

POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Janvier - Février 1963
Suisse: Fr. 2.50
France: Fr. 3.—

P O U R L ' A R T

Revue bimestrielle fondée en 1948

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

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

Lait Guigoz S.A., Vuadens

M. Charles Veillon, Lausanne

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

Galerie Paul Facchetti, 17 rue de Lille, Paris

Galerie Krugier & C^{ie}

5, Grand-Rue Genève

Alexej Jawlensky

Rétrospective

15 février - 15 mars

Bonnard

Sam Francis

A. Giacometti

Jorn

Kandinsky

Klee

Matisse

Morandi

W. Lam

Picasso

Rothko

Riopelle

Messagier

Castillo

Soutine

De Stael

Bram Van Velde

Asse

Uhry

Alechinsky

Sculptures

Chillida

Max Ernst

Giacometti

Gonzales

Laurens

Ipousteguy

Vittulo

Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris
Litré 2059

Mars - Avril

Benrath

Avril - Mai

Braver

Mai - Juin

Castel

Représente en Europe :

Erma

Hosiasson

Sonderborg

Jenkins

Arikha

Erma

Karskaya

Zanartu

Benrath

Hosiasson

Kupka

Cousins

Castel

Fink

Santomaso

Hiquily

Chinn

Hundertwasser

Sonderborg

Kricke

Braver

Jenkins

Toledo

Liouba

Jacques Monnier	<i>A propos des naïfs</i>
	<i>Denyse de Murat</i>
Jacques Busse	<i>Séraphine de Senlis</i>
René Creux	<i>Images dans le ciel</i>
	<i>Belles enseignes</i>
Hermann Daenzer	<i>Hauswirth, un découpeur naïf?</i>
Denys Chevalier	<i>Une sculpture de Condé</i>
Jean Mouton	<i>Christiane d'Estienne</i>
Thérèse Loup	<i>Vert = Parfum</i>
Freddy Buache	<i>Espace et temps du cinéma VII</i>
F. C.	<i>Chronique italienne</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle</i>
	<i>Le problème de l'espace</i>
Jean-Marie Pilet	<i>Introduction à l'art grec V</i>
	<i>La Hiérogamie,</i> <i>métope du temple E de Sélinonte</i>
Raymonde Temkine	<i>L'avant-garde théâtrale</i> <i>à l'âge ingrat</i>

Couverture: Denyse de Murat. *Crêtes de coq*, peinture.

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 53.

Comme au premier jour de la Création: des ciels purs qui n'en peuvent plus de bleu, des forêts soigneusement ratissées, des prés peignés, des montagnes nettoyées de leurs éboulis; et des agneaux plus doux que les agneaux, et des fleurs plus fleurs que les fleurs. Un même univers se dessine et se colore sous le pinceau de tous les *naïfs*, qu'il s'agisse du Douanier Rousseau, de Séraphine, de Vivin ou de Denyse de Murat, une même verve anime le découpeur de papier et le peintre d'enseignes.

Notre époque vient à peine d'exhumer quelques civilisations anciennes qu'elle se passionne pour les cultures primitives, qu'elle trouve du génie aux enfants et aux malades mentaux, qu'elle s'enchant de l'art *naïf*. Ecrivains, peintres et musiciens mènent le train qui, dès le XIX^e siècle finissant, se montrent curieux des techniques les plus frustes dont use l'art populaire: Gauguin cherche à tirer de la gravure sur bois les formes les plus élémentaires, comme les Océaniens, Picasso équarrit brutalement ses personnages suivant l'esthétique nègre, Auberjonois emprunte à la campagne sa peinture sur verre qui se prête mal aux nuances, Stravinsky et Bartok demandent au folklore de leur fournir des thèmes et Rimbaud trouve « dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie » de son temps: « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs ¹. »

Rendement, efficacité sont les impératifs de notre temps; la vision qu'il a des choses dépend d'un besoin de prendre et de comprendre, d'annexer, de soumettre, d'évaluer, de classer, d'ordonner. Technique et colonialisme lui servent d'instruments. L'avenir lui-même (et donc le temps) n'échappe pas à sa planification. Tout est calcul. Etonnant donc que notre époque soit curieuse des cultures attardées, s'intéresse à l'irrationnel, recherche le merveilleux.

¹ Rimbaud: *Une Saison en enfer*, Délires II.

« 2 et 2 font 4, n'est déjà plus la vie, messieurs, c'est le commencement de la mort », dit Dostoïevsky. Aliénés de notre part la plus précieuse, notre part créatrice, nous n'avons même plus le loisir de suivre les chemins de notre imagination : Walt Disney nous a dispensés, depuis longtemps, de prêter à Blanche-Neige le visage que nous lui voulions. Déjà la lune et les étoiles perdent leur prestige aux yeux des rêveurs.

Aujourd'hui le créateur doit d'abord bousculer, détruire : c'est ce risque et cet inconfort que Picasso a choisis d'une manière exemplaire. Le peintre espagnol a dû envier ce Douanier qui adhérait au monde de toutes les couleurs de sa palette, sans avoir à changer de lunettes, sans avoir à faire éclater un système de pensée.

Car il a été donné au Douanier Rousseau, comme à tous les *naïfs*, de contempler les choses dans leur plénitude et leur durée, dans leur sens immuable, alors que nous n'en percevons que des bribes éphémères, bien vite emportées par le temps qui passe. A leurs yeux purs, l'image qu'ils perçoivent coïncide absolument avec l'idée qu'ils se font de la réalité. Tout tend à se parfaire : le ciel a pour vocation d'être bleu, il ne saurait donc se soustraire à son destin ; cette pomme est ronde et rouge, par un génie propre à son espèce. A chaque instant, leur regard se porte sur un monde confirmé dans l'idée qu'ils s'en font. Leur seul souci : fixer l'image du monde avec la plus grande fidélité possible, avec la plus grande précision. Tandis que, pris au jeu du temps, nous recourons à une facture toujours plus rapide, toujours plus sommaire sans parvenir à soumettre les choses qui nous échappent par notre seule faute : nous ne savons plus accommoder notre œil. « L'artiste doit savoir se taire », déclare Klee, et nous bavardons.

Naïfs! Ne le sommes-nous pas davantage encore, qui avons hâte de classer notre monde, dans un monde où il n'y a plus place pour l'ingénuité? La bonhomie amusée avec laquelle nous prononçons ce mot n'est-elle pas le masque de notre secrète jalousie? Heureux les simples...

A mon frère

Bleu, un bleu gris mat, partout d'une égale densité: le pinceau glisse régulièrement sur le papier, conduit d'une main attentive à répartir comme il faut la pâte, en bandes horizontales. Puis un rouge brique, lumineux, chaud dans l'épaisseur même de la couleur, dresse, à touches plus brèves et plus épaisses, les flancs raides d'une montagne: le geste de la main s'oriente suivant l'inclinaison des couches géologiques. Des touches courtes, disposées en épis, hérissent les assises de la montagne d'agaves agressifs. Ensuite le pinceau, plus détendu, festonne une colline de buissons raisonnables, n'abusant point de leur liberté naturelle, et même plutôt enclins à se soumettre aux exigences d'une discipline d'ensemble. Pierre à pierre, le chemin se garnit: l'érosion n'est plus à craindre.

Nous voici rendus à notre propre univers.

Les montagnes qui prêtent leur profil à notre horizon, la campagne que nous découvrons à la sortie de nos villes, la mer que nous gagnons, les vacances venues, tiennent trop rarement leurs promesses: la montagne ne se révèle pas aussi haute, la mer aussi vaste et houleuse, la campagne aussi colorée que nous l'attendions. Les montagnes que nous portons en notre cœur sont aiguës, les pics « sourcilleux », la mer infiniment bleue et ses rochers tranchants ourlés de crème blanche, et ses poissons nacrés de neuf, avec leurs nageoires déployées comme des ailes transparentes; nos Andes ouvrent les gueules de leurs volcans au sommet de cônes soigneusement nettoyés; et notre campagne à nous est un vaste jardin, un parc amoureux entretenu où, superposées au flanc des collines, s'étagent des plates-bandes géométriques. Pas de lac sans barques à voiles et sans cygnes, pas d'île sans palmiers.

Notre regard use les objets qu'il rencontre jour après jour, il les couvre de grisaille. Le mérite de Denyse de Murat est de révéler en nous, de *réveiller* en nous le monde à notre mesure que nous possédons tous.

Ses morts

« Et voici qu'un jour, elle s'en alla de porte en porte annonçant la fin du monde. Mais elle vit le monde subsister et son univers imaginaire s'écrouler. Sa raison se refusa à comprendre et fut ensevelie sous les décombres. Peu d'années après, en 1934, elle mourait à l'asile d'aliénés de Clermont. »

Cette page où Wilhelm Uhde, le découvreur et qui fut le seul marchand de Séraphine, raconte sa pitoyable fin, contient une erreur, reprise ensuite par tous les autres biographes, qui la rend plus pitoyable encore, car son marchand la fait mourir du jour où elle ne lui fournit plus de peintures. J'appris de l'asile de Clermont, en 1954, écrivant la notice qui la concerne dans le dictionnaire Bénézit, que celle qui avait eu le tort de n'être plus qu'une pauvre vieille femme de ménage démente, y poursuivit ses tristes jours jusqu'au 11 décembre 1942, abandonnée de tous. Elle y aurait eu plusieurs fois l'occasion de lire d'émouvants récits de sa propre mort.

« Elle eut très peu de visites. Uhde, qui fixe sa mort aux environs de 1934, n'alla certainement pas la voir souvent, s'il y alla jamais car, en fait, elle mourut le 11 décembre 1942 » confirme en 1957 le D^r H.-M. Gallot, dans un article capital en ce qui concerne Séraphine, bien qu'à peu près ignoré. Ce docteur, amateur de peinture, est psychiatre et il a connu personnellement Séraphine. Nous croyons même que, jeune garçon, il l'a vue à Senlis où il séjournait souvent, puis qu'il l'a retrouvée parmi ses malades à l'asile de Clermont. Nous n'hésiterons donc pas à puiser à cette bonne source. Il précise qu'il n'y eut personne à son enterrement et qu'elle fut inhumée dans la fosse commune, pauvre Séraphine qui, dans de nombreuses lettres, avait décrit l'enterrement de première classe qu'elle se souhaitait, avec des « messieurs en brassards », de la musique à la messe, et sa tombe, une simple dalle, pour laquelle elle avait composé l'épithaphe « Ici repose Séraphine Louis Maillard, sans rivale, en attendant la résurrection bienheureuse ».



Denyse de Murat. *Porto Moniz*, peinture.



