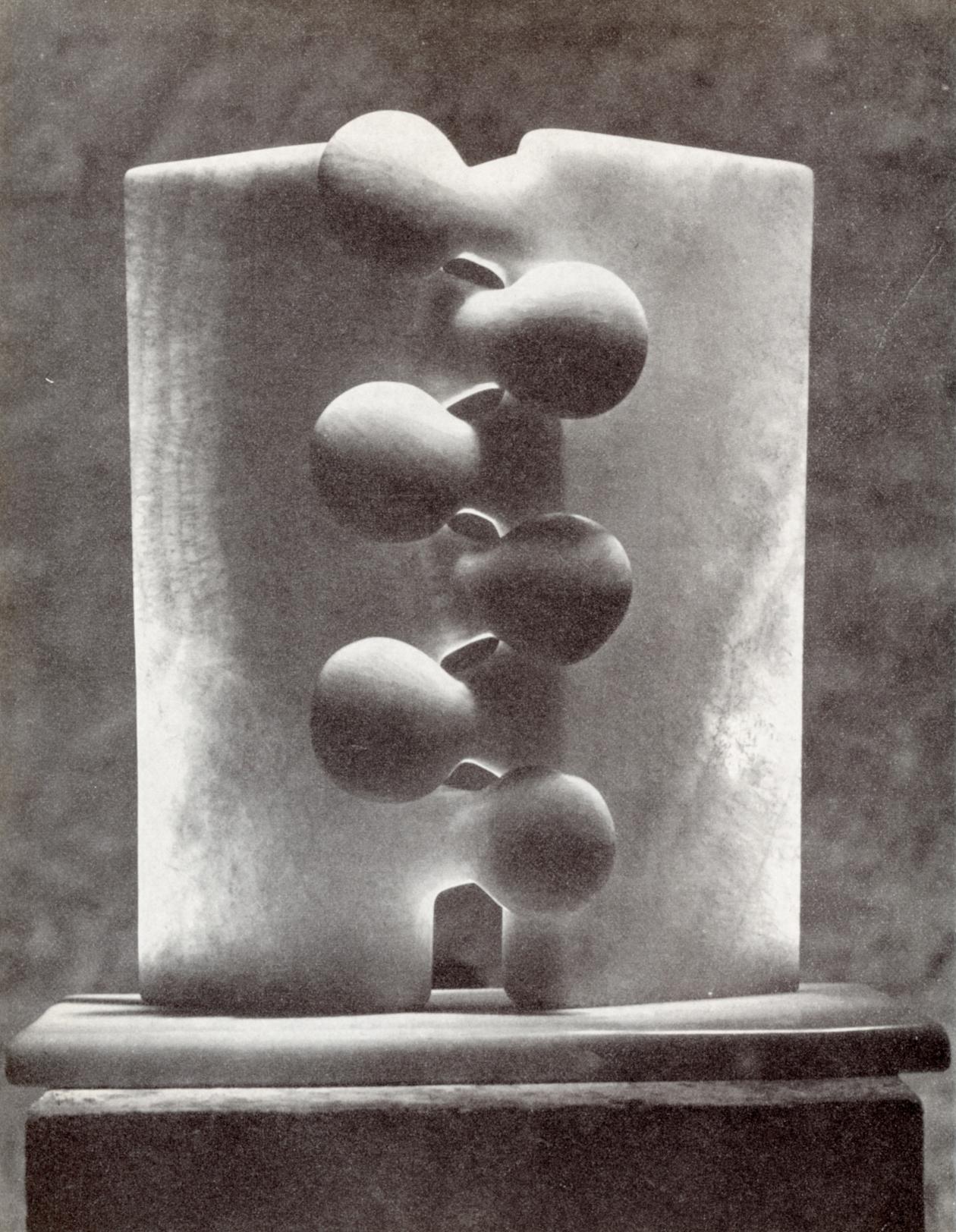
La sculpture devient alors une sorte de traduction poétique et cette poésie n'est plus la forme, elle est dans la forme, celle-ci étant tendue et comme poussée de l'intérieur par celle-là. La lumière également semble sourdre de la surface, en être une simple émanation. Ce qui, à mes yeux,

caractérise le mieux cette dernière étape de l'évolution de l'art du sculpteur, c'est, autant que son aspect monumental, une impressionnante faculté de vie, une animation naturelle, une pulsation rythmique naturelle, comme le battement du sang dans les artères ou une respiration. La dernière année où vécut Condoy fut surtout une année de grosse production graphique. L'artiste, en effet, ne pouvait presque plus sculpter ou ne le faisait qu'au prix de douloureux efforts.

Le 1^{er} janvier 1953, entouré de sa famille et de ses amis en pleurs, il trouvait dans les muscles de sa face ravagée la force de sourire une dernière fois, tandis que la mort donnait au destin d'Honorio Condoy son visage d'éternité.

Honorio Condoy (1900-1953). *Tête, pierre*, 1948. Galerie Creuze





A y bien réfléchir rien n'est plus strict, désolant que la condition même de la sculpture. De toutes parts elle est limitée. Le poids est asservissement, la matière est obsédante, l'espace déterminé, la lumière insoumise. Autant de contraintes qui font sa condition désagréable, dans tous les cas, irritante. L'envie de tout bousculer, de tout déchirer, l'envie de prendre le contre-pied de toutes ces conditions de sa condition pour les maltraiter peut aisément assaillir l'esprit. Sculpter des chiffons, disperser l'espace, modeler des nuages, disposer des lumières pour tout confondre... on l'a vu... Toutefois, cela n'a pas renouvelé le problème.

Non, la réponse n'est jamais dans la haine. La solution est dans l'amour, l'heureuse disposition que certains êtres portent à cette condition même, à l'aisance qu'ils ont pour en supporter les contraintes. Au lieu de les subir; pour les résoudre il les oublie. Ce n'est point le goût exclusif de la forme se développant dans les trois dimensions qui préside à la vocation du sculpteur, mais bien plus, la nécessité, profondément enracinée au cœur de l'homme, de déplacer, de repousser les limites des choses, de ne pas s'en laisser imposer par elles; par la douceur, de les subjuguier. La ruse y serait insuffisante, voire inefficace. La matière, la lumière, l'espace se vengeraient. Il y faut plus de patience et d'exhortation. Il faut véritablement obtenir la conversion de chacun d'eux. Alors la matière, malgré ses répugnances, consent à devenir esprit, l'esprit fixe, figé accepte la mobilité, la lumière insaisissable, toujours prête à s'envoler, se fait oiseau docile aux doigts de l'oiseleur.

Rien pourtant n'y est assuré, tout peut être remis en cause. Le refus d'un seul des éléments, son isolement dérouté les autres. L'ensemble ne meurt pas, ne s'étiolé pas: il n'a plus sa raison d'être. Lorsque l'adhésion est obtenue, ce n'est pas de victoire qu'il s'agit, mais de don consenti, total, libre et humblement reçu. La sculpture a elle-même choisi de naître.

C'est de cela même que parla sculpture de Hadju. En employant la feuille d'aluminium ou de cuivre il a libéré la sculpture de contrainte du poids. En travaillant lentement cette matière pauvre et sèche il a

attendu d'elle la souplesse. Elle s'est accordée à son désir. Cette plaque froide, plane, rectangulaire a bien voulu modifier sa nature. En la creusant, la repoussant, il l'a tendrement mise dans l'obligation de se convertir. Cette matière qui évoque le revêtement, le bidonville, la casserole, l'objet industriel, sous ses doigts, se fait poésie. Parachevant son entreprise la lumière la métamorphose. Mais, comme Circé, toujours multiple, les métamorphoses, les échanges se poursuivent. Pour lui le marbre ne semble pas être le reposoir de la lumière, mais la lumière semble bien avoir choisi d'habiter le marbre. Le plan, cette cassure impérative, le passage, ce tendre trait d'union, sont si doucement conduits qu'ils amènent l'espace à s'ouvrir et à s'offrir. La forme calme, apaisée, immobile libère l'immobilité. La masse pleine et riche balance le vide et le vide pour elle témoigne.

Alors, plongeant dans l'onde du regard, pour la deuxième fois, la sculpture a choisi de naître. Tout en elle apporte la grave certitude du don.

Il y a d'abord ceci, que le dessin n'est pas la peinture. Truisme? Certes, si par une bizarrerie de notre état les choses qui paraissent les plus évidentes à l'esprit n'étaient pas celles que nous négligeons le plus à l'usage. Avant d'aborder l'œuvre de Guy Weelen, invitons donc notre vigilance à nous rappeler que le dessin a sa propre fin et pressons la, au besoin, de nous garder de la nostalgie de la couleur (n'a-t-il pas d'ailleurs la sienne?).

Il est vrai que le fusain aurait quelque excuse de tromper nos résolutions. Morceau de bois calciné, le trait incisif de la mine de plomb lui est interdit tout comme la puissance jaculatoire de l'encre. Quant à l'opulence de la sanguine, n'y pensons pas! Fruste, il s'agrippe au papier qu'il macule d'éclats de charbon irréguliers. Aussi fut-il longtemps tenu dans un rôle ancillaire: « Enfin prends un paquet de plumes et fais tomber le charbon hors de ton dessin », prescrit Cennini au fresquistes. Et ceux qui imaginent de le policer au moyen de l'estompe le voient aussitôt se perdre dans la mollesse.