Primitive ou populaire?

On dit qu'au XVI^e siècle, les peintres du Val-de-Loire, lorsqu'ils livraient un carton de tapisserie au lissier, n'en avaient brodé que les sujets principaux, laissant les fonds, sous la seule indication de « fond de fleurs », à la libre improvisation de l'artisan. Cette même invention décorative, nous la retrouvons à diverses reprises, surgie des simples dans des civilisations abouties, ainsi des manifestations artistiques populaires en Orient, que l'on trouve si souvent citées à propos de Séraphine. En ce qui la concerne, on ne doit pas assimiler ses œuvres à un mode d'expression primitif, mais au contraire à une production populaire dans un contexte et une époque raffinés.

Il est d'autant plus plausible de considérer Séraphine et son art comme une manifestation de dernier sursaut d'une civilisation assoupie, par opposition à une civilisation primitive, si l'on se souvient que Senlis fut la résidence capitale des Mérovingiens depuis Clovis et qu'y fut bâtie une des premières cathédrales gothiques. En un point de rencontre de la féodalité germanique avec l'antiquité romaine, Senlis est un des lieux géographiques de l'origine de la chose française. Et c'est bien ce charme d'un présent nostalgique et désuet, lourd des hantises d'un passé de gloire, que venait y goûter encore Gérard de Nerval.

Entre autres exemples possibles, il nous vient à l'esprit de comparer son art à celui, combien ingrat, des brodeuses. C'est peut-être trop s'aventurer de prétendre que Séraphine aurait été incapable de créations frustes et violentes ainsi que font les noirs, tandis qu'elle déploie une richesse inventive et une adresse d'exécution inexplicables quand elle détaille ses Bouquets. Comme l'on s'imaginerait plus aisément la femme de ménage de Senlis brochant des dentelles entremêlées à ses obscures rêveries, alors que nous ne savons pas par quel étonnant concours de circonstances elle vint à posséder tout un matériel de peinture à l'huile en même temps que son maniement compliqué.

Une technique désinvolte

Si l'on regarde de près et en peintre, indépendamment du sujet et de tout ce qu'il remue en nous, la matière de cette peinture, on constate qu'elle découle d'une totale maîtrise dans le maniement des pinceaux, des solvants, des glacis et des empâtements. Elle évoque parfois Gustave Moreau, mais surtout Rouault dans la manière de sertir d'un cerne foncé, à l'imitation des vitraux (et nous y reviendrons), chacune des facettes de la composition, précieusement émaillées par glacis superposés.

On dit qu'elle peignait parfois en empruntant de l'huile de la petite lampe qu'elle faisait brûler dans sa chambre devant l'image de la Vierge. On peut voir là un signe certain de misère, mais aucune possibilité d'un secret de fabrication. Il y a longtemps que les vertus et les vices des différentes huiles sont connus dans leur application à la peinture. Wilhelm Uhde raconte qu'à partir de 1928, il lui procura les beaux matériaux qu'elle convoitait, néanmoins il précise: « Elle n'utilise aucune des multiples couleurs que je lui envoie. Elle se procure les siennes elle-même et y mêle de la laque. Le mystère de cette composition reste un secret qu'elle ne confie à personne. » Peut-être, c'est une suggestion que je livre à l'investigation des chercheurs, y introduisait-elle de ce vernis dont elle rajeunissait ses nombreux chapeaux de paille noirs, seuls objets où elle manifesta de la coquetterie. Uhde ajoute: « Souvent, au cours des années suivantes, des peintres, pour qui nulle technique n'avait plus de secret, m'ont supplié de leur révéler la composition de la pâte splendide de maint tableau de Séraphine. » Pour augmenter la confusion des pauvres peintres savants, toujours penchés sur quelque énigme technique, constatons enfin que, en dépit des ingrédients pour le moins étranges qu'elle utilisa, la conservation des œuvres de Séraphine est exceptionnellement parfaite.

Montée de la sève

L'activité créatrice, la veine imaginative, bien qu'ici d'une sorte très particulière et facilement révélatrices sinon inquiétantes, ne sont pas sans de nombreux précédents dans l'histoire des arts et artisanats populaires. Dans le cas de Séraphine, François Mathey en fait une analyse pénétrante: « Le fait est là, Séraphine n'a jamais rien vu, n'a jamais rien appris. Tout juste sait-elle avec application signer son nom au coin de ses toiles. Son secret? C'est celui de la sève qui monte au printemps, fait fleurir les lilas et s'épanouir les pommes au verger. C'est le mystère incommunicable de la création. Et Séraphine — tout un programme, ce prénom — de son humble univers de campagnarde, crée le paradis où il n'y a plus de femme à la journée, mais des pommes d'or dans les corbeilles, des raisins de vermeil qui pendent en grappes, plus beaux que ceux du pressoir mystique, des bouquets qui flamboient comme les rempages à la rose de Notre-Dame de Senlis. » Il est magnifique de la part de François Mathey d'avoir songé à rapprocher les Bouquets de Séraphine de la rosace de Notre-Dame de Senlis, où elle passait tant d'heures, et cette éventuelle source d'inspiration pourrait expliquer, si elle chercha à imiter les effets d'un tel modèle, certains aspects de sa technique. Jacques Lassaïgne et d'autres commentateurs ont repris depuis ce beau rapprochement.

Wilhelm Uhde dit aussi: « Ce qu'elle peint n'est qu'en apparence un monde étroit de fleurs, de feuilles et de fruits, qui sont en vérité l'image de Dieu, l'âme de cette France royale, le symbole de la ville médiévale, le génie de sa cathédrale, dont le tintement des cloches s'est, par miracle, mué en couleurs. » Un Van Gogh, bien que procédant au contraire d'une maîtrise totalement consciente des moyens de son art, arriva à une même vision macrocosmique des rythmes bourbillonnaires pliant toute la création selon les flamboiements les plus torturés qu'aient jamais conçus gothiques ou manuélins.

Une floraison insolite

Dans une note peut-être un peu trop sereine, François Mathey trouve encore quelques belles images, disant de Séraphine qu'elle « ourle ses feuilles, brode ses fleurs » et nomme ses Bouquets « des fabuleux herbiers qui n'ont de réalité que dans la botanique séraphique ». En vérité il faudra pousser plus profondément l'analyse des œuvres de Séraphine et de l'élan créateur qui les engendra, pour mettre au jour les raisons obscures qui présidèrent à cet insolite enfantement, et dont ce sont les répercussions profondes en nous qui troublent si étrangement et non pas seulement l'harmonie céleste de la composition. C'est bien dans ce sens que Charles Estienne allègue les manifestations artistiques des blessés mentaux.

Il faudrait établir un répertoire analytique des symboles inconsciemment sexuels que recèle la flore fabuleuse de Séraphine, dissimulés, à sa propre conscience tout d'abord, sous les aspects innocents de fleurs en verroterie de couronnes mortuaires et de fruits de ouate peinte pour tables d'apparat, mais où s'ouvrent bientôt des yeux glauques inavoués, cillant à travers des feuillages poilus, ourlés du rose le plus délicat et lourds d'une gale tout artistique, et des pâles coquillages, entrouvrant au cœur de leur carapace hirsute les lèvres de leur secret satiné jusqu'où s'insinuent des chenilles mordorées.

Sa vie quotidienne

Elle est née le 3 septembre 1864 à Assy dans l'Oise, d'Antoine-Frédéric-Louis et de Victorine-Adeline-Julie Maillard. Son père, pauvre horloger, mourut très jeune vers 1871. Sa mère dut faire des ménages. Séraphine racontait avoir gardé les moutons, puis qu'elle avait été placée à Paris comme petite bonne dès l'âge de treize ans, puis à Compiègne comme femme de chambre pendant trois ans. Une fille de la campagne qui

n'apporte pas son lopin de terre n'est qu'une charge dans la maison et ne trouvera pas de mari. Et c'est bien là que le drame se noue et plante son décor pour la petite bergère d'Assy qui rêvait peut-être le dimanche à l'église Saint-Nicolas sur la tombe de l'abbé qui imagina les malheureuses amours de Manon Lescaut. A dix-huit ans, elle entra comme servante plus ou moins converse dans un couvent de la région où elle restera une vingtaine d'années.

Sortie de ce couvent en 1902, elle se plaça dans des maisons de la région de Compiègne et de Saint-Just-en-Chaussée, puis de Senlis à partir de 1904, où elle s'installe dans ses meubles en 1906, ne travaillant plus que comme femme de journée. C'est à partir de ce moment qu'elle commence à peindre, parce qu'« à la cathédrale, mon ange gardien m'a dit de me mettre au dessin ». Elle peint des fleurs, des fruits sur des tasses, des assiettes, des cruchons, des cartons et des planches.

En 1912, Wilhelm Uhde, inventeur d'artistes naïfs aussi bien que des peintres cubistes, séjournait à Senlis et employait Séraphine Louis à son ménage. Ayant découvert sa production picturale, le jeune Allemand de Paris, féru des Romantiques de son pays, croit retrouver en elle « le miracle gothique ». Il lui achète huit francs pièce une demi-douzaine des petites peintures de cette époque, disparues d'ailleurs après qu'elles furent confisquées puis vendues aux enchères avec tous ses biens, lors de la déclaration de guerre de 1914.

Séraphine vécut à Senlis l'invasion de 1914, vit la ville incendiée par les Allemands et peignit même plusieurs toiles représentant des maisons en flammes au-dessus desquelles flottait le drapeau tricolore. Cette seule exception mise à part, elle continuait de peindre fleurs, fruits et légumes sur des formats moins timides. De 1920 à 1925, on remarque dans ses sujets une nette prédilection pour les marguerites, dont parfois le cœur devient un visage. Il semble que ces peintures aient aussi à peu près toutes disparu.

Les racines malades

C'est à partir de 1925 que Séraphine, obsédée par le besoin de peindre, abandonne presque complètement les ménages qu'elle nomme ses « travaux noirs », et que ses Bouquets se développent soudain aussi bien sur des surfaces plus vastes que dans la dimension spirituelle où elle va s'accomplir et se résoudre. Les anciens appels obscurs qui troublaient l'âme simple de la petite bergère, les trésors d'amour que la femme de peine ne pouvait consacrer qu'à Dieu, doivent maintenant s'extérioriser symboliquement dans cette brève flambée ultime, avant que sa pauvre âme torturée et inassouvie ne se réfugie enfin dans la folie.