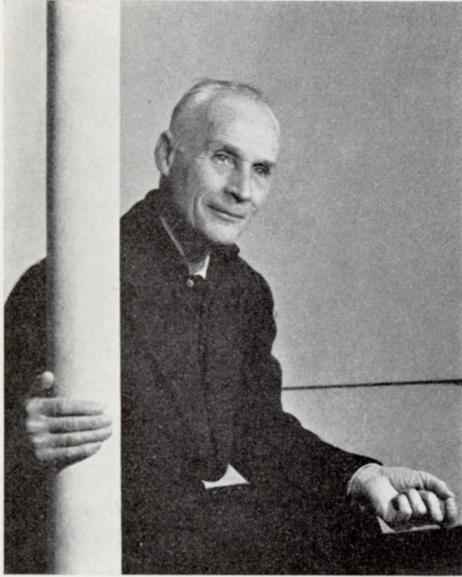
Il faut donc croire à des raisons singulièrement impérieuses pour qu'un artiste fasse du fusain *son* instrument d'expression. C'est sans doute que chez Guy Weelen la vision ne procède pas de l'entendement, qui affectionne la ligne analytique, ni même à proprement parler de l'œil, qui excelle à saisir le mouvement des apparences. En dépit du paradoxe, je constate en effet que chez lui la vision est d'abord *toucher*. A condition de ne pas réduire l'épiderme à la surface du corps. Car notre peau, avant que l'œil n'y ait taillé sa fenêtre, était notre plus grande rétine. Formée de l'infinie floraison de nos nerfs, elle continue de nous faire vibrer, au dehors et au dedans, de tout ce qui, précisément, nous touche. Aussi les formes qui prennent vie dans le tissu du papier (épiderme lui aussi) en appellent-elles moins à la « reconnaissance » de la raison qu'à celle, obscure et sourde, dont l'épaisseur de notre corps est le siège. Dira-t-on que, faute d'espace, l'art s'émacie? C'est oublier que l'*étreinte* est le mode de connaissance originel. Ne l'oubliait pourtant pas celui qui, au terme d'une longue passion, écrivait: « ... Je suis rendu au sol,

avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre. »
N'y aurait-il pas chez Guy Weelen, dans le parti de s'en remettre au fusain, le besoin de se mesurer à son tour au sol, et dans ses dessins quelque chose qui le conduirait, à l'issue de sa propre saison de ténèbres, à l'« illumination »?



Guy Weelen. *Fusain*, 1960

(Photo Robert David)



Bram VAN VELDE

- 1895 Bram Van Velde naît à Zoeterwoude près de Leyde (Hollande), dans un milieu très modeste. Frère du peintre Geer Van Velde, né en 1898.
- 1907 Il entre comme apprenti dans une firme de peinture et de décoration. Pratique de bonne heure la peinture.
- 1922 S'installe à Worpswede (Allemagne du Nord) dans une colonie d'artistes.
- 1924 S'installe à Paris. Participe régulièrement au Salon des Indépendants.
- 1932 Vit à Majorque.
- 1936 Retour à Paris.
- 1940 Cesse de peindre.
- 1945 Première exposition personnelle à la Galerie Mai (Paris).
- 1948 Exposition personnelle chez Maeght (Paris).
- 1958 Rétrospective à la Kunsthalle de Berne.
- 1959 Rétrospective au Stedelijk Museum (Amsterdam).
Puis expositions diverses en Italie, aux USA, etc. Préfaces ou monographies de Samuel Beckett, Franz Meyer, Jean Leymarie, Jacques Putman, etc.



Honorio Garcia, dit CONDOY

- 1900 Honorio Garcia naît à Saragosse (Espagne). Travaille chez des sculpteurs de Barcelone et de Saragosse.
- 1918 Réalise un monument à Goya, à Saragosse.
- 1929 Passe une année à Paris. Se lie avec le sculpteur Manolo.
- 1934 Passe deux ans à Rome.
- 1936 Se fixe à Paris.
- 1946 Expose à Prague.
- 1948 Expose à Prague.
- 1952 Expose en Hollande.
Malade, se retire dans l'Ardèche, puis en Espagne.
- 1953 Condoy meurt à Madrid.
- 1955 Exposition rétrospective à la galerie Galanis (Paris).

Nous remercions la Dante Alighieri aux bons soins de laquelle nous devons désormais une suite de chroniques italiennes.

Le contact qui existe en France entre les écrivains et le public repose sur un réseau assez dense d'institutions et de traditions, favorisées par le fait que tout ou presque tout se passe à Paris; la diffusion locale parisienne et la célébrité nationale ont pratiquement la même structure. En Italie, le contact entre écrivains et public est bien moindre, et les « organes » de diffusion — les prix littéraires ou les hebdomadaires illustrés — travaillent encore sans règle, au hasard, et j'oserai dire sans esprit. Pourtant il y a une tradition qui est devenue typique de l'Italie, et qui certainement assure un lien non dépourvu de continuité entre le monde des lettres et la vie de tous les jours: c'est l'habitude des grands quotidiens de consacrer leur troisième page à des articles littéraires. Ainsi la « terza pagina », avec ses caractères elzéviens ou italiques, présente chaque jour des contes, des essais, des comptes rendus, auxquels s'ajoutent de plus en plus des correspondances, littérairement soignées, tendant à l'essai plutôt qu'à l'information pure et simple: une véritable gazette perpétuelle, qui touche l'homme d'affaires comme l'homme dans le tramway, et qui dans le cas de certains journaux, comme *La Stampa* de Turin ou le *Corriere della Sera* de Milan, le *Gazzettino* de Venise ou *La Nazione* de Florence, a atteint parfois une vraie excellence.

Voici maintenant qu'un critique d'esprit, écrivain lui-même, présente un joli volume anthologique des meilleures contributions de ce genre parues dans les quotidiens italiens au cours de l'année 1960: *Le più belle pagine del 1960 scelte nei quotidiani italiani da Aldo Camerino*; Aldo Martello éditeur, Milan 1961. Nous y trouvons cinquante-six écrivains, des courants les plus divers, de tous les âges. Bacchelli et Palazzeschi, Gianna Manzini et Emilio Cecchi, qui prouvent par des pages élégantes et sûres que leur plume est loin d'être fatiguée, voisinent avec des jeunes au style âpre comme Renzo Biasion, toujours penché sur le gouffre ouvert en lui par la guerre, ou à l'habileté méprisante comme Carlo Montella. Palazzeschi, désormais sans âge, nous présente un de ses jeux de trapèze: un personnage excentrique, Ramiro, l'homme qui a voulu être toujours fiancé et ne jamais se marier. Il a eu trois fiancées, qui sont toutes enchantées des années passées avec lui, et qui regrettent que des raisons extérieures (une mère indignée, etc.) aient brisé les fiançailles. Vieux, Ramiro est la proie d'une gouvernante, qui, profitant de sa santé devenue très précaire, l'oblige à la conduire à l'autel. Mais arrivé devant le prêtre, le pauvre Ramiro n'arrive pas à prononcer le *oui* fatal, car il s'écroule foudroyé par une crise cardiaque. Dans son testament, il laisse ses biens partagés entre les quatre fiancées. Comme toujours, Palazzeschi réussit à forcer le paradoxe jusqu'à lui donner une poignante vibration humaine. Il est curieux de comparer ce retentissement profond avec la

réalité crue, livrée sans pitié, qui résulte des jeux non moins riches d'humour de Carlo Montella. Son personnage est en train de manger des lasagnes au four. Il enfourche le délicieux mélange de pâtes et de béchamel, quand un corps noir apparaît : c'est un insecte, un cafard. Il appelle discrètement le patron, et lui montre sans mot dire la bête sur le bord de l'assiette. Le patron est très reconnaissant de cette discrétion qui a évité d'alerter les nombreux clients penchés sur d'autres assiettes de lasagnes, et, quand c'est le moment de l'addition, il prie notre personnage de se considérer l'hôte de la maison. Le soir même, arrivé dans un hôtel, le personnage, qui est un commis voyageur, se procure un cafard et répète la scène avec l'aubergiste. A partir de ce moment, le stratagème devient méthodique, et notre commis passe d'une localité à l'autre en moissonnant des remerciements pour sa discrétion et des repas gratuits. Sa punition sera une augmentation considérable de son poids, et des douleurs au foie. Les restaurants bondés, les patrons dans leurs attitudes d'étonnement, de peur, de confusion, défilent rapidement et savoureusement sous les yeux du lecteur, évoquant un monde balayé par la lumière impitoyable de l'ironie. Plus caustique encore, mais aussi plus poétique le morceau signé Ennio Flaiano. Sur une plage déserte, un petit groupe de journalistes et d'opérateurs de TV s'approchent d'un vieillard qu'ils viennent interviewer. Ils parlent leur langage négligé et fausement désinvolte, ponctuant leurs remarques de bons mots pitoyables, d'allusions sarcastiques et de doubles sens; le vieillard ne s'en aperçoit même pas, il répond avec un calme imperturbable. « Nous voulons vous poser seulement quelques questions, cher Maître, — dit l'un — pour ne pas vous faire perdre de temps... » « J'ai beaucoup de temps — répond le vieillard, sans sourire ». Et ainsi de suite; si bien que le conte devient une sorte de divergence désespérée, qui dessine d'un côté la solitude d'Homère (car c'est lui le vieillard) et de l'autre côté la solitude de ces jeunes gens sans substance. D'autres pages fort jolies sont signées Angioletti (*La penna e la Vanga*), qui nous découvre son monde mélancolique et souriant, concret et délicat; Quarantotti Gambini, qui avec une admirable simplicité esquisse quelques portraits de journalistes de nationalités différentes voyageant dans le même avion, ou Domenico Rea qui évoque l'originale personnalité d'un médecin napolitain qui ne veut pas gagner plus que mille lires par consultation, malgré les efforts et les ruses de son valet pour augmenter le tarif; et d'autres encore.

En somme un ouvrage qu'il convient de connaître.

Domaine ibérique I

Permanence de la littérature catalane

Pierre Furter

Le domaine ibérique est, pour nous, doublement filtré: par la xénophobie française qui isole artificiellement quelques noms pour mieux oublier la tradition littéraire ibérique, par la politique culturelle castillane, qui impose par la force et jusque dans la littérature une unité espagnole factice. En fait, l'existence toujours vivante de littératures basque, galicienne et catalane, la vitalité d'un régionalisme andalou, aragonais ou levantín devraient nous persuader de la diversité espagnole. Et il ne s'agit pas de dialectes pittoresques et exotiques: le catalan est une langue parlée par trois millions et demi d'Espagnols de la Catalogne, par six millions de Catalans vivant dans la péninsule ibérique. La littérature catalane existe depuis huit siècles et le meilleur roman écrit en Espagne ces dernières années est un roman catalan, comme la nouvelle peinture « espagnole » est en fait catalane.

Certes la tradition littéraire catalane est discontinuée. Au XIII^e siècle, la Catalogne est le centre littéraire ibérique grâce à la prodigieuse fécondité de l'étrange R. Lull, troubadour érotique, puis mystique et alchimiste, enfin missionnaire et martyr qui écrivit, entre autres chefs-d'œuvre, un des plus étranges romans utopiques des littératures occidentales: *Blanquerna*. Cet âge d'or traversa aisément les XIV^e et XV^e siècles, mais la réunion politique des royaumes d'Aragon et de Castille en 1516 interrompit l'autonomie politique catalane. La littérature catalane glissa progressivement dans une léthargie que les révoltes armées ne réveillèrent pas. Si, au XVII^e, la révolte catalane permet aux Portugais de reconquérir leur indépendance, le régime des Philippe éteint le particularisme catalan. Seule une littérature orale populaire, surtout hagiographique, maintient un lien avec le passé. Il est intéressant de noter que la première publication régulière publiée en catalan au XIX^e siècle *Lo verdader catalá* est, en 1843, une revue religieuse.