Quand elle accepte en 1927 de participer à une exposition de peintres régionaux dans la grande salle de la mairie de Senlis, il se trouve que de nouveau Wilhelm Uhde, fixé depuis peu à Chantilly, visite par hasard l'exposition et redécouvre Séraphine, mais une nouvelle Séraphine dont l'évident sombre génie bouleverse. Il lui achète désormais toute sa production, lui fournissant tout son matériel et lui payant chaque peinture de 1500 à 2000 francs. De 1927 à 1930, elle peignit toutes ses œuvres capitales à raison de trois ou quatre par mois.

Uhde raconte : « Les journaux et les revues d'art parlent de Séraphine et ses tableaux se trouvent dans des collections renommées. Séraphine accueille tout succès comme s'il allait de soi. Elle et Rousseau, c'est un de leurs traits communs, ont le sentiment absolu de la grandeur de leur œuvre. » Le Docteur Gallot commente cette période : « Le délire s'organise, les excentricités commencent, l'excitation mégalomane apparaît. L'artiste est survoltée par l'intensité de sa vie antérieure et par le caractère inouï de ses représentations mentales encore contenues. C'est la période des chefs-d'œuvre et c'est le succès qui, par contre-coup, précipite l'évolution de la maladie. En 1931, le délire éclate et submerge le psychisme tout entier. Intégralement vécu, il n'a plus besoin de support pictural pour s'extérioriser symboliquement. Alors Séraphine retrouve sa première manière et, épuisée, ne peint presque plus. Sa pein-

ture avait été pour elle une thérapeutique et une soupape de sûreté. » Au risque de paraître piller l'inépuisable article du Docteur Gallot, je citerai encore, au lieu de le démarquer comme il est d'usage et de m'en attribuer les mérites, le beau commentaire qu'il donne, en psychanalyste, d'une œuvre capitale de Séraphine: « Les psychologues estiment que, dans un dessin, la zone inférieure correspond aux instincts fondamentaux, la zone moyenne à la vie affective, la zone supérieure aux aspirations élevées. Ainsi dans *Les Fleurs du Paradis* on voit que la zone des instincts est sombre, inhumaine, indifférenciée, tandis que la zone affective est luxuriante et prodigieuse mais absolument séparée et de la manière la plus inattendue de la zone des instincts par une véritable barrière. Les instincts sont donc refoulés, écrasés et ne communiquent avec l'affectivité que par le maigre fût de l'arbre dont les racines sont courtes et tassées en une sorte de pelote sans vie. Dans *L'Arbre de Paradis*, il y a quelque chose de plus, à savoir un œil central véritablement hallucinant. L'œil, c'est Dieu qui voit tout, qui sonde les âmes et les corps. »

L'embrasement

Uhde raconte qu'en 1930, en raison de la crise économique, il dut prier Séraphine de modérer ses dépenses, « presque tous les jours elle achetait quelque objet inutile, faisait des dettes, commandait de grands cadres très chers avec des têtes d'anges sculptées aux angles ».

Un jour elle rapporta chez elle toutes les roses de papier qui avaient décoré la cathédrale pour une fête et en tapissa les murs et le plafond. Elle chantait des cantiques jusqu'à deux heures du matin. Elle signait ses lettres « S. Louis Maillard, sans rivale ». Elle écrit des lettres de dénonciation à la gendarmerie et des lettres d'injures et de menaces dans son entourage. Un dimanche, elle accuse en pleine cathédrale « Monsieur l'Archiprêtre » d'avoir tué de ses mains ses enfants naturels. Elle

raconte qu'elle va épouser un jeune homme qui lui a souri à la promenade et achète sa toilette de mariage. Elle dira aussi : « Je vais me marier spirituellement avec un ange. » Enfin elle dépose, le 31 janvier 1932, tout son mobilier sur la voie publique. Il faut l'interner. Désormais sa vie s'écoulera à l'asile de Clermont sans histoire, « tellement sans histoire, dit le D^r Gallot, qu'on ne se souvient plus d'elle. Qu'avait-elle d'ailleurs de si extraordinaire? Rien, un de ces délires mal systématisés, paranoïdes, où s'imbriquent des idées de grandeur, des idées de persécution, des idées de grossesse virginale d'une interminable durée. Un de ces délires idées de grossesse virginale d'une interminable durée. Un de ces délires qui vont en s'amenuisant à la longue, qui cèdent, en apparence, devant l'automatisme bien réglé et la monotonie de la vie asilaire ».

Wilhelm Uhde encore : « Il ne s'agit pas ici de peinture rustique décorative, comme on en peut trouver partout, mais d'une des œuvres les plus puissantes et les plus fabuleuses de l'histoire, qu'on ne juge avec équité qu'en considérant dans la bergère d'Assy, la sœur cadette de la bergère de Domrémy, dans l'œuvre qui, à Senlis, s'élève majestueusement, une apothéose de vocation divine analogue à celle du Sacre de Reims, dans cette fin d'un esprit qui tombe dans la démence, un événement correspondant à la mort sur le bûcher de Rouen. »

Pierre Guéguen, Anatole Jakovsky, hasardent à son sujet la belle comparaison du buisson ardent. Mais c'est le D^r Gallot qui la développera : « Ce terme de buisson ardent mérite d'être retenu parce que le buisson ardent biblique est le symbole de la maternité de la Vierge. « Le buisson ardent, dit sainte Brigitte, c'est la Vierge fécondée par le Saint-Esprit et qui enfanta sans lésions. » Séraphine, vierge misérable, avait un délire de grossesse et son œuvre est le jaillissement vers le ciel, à partir d'une terre pauvre et humide, d'un bouquet prodigieux et immense, le plus souvent ensanglanté. »

Séraphine, comme Vincent, ne se sont-ils pas consumés, la mort physique n'ayant guère tardé chez les deux après la mort spirituelle, dans les flammes du brasier où ils s'enfoncèrent d'eux-mêmes extasiés. Comme

François Mathey, Uhde s'attarde à ce prénom de Séraphine, qui, racontait-elle, ne lui avait pas été donné par ses parents « tout aussi ignorants que moi », mais par le curé: « Dans la hiérarchie des anges dispensateurs de la lumière divine, les Séraphins occupent la première place, ils ressemblent à l'éclair et leur nom signifie: les embrasés. »

NOTICES

L'œuvre

Je ne crois pas qu'ait lieu actuellement aucune tentative de dresser un catalogue de l'œuvre de Séraphine. On estime à 300 ou 400 le nombre de ses peintures.

Expositions:

- 1927 Les Amis des Arts de Senlis
- 1927 Peintres du Cœur Sacré, Paris, Galerie des Quatre Chemins
- 1932 Primitifs Modernes, Paris, Galerie Georges Bernheim
- 1937 Les Maîtres populaires de la Réalité, Paris, Galerie Royale
- 1937 Les Maîtres populaires de la Réalité, Zürich, Kunsthaus (Je crois que cette même exposition alla aussi aux U.S.A.)
- 1938 Primitifs du XX^e siècle, Paris, Galerie de Beaune
- 1942 Primitifs du XX^e siècle, Paris, Galerie Drouin
- ... Séraphine de Senlis, Paris, Galerie de France
- 1949 Cinq maîtres primitifs, Paris, Galerie Palmes
- 1951 Biennale de Sao-Paulo
- 1956 Quelques peintres de l'Eternel Dimanche, Nantes, Galerie Mignon-Massart
- 1962 Séraphine l'obscur, Paris, Galerie P. Birtschansky

Bibliographie

- Uhde Wilhelm*: Peintres du Cœur Sacré, catalogue expo. Galerie Quatre Chemins, Paris, 1927
- Uhde Wilhelm*: Picasso et la tradition française, Paris, Quatre Chemins, 1928
- Uhde Wilhelm*: Séraphine Louis, Paris, Formes, 1931
- Uhde Wilhelm*: Primitifs Modernes, catalogue exposition Galerie Georges Bernheim, Paris, 1932
- Uhde Wilhelm*: Article dans l'« Art Contemporain » de René Huyghe et André Bazin, Paris, 1936
- Gauthier Maximilien*: Les Maîtres populaires de la Réalité, catalogue de l'exposition, Paris, 1937
- Wartman M.*: Les Maîtres populaires de la Réalité, catalogue exposition Kunsthaus, Zürich, 1937
- Maratier Georges*: Primitifs du XX^e siècle, catalogues des expositions de la Galerie de Beaune, Paris, 1938, et de la Galerie Drouin, Paris, 1942
- Dorival Bernard*: Les étapes de la peinture française contemporaine, tome 3, Paris, Gallimard, 1943-1946
- Mathey François*: Six femmes peintres, Paris, Editions du Chêne, vers 1947
- Jakovsky Anatole*: La peinture naïve, Paris, Damase, 1947
- Uhde Wilhelm*: Cinq maîtres primitifs, Paris, Dandy, 1949
- Gueguen Pierre et Estienne Charles*: Numéro spécial consacré aux peintres naïfs, « Art d'Aujourd'hui », Paris, vers 1950
- Malraux André*: Les Voix du Silence, Paris, Gallimard, 1951
- Busse Jacques*: Séraphine de Senlis, « L'Information Artistique », Paris, novembre 1953
- Busse Jacques*: Séraphine Louis, Dictionnaire des Peintres Bénézit, tome 7, Paris, Gründ, 1954
- Jakovsky Anatole*: Quelques peintres de l'Eternel Dimanche, catalogue de l'exposition de la Galerie Mignon-Massart, Nantes, 1956
- Dorival Bernard*: Les peintres du XX^e siècle, Paris, Tisné, 1957
- Gallot D' H.M.*: Séraphine, bouquetière « sans rivale » des fleurs maudites de l'instinct, « L'Information Artistique », Paris, mai 1957
- Dorival Bernard*: L'Ecole de Paris au Musée d'Art Moderne, Paris, Somogy, 1961
- Frank Nino*: Séraphine l'obscur, catalogue exposition Galerie Pierre Birtschansky, Paris, 1962

Belles enseignes

« Images dans le ciel » est le fruit, combien savoureux, d'une longue quête: celle des plus belles enseignes de Suisse. René Creux nous révèle ainsi tout un versant de l'art naïf et populaire, dont nous ne soupçonnions pas la cohérence, l'unité même; tout un langage avec ses symboles, sa mythologie; tout un art de vivre: « Les nombreuses histoires que racontent les enseignes feront participer nos rêves aux grands rêves des hommes... »

.