La Renaissance catalane du XIX^e siècle est provoquée, comme celle de la Galicie, par l'intérêt romantique pour l'exotisme et le régionalisme. C. Aribau publie en 1833 une *Oda a la Pàtria*: elle marque le réveil littéraire qui s'affirmera toujours davantage dans les *Joes florals* (adaptation catalane des *Jeux floraux* de Mistral) et qui culminera avec l'œuvre de J. Verdaguer (1845-1902), le plus grand poète romantique de la Catalogne.

Cependant, ce n'est qu'avec la République espagnole que la Catalogne vit sa grande chance politique et culturelle. Elle acquiert un statut de semi-autonomie administrative qui favorise un essor de l'édition. En 1935, la neuvième partie des livres publiés en Espagne sont catalans; de 1920 à 1930 paraissent régulièrement 1600 périodiques de toutes les tendances. Le théâtre qui, au XIX^e siècle, s'est libéré de sa tradition populaire par des traductions remarquables de Goethe, Shakespeare ou Maeterlinck, s'affirme dans l'œuvre de J.M. Sagarra par exemple. Cette période aboutit, comme chacun le sait, au désastre de la déroute républicaine. La Catalogne, dernière

redoute, est systématiquement brimée et colonisée par les franquistes. De 1939 à 1960, quatorze publications à peine reçoivent, et presque toujours pour trois ou quatre numéros, l'autorisation de paraître. Néanmoins la politique d'oppression échoue. Depuis 1940, l'édition catalane reprend son activité de sorte que près de mille titres ont été publiés jusqu'ici. La fameuse collection *Biblioteca selecta* réunit à elle seule plus de trois cents volumes, littéraires, mais aussi scientifiques. En effet, à la différence du basque ou du galicien, le catalan est une langue moderne qui dispose d'un vaste vocabulaire flexible. Seul le théâtre ne participe pas à cette renaissance pour être une forme littéraire directement liée à la réalité sociale.

La revue française *Le Pont de l'Épée* a donné en 1960 un excellent panorama de la poésie catalane contemporaine, des deux côtés des Pyrénées. Parmi ces auteurs se détache C. Ribas, mort récemment, à la mémoire de qui la courageuse revue de J.-C. Cela *Papeles de son armadans*, qui publie régulièrement des inédits catalans, a consacré tout un numéro spécial. C. Ribas est un maître aujourd'hui par sa formation tout d'abord: humaniste, il s'est forgé un style dans la traduction des classiques. Il dispose donc d'un savoir pénétrant comme d'une prosodie très sûre. Bien qu'il fût symboliste dans sa jeunesse, l'expérience amère de la condition actuelle de la Catalogne — il a été réduit au silence et à la pauvreté par le régime actuel — l'a amené lentement vers un nouvel humanisme de la parole poétique. Son art tend vers le mot et non vers le message ou l'affirmation intellectuelle. Il recherche une forme concise qui affirme l'inaltérabilité de la parole poétique mais d'où le jeu subtil de la rhétorique n'est jamais absent. Citons par exemple ce fragment à la fois dans la langue originale et dans une bonne traduction française:

Del joc i del foc

.....

5. La nit sonia

riu avall de la lluna
els morts, dins l'ombra,
comprenen les paravles
obscuras des poetes.

Du jeu et du feu

.....

Rêve la nuit
en aval de la lune
les morts dans l'ombre,
comprennent les mots
obscuras des poètes.

Si l'œuvre de C. Ribas ne surprend guère dans l'ancienne tradition poétique catalane, le roman de Joan Salles, *Gloire incertaine*, est un événement. La littérature en Espagne comptait, depuis quelques années, de nombreux récits de la guerre civile qui sont souvent autant de palinodies. Comme Joan Salles, après son retour en 1948 à Barcelone, a reçu le « nihil obstat » des autorités catholiques catalanes, on pourrait craindre le pire. En effet, Joan Salles, né en 1912, a été officier, major de l'armée républicaine; après s'être réfugié en France, à Dominique et au Mexique, où il tenta en vain pendant la guerre d'organiser une légion catalane, il est revenu en Catalogne et y vit de son activité littéraire. Son roman n'est pas politique comme celui d'A. Barea, mais se rapproche d'une confession avouant l'échec complet d'une génération qui recherchait la gloire et qui n'a rencontré que la honte. C'est une œuvre de vaincu, proche de l'horrible *Hommage to Catalonia* de G. Orwell, qui établit un sinistre bilan et qui pouvait convenir à la censure espagnole: cette dernière permit, en 1957, une édition de 3000 exemplaires, mutilée d'un bon tiers du manuscrit. Pour Joan Salles la révolution catalane a échoué non seulement politiquement comme le raconte G. Orwell, mais spirituellement, parce que tous les Catalans ont déserté idéologiquement ou spirituellement.

Gloire incertaine est en effet une longue méditation sur le pouvoir destructeur du temps. Loin de s'ingénier à nous rendre présent le passé, Joan Salles cherche à nous persuader de l'épaisseur historique. La mémoire est trahison et corruption puisqu'elle est oublié: dans le temps, tout héroïsme se défait en un jeu grotesque qui se clôt par le ridicule, parfois la mort. Les « héros » que Joan Salles a choisis se défont à travers des témoignages contradictoires, mais pour finir convergents. Plus le lecteur remonte vers le présent (le roman s'achève en 1948), plus la guerre civile apparaît sans héroïsme et comme une suite de hasards malheureux et de trahisons. L'œuvre s'achève sur l'aveu d'athéisme d'un curé anéanti par la situation actuelle. Mais la mémoire qui dénonce la honte, rend du même coup les personnages infiniment plus complexes. L'épaisseur du temps, qui détruit leur héroïsme, augmente leur humanité. Ils deviennent plus opaques dans leurs souffrances, plus présents dans leur réalité qui échappe à une compréhension intellectuelle et idéologique. A la critique amère s'ajoute un fantastique croissant qui donne de nouvelles proportions à la réalité.

Le lecteur est ainsi sans cesse renvoyé de l'ironie de l'Histoire qui démasque le burlesque de cet héroïsme mimé à l'horrible d'un fantastique quotidien qui redonne une grandeur à l'homme, mais une grandeur inhumaine. Joan Salles se place donc dans cette tradition ibérique qui, des *Stances de Manrique* aux *Romances* de Lorca, évoque la mort avec humour et horreur et qui inspire aussi un Goya ou un Picasso. « *Gloire incertaine* » n'est donc pas une œuvre facile parce qu'elle impose au lecteur une attitude ludique qui exclut toute adhésion sentimentale, parce qu'il se sent

provoqué. Mais c'est une œuvre maîtresse qui place le roman catalan à la hauteur de la tradition poétique. Joan Salles a d'ailleurs été admirablement servi par son traducteur B. Lesfargues, le traducteur du numéro spécial de la revue *Le Pont de l'Épée*. B. Lesfargues ne s'est pas contenté, comme souvent en France, de rédiger une adaptation acceptable de l'original, mais il a travaillé lentement, avec l'auteur, une traduction du manuscrit original. Il a cherché à créer une langue méridionale qui corresponde au catalan. Il a facilité aussi la lecture par une excellente introduction et de nombreuses notes. C'est ainsi, malgré le silence de la presse, qui préfère les attitudes juvéniles des frères Guytisoló, que s'affirme une littérature au long passé et à un remarquable présent.

BIBLIOGRAPHIE

- Bertrand, *Littérature catalane contemporaine (1833-1933)*, Paris, 1933.
Esprit, numéro spécial sur la Catalogne, 1956.
Numéro spécial de la revue *Pont de l'Épée*, sur la poésie catalane contemporaine, n° 10-11, juin 1960, Dijon.
E.W. Thomas, *The Resurgence of Catalan Hispania*, New York, 1962, n° 1, p. 43 ss.
La Presse Catalane 1920-1960, publiée par *Grup de Resistencia catalana*.
Antologia de la prosa catalana, Biblioteca selecta, Barcelona, 1957.
Antologia de la poesia catalana, Biblioteca selecta, Barcelona, 1949.
Homenaje a Carlos Ribas, Papeles de son armadans, nov. 1961, Majorca.
Joan Salles, *Gloire incertaine*, trad. Lesfargues, Gallimard, Paris 1962.

Fragment d'une gigantomachie

(De la frise nord du trésor de Siphnos, à Delphes)

On aurait tort d'insister à l'excès sur les différences d'écoles que connut la sculpture archaïque; car, s'il est indéniable que certains centres privilégiés réunirent des artistes qui donnèrent à leur production une marque propre à les faire reconnaître immédiatement entre toutes les autres, il est non moins indéniable que l'influence de leurs œuvres ne se limitait pas à la région qui les avait vues naître, mais touchait aussitôt l'ensemble des terres grecques, contribuant ainsi à la création d'un langage plastique commun, d'une « koinê », tout comme dans les arts littéraires; outre que les artistes, durant leur carrière, allaient souvent s'installer fort loin de leur lieu d'origine¹ — de plein gré ou par la contrainte des événements — et que leurs œuvres à leur tour prenaient place là où elles avaient trouvé acquéreur, on ne saurait sous-estimer, pour saisir ce mouvement de nivellement des différences locales, le rôle unificateur que jouèrent les grands centres religieux, Delphes en particulier, où chaque cité tenait à cœur de présenter les œuvres les plus dignes de la glorifier, œuvres commandées aux plus grands artistes de l'époque, et qui prenaient vite valeur exemplaire; le voisinage d'ex-voto de provenance très diverse faisait des sanctuaires une espèce de musée vivant où toutes les tendances contemporaines s'affrontaient, de manière à permettre aux artistes plus jeunes de n'en retenir que les plus viables, dans un éclectisme qui préparait l'art du lendemain.

Aussi ne peut-on douter que la frise du trésor de Siphnos, dont nous avons un fragment sous les yeux, n'ait joué un rôle de choix dans la formation du goût classique; à preuve, au surplus, le témoignage d'Hérodote, trois quarts de siècle plus tard, dont l'admiration est garante de l'importance que l'ensemble de cette frise revêtit aux yeux des Grecs. Pour un peu, nous connaîtrions le nom du sculpteur qui s'illustra dans ce morceau héroïque, car il l'avait bel et bien signé (dernier bouclier, à droite sur la photo); mais la malice des temps a rongé son nom, alors que tout le reste de l'inscription est lisible².