Depuis deux siècles environ, des numéros ont remplacé les appellations des maisons d'autrefois, « La Belle Ferronnière », « La Maison d'Adam » et cent autres qui servaient de points de repère dans les rues. C'est infiniment plus pratique et il serait vain d'aspirer au retour de coutumes disparues. Contentons-nous de les regretter: elles sont un souvenir et un reflet du passé, chargés de sens et de vie. Jamais un tube de néon, en dépit de sa rutilance, ne communiquera la plus faible parcelle du message d'amitié, de bonne volonté, de chaleur humaine qu'exprime la plus simple, la plus malhabile des images d'enseigne. Créée certes à des fins commerciales, elle n'en était pas moins conçue par l'imagination de celui qui la désirait, puis par l'imagination, plus active, de celui qui était chargé de l'exécuter, qui y mettait, selon ses moyens, tout son savoir. L'ère des machines prétend égaler, surpasser même ce qui jadis était façonné par la main de l'homme, mais il lui arrive souvent, par la cruelle répétition de la série, d'atténuer la portée du message de l'artiste qui est à l'origine des formes qui nous sont proposées. Nous le sentons si bien que nous attachons le plus grand prix aux objets les plus humbles, poteries, vanneries ou tissages, où se décèle encore un art traditionnel.

Si Holbein et de nombreux artistes qui, la bourse légère, traversaient la Suisse pour gagner la lumière d'Italie, ont souvent laissé dans des villes ou des bourgades des traces de leur passage, parfois sous la forme d'une enseigne, si en Italie, le Caravage, en France, Chardin, Watteau,

Greuze, Lancret, Géricault, ceux de l'École de Barbizon et, plus près de nous, Courbet, en Suisse, ont illustré l'enseigne — bien souvent, au reste, pour payer leur écot — il n'en reste pas moins que c'est un art — ou un artisanat — aussi anonyme que celui des cathédrales.

L'enseigne, telle qu'elle s'est maintenue dans les mœurs jusqu'à la seconde partie du XIX^e siècle, est probablement une forme d'expression périmée. Elle demeure cependant comme réalisation d'art. Puisse cet ouvrage, avec ses documents encore tout imprégnés de tradition vivante, faire jaillir une nouvelle source d'inspiration chez les jeunes artistes et artisans d'aujourd'hui. L'enseigne n'est-elle pas l'ancêtre des affiches et des panneaux-réclames, dans lesquels se manifestent un art et une ingéniosité souvent remarquables? Comme l'enseigne, ces éléments de publicité doivent se faire comprendre par l'image et pourraient imposer leur signification sans le secours de légendes qui, même dans notre pays où — en principe — il n'y a plus d'analphabètes, échappent à ceux qui parlent une autre langue.

L'art de l'enseigne, à la fois si pittoresque et si précis, ainsi que tout art populaire, s'appuie sur les lois rigoureuses des réalisations artisanales. Il nous propose la leçon d'une inspiration vive et franche, allant droit au but dans un équilibre presque toujours parfait entre l'intention et la réalisation plastique. Il est aussi un réconfort en ce siècle où l'art, écartelé entre l'abstrait et le figuratif, nous livre des recherches de laboratoire dont l'avenir seul décidera si elles étaient mort-nées ou si, au contraire, elles existent en elles-mêmes et contiennent en germe les œuvres de demain.

Manifestation propre au génie populaire, l'art de l'enseigne nous offre modestement, mais très explicitement, une image de ce qu'est la source de la création. Si cet art s'éloigne de l'abstraction (par exemple, le chiffre 3 est un concept, alors que « Les Trois Colombes » sont concrètes, figuratives, et parlent à l'imagination), il la rejoint par le symbolisme de son écriture qui, depuis des siècles, relate les rêves de l'homme à la porte des lieux de son travail et de son délassement.

Dans nos villes et nos villages de Suisse, c'est avant tout sur la façade des hôtelleries et des auberges que s'est perpétuée l'enseigne, au seuil de ces maisons de refuge, d'évasion mais aussi d'échanges. Il ne serait pas inopportun de montrer le rôle de l'auberge dans le développement des sociétés, dans l'interpénétration des civilisations. Il suffit de lire, par exemple, les relations que fait Montaigne de ses voyages, pour mesurer l'abondance de la matière à comparaisons et à réflexions qu'un simple séjour d'auberge en pays étranger a suscitée dans un esprit avisé et observateur. Nous n'avons pas besoin de remonter aussi loin dans le temps : il n'est que d'évoquer les délicieux *Voyages en zigzag* de Tœpffer, ses descriptions d'auberges, souvent cocasses, pleines d'enseignements sur les mœurs de la Suisse et des pays limitrophes vers 1830. Beaucoup de choses ont changé depuis. Pas toutes, car le comportement de l'homme se modifie beaucoup plus lentement que ne le laisseraient supposer les foudroyantes conquêtes de la science et de l'industrie. Voilà qui assure, relativement, la survivance des enseignes.

.

¹ René Creux, *Images dans le ciel*, Ed. de Fontainemore, Paudex (Suisse).

Speerij und Tuchtladen von allen Sorten.



Feligis Künzle



Le découpage sur papier connu avant l'ère de la photographie des destinées variées. Déjà présent dans l'imagerie religieuse du XVII^e siècle (ne voulut-on pas voir ses origines dans les décors à figures noires de la poterie archaïque grecque ?), il passa par les ateliers des ébénistes et des marqueteurs, servit aux portraitistes ambulants et à la physiognomonie de Lavater, subit les mondanités des salons du XVIII^e, puis vint enfin, avec la vogue du Biedermeier, jusque dans les chalets du Simmenthal et du Pays-d'Enhaut. Il y suscita maint talent amateur et fut aussi exercé par quelques artistes authentiques, tels Jean-Jakob Hauswirth, Emmanuel Betschen, Louis Saugy et aujourd'hui encore Christian Schwizgebel.

Limitons notre examen au plus glorieux des quatre, Hauswirth, né en 1808 et mort en 1871 près de Château-d'Œx où il passa les vingt dernières années de sa vie.

D'emblée, sa manière nous paraît être la plus naïve, mais regardons-y de plus près!

On a beaucoup parlé du côté pittoresque de son existence retirée dans une gorge de la Torneresse et de sa vie de charbonnier au fond des bois de Rougemont, de sa stature colossale et de sa silhouette fatiguée par les travaux pénibles comme journalier chez les montagnards à qui il dédiait ses œuvres. Rappelons encore ses grosses mains déformées pour lesquelles il avait fallu ajuster sur les ciseaux des boucles plus grandes en fil de fer et l'on se fera de ce géant une idée assez précise déjà pour douter d'un mobile strictement ingénu à l'origine de son art.

Vivant dans des vallées encore solitaires, servi par un monde de formes décoratives parfaitement pures (où l'objet le plus banal mérite une ornementation dont le style fait notre admiration), Hauswirth saisit le moyen d'expression le plus modeste, le découpage, et nous laissera de petits bijoux de papier.

Décrivant la vie campagnarde, il va dominer chaque élément plastique et lui assigner sa place dans une disposition parfaitement rythmée et harmonieuse, où tout reste pourtant conforme à la nature qu'il décrit

juste assez exactement pour être clair. Hauswirth ne partagera cette autorité avec aucun de ses successeurs: il ne raconte pas avec la fougue naturelle et joviale d'un Saugy ou la virtuosité géométrique et la connaissance anatomique d'un Schwizgebel; il vise au seul but de l'effet décoratif et l'illusion de la vie naît sous le souffle poétique où baignent ses symboles.

Force nous est de reconnaître que nous sommes loin de l'artiste d'une naïveté puérile, et certaines de ses silhouettes (celles probablement qui plurent le moins à ses contemporains!) se trouvent animées par une richesse lyrique, un rythme et une densité d'expression qui illustreraient fort bien plus d'une découverte des graphistes modernes.

Que subsiste-t-il de notre première impression de naïveté? Nous devons avouer qu'elle était bien superficielle devant l'œuvre d'un artiste capable, avec des moyens si simples, de suggérer avec autant d'originale puissance la vision calmement heureuse de la vie montagnarde. Demandons-nous plutôt, pour (ne pas) conclure, s'il existe quelque part un Art véritablement *naïf*?

Dans le domaine des réalisations monumentales, les problèmes que pose la collaboration entre les artistes modernes et les architectes se définissent en termes à peu près semblables dans tous les pays. Ces derniers temps, en Suisse (peut-être parce qu'on y bâtit beaucoup, peut-être aussi en raison du grand nombre de sculpteurs auxquels les architectes peuvent faire appel), il semble qu'on y ait apporté plusieurs solutions originales.

L'une d'entre elles est, sans conteste, le monument du sculpteur Condé, à La Chaux-de-Fonds, que je ne connaissais jusqu'alors que par reproduction et que j'ai eu la joie, il y a peu, d'admirer enfin « de visu ». Érigé à un croisement de routes, devant les immeubles de la nouvelle cité d'habitation « Les Mélèzes », due à l'architecte A.-E. Wyss, il se dresse comme un signal.

Ancien élève de Germaine Richier, Condé, citoyen suisse, mais qui vit en France depuis plus de quinze ans, est un des meilleurs jeunes sculpteurs de sa génération. Participant aux différents Salons, l'artiste a en outre fait deux remarquables expositions particulières, l'une à la fin de l'an dernier, dans son pays, dans l'ancienne galerie Numaga de La Chaux-de-Fonds, l'autre à la galerie Nahmer, à Paris, au début de l'année. C'est dire que, dès maintenant, le nom de Condé est familier à tous ceux qui s'intéressent à la sculpture.

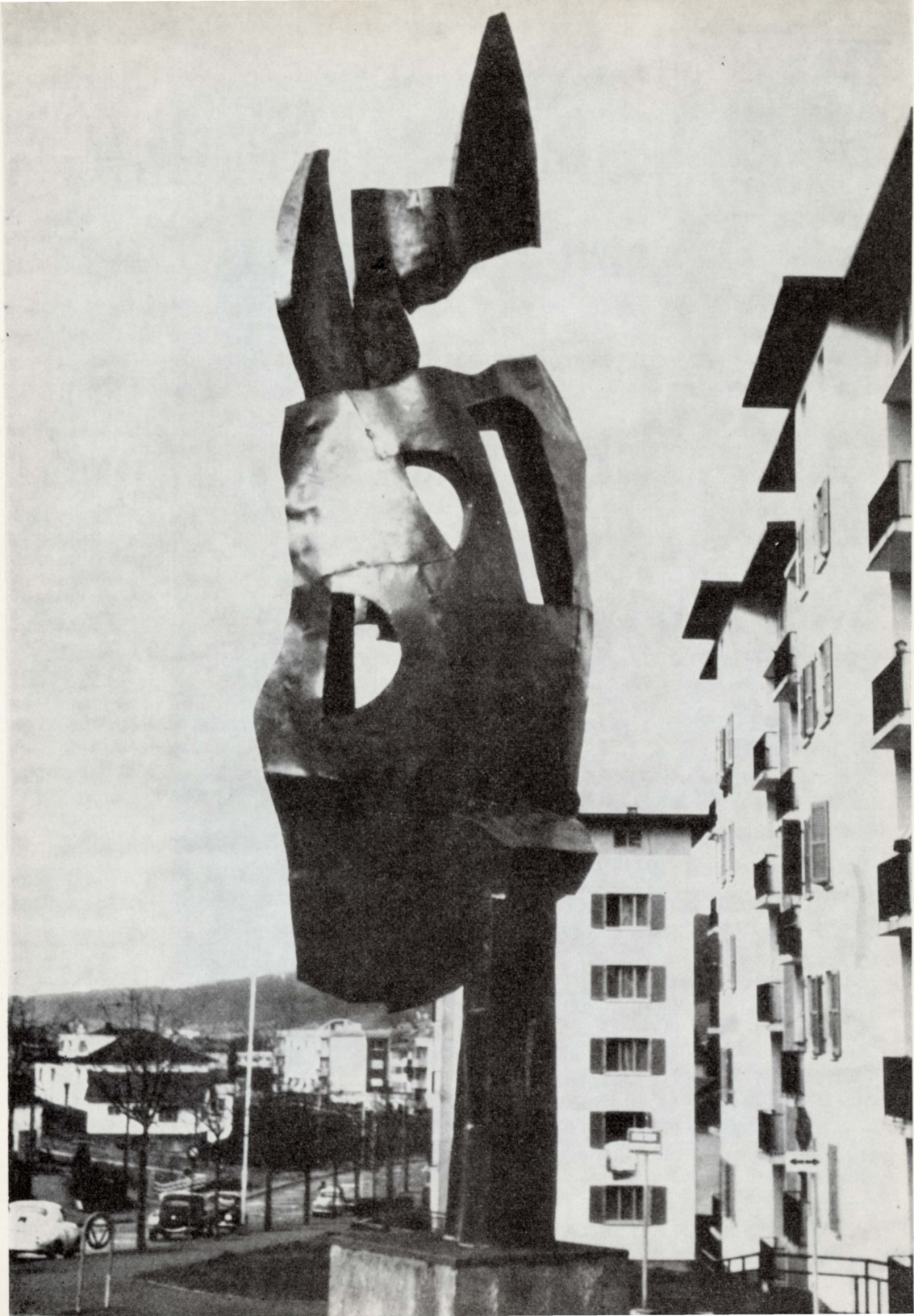
Son expression actuelle se caractérise comme une sorte de synthèse entre les différents éléments que lui fournissent la sculpture, l'architecture et le paysage. En outre, cette synthèse, bien que ne rappelant que rarement, dans ses formes, les aspects de la réalité, ne participe pas moins de cette dernière par l'organicité de ses développements et leur nature onto-biologique, si j'ose dire. En effet, chaque sculpture de Condé emprunte, de son élaboration à sa formulation définitive, un mode de croissance naturel, comme une démarche organique. C'est un peu le processus de la nature qui, sans cesse, se crée elle-même.

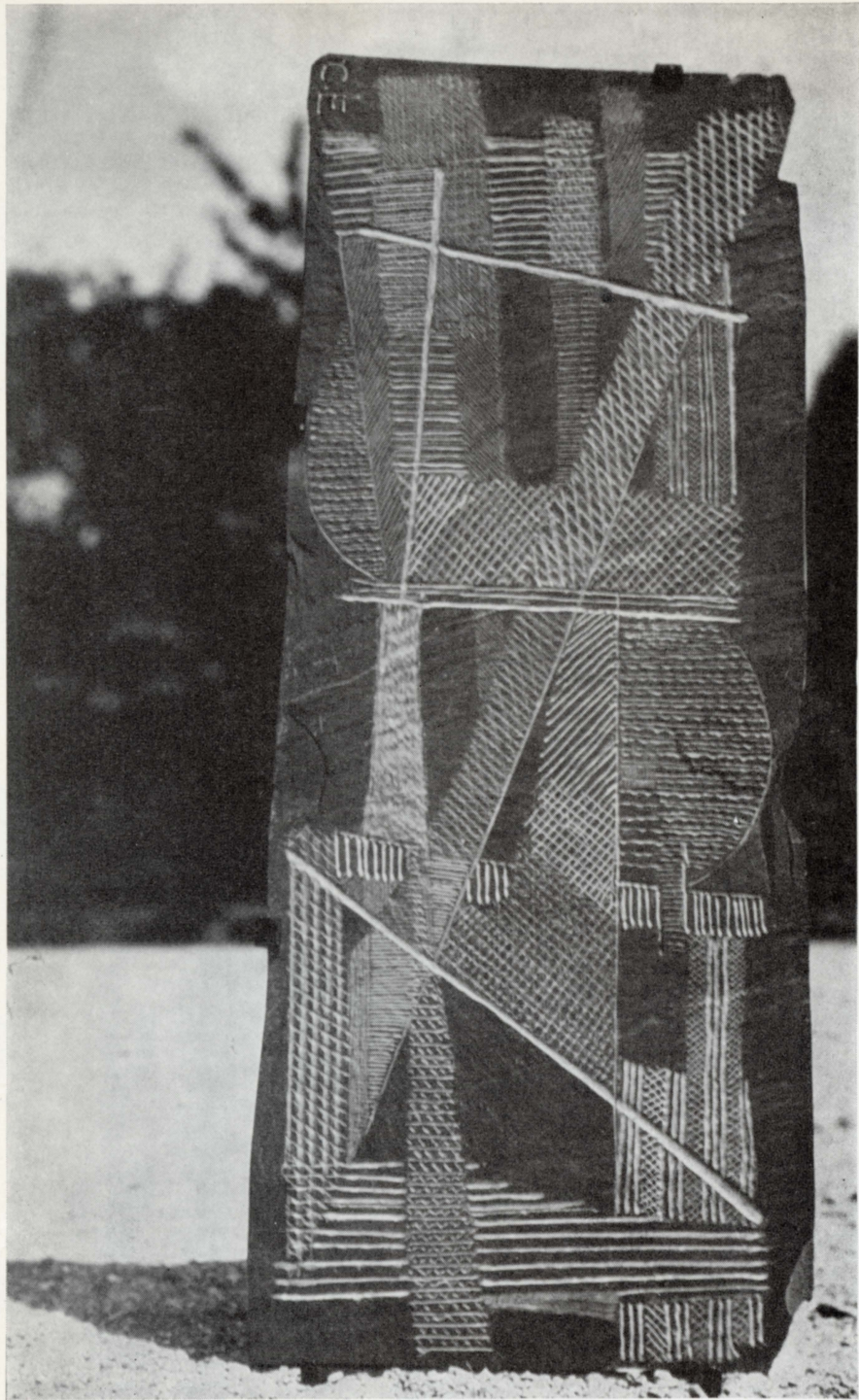
Le monument de Condé, à La Chaux-de-Fonds, est une œuvre de plus de cinq mètres de haut, entièrement réalisée en feuilles de laiton

soudées. Elle est le résultat final des nombreuses études auxquelles l'artiste se livra sur plusieurs maquettes. Dressant sur le ciel ses volumes découpés et troués, elle n'arrête pas l'espace. Au contraire. Elle le guide, le dirige, le canalise à l'intérieur de ses formes.

En somme, Condé a parfaitement réussi à faire passer sur le plan de la plastique sa conception initiale inspirée par le radar. « Radar » est d'ailleurs le titre que le sculpteur donna à son œuvre. Celle-ci traduit, à la fois, l'esprit de notre temps et celui, très particulier, de la nouvelle cité dont il est le plus bel ornement. Tout y est symbole, depuis ses évidements qui sont comme des ouvertures sur le monde, jusqu'à ses formes pleines évoquant la technique moderne. Animée d'une double pulsion, elle retient le temps et le projette dans un même mouvement. Poétiquement aussi, elle figure la ville, dans ce qu'elle présente d'autonome, de particulier, de fermé, ainsi que les liens, commerciaux, culturels ou autres qui l'unissent au monde. L'artiste, lui-même, au surplus, s'est expliqué, à ce sujet, en déclarant qu'il ne s'était pas inspiré du radar directement, mais allégoriquement. Désirant rendre visible et sensible le fonctionnement du radar, instrument beau en soi, mais assez inexpressif, Condé exploita la poésie des formes afin de suggérer, dans son travail, le frémissement des ondes que le radar accueille puis disperse et rejette inlassablement.

Pour conclure, et bien qu'il ne s'agisse pas là d'une sculpture absolument récente de l'artiste, je crois que ce « Radar », où se marient si intimement le symbolisme de la poésie formelle et la monumentalité plastique, est une œuvre très pure et très belle qui n'a point fini de lui faire honneur.





Christiane d'Estienne. Ardoise gravée

D'autres ont déjà dit les hautes qualités techniques de l'art de Christiane d'Estienne. Georges Cattai a parlé de « ses gradations de gris et de beiges clairs qui contrastent avec quelques taches d'un noir velouté ». Pierre Courthion a souligné la « base solide » que lui a apporté « la sévérité de l'art construit que pratiquaient les post-cubistes ». Mais son œuvre abondante, qui a été présentée dans plusieurs expositions européennes, qui vient de l'être à Lausanne et le sera prochainement à Lucerne, invite le spectateur à s'interroger sur la question essentielle de tout grand art : la métamorphose.

Christiane d'Estienne nous conduit à sa toile, comme à une fenêtre ouverte. Mais alors que la fenêtre des fauves (celle de Matisse, de Dufy) nous rejette à l'intérieur pour nous faire faire un voyage autour de la chambre, celle de Christiane d'Estienne nous plonge en plein ciel. Elle saisit les multiples trajectoires qui sillonnent l'atmosphère : celle des machines volantes, des oiseaux, des nuages ; trajectoires enregistrées par la marque de leur passage. Telle cette légère colonne de vapeur, indéfiniment allongée, qui suit aujourd'hui la flèche des « jets ».

A d'autres moments, ce sont des chutes de feuilles qui, passant dans le cadre de notre vision, s'étalent, se développent, s'entrelacent comme les éléments de ce jeu japonais que *Du Côté de chez Swann* a rendu célèbre. Enfin ce sont de minces tiges de roseaux qui se dressent sous des troncs d'arbres aux savantes courbures.