Ce n'est pourtant pas l'originalité du sujet qui a pu frapper les contemporains: les quatre faces du trésor développaient quatre thèmes mythologiques que les sculpteurs grecs, Phidias y compris, ont rabâchés; sur la frise nord se déroulaient les divers épisodes de la gigantomachie, c'est-à-dire du combat que les géants menèrent contre

¹ Cf. les exemples cités par François Chamoux dans *L'Art et l'homme*, I p. 277-8.

² Selon P. de Lacoste-Messelière: « ... D...O... a fait ces sujets et ceux de l'arrière. » Le prétendu anonymat des artistes archaïques paraît bien plutôt une ignorance de notre part qu'un pieux désir d'artistes s'effaçant pour la plus grande gloire des Dieux auxquels ils offrent leurs œuvres; à rapprocher de l'inscription peu modeste retrouvée sur le stylobate du plus ancien des temples de Syracuse: « Kléomènes ... a érigé le temple d'Apollon, et Epiklès les colonnes, œuvre superbe. » La même remarque s'applique aux sculpteurs et architectes du moyen âge. Cf. Jean Gimpel *Les bâtisseurs de cathédrales*, p. 51, p. 100 etc.

les Dieux; c'est à elle qu'est emprunté notre fragment, long d'environ 1,20 m sur 65 cm, fragment arbitrairement isolé par l'objectif photographique; car, et c'est là un des aspects créateurs les plus intéressants de cette frise, les différentes scènes dont la légende fournissait la donnée ont été groupées en un seul ensemble cohérent, lié, organique; nous pouvons en détacher, à la rigueur, telle ou telle phase des duels qui le composent, mais l'attache subsiste, qui manifeste que l'épisode choisi s'intègre à un tout qui lui donne son sens, et dans lequel il a sa place clairement définie.

A gauche, les deux enfants de Lêtô, Artémis et Apollon, avancent d'un pas décidé tout en tirant de l'arc; leur font face trois géants, de ces « grands géants, étincelants dans leurs armures de bronze, et brandissant de longues lances »³; les armes de l'un et de l'autre groupes sont disparues; l'intention hostile qui anime les adversaires subsiste pourtant, non affaiblie; c'est que leur corps a revêtu une attitude dont le schéma, traditionnellement, signifie, pour les premiers, attaque véhémante, et pour les trois autres, résistance obstinée; le réalisme ne répugne pas au sculpteur; mais plus qu'au réalisme, il vise à l'expression: en 525 avant Jésus-Christ, est expressif ce qui épouse clairement les formes consacrées du mimodrame sacré; libre à nous d'ironiser sur l'étrangeté de cette démarche dansante dont les figures sont scrupuleusement respectées par les deux Dieux, il n'en demeure pas moins que la stylisation du mouvement, qu'accompagne et souligne la stylisation du vêtement, reste chargée de vie et d'un sens aisé à saisir; à tel point que, hypnotisés par l'efficacité du geste accompli, nous admettrions volontiers qu'il soit détaché du contexte et présenté seul, dans le cadre d'un tableau restreint à ces deux seuls acteurs; ainsi l'ont fait d'autres sculpteurs, auparavant⁴, se sentant autorisés à distribuer les groupes antagonistes sur des métopes successives, car la figure chorégraphique se suffisait, en soi, et on ne sentait pas la nécessité d'un lien entre les groupes affrontés.

Or cette nécessité s'impose à notre sculpteur; pour lui, chaque figure n'aura son plein sens qu'intégrée à la scène à laquelle elle appartient: goût de la continuité logique, à la syntaxe claire; c'est vertu essentiellement grecque. Entre les deux groupes, un lien moral, si l'on peut dire, et un lien plastique; *moral*: le corps du géant mort est l'enjeu du combat; les Létoides ne se fendent dans une telle enjambée que pour en prendre possession plus vite, les géants ne le couvrent du triple écran de leurs boucliers que pour mieux le soustraire à la prétention des ennemis. Le thème de la lutte autour de la dépouille du héros abattu est un vieux thème littéraire, épique, homérique⁵, certes — mais il ne suffisait pas de l'illustrer, il fallait encore lui trouver une efficacité

³ Hésiode, Théogonie, 185-6.

⁴ P. ex., métope du trésor sur le Sélé, au musée de Paestum.

⁵ Lutte autour du corps de Patrocle, Iliade, chant XVII; et combien d'autres, moins développées.



Frise nord du trésor de Siphnos (Delphes) : fragment d'une gigantomachie



Etienne HAJDU

- 1907 Etienne Hajdu naît à Turda (Transylvanie roumaine) de parents hongrois.
- 1927 S'installe à Paris, où il fréquente les ateliers de Bourdelle et de Niclausse.
- 1930 Acquiert la nationalité française. Voyages en Grèce, en Crète, en Hollande.
- 1939 Première exposition (en compagnie de Vieira da Silva et d'Arpad Szenes) à la Galerie Jeanne Bucher.
- 1940 Travaille comme marbrier dans les Pyrénées.
- 1946, 1948, 1952, 1957 Expositions particulières à la galerie Jeanne Bucher. Participe au Salon de la Jeune Sculpture, au Salon de Mai, aux Biennales d'Anvers et de Sao Paulo, à *New Decade* (New York), etc.
- 1957 Exposition importante à la Kunsthalle de Berne. Monographies, études de Seuphor, Ganzo, etc.



Guy WEELEN

- 1919 Guy Weelen naît à Toulon (Var). Durant de fréquentes maladies d'enfance, feuillette des illustrés, découvre la peinture et plus particulièrement l'estampe japonaise. Dessine de bonne heure, écrit des poèmes.
- 1949 Cesse d'écrire pour s'adonner au dessin. Le dessin devient son activité essentielle.
- 1958 Exposition particulière à la galerie Michel Warren (Paris). Participe aux Salons de Mai et des Réalités Nouvelles.
- 1961 Le Musée des Beaux-Arts de Lausanne achète une œuvre.
- 1962 Exposition particulière à Jérusalem (Israël).

dans l'ordre de la sculpture; et qui ne voit que ce corps gisant est, entre les figures qui s'opposent autour de lui, une liaison *plastique*: retenu par les mailles que tisse autour de lui le piétinement de ses défenseurs, il appartient à leur phalange — mais simultanément pousse vers ses ravisseurs l'antenne de ses jambes allongées, prise offerte à leur rapacité.

Pourtant, à elle seule, cette liaison restreinte à la partie inférieure du bas-relief serait maigre; au-dessus, un hiatus, solution de continuité dans la succession des formes; or, c'est là qu'apparaît, en arrière-plan, mais à l'échelle des figures du premier plan, le dernier personnage. Coup double; car, évidemment, il est d'abord destiné à combler cette lacune; mieux: à ménager la transition d'un groupe à l'autre (son bouclier, centre du fragment, annonce et fait valoir le triple écu des géants, de même que son casque à canthare l'intègre au groupe de droite; mais de tout son corps, il appartient à la paire de gauche, animé d'un mouvement encore plus véhément...); mais simultanément il est l'agent d'une autre liaison, de cette scène avec la précédente, à gauche; de toute évidence, il ne s'est pas introduit entre les antagonistes délibérément, son affaire est tout autre; d'un bond effrayé, il fuit les lions de Cybèle: c'est un échappé du cadre de l'épisode précédent. Par cette figure, accessoire quant au sens des scènes représentées, notre sculpteur pose donc un des jalons qui assurent la continuité de l'ensemble de la frise.

Création de l'unité à l'intérieur d'une scène, et création d'une unité supérieure dans le récit d'une légende dont les divers moments sont juxtaposés et superposés, s'interpénétrant plastiquement, sans pour autant perdre de leur clarté narrative. Mais ce n'est pas tout, car il faudrait encore parler de la création d'une profondeur, d'un sens spatial nouveau. Combien de plans? D'abord, Apollon; derrière Apollon, Artémis; derrière Artémis, un géant en fuite: trois figures échelonnées en profondeur — mais le bouclier creusé offre une nouvelle évasion au regard, qui s'appuie sur son rebord en saillie... Sur la droite, les trois boucliers qui se recouvrent partiellement ramènent au premier plan, par trois sauts, trois paliers successifs, échelle métrique des distances: concordance des décrochements dans l'espace. Plus nous pénétrons dans la haie des adversaires, plus se rapprochent de nous leurs figures, resserrement qui aboutit à la forme unique, centrale, du bouclier; il suffirait d'y pratiquer une ouverture pour pouvoir, à l'infini, se perdre dans l'espace... Mais le Grec refusera toujours de mordre à l'hameçon du trompe-l'œil.

Commencée en 1921 et représentée pour la première fois à Munich en mai 1923, *Dans la jungle des villes*¹ appartient à la première manière de B. Brecht. Il a vingt-cinq ans. C'est sa seconde pièce. Elle porte en sous-titre : « Lutte de deux hommes dans la ville géante de Chicago ». Elle a déconcerté le public à sa création, elle le déconcerte encore. Pourquoi ?

Elle semble fortement enracinée : dans un lieu (Chicago), dans une époque (1912). En fait, elle pourrait se dérouler ailleurs, pourvu que ce fût dans une ville assez vaste pour que l'individu soit exposé à s'y corroder, s'y dissoudre et sombrer dans une misère presque absolue. Plus géante est la ville, plus sordides ses bas-fonds. La famille de Garga est « venue de la plaine » se perdre dans Chicago, grande ville, ville cosmopolite doté d'un quartier chinois où le Malais Shlink a pu édifier un commerce de bois prospère. Voilà pour le lieu. En ce qui concerne l'époque, il est probable que Brecht a voulu, en choisissant 1912, la situer le plus près possible de nous, afin que nous nous sentions concernés, mais écarter les problèmes propres à une après-guerre qui débutait sous de pénibles auspices. Dix ans de recul : pièce contemporaine mais débarrassée de l'hypothèque d'un événement si particulier qu'il risquait de nous cacher le caractère *éternel* de la lutte engagée.

Il ne s'agit donc pas d'une pièce de caractère social. Ni racial, bien que les antagonistes soient un Blanc et un Jaune. Et il importe secondairement que Shlink, le Malais, soit un riche marchand, et Garga un petit Blanc crève-la-faim dont le maigre salaire de bibliothécaire constitue les seules ressources de la famille. Brecht nous dissuade, dès le prologue, de chercher, là ou ailleurs, les raisons de la haine qui les dresse l'un contre l'autre, de leur volonté, qui ne se démentira pas, d'anéantir l'autre, même s'il faut, pour y parvenir, se détruire soi-même. « Ne vous cassez pas la tête, les motifs importent peu. » Admettons-le ; et la pièce perdra une bonne part de son obscurité, sans pour autant devenir limpide. Mais il convient de renoncer aussi à ce besoin d'explication logique que seules, en fait, les œuvres superficielles contentent tout à fait. Pourquoi ne pas reconnaître qu'après tout la haine peut être, tout comme l'amour, une affaire de peau... ou de coup de foudre.

Pièce idéaliste, assure Bourseiller, le metteur en scène, après Brecht lui-même ; et il faut les croire. Idéaliste parce qu'en fait l'enjeu du duel — devenu, plus démocratiquement, un match — c'est l'âme et son intégrité. Rien que cela. Shlink s'est mis en tête, Dieu sait pourquoi mais Brecht ne veut pas le savoir, d'acheter à Garga son opinion, celle qu'il vient de formuler, en honnête bibliothécaire, sur le livre qu'on lui demande. Garga ressent, dans cette offre insolite, la volonté de l'humilier : si pauvre soit-il, son opinion n'est pas à vendre comme celle de tel critique qui s'est fait imprimer tout vif ; il ne la vendra pas. Tout, dans un homme, n'est pas à vendre, c'est le thème majeur, je crois.

¹ Studio des Champs-Élysées

Les rebondissements de l'action dérivent du désir, devenu idée fixe et par là-même passion, de vaincre, dans l'autre, ce qui résiste à la contrainte... on peut continuer dans cette voie, et dire résiste à l'oppression, la tyrannie: vaincre l'âme. Mais l'âme de ce pauvre diable ne sera pas vaincue. Le vieux marchand jaune ne recule devant aucune amputation provisoire de son être et de son bien pour s'assurer cette proie: il s'humiliera au besoin, se dépouillera entre les mains de Garga de tout son avoir, sans venir à bout de sa résistance. Les moyens ne sont pas clairs, l'enjeu par contre est évident: c'est à qui reprendra enfin toute sa taille, l'autre cloué au tapis: ils font assaut de « grandeur », car Garga est entré dans le jeu et veut à son tour humilier, réduire à rien. C'est lui le vainqueur parce qu'il est le plus jeune: il a acculé son adversaire à la mort et, libéré, aguerrri aussi par la lutte inexpiable, ira tenter sa chance à New York, autre jungle.

Drame de l'incommunicabilité, a-t-on dit aussi de la pièce. J'en suis moins sûre, au moins en ce qui concerne les deux adversaires. Car ils se sont affrontés de très près et étroits, dans une lutte qui me semble plus proche du pugilat que de la boxe. C'est bien une sorte de communion, en fait, que recherchait Shlink: « le combat ». Garga n'a pas joué tout à fait le même jeu, il a cherché « l'élimination de l'adversaire ». C'est lui qui coupe court au dialogue — dialogue de fureur et de haine, dialogue pourtant. C'est plutôt avec les comparses que la communication se révèle impossible. Ils sont destinés à être broyés par le heurt de ces deux acharnés. Marie, la sœur de Garga, aime Shlink et n'obtient rien de lui, que sa déchéance. Jeanne, la fiancée puis la femme de Garga, est aussi délibérément sacrifiée par lui à sa haine. La mère, le père se trouvent balayés. « Notre isolement est si grand que tout conflit même est impossible », conclut Brecht; mais c'est après avoir mené jusqu'à l'absurde et la résolution finale un conflit sans capitulation supposant une prise qui ne se relâche pas.

Brecht changera de registre, de ton, sa conception du théâtre évoluera avec son engagement politique; il n'a pas encore non plus, à l'époque de *La Jungle des villes*, rencontré Piscator. Les luttes gratuites, les conflits métaphysiques, il s'en détournera, requis par des luttes plus précises, des conflits actualisés. Eût-il continué dans cette direction, il eût tracé la voie à Beckett, à Ionesco. La mise en scène accentue d'ailleurs le caractère pré-ionesquien du tableau de la noce, elle préfigure *Jacques ou la soumission*. La fin de Shlink fait penser par contre à *Tête d'Or* ou au *Partage de Midi*; et il y a bien d'autres échos claudéliens, perçant ici et là. Sans imitation de l'un par l'autre. Mais au début, pour Brecht comme pour Claudel, était Rimbaud: Garga est nourri de la *Saison en Enfer*. La révolte de Rimbaud a été se perdre dans les sables de l'Abyssinie, mais elle avait eu le temps d'enflammer le génie des deux plus grands dramaturges du siècle. Tellement dissemblables dans la pleine possession

d'eux-mêmes, et si éloignés l'un comme l'autre, pour finir, de leur père spirituel. Mais avant même d'avoir trouvé l'aliment dont ils l'entretiendraient, ils avaient à Rimbaud ravi la flamme... qui est toujours la flamme.

La pièce est bien montée, avec tout le baroque qu'elle requiert, par Antoine Bourseiller, un de nos jeunes metteurs en scène les plus originaux, celui peut-être qui sait le mieux ce qu'il aime ; et ses goûts ne sont sûrement pas ceux de tout le monde. Monte-t-il Brecht — comme tout le monde aujourd'hui — c'est la pièce la plus déconcertante, la plus capable de troubler l'orthodoxie brechtienne en voie d'édification. Bien choisis, bien dirigés, les acteurs sont à la hauteur de l'entreprise. François Darbon et Sami Frey font le poids, s'opposent et s'équilibrent comme il convient. Ils ont tous deux de la présence et, par eux, un débat abstrait s'incarne et devient convaincant. Je placerai sur le même plan Chantal Darget qui fait la preuve d'un tempérament certain de tragédienne, même dans le jeu réaliste qu'on lui impose. La musique de foire, les airs de bastringue de Prodromidès « distancialisent » discrètement et jettent un pont vers le Brecht futur.

En bref, une belle soirée de théâtre, si l'on demande au théâtre autre chose que de meubler une soirée.

Au Théâtre de l'Ambigu, la pièce de Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, trouve un succès mérité, celui qu'elle n'a pas obtenu en 1928, quand elle fut créée par Antonin Arthaud au Théâtre Alfred Jarry. Jean Anouilh, la mettant en scène, a entrepris de « réparer une injustice ». Avec un recul de vingt-cinq années, on mesure mieux parfois l'originalité, l'audace, le caractère attentatoire d'une œuvre; on comprend qu'elle ait choqué, on le déplore sans s'en étonner; on la savoure car elle n'a pas vieilli. Tout le théâtre moderne, le cocasse, le parodique, le grinçant, celui dont l'humour est noir, se trouve là en germe et pas seulement en germe: on n'a pas fait mieux que certaines scènes.

Le premier acte est excellent. On y pouffe de rire avec Victor et son amie Esther. Les enfants s'y révèlent cruels et innocemment pervers (optique des adultes), les adultes — ceux de la belle époque, l'époque revancharde — ridicules et fous (optique des enfants). Le deuxième acte est moins bon; l'incursion de la pétomane est celle du surréalisme dans ce qu'il a de moins heureux. Le troisième acte part de Feydeau et le sème en route; il débouche dans un burlesque cruel émaillé de poésie. L'inconscience des adultes s'y révèle criminelle: Victor est malade, il en mourra, les parents n'interrompent pas pour autant leurs criailleries. La réplique finale fait éclater le caractère parodique d'une pièce qui démarque subtilement *Hamlet*.

Claude Rich, le monstrueux enfant de neuf ans — 1 m 80 et beaucoup de grimaces — charge son personnage tout juste comme il le faut. Peut-être ses partenaires, à l'exception d'Alain Mottet, le fou, ne vont-ils pas, dans la caricature, aussi loin qu'on le souhaiterait. Anouilh, qui a le grand mérite d'admirer *Victor* et de l'avoir « plagié inconsciemment », l'a-t-il avoué, à ses débuts, n'a pas suffisamment bousculé, pour l'accomplissement de cet acte de piété, l'auteur de pièces de boulevard qu'il est devenu... à la différence de Vitrac. Mais on le remercie pour cette résurrection.

R. T.

Echos

Les journaux ont signalé une découverte archéologique d'une rare importance dans le

canton d'Uri; il s'agit de sept bijoux celtes, du V^e ou du IV^e siècle avant Jésus-Christ: quatre torques et trois bracelets, d'or les uns comme les autres, et richement travaillés; leur état de conservation est si parfait qu'il laisse supposer que ces bijoux ont été accidentellement soustraits à leur propriétaire avant d'avoir été jamais portés. Cette découverte fortuite présente le plus grand intérêt; en effet, les œuvres d'art celtes parvenues jusqu'à nous ne sont guère nombreuses, et la qualité et la valeur d'un tel ensemble sont tout à fait exceptionnelles. Le trésor a été déposé au Musée National Suisse, à Zürich.

De Sicile, par contre, nous parvient la nouvelle d'une perte inestimable et d'un acte inqualifiable: la « disparition » de l'Ephèbe (Couros) de Sélinonte, que le Palais municipal de Castelvetro s'enorgueillissait de conserver, unique vestige de l'art des grands bronziers indigènes de l'époque grecque...

Notes de lecture

André Parrot

Assur

Éditions Gallimard

« L'univers des formes », la somptueuse collection dirigée par Malraux et Georges Salles, fait paraître son deuxième volume: *Assur*, après *Sumer*, achevant ainsi la présentation des civilisations qui se sont succédé dans la Mésopotamie (et que nos livres d'histoire, il n'y a pas si longtemps, exécutaient en quelques lignes sous le nom bien vague de « Chaldéens »).