Après les profondeurs du ciel, nous sommes entraînés vers d'autres profondeurs, et d'abord celle des eaux où des éléments végétaux prennent la forme de quelque monstre. Dans toute une partie du monde évoqué par le peintre, les objets changent de nature : une branche devient une gigantesque sauterelle. A travers des surfaces de couleurs douces, tout un peloton de lignes noires s'enchevêtre : fils de laine embrouillés, mousses aux mille radicules, pattes distendues d'insectes qui gravissent les degrés d'un immense escalier. Nous assistons à la naissance d'un élément insolite, inexplicable, menaçant comme les taches dans le soleil. Mais en fait de profondeurs, c'est peut-être encore dans celles de la terre

que Christiane d'Estienne entreprend les descentes les plus audacieuses. Elle nous permet d'y voir un réseau de racines d'une extraordinaire densité, d'une prodigieuse vitalité. Ces racines attachent au sol l'arbre qui doit jaillir d'elles avec une force indestructible. Mais nous apercevons que toute cette prolifération ligneuse revêt aussi l'aspect d'un éclatement ; le sol qui la contient subit une rupture intérieure. Ce sont comme autant de fissures, évoquant les mille traits de morcellement dans une glace brisée. Et la force de l'éclatement paraît encore plus totale que la force d'adhérence.

Et c'est ici que réside l'originalité de la vision de Christiane d'Estienne : elle nous fait monter ou descendre dans des profondeurs, mais ce n'est pas pour nous y retenir ; c'est pour nous en faire sortir. La racine enfoncée dans le sol puise dans son énergie tout l'élan nécessaire pour se libérer de ce propre sol. Ainsi l'œuvre de l'artiste est une marche vers la liberté. Une tapisserie nous présente des étagements de rectangles sombres, de pilastres blancs, de lignes noires qui s'entrecroisent comme les barreaux d'une geôle ; nous sommes comme enfermés dans une prison de Piranese, mais une prison où des trouées vers le bleu du ciel affirment une promesse de libération proche et sûre.

Toutes ces tendances de l'art de Christiane d'Estienne trouvent leur résumé dans ces ardoises gravées, recouvertes de signes, de faisceaux de lignes droites ou transversales, délimitant des angles qui paraissent des cadrans solaires à l'usage des siècles, des lignes courbes s'entrecoupant à la façon de volutes de flammes ou de jeux de vagues ; le tout nous offrant une vision de labyrinthe, qui à la fois nous égare et nous éclaire. Ces ardoises s'élèvent comme des stèles en l'honneur de quelques dieux rigoureux, mais qui n'ignorent pas l'abandon aux rêves, lorsque ceux-ci ont pour principe l'équilibre et l'harmonie.

Je hume les senteurs humides
Qui brûlent mon lundi
Et ce parfum de pluie
Qui se couleuvre jusqu'à moi
J'y retrouve un murmure de flûte
Et la couleur de mes yeux verts
Perdue un soir de juin
Quand les foins étaient neufs
Et les ruisseaux pleins de fleurs
Et ces effluves subtils
Suspendus aux heures lumineuses
Ont des parfums de pleurs contenus

L'architecture du plan est primordiale; elle répond à l'exacte nature du langage cinématographique dans la mesure où elle est respiration, représentation captive certes, mais aussi composition transitoire, à la fois phénomène d'observation et phénomène eidétique.

Pour les peintres futuristes désireux, par exemple, d'évoquer un paysage vu d'un express lancé à cent kilomètres à l'heure ou défilant dans le rayon des phares d'une automobile fonçant sous la pluie nocturne, le problème (qu'ils résolurent illusoirement) consistait à spatialiser une durée par un système de conventions graphiques et chromatiques; ils croyaient que d'un simultanésisme arrêté pourrait naître, par simple sédimentation décalée des divers moments d'une action, l'expression subjective et objective de la vitesse en même temps que celle de l'objet du regard (alors qu'en définitive ils confectionnaient à la main — avec évidemment liberté d'invention et de transposition — ce que le chronophotographe d'Etienne-Jules Marey obtenait mécaniquement): c'était, sans vouloir en changer les règles traditionnelles, attribuer à un art singulier une tâche qu'il ne pouvait pas remplir autrement qu'en faisant éclater ses propres limites, c'est-à-dire en reniant ses propres pouvoirs; c'était aussi se mettre dans la situation de ceux qui croyaient que l'on pourrait fonder l'astronautique à partir des techniques rêvées par Cyrano de Bergerac...

Or, sans recourir au montage métaphorique ou aux surimpressions chères à la *cinégraphie* qui demeure victime d'une illusion du même ordre que celle dont relève la conception picturale du futurisme, le cinéaste, lui, peut investir la surface écranique de cette insaisissable présence fascinante: l'hémorragie incessante de l'instant.

L'absence et le surgissement de l'être, l'érosion lente de nos entours, l'universelle géologie mentale d'écoulements et de crispations sur l'abîme du néant, le tellurique brassage événementiel sous les apparences de l'Impassible, l'incendie de silence qui brûle au cœur des plus bruyantes fureurs, la caméra est capable d'en offrir l'émouvant et visible tremblement.

Sur l'écran, la plastique spatialisée de la durée s'accompagne de la cinétique temporalisation de l'espace, et de ces noces de la glace et du feu jaillit une énergie souveraine, bénéfique ou maléfique selon le degré de conscience de ceux qui la produisent et de ceux qui la consomment. Pareil à un vivier transparent constitutif du courant de la rivière, et capable, donc, de maintenir frémissante la réalité humaine grâce à un simultanésisme dynamique multiplicateur que ne peut en aucun cas cerner le tableau du peintre, le plan est un « passage », un noyau qui recueille le sens et le rend, enrichi, au suivant. On peut le considérer comme la chair de l'œuvre filmique et en dire, par rapport à elle, ce que — reprenant une réflexion de Simone de Beauvoir — Merleau-Ponty dit du corps par rapport à l'esprit: « Ni fin ni moyen, toujours mêlé à des affaires qui le dépassent, toujours jaloux cependant de son autonomie, il est assez puissant pour s'opposer à toute fin qui ne serait que délibérée, mais il n'en a aucune à nous proposer si enfin nous nous tournons vers lui et le consultons. » (*Signes*, p. 104. Ed. Gallimard. 1960.) Le plan est un point qui s'ouvre vers l'avant, se ferme et se rouvre vers l'arrière.

Et la séquence est le lieu affectif autant que géométrique de ces points dont le dessin va du monde vu au cinéaste voyant. Espace-temps d'images-signes, telle est la substance élémentaire qui nourrit au cinéma toute narration. L'on comprend dès lors que cette écriture, mieux que les autres, permet de plonger jusqu'aux sources indécises de la Mémoire et de l'Oubli, du Social et du Spirituel entremêlés, ainsi qu'en témoigne en particulier *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais.

(A suivre.)

Nous devons cette chronique à l'obligeance de la Dante Alighieri que nous remercions ici de son aimable collaboration.

Une lecture du plus vif intérêt, pleine à la fois d'entrain et de méditation, nous est offerte par le récent volume de l'ambassadeur Paolo Vita Finzi sur *Le delusioni della libertà* (éditeur Vallecchi, Florence, 1962). Paolo Vita Finzi, bien qu'il soit brillamment arrivé au sommet de sa carrière de diplomate, n'a rien de l'esprit d'un fonctionnaire; et il n'appartient pas non plus à cette catégorie de bureaucrates so-disant cultivés qui savent tout, mettons sur Napoléon III, sans avoir jamais essayé de tirer de leur science au moins une réflexion intelligente. Vita Finzi est un homme curieux et profond à la fois; il sait surprendre les aspects de la réalité qui sont les plus susceptibles de la représenter dans sa dynamique; il est un enquêteur pénétrant et correct, qui ne dédaigne pas de décrire les manifestations de l'histoire quand même elle frôle le grotesque.

Le delusioni della libertà consiste en une série de chapitres dont l'ensemble pourrait être défini comme un essai sur l'embryologie du totalitarisme. Nous n'avons pas encore une véritable histoire du fascisme et de ses dérivés allemands, espagnols, etc., et encore moins avons-nous un livre qui nous éclaire complètement sur la nature de ce phénomène qui a eu tant d'importance dans notre siècle. Ce volume de Vita Finzi ne prétend nullement combler une si vaste lacune; mais il apporte sans aucun doute une contribution originale et importante à l'étude des origines psychologiques et culturelles de ce mouvement d'opinions et de sentiments qui a abouti à la dictature.

L'écrivain part de Péguy et de l'affaire Dreyfus pour montrer combien cet épisode de la politique intérieure française a eu le pouvoir d'influencer la pensée et l'action politique de l'Italie, nation qui était encore très jeune et, pour ainsi dire, en train de se former. Il passe ensuite à Sorel, qui eut aussi plus d'écho en Italie qu'en France; et l'on commence à apercevoir les liens de ce monde politique français du début du siècle avec celui qui allait incarner la dictature, Mussolini, dans son mépris pour le Parlement, l'exaltation de la violence, la distinction entre « pays du Travail » (Italie, Allemagne) et « pays du Capital » (France, Angleterre), etc. A travers Halévy, Faguet, Jouvenel, l'invocation à la dictature se dessine toujours plus clairement; et nous voici arrivés aux personnalités italiennes, de formation libérale ou démocratique, qui contribuèrent, parfois sans le savoir, à la formation d'un régime totalitaire. Parmi les personnages les plus connus que Vita Finzi examine, on trouve les noms de Croce et de D'Annunzio. Pour ce qui concerne Croce, on pourrait être surpris d'apprendre que le célèbre philosophe antifasciste a aussi contribué à préparer la naissance d'un régime contre lequel il devait ensuite