Assur nous fait connaître les différents peuples qui, entre Tigre et Euphrate, prirent, dès l'âge du fer, la relève des Sumériens, du XIII^e siècle au IV^e. Et d'abord, les Assyriens, riches déjà d'un long passé (une centaine de souverains!), mais qui jusqu'alors, confinés dans le haut pays, se développaient dans le sillage des Sumériens. Leur intention de dominer, qui s'était fait jour dès le XVIII^e siècle, mais s'était heurtée à d'irréductibles adversaires — Hammurabi, les Kassites, les Mitaniens — les poussera, dès le XIII^e siècle, à reprendre, en deux étapes, leur expansion formidable; ils

s'étendent du golfe persique à l'Égypte... Ces guerres de conquêtes qui durent sept siècles façonnent leur caractère, déterminent leur civilisation et leur art, tendus vers l'exaltation de la force physique, obsédés par la violence et la cruauté; leurs artistes créent un art où le colossal (Palais de Khorsabad: sur une surface de 10 hectares, 209 salles ou cours...) doit inspirer le respect, tandis que la narration consciencieuse des victoires du roi, des déportations massives des vaincus convainquent de l'inutilité d'une révolte. Mais cette « volonté d'expression historique » ne va pas sans dommage pour l'art lui-même qui, dirigé, censuré, peut perdre toute individualité; l'iconographie est imposée, et la convention règne aussi bien dans le fond que dans la forme (symétrie et équilibre souvent bien artificiels). Dans ce monde hanté de dieux et de génies — car si le souverain domine par la terreur et menace toujours de la mort, lui-même n'échappe pas à cette terreur de la mort — le sourire n'est pas de mise, et le gracieux n'a pas cours, mais les monstres triomphent, animaux-gardiens des portes des palais: lions ailés, lions-centaures, taureaux androcéphales, voire tétramorphe anticipant singulièrement sur l'iconographie chrétienne. Aussi, dans ce foisonnement de créatures irréelles, admire-t-on d'autant plus le réalisme animalier de certains bas-reliefs, narrants les chasses d'Assurbanipal: vie et vérité des molosses tirant sur leur laisse, des lions blessés, farandole du gibier saisi dans toutes les détentes de l'attaque ou les soubresauts de l'agonie. Mais là encore, l'artiste se « ressaisit »: il ne s'agit que de témoigner de l'habileté, de la valeur, de la puissance du roi, pour qui la chasse n'est qu'un entraînement à la guerre, cette guerre qui lui ouvrira les « cent portes » de Thèbes en 663, laissant présager enfin d'une ère nouvelle où l'empire, atteintes ses limites extrêmes, va pouvoir s'organiser. Or, une cinquantaine d'années après, Ninive s'écroule à son tour...

Mais avant de poursuivre l'étude chronologique des arts mésopotamiens, M. Parrot nous invite à un examen d'œuvres contemporaines d'Assur, nées dans les régions limitrophes: la marque assyrienne se retrouve dans plusieurs sites, où parfois elle se conjugue à des influences étrangères. L'ensemble le plus remarquable à cet égard est celui des fresques de

Til-Barsib, reproduites en couleurs pour la première fois (ou, plus exactement, dont, pour la première fois sont reproduits en couleurs les relevés opérés lors de leur découverte, les originaux eux-mêmes s'étant très vite dégradés), fresques dont certaines se déroulent sur plus de vingt mètres, et où s'enlèvent, en bleu, rouge, blanc et noir, de grandes figures vigoureusement cernées, qui font revivre pour notre émerveillement l'audience du roi Tiglatpileser III, vers lequel, selon un protocole rigoureux, avancent, confits en retenue digne, les grands de ce temps, dont l'introduit l'orchestre la procession, ou les porteurs de tributs des nations soumises; ailleurs, les pursang de l'écurie royale, harnachés richement et la tête empanachée... tout cela sur un seul plan, sans décor; mais si le dessin paraît sommaire, voire brutal, et la polychromie en teintes plates somptueuse plus que délicate, l'ensemble ne laisse pas d'être beaucoup moins guindé que d'ordinaire, la composition jouit de plus de liberté, le détail de plus de spontanéité. Ces fresques témoignent que l'art architectural se trouvait associé à une riche ornementation, dont les vestiges, jusqu'alors, étaient rares. D'autres sites ont permis de resusciter un autre aspect de cette décoration: les longues lamelles de bronze qui revêtaient les portails, et où sont narrées, avec la coutumière verve cruelle, les péripéties de certaines expéditions.

Cette habileté à travailler le bronze, la voici à nouveau affirmée dans l'art énigmatique du Luristan, dont les principales pièces proviennent de fouilles clandestines; art énigmatique, parce que difficile à situer chronologiquement, et témoignant d'un étrange esprit, où tous les prétextes à une schématisation très poussée sont acceptés; d'où résulte une collection d'objets usuels (épingles, armes, mors) aux formes exubérantes, bourgeonnantes, toutes en surgeons et en apophyses; l'homme ou l'animal s'y font pur motif décoratif; influences subies, influences portées, tout reste à fixer encore pour l'histoire de cet art tout « neuf », dont tout ce qu'on peut affirmer aujourd'hui est l'extraordinaire puissance, la présence, l'actualité.

Mêmes difficultés, même attrait, pour d'autres « séries », peu connues jusqu'à ce jour, et généreusement reproduites dans ce volume:

bijoux de Ziwiyé, ivoires de Nimrud ou d'aileurs, et qui renouvellent et approfondissent notre connaissance des Assyriens: non seulement architectes et sculpteurs, mais aussi incomparables en orfèvrerie, en métallurgie, en ivoirerie, en glyptique, domaines dans lesquels, l'emprise officielle et académique se relâchant de sa rigueur, la personnalité des artistes affleure davantage.

Babylone avait impatiemment supporté l'hégémonie d'Assur, et, au nom de son passé glorieux, aspirait à une revanche; elle y parvient en 612: Ninive est abattue par une coalition et Babylone recouvre l'hégémonie sur toute la Mésopotamie. Cette reprise du pouvoir ne durera que quatre-vingt huit ans, brève rémission durant laquelle, avec acharnement, les souverains travailleront à attester la grandeur de cet empire reconstitué, spécialement par la magnificence des architectures. C'est Babylone elle-même qu'il faut consulter à cet égard, Babylone qui suscitera encore l'admiration d'Hérodote, et que domine de ses quatre-vingt-dix mètres la ziggurat dont la Bible nous a transmis le souvenir (tour de Babel); ville construite essentiellement en fonction du sanctuaire de Marduk, qui en est le centre et la raison d'être; tout doit concourir à en faire la ville la plus luxueuse, la plus splendide qu'on puisse voir; le visiteur, dès l'abord, était frappé: à la voie sacrée donnait accès la porte d'Isthar, arc triomphal tapissé de rutilants panneaux de briques cuites émaillées, portant les animaux symboliques et hiératiques: dragons, taureaux, lions, bestiaire monumental et souverain dont les accents jaunes, bistres ou blancs tranchaient sur le céruléen fond uni. Hélas, que reste-t-il des palais, première mouture des architectures merveilleuses des contes orientaux, ou des jardins suspendus, sinon un nom et une légende?

Babylone tombe sous les coups de Cyrus en 558. Dorénavant, toute l'Asie antérieure sera l'apanage des Achéménides qui, de conquête en conquête, progresseront jusqu'à l'Égypte; mais leur effort vers l'Europe échoue: Darius, Xerxès — Marathon, Salamine. Dans ce colossal empire, la sagesse des Achéménides les pousse à la clémence; si les peuples soumis gardent leurs lois, leur langue, leur religion même, leur vainqueur, dans un vaste essai de

synchréisme, allie dans un art nouveau le vieux fonds mésopotamien à des emprunts à l'Égypte ou à l'art occidental de la Grèce; en sont l'expression les palais de Suze ou de Persépolis, où, sur la vieille terre de Sumer, se développent d'immenses sales hypostyles et de longs portiques à colonnes, porteuses de chapiteaux bicéphales — création originale. Si subsiste le goût des parements polychromes à figuration abondante, à l'évocation cruelle des victoires sanglantes est substitué le très pacifique défilé des sujets apportant — avec le plus vif plaisir, semble-t-il! — leur tribut, et rien ne rappelle plus l'outrance belliqueuse des Assyriens; le fond s'adoucit en même temps que la forme s'assouplit: si la mise en place des figures reste tributaire des longues processions d'antan, un sens nouveau des volumes, du relief, de la matière, se fait jour, et le vêtement change de coupe et de fonction, jusqu'à se charger d'une apparence moelleuse, voire sensuelle. A la majesté des ensembles s'oppose dorénavant la grâce de certains détails, et en particulier la délicatesse non exempte d'afféterie de certaines orfèvreries.

Mais à son tour, la Perse achéménide s'effondre; Alexandre-le-Grand: entrée en scène fracassante. Envahissement massif de l'esprit occidental qui, dès lors, dominera sur le sol oriental. Sumer, Assur — la Mésopotamie pendant près de cinq mille ans fut le centre d'un art original; son rôle paraît achevé. Et pourtant, son héritage, nous le retrouverons chez nous: dans tout notre art roman — sur les chapiteaux ou les tympans revivent les monstres androcéphales, les lions affrontés, le tétramorphe... Comme le dit excellemment André Parrot: « Incroyable permanence des thèmes par-delà les races, les civilisations, les religions, et à travers le déroulement du temps. Langage immuable de la création qui, pour exprimer l'ineffable, revient sans se lasser aux mêmes formules, aux mêmes figures. C'est là sans doute le plus impressionnant de l'héritage qui nous est arrivé de l'Eden sumérien, dont les chérubins à l'arme flamboyante gardaient jalousement les accès: cette « qualité d'humanité », présente dès les débuts et qui n'a pas cessé de nous appartenir, parce que déjà nous lui appartenions. »

L'ouvrage se poursuit avec une deuxième

partie, réservée à l'analyse très détaillée des différentes techniques mésopotamiennes: architecture, sculpture, céramique, peinture. Puis, deux chapitres rapides évoquent la littérature et la musique et, insistant heureusement sur l'esprit multiforme de cette civilisation, nous rappellent heureusement que Sumer fut le berceau de la plupart des arts.

Bibliographie, dictionnaire-index, documentation archéologique, cartes, etc. achèvent de faire de ce volume un merveilleux outil de travail, que rehaussent près de 400 illustrations, dont bon nombre en encres métallisées ou en couleurs, parfois sur plusieurs pages « en dépliant ». Ainsi, cette remarquable publication est d'une part fort agréable à feuilleter, pour sa riche documentation iconographique, et offre au lecteur plus assidu l'étude claire, précise et définitive d'un des plus grands maîtres de l'archéologie orientale. *J.-M. Pilet*

Mireille Kuttel

Au bout du compte

Editions Spes, Lausanne

« Au bout du compte, il y a la solitude... » Gioia, l'héroïne du roman, le découvre, et elle en meurt. Elle l'a pressenti d'ailleurs tout au long de sa vie gâchée, près d'un mari qui ne l'aime pas et qu'elle n'aime pas. Elle n'a cherché, en cédant à « l'Américain » — on appelle ainsi Matteo qui a fait fortune en Amérique puis est revenu au village — qu'à tromper l'ennui que chaque femme éprouve dans ce pays sans hommes: ils vont gagner leur vie ailleurs. « Elle ressentit l'inutilité de sa présence ici ou ailleurs. » C'est aussi l'ennui qui conduit Matteo à séduire toutes les femmes et à s'approprier toutes les terres. « Ces flots de terre pareille à la sienne, de broussaille, de buissons, de bois mal entretenus, il les caresse du regard sans les convoiter. Ils sont là qui donnent un sens à son désir, à son aventure d'homme qui s'ennuie ». S'il s'ennuie plus activement, pourrait-on dire, que les autres, c'est qu'il reste quand même capable de savourer une revanche d'ancien petit pauvre humilié qui tient maintenant tout le village à la merci de son argent.

Comme on voit, le roman de Mireille Kuttel est assez amer, et ce tableau de mœurs payannes dans une haute vallée du Piémont est

brossé sans concessions. L'intérêt ne faiblit pas. On s'intéresse à l'énigmatique Emilia, au taciturne Gregorio bien noué sur son secret, à Gioia surtout: non, elle n'a pas été « une simple comparse », elle est sauvée de « ce marasme » par une exigence que, malgré tout, elle ne trahira pas. Je regrette seulement une conclusion un peu trop symbolique.

Raymonde Temkine

Georges Pillement

L'Italie inconnue

Editions Grasset

La Terre y passera, tout au moins l'Europe, tout au moins ces pays de vieille civilisation, riches en vestiges du passé, que sont nos seurs latines. Après la France, l'Espagne, voici l'Italie (celle du Nord, dans ce premier volume) qui s'ouvre aux investigations de cet homme de flair, de cet homme de goût, passionné de vieilles pierres, qu'est Georges Pillement. Limite méridionale: la Toscane où il ne pénètre pas.

Toujours le même principe: des itinéraires (douze ici) sont proposés au voyageur curieux; mais rappelons-le: à celui surtout qui connaît déjà les lieux renommés, les villes célèbres et qui, séduit par l'Italie, tient à la connaître plus intimement. Il ne peut être déçu par une approche plus intime: des découvertes étonnantes l'attendent, surtout s'il est guidé; à quoi s'emploie l'auteur.

D'un volume à l'autre, la présentation s'améliore: tables, répertoires, noms des lieux en caractères gras; les photos sont maintenant accompagnées de leur légende. *R. T.*

Juan Goytisolo

Pour vivre ici

Editions Gallimard

Traduction de Bernard Lescargues

Dans sa « note pour l'édition française », le jeune romancier espagnol fait état de l'impossibilité où il s'est trouvé de publier les récits de *Para vivir aquí* dans son pays d'origine qui est celui où ils se déroulent. Ils ont donc paru en Amérique du Sud.

Il ne faut pas s'étonner de cet ostracisme. On comprend que le régime franquiste — dont la position s'est depuis quelque temps durcie — ait craint d'autoriser la lecture de textes

qui portent plus ou moins explicitement en eux sa condamnation.

Dans son dernier roman, *Chronique d'une île*, Juan Goytisolo faisait une peinture cruelle des mœurs espagnoles gâtées par le tourisme international qui sévit en Espagne depuis quelques années. Si la démoralisation qu'il entraîne est aussi désastreuse, c'est qu'on l'inocule à un organisme malsain : corruption de la classe dirigeante, misère et roulements de toutes sortes chez les autres. Mais une lecture superficielle pouvait n'y voir qu'une version ibérique de la Dolce Vita. Il n'en est plus de même ici, les responsables sont nettement dénoncés.

Goytisolo déclare que le titre aurait pu être aussi bien *Rencontres avec la réalité* ou *Itinéraire d'une conscience*. Voilà qui dégage très clairement le caractère objectif — plutôt que réaliste, car ce romancier est un poète — des aventures rapportées, et qui ont presque toutes cette particularité d'être clandestines : señoritos et bourgeois rassis sont en quête de femmes ; « un chambard » est patronné par les autorités civiles et ecclésiastiques, dans une petite ville où l'on veut se débarrasser d'un cirque impécunieux, mais il convient d'oublier tout, après « la messe solennelle pour l'absolution des péchés » ; sans compter les divertissements de caserne et les bordées d'après l'extinction des feux. Le climat de répression sexuelle entretenu par l'Église entraîne obsession, débâche, perversions, sadisme.

Mais certains (*Les Amis*) et ce sont eux qu'on retrouve à l'arrière-plan de la nouvelle la plus longue : *Ici-bas* — non seulement deviennent conscients que le régime est responsable, mais (nous retrouvons « L'itinéraire d'une conscience ») pensent que tout n'est pas perdu, qu'ils peuvent faire quelque chose. Les récentes grèves à Barcelone, aux Asturies, sont là pour témoigner que ce ne sont pas velléités littéraires. Non que Goytisolo en fasse état. Ses héros n'en sont encore qu'à agir secrètement et à se faire arrêter, voire même seulement à renoncer à leur égoïsme et à leurs aises : « Trois mois auparavant j'avais interrompu un dialogue en son milieu et, tout en regardant le paysage d'un œil distrait, je pensais — avec un mélange de regret et de soulagement — qu'il n'était pas trop tard pour le renouer ». C'est le début d'un engagement et la conclusion du livre. R. T.

E. Gordon Craig

Ma vie d'homme de théâtre

Editions Arthaud

Traduction Charles Chassé

Si l'on s'attend à un exposé d'idées, à des discussions sur le théâtre, si l'on pense trouver dans ce livre les conceptions de Gordon Craig et ses idées-forces, on sera déçu. Pour cela, qu'on se reporte aux numéros du « Masque », la revue que Gordon Craig fonde « contre vents et marées » l'année même (1905) où il écrit son « Art du théâtre » dont Jean-Louis Barrault a dit qu'il avait été son bréviaire.

Ici, un vieux monsieur qui a gardé toute sa malice se souvient. Il se souvient qu'il est le fils de l'actrice Ellen Terry et de l'architecte Edward William Godwin, et que la séparation de ses parents ne lui a pas permis de connaître ce père de grand talent, autant qu'il l'eût souhaité. Il ne s'est jamais consolé, en fait, de n'avoir pas eu de père. Le vieillard en porte encore le regret.

Enfant de la balle, il a débuté au théâtre à quatre ans pour faire, sous la direction d'Henry Irving, une brillante carrière d'acteur. Qu'il interrompt à vingt-cinq ans. Parce qu'un jour, ce fut la catastrophe : « J'eus un trou ». Mais cet incident dérivait du fait qu'il avait perdu la foi. Il avait compris qu'il y avait bien d'autres choses à faire pour le théâtre que de jouer : « J'aurais pu être un bon acteur (c'était l'opinion d'Ellen Terry) et j'aurais pu être un grand metteur en scène, mais l'objectif auquel je visais dépassait celui que s'assignent généralement les hommes de théâtre... » On sait — et il le sait aussi — qu'il a semé ses idées « par toute l'Europe et l'Amérique. Elles ont triomphé aujourd'hui et elles se développeront encore après ma mort à mesure que la jeune génération prendra la relève ». Alors il vaut d'écouter le vieux monsieur parler de ses débuts avec une modestie sans fioritures. R. T.

Roger-Louis Junod

Parcours dans un miroir

Editions Gallimard

C'est là un premier roman, je crois, mais certainement pas une œuvre de débutant. Il est conduit fermement, dans un mouvement qui

s'accélère, vers la conclusion... la catastrophe. Il semblerait d'abord qu'en route son auteur ait changé de dessein. Il était parti pour nous raconter l'histoire d'un romancier, écrivant pour « retrouver quelque chose de perdu », et qui ne le retrouve pas. Il faut dire aussi qu'il s'y prend bien mal (l'auteur le sait d'expérience, à n'en pas douter), compilant des notes et juxtaposant des fragments. Un roman ne s'écrit pas ainsi. Jérôme l'éprouve et reconnaît: « Mon roman à moi témoigne de mon impuissance à écrire un roman. » Un collègue lui découvre la raison de cette impuissance: « Supposez... que vous préféreriez inconsciemment ne jamais découvrir cette vérité ». Quand Jérôme consent à la regarder en face, il devient inutile d'écrire ce livre.

Mais il est trop tard pour Jérôme et Hélène et, pour finir, le roman est l'histoire du malentendu qui les a séparés. Jérôme n'a pas su à temps « cesser de se croire coupable pour devenir responsable ».

Les thèmes de cette œuvre qui témoigne (comme le « Je » d'Yves Velan) d'une conscience scrupuleuse sont la peur (celle de la mère, celle de l'enfant que fut Jérôme, celle d'Hélène), et l'inadaptation (au milieu mais plus encore à la vie). De grands problèmes préoccupent le héros, même s'il prétend les écarter de sa pensée: Dieu, le Parti, la littérature « dangereuse ». Mais il les met un peu trop, me semble-t-il, entre parenthèses. Les discussions sont souvent des temps morts dans un roman. C'est un peu ce qu'il advient ici. Par contre, quand Jérôme se laisse porter par ses sentiments, ses espoirs et ses désespoirs, il vit, et nous participons. Le pénible retour en voiture de Maraucourt à Orbe prend des allures de cauchemar. On n'oubliera pas ce voyage au bout de la nuit.

R. T.

Henri Michaux

Vents et poussières

Editions Karl Flinker, Paris

Illustrée de neuf dessins de l'auteur, voici une élégante plaquette qui réunit des écrits s'échelonnant de 1955 à 1962. Un des chapitres constitue une interprétation libre de peintures d'aliénés. On y retrouve la poésie insolite, l'inquiétude captive et charmée d'autres recueils. « L'obsession étant une manière de rêve », à

celle de l'aliéné correspond celle de Michaux, inlassablement charmeur des serpents de l'esprit humain, cette fosse.

Les autres parties se situent sur des pentes moins escarpées. Elles n'en explorent pas moins — *Le champ de ma conscience* — des nappes souterraines où le rêve est angoisse; parfois angoisse de rien: « Louna dit... », et l'appel de « somptueuses et tragiques images » est en soi tragédie, et somptueux puisque c'est Michaux qui l'exprime.

Vacances ne se contente pas d'une évocation poétique plus détendue — vacances! — de montagnes, hautes et moins hautes aussi; elles révèlent un humoriste capable de se venger débonnairement. « Des voix pleines d'assurance. Des voix qui ont passé par le Conservatoire », voix qui lui ont gâté les précieux moments où il aurait pu entendre et savourer, au lieu d'elles, « un souffle infime... venant d'un tout petit bassin naturel aux rares, mouvantes vagues, alimenté par un torrent grand comme un orvet... » Mais non, il lui fallait subir « les grossiers d'à côté... malaxant leur nougat d'Occidentaux ».