lutter avec tant de courage et de constance; pourtant cette thèse paradoxale n'est pas nouvelle, et Vita Finzi la reprend avec finesse, en démontrant avec quels sentiments d'indignation le philosophe napolitain avait attaqué, au début du siècle, la mesquinerie et les subterfuges de la politique parlementaire, et en soulignant que la contradiction de cette attitude avec l'antifascisme n'est qu'apparente. Pourtant, même en admettant que l'antifascisme de Croce et ses critiques parfois très violentes contre la démocratie soient partis d'un sentiment unique, et foncièrement cohérent, il semble indéniable que le nom de Croce puisse être inscrit parmi les facteurs de la formation d'un climat favorable au renversement du régime parlementaire. Le cas de D'Annunzio semble infiniment plus facile. Lié personnellement à Mussolini, D'Annunzio était porté par son caractère et par ses idées non seulement à mépriser les compromis et les manœuvres des partis politiques qui exprimaient la vie nationale avant la première guerre mondiale, mais aussi à approuver, applaudir même, les tendances patriotiques, l'emphase héroïque, les allures modernistes du fascisme. Mais Vita Finzi recherche plus subtilement le précurseur; et il expose une véritable trouvaille, c'est-à-dire une sorte de préfiguration du coup d'Etat que fut la « Marcia su Roma » qui se trouve dans un drame presque oublié de D'Annunzio, *La Gloria*, de 1899. Ici le protagoniste, Ruggero Flamma, avec ses partisans, renverse le gouvernement et accomplit la conquête de Rome. Il disperse le parlement corrompu; on célèbre de grandes solennités publiques dans une atmosphère « antique »; on décide une réforme agraire, « plus simple, dit Vita Finzi, que celle de De Gasperi » — la terre appartient à ceux qui la labourent. Mais la maîtresse du chef du gouvernement renversé, une Comnène, descendante des princes de Trébizonde, passe au nouveau chef; et celui-ci perd dans ses bras toute son énergie, il hésite devant une révolte du peuple contre les paysans, et il oublie — Vita Finzi le souligne avec humour — que « chi s'arresta è perduto » (où l'on reconnaît un des slogans les plus courants du fascisme, « celui qui s'arrête est perdu »). Arrivé au désespoir, Ruggero Flamma demande à la Comnène de mourir poignardé par elle, pendant que la foule aveuglée de fureur attaque le Capitole. « Cette tragédie tombée dans l'oubli, commente l'auteur, possède un certain don de prophétie grandiose. Ruggero Flamma habite une sorte de Palais Venezia (le siège de Mussolini), dans une grande salle Renaissance tapissée de brocart cramois et ornée de bustes romains; il y a un balcon qui s'ouvre sur la ville démesurée; il est entouré de ses partisans, pendant que monte le bruit océanique de la foule: nous croyons trouver ici la première origine de cette métaphore devenue ensuite si banale ».

A lire Vita Finzi, on pourra méditer sur les erreurs qui se commettent quand on croit qu'un bien tel que la liberté peut vraiment nous décevoir.

La musique sérielle

Le problème de l'espace

Maurice Faure

Les conditions mêmes de l'exécution musicale imposent au compositeur le souci de l'espace. Dès l'origine, la répartition spatiale des sources sonores a conduit à des recherches et des solutions qui, pour une part, commandent l'évolution de la musique et de ses formes. Les musiciens sériels, imprégnés des préoccupations philosophiques de notre siècle, où se renouvelle la notion de l'espace, modifient à leur manière, très concrète, les effets des plans, d'opposition et de contrastes, de fondus, de volumes, de timbre, qui résultent de l'aménagement des points d'émission.

C'est une plaisanterie facile, qui fait les délices des sots, de railler dans les intervalles des concerts de musique actuelle, les manipulations de sièges et de matériel. Car chaque œuvre exige sa propre formation, le projet sonore se confondant avec le dessin, l'essence de l'œuvre, et, dans l'indépendance totale qui est le caractère de la création moderne, variant avec chacune d'elles.

Une première conséquence, c'est le renouvellement de la disposition des groupes instrumentaux sur la scène. La technique de l'orchestre, et de la musique de chambre, avait abouti à une disposition traditionnelle aujourd'hui brisée. En France, à Paris, pour la première fois au cours d'un concert classique, on a vu une modification radicale lors de la création du *Double*, de Pierre Boulez, chez Lamoureux. C'est encore à une œuvre de Pierre Boulez, *Improvisations* sur des poèmes de Mallarmé que j'emprunterai l'exemple d'un espacement des instruments ou groupes d'instruments, la distanciation de l'un à l'autre provoquant un relief insolite.

Une autre manifestation du problème spatial, c'est le changement dans les positions relatives des exécutants sur la scène, en liaison avec un changement dans la fonction des exécutants, qui, selon leur place, tour à tour donnent chacun l'impulsion à l'ensemble: application particulière du principe de liberté des interprètes, offrant à chacun d'eux un rôle actif et déterminant dont dépendent certains aspects de l'œuvre. On trouverait une significative illustration de cet ordre de recherches dans *Circles* de Luciano Berio, et d'une autre façon dans *Repons* de Henri Pousseur. Ces tentatives sont en rapport avec la notion de jeu, le mot pouvant dans sa plus haute acception être pris dans le sens théâtral, dramatique. Ainsi le mouvement s'introduit-il dans la musique de chambre, en attendant qu'il anime aussi bien la musique symphonique.

Au cours de l'histoire musicale, les formations à deux chœurs de l'école vénitienne, les dialogues des deux orgues d'une église, les effets d'écho chers au XVIII^e siècle, l'effacement de lointain d'une trompette dans *Fidélío*, l'explosion des trompettes du Jugement dernier dans le *Requiem* de Berlioz, manifestent la curiosité à l'égard d'un effet stéréophonique, que devait favoriser la technique de notre temps. Il suffit pour obtenir cet effet de multiplier les orchestres en différents points d'une salle. Les orchestres peuvent être identiques ou former des groupes instrumentaux

différents, selon les effets de timbre recherchés qui soulignent les effets de réponse spatiale: ainsi dans *Allelujah II*, pour cinq groupes instrumentaux, de Luciano Berio. La musique électro-acoustique se traduit volontiers par la juxtaposition de plusieurs haut-parleurs donnant voix à des bandes magnétiques différentes. L'effet est toujours saisissant. Le relief devient extraordinaire. L'auditeur est baigné dans une giration sonore. C'est une sensation évidemment très neuve. Mais les haut-parleurs peuvent diffuser un enregistrement instrumental; et l'émission, soit enregistrée, soit directe, peut se mêler à l'émission d'une musique concrète, ou plutôt d'une musique électronique: ainsi dans *Poésie pour pouvoir*, de Pierre Boulez, dans *Rimes* pour différentes sources sonores, de Henri Pousseur.

Tout ceci conduit à une exigence toute nouvelle du compositeur, et pose le problème de l'architecture de la salle d'audition. Le théâtre déjà a essayé la disposition du cirque, c'est le théâtre en rond. Le compositeur sériel, afin de varier l'impact de la musique sur l'auditeur, souhaite des rapports nouveaux et multiples entre la source sonore et l'auditeur, des angles sonores variables. De là l'idée d'une salle aménagée de telle sorte que l'auditeur puisse changer de place, ou d'une salle pourvue de scènes multiples. Certains théâtres ou auditoriums récemment construits répondent à ce vœu. Cela, si l'on s'en rapporte aux recherches des architectes et des metteurs en scène, et à une intéressante exposition qui eut lieu naguère à Paris, pourrait bien être la salle de théâtre ou l'auditorium de demain.

Voir *Pour l'Art*, n^{os} 79-80, 81, 82, 83, 84, 85-86.

La Hiérogamie, métope du temple E de Sélinonte

(environ 460 av. J.-C.)

Le siècle des guerres médiques est aussi le siècle de Périclès: après le grand affrontement militaire — 490 et 480: Marathon et Salamine — les Grecs vainqueurs sont les promoteurs d'un art nouveau, consécration et illustration des valeurs humaines qu'ils ont défendues sur le champ de bataille, et qu'ils proposent en modèle à l'humanité tout entière, première affirmation de cet humanisme qui, dorénavant, façonnera l'esprit et l'art européens. Pourtant, Périclès et Phidias, Sophocle et Socrate, Thucydide et Hippocrate n'ont pas participé à la lutte active contre les Perses: ils sont les fils de ces marathonomaches, à la génération desquels appartient l'auteur de l'œuvre ici reproduite; génération intermédiaire qui, si elle préfigure le grand art classique, a conservé certaines attaches avec l'archaïsme qu'elle clôt. Pour situer ces œuvres qui sont à la croisée des époques sans s'inscrire pleinement ni dans l'une ni dans l'autre, on use volontiers du terme d'*art sévère*, désignation des plus heureuses et des plus claires, car elle met bien en valeur l'austérité et le sérieux d'un art qui refuse tant les grâces purement décoratives et en surface d'un graphisme léger que la séduction des formes moelleusement arrondies sous un épiderme délicat: l'art sévère vise à l'essentiel, et l'affirme dans une simplicité presque agressive par ce qu'elle a de concerté et d'autoritaire. Mais quelle force naît de ce dépouillement! Simplicité, dépouillement: la métope, cadre donné qui impose au sculpteur d'inscrire un seul sujet par panneau, sans possibilité de le faire déborder sur les métopes voisines dont il est séparé par les triglyphes, doit être à la fois claire et sobre dans sa composition, ferme dans ses lignes principales, et son relief doit saillir en masses nettement affirmées; elle est en effet située à une certaine hauteur — 10 ou 12 mètres — partie intégrante de la frise du temple dorique, dans les lignes duquel elle doit s'inscrire, tout en tenant compte des effets d'ombre et de lumière d'un soleil méditerranéen... Or, de toutes ces exigences, l'art sévère s'accommode volontiers, car elles ne font, somme toute, que l'aiguillonner davantage dans sa recherche d'austérité efficace; de là, peut-être, la beauté pleine de ces métopes du temple E de Sélinonte, ou de leurs contemporaines d'Olympie.

Mais, à l'égal de cette quête de sobriété, qui caractérisera aussi tout l'art classique, il convient de relever un autre trait fondamental du génie grec, de ce peuple de raisonneurs: le goût de l'antithèse. Dans la construction de la phrase, par le jeu des particules (mèn... dè...), aussi bien que dans celle de la tragédie (Zeus et Prométhée, Antigone et Créon), le Grec procède toujours à partir d'une série d'antithèses élémentaires — dont nous retrouvons l'équivalent plastique dans notre métope, comme nous le dégagerions de la plupart des peintures de vases ou de coupes¹...

¹ Ainsi, en particulier, la coupe à fond blanc représentant *Apollon et une Muse*, contemporaine de cette métope avec laquelle elle offre plus d'un point de ressemblance; reproduite page 132 de *La peinture grecque* de Robertson (Ed. Skira).

Au jeu des lignes verticales répond la tension des obliques, au personnage assis s'oppose l'antagoniste debout, au corps drapé de la déesse correspond l'anatomie dénudée du dieu, dans cette hiérogamie.

Hiérogamie? Le terme paraît pédant; mais, traduit par « mariage sacré » ou « mariage divin », il ne satisfait guère: du mariage de qui, de quels dieux, s'agit-il? D'Hadès et de Perséphone, comme le pensent certains, ou de Zeus et d'Héra, comme l'affirment d'autres? Sommes-nous au fond du « séjour moisi de l'Hadès frissonnant »² ou au sommet de l'Ida qui « à travers les airs monte jusqu'à l'éther »³? Le sculpteur n'a cure de nous le révéler: pour lui, le décor ne compte guère; seul en subsiste un bloc de rocher, non accessoire mais indispensable, siège pour l'instant, mais bientôt couche nuptiale.

Tout le champ rectangulaire de la métope est réservé aux deux protagonistes, qui en disposent et s'y inscrivent de la manière la plus péremptoire: aucune hésitation dans la mise en place de ces deux corps, qui se dégagent sans brutalité du fond uniforme et créent autour d'eux un espace où ils se meuvent librement; car, comment ne pas sentir que dans cette œuvre le vide n'est pas lacune, mais espace réservé aux déplacements, aux attractions, aux appels? Car si les regards se croisent, se cherchent, se joignent, s'invitent, les gestes y répondent, dans leur langage de lignes de forces qui matérialisent les intentions et les désirs: bras écartés de la femme, qui soulèvent son voile pour offrir ce beau visage qu'elle sait désirable; bras droit mollement tendu de l'homme, qui attire à soi ce corps dont la résistance n'est que feinte — malgré l'apparente rigueur du drapé aux plis verticaux, tout déjà traduit un « glissement » vers la droite, qu'amorcent le pas ébauché et l'inclinaison de la tête; et dans la manière négligente dont il s'appuie sur son bras gauche, dans le flottement de ce vêtement qui se défait de lui-même et s'ouvre, en le soulignant, sur un corps qui s'affaisse sous la langueur du désir amoureux, mais plus encore dans ce large espace vide triangulaire qui troue le centre de la métope, on sent cet appel invincible de « l'amour qui envahit ses sens avisés »³...

« car jamais le désir, partout épanché au fond de ma poitrine, n'a encore à ce point dompté mon cœur... Non, jamais je n'eus, comme à cette heure, autant d'amour pour toi, et jamais un désir aussi doux ne m'a saisi³. »

² Hésiode, *Les Travaux et les jours*, vers 153.

³ Homère, *Illiade* XIV.

Hiérogamie? Le mariage saint — ou la sainteté du mariage?

Ce que traduit aussi l'œuvre, dans sa retenue et sa grandeur, c'est que le désir des sens, loin d'être un égarement momentané que la raison ou la décence condamnent, est d'abord le fondement de l'union la plus sacrée; les dieux, à l'image des hommes, ne croient pas indigne de leur nature supérieure de « consommer » leur mariage. Mais quelle dignité nouvelle en rejaillit sur le mariage des hommes! Comme une épigraphe à la métope anonyme résonne le vers d'Eschyle:

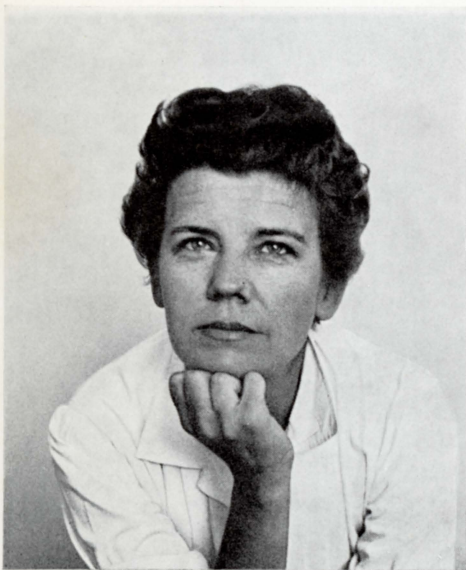
« un pacte dont les garants sont Zeus et Héra ⁴. »

⁴ Eschyle, *Les Euménides*, vers 214; Eschyle fut aussi un de ces marathonomaches sévères; la pièce, représentée en 458, est l'exacte contemporaine de la métope!

Voir *Pour l'Art*, n^{os} 83, 84, 85-86, 87.



Métope du temple E de Sélimonte, *la Hiérogamie* (environ 460 av. J.-C.)



Christiane d'ESTIENNE

Née à Pau.

Ecole des Beaux-Arts de Bourges.

Vit à Paris (art mural, tapisserie, mosaïque, peinture, pastel, gravure sur cuivre et sur ardoise).

1951 Exécute deux frises pour le Conseil de l'Europe (Strasbourg).

1952 - 1961 Nombreuses commandes officielles (diverses écoles françaises; *Centre de recherches macromoléculaires*, Strasbourg; salle de musique, Antibes; église de la Mède-Berre; usine de Pompey; paquebot *France*, etc.).

1955 - 1962 Expositions de groupe à Montréal, Leipzig, Florence, Sydney, Melbourne, Dallas, Paris, New York, Chicago, Ankara, Budapest, Moscou, etc.

1960 Exposition particulière, Paris (Galerie *La Demeure*).

1962 Exposition particulière, Genève (*Athénée*).



CONDÉ

1920 Condé naît à La Chaux-de-Fonds.

Premières études aux Beaux-Arts.

1946 - 1948 A Paris, travaille dans l'atelier de Germaine Richier.

1948 S'établit au Perreux

et 1948 Expositions particulières au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds.

1950 - 1953 Exécute, en Suisse, plusieurs décorations murales en bas-relief pour des usines et des bâtiments publics.

1958 Exposition particulière à la Galerie *Numaga* (La Chaux-de-Fonds).

1959 - 1961 Expositions particulières à Paris (Galerie *Breteau* et *Kismet*) et Ascona (Galerie *La Citadella*).

1954 - 1961 Participe à de nombreux salons et expositions de groupe (*Sculpture en plein air*, Bienne; *Salon de la jeune sculpture*, Paris; *Comparaisons*, Paris; *Réalités nouvelles*, Paris; 5^e Biennale de sculpture, Yverdon, etc.).

Elle a une douzaine d'années, les premières pièces de Ionesco et d'Adamov datant de 1950. Genêt avait donné le branle plus tôt, mais bien peu s'en aperçurent lorsque Louis Jovet présenta *Les Bonnes*. La conscience — indignée chez la plupart — qu'un nouveau théâtre naissait, remonte à *La Cantatrice chauve*. Beckett fut sans doute le premier à imposer ce quelque chose de neuf avec *En attendant Godot*. Le sympathique petit Théâtre de Babylone, ouvert pour monter la pièce — et le public y vint — mourut de persévérer dans la voie qu'elle avait ouverte.

Le théâtre d'avant-garde avait, ces années-là, les hardiesses de l'enfance que d'aucuns appellent effronterie, et qui est plutôt la grâce d'état de la naïveté spontanée ou reconquise. Les hardiesses ne sont plus, on ne crie plus à l'effronterie, mais la grâce s'est flétrie. Beckett, après *Fin de Partie* et *La Dernière Bande*, s'est condamné au silence que promettaient ses titres. Genêt édifie capricieusement une œuvre, comme sa vie, un peu en marge. Lui au moins est resté un rebelle, il mourra dans cette peau-là. Des *Nègres*, chef-d'œuvre réussi, au *Balcon*, chef-d'œuvre imparfait, le regret qu'il nous donne est qu'il se produise trop rarement sur nos scènes. Il n'en est pas seul responsable. Nous attendons toujours que *Les Paravents* aient droit de cité. Mais Genêt est-il l'avant-garde? Plutôt, en fait, le franc-tireur.

Adamov, son camarade de la première heure, ayant bifurqué vers le théâtre « engagé », pour avoir assez tôt flairé l'impasse, reste seul en lice Ionesco. Mais, de *La Leçon* et des *Chaises*, à *Rhinocéros* et au *Roi se meurt*¹, cette avant-garde a pris de l'âge, tant et si bien que la voici en plein âge ingrat. Hélas! elle semble moins épuisée que fourvoyée. A force de s'entendre dire par ses admirateurs — ceux qui l'ont adopté sur le tard — qu'il était « un classique », à force surtout de se dire à lui-même, depuis que l'idée lui en est venue avec *L'Impromptu de l'Alma*, qu'il est notre Molière, il s'est voulu classique, il s'est voulu Molière, et ne s'est plus souvenu qu'il était Ionesco que pour se pasticher lui-même. *Tueur sans Gages* marqua le tournant: encore de belles scènes tragiquement cocasses — surtout l'admirable monologue du tueur; mais déjà le souci de moraliser son époque, une prétention pénible de maître à penser. *Rhinocéros* fut pire; Barrault n'arrangea rien, sa mise en scène et son jeu tirant la pièce du plus mauvais côté. Le personnage de Béranger ne portait décidément pas chance à son auteur.

Voici qu'il reparait couronné: Béranger I^{er}. Il est ce roi qui se meurt, qui n'en finit pas de se mourir; sans nous divertir — *un roi sans divertissement...* — et sans nous communiquer non plus le frisson tragique. Il connaît les affres d'une mort prochaine sans arriver à nous faire participer à son cauchemar qui est celui que nous vivrons tous, et dont Ionesco, de son propre aveu, voudrait susciter en nous l'angoisse:

¹ Théâtre de l'Alliance française.

« l'angoisse permanente liée à la condition de l'homme »². Un beau sujet, mais une œuvre qui nous laisse froid et, dans sa dernière partie, nous ennueie, car « cette suite de cérémonies à la fois dérisoires et fastueuses — fastueuses parce que tragiques »² qu'est la mort du roi, Ionesco a eu recours, pour l'exprimer, à la rhétorique et à l'allégorie, à l'anachronisme facile aussi, plutôt qu'à l'invention verbale et à l'humour corrosif. Le meilleur rôle n'est pas dévolu au roi qu'incarne avec trop de sérieux Jacques Mauclair, mais à la reine Marguerite, à qui Tsilla Chelton prête son grand talent bouffon. Reine Courtois tire tout ce qu'on peut tirer du romantisme usé dévolu à la reine favorite, la reine Marie.

Alors l'avant-garde? Celui qui entretient en nous l'espoir qu'elle surmonte sa crise, c'est un tard-venu, c'est Roland Dubillard. Mais il a mis les bouchées doubles: première pièce, *Naïves Hirondelles*, il y a deux ans; aujourd'hui, *La Maison d'Os*³, pièce à certains égards manquée, mais fulgurante dans les scènes réussies.

Le thème est proche de celui du *Roi se meurt*. Ici comme là, une agonie; et l'âme et le corps sont aux prises. Mais tout ce qui anime et mine à la fois cette puissante, branlante et menacée maison, est assez insolite et, à quelques bavardages près, frappant parce que bien frappé, que l'inquiétude sourd sous des rires qui nous sont arrachés et qui accroissent un malaise qu'il faut bien nommer métaphysique — à quoi visait Ionesco; et c'est Dubillard qui le suscite. On reconnaîtra, après cela, que la pièce n'est pas faite — très kaléidoscopique — ce qui permet à qui voudra de dire qu'elle est mal