Le plus nouveau peut-être, le plus poignant aussi dans la retenue de l'expresion, est la façon dont Michaux accueille en lui « le vieux » et tente de cohabiter avec cet étranger si proche, trop proche pour n'être pas haï, le tyran familial: « Qu'est-ce qu'il me laisse enfin?... Que faire?... Personne ne le regarde, et il ne me laisse regarder personne. Peur des conséquences, de ce qui pourrait affaiblir son corps, son maudit corps qui flanche, auquel il tient tellement, notre corps unique pour tous deux ».

Disons encore que le soin avec lequel est présenté le livre — format, typographie — ainsi que le bonheur de l'illustration renforcent le pouvoir de ces indéterminations poétiques qui vous atteignent au plus sensible de vous-même.

R. T.

Roman, par Yvette Z'graggen

Un été sans histoire

Editions A la Baconnière

L'éminente collaboratrice de Radio-Genève nous donne ici son quatrième roman: histoire d'une femme intelligente et lucide qui sait donner à chaque chose sa juste place: travail

qu'elle accomplit avec amour et méthode, plaisir auquel elle n'attache pas trop d'importance, fils unique enfin qu'elle éduque seule, tendrement et très libéralement... Christine saura-t-elle maintenir son bel équilibre lorsque Francis, un jeune dramaturge français, viendra passer ses vacances dans le village genevois où elle vit? Un été sans histoire?... J'ai aimé Christine, sa manière de vivre, sa franchise, son courage. J'ai aimé aussi les délicates notations, les descriptions brèves et pourtant si évocatrices de la campagne genevoise, un amour vrai qui sait regarder, qui sait sourire aux gens et aux choses de la terre: « Petite place à l'italienne prête pour une partie de boules, une sieste au soleil, le ballet rapide des enfants et des chats, elle ne ressemblait qu'à elle-même: privé de l'église, de la mairie et de l'école qui l'auraient fait indépendant, il était pourtant trop encastré dans une vaste campagne pour n'être qu'une banlieue. La ville était à la fois proche — on y allait chaque jour, on y travaillait — et lointaine, refoulée au fond d'un grand espace d'arbres, de prés, de silence. On l'oubliait, comme on oubliait le lac, au-delà des collines et le cours somnolent du Rhône. Le village était tourné vers la France, ses tuiles rondes se souvenaient de la Savoie, les rideaux de pluie accouraient du Salève ou des Pitons et la région ne connaissait que l'eau grise et glacée de l'Arve, cette rivière de montagne que la plaine n'apprivoise pas. »

Vio-Martin

Jean Tardieu

Hartung

Editions Hazan

Dans sa préface, M. Jean Tardieu pose le problème: « Inexplicablement. Ce mot que je viens de tracer et qui était nécessaire, m'irrite cependant. Si je sais faire la part de l'indiscernable et de l'obscur, je ne puis me défendre de l'envie d'y porter la lumière. Et puis, si les artistes expriment ce qu'ils ont à dire, n'est-ce pas à nous, gens du langage, d'essayer de « nous exprimer » à leur propos. Si M. Jean Tardieu se montre analyste subtil, le plus délicat, le meilleur de lui-même, il le donne dans son poème « Sur dix pastels de Hartung », pastels qui font l'objet des reproductions de ce livre: « Parfois, quand la confiance m'en-

dort, je vois, au-delà des barreaux d'une prison faite de nuages et cadencée de tonnerre, luire un arc monochrome, de la couleur du vent quand il descend sur les eaux calmes de l'aurore »... « Mais — que l'esprit le condamne ou l'absolve — ce qui justifie la splendeur de ce monde incompréhensible, c'est un météore rayant de son ongle de cristal la nuit d'été, ou le dessin d'un signe inconnu écrit sans espoir d'être lu ou cette fleur, téméraire et fragile défi, à l'indifférence de l'abîme. » Que dire des illustrations de ce livre qui vient enrichir la collection déjà précieuse « Peintres d'Aujourd'hui »: qu'elles sont fort bien choisies, que les pastels sont très beaux et l'on sait que l'on y saisit Hartung au point vibrant de la création, enfin qu'ils sont fort bien reproduits, qu'ils donnent de l'aventure de Hartung un significatif et vivant raccourci.

René Berger

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 réduits, aux manifestations organisées par Pour l'Art.
- 4 De visiter, à prix réduits, certains grands musées de Suisse.
- 5 De bénéficier, à Paris, des billets à prix réduits pour certains théâtres, cinémas, concerts, etc. Les timbres nécessaires (à joindre

à la carte de membre) peuvent être obtenus à la permanence de Pour l'Art: Galerie Seder, 25, rue des Saints-Pères, Paris 6^e.

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

Avenue Valmont 20, Lausanne Tél. 32 23 27

VOYAGES ACCOMPAGNÉS EN ÉGYPTE

24 jours

22 décembre 1962 au 14 janvier 1963
19 janvier au 11 février 1963
Avion Genève-Le Caire-Louqsor-Assouan et retour. Basse et Haute-Egypte. Croisière en Nubie et à *Abou-Simbel*. Les meilleurs hôtels d'Egypte:
Tout compris: Fr. 2550.—

17 jours

22 décembre 1962 au 7 janvier 1963
Même programme que ci-dessus, y compris la croisière à *Abou-Simbel*. Séjour abrégé au Caire et à Assouan:
Tout compris: Fr. 2160.—

AU SOLEIL DE MALAGA

Voyage accompagné du 26 décembre au 6 janvier
Genève-Malaga et retour en avion.
Séjour à Malaga (le meilleur climat hivernal d'Europe). Excursions à *Ronda* (1 journée), *Grenade* (2 jours) et *Tanger* (3 jours).
Au retour, étape à *Madrid* (Le Prado).
Hôtels de luxe de premier ordre:
Tout compris: Fr. 980.—

Programmes détaillés sur demande

Nombre de participants limité. On a intérêt à s'inscrire le plus tôt possible.

POUR LES VACANCES DE PAQUES CINQ VOYAGES ACCOMPAGNÉS

LA SICILE: 31 mars au 13 avril

Avion Genève-Palermo. Circuit de Sicile en car privé. Fr. 980.—

L'ANDALOUSIE: 29 mars au 15 avril

Avion Genève-Barcelone. Croisière Barcelone-Cadix. Circuit d'Andalousie en car privé.
Avion Malaga-Madrid-Genève. Fr. 985.—

TERRES ET MERS DE GRÈCE:

Deux programmes: du 30 mars au 14 avril
1. Avion Genève-Athènes et retour. Péloponèse. Iles Saroniques. Croisière de l'Egée:
Fr. 1690.—

2. Avion Genève-Athènes et retour. Argolide. Delphes et Météores. Croisière Grèce-Turquie (Istanbul): depuis Fr. 1985.—
Places limitées.

ROUTES ET PISTES D'ORIENT

Liban, Syrie, Jordanie.
Voyage accompagné du 30 mars au 15 avril.
Genève-Beyrouth en avion. Baalbek. Damas. Palmyre. Homs. Hama. Le Krak des Chevaliers. Byblos. Petra. Jérusalem et la Terre Sainte. Tout compris: Fr. 2385.—
Itinéraires intérieurs en avion et voitures privées.

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.

HIVER 1962-1963

Liste des Conférenciers

11 décembre 1962

Sergio ROMAGNOLI, professeur à l'Université de Pavie: « Ville del Veneto ».

18 décembre 1962

Carmelo CAPPUCCIO, professeur. Florence: « Il Romanticismo in Italia ».

15 janvier 1963

Fredi CHIAPELLI, professeur à l'Université de Lausanne: « Lectura Danctis ».

22 janvier 1963

Mario DONADONI, professeur, Florence: « Il teatro italiano contemporaneo ».

5 février 1963

Adalberto PAZZINI, professeur à l'Université de Rome: « La scuola medica salernitana » (avec un film).

26 février 1963

Dr Elio GUIRLANDA, Lugano: « Il vocabolario dei dialetti della svizzera italiana ».

Non encore définitifs: conférences de

M. Mario Monteverdi, professeur (février 1963).

M. Italo Calvino, écrivain (mars 1963).

Galerie Numaga

Auvernier-Neuchâtel Suisse

Peintures

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

Janvier

Chaminade

Sculptures

Chavignier
Condé
Feraud
Romijn

Galerie Paul Facchetti, 17 rue de Lille, Paris

Galerie Krugier & Cie

5, Grand-Rue Genève

Expositions 1963

Alexej de Jawlensky

Wifredo Lam

A. Giacometti

Bonnard

Sam Francis

A. Giacometti

Kandinsky

Klee

Matisse

Morandi

W. Lam

Picasso

Rothko

Riopelle

Soutine

De Stael

Bram Van Velde

Sculptures

Chillida

Max Ernst

Giacometti

Gonzales

Laurens

Ipousteguy

Vittulo

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART

XX^e siècle

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

Direction: 14, rue des Canettes, Paris VI^e.

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

**Le numéro de Noël
vient de paraître
entièrement consacré à**

**L'art,
conscience du monde**

Ce numéro comporte des articles de Marcel Brion, J.P. Hodin, André Verdet, Marcel Evrard, Y. Taillandier, Patrick Waldberg, Oscar Kokoschka, J. Brenner, René Berger, Pierre Volboudt, Yaacov Agam, R.V. Gindertael, Guy Habasque, G. Marchiori, H. Damisch, F. Mathey, E. Crispolti, A. Michelson, Denys Chevalier, Shinichi Segui, F. Legrand, San Lazzaro

Conscience individuelle et conscience cosmique

L'homme d'aujourd'hui et son art

Le sentiment du sacré dans l'œuvre de Braque

Magie de l'invisible

dans les sculptures d'Océanie

La chute d'Icare: revanche des humiliés

Max Ernst en Arizona

Kokoschka: Mon expérience visuelle

Le théâtre de Ionesco « A l'image du monde »

Présence du monstre

L'imaginaire et l'infini

Conscience d'une nouvelle architecture, etc.

200 reproductions en héliogravure, 32 planches en couleurs, dont certaines sur une double page.

Trois lithographies originales en couleurs par Max Ernst, Manessier, Baj.

Couverture de Georges Braque

En vente chez Foma S.A., 7, av. J.-J. Mercier, Lausanne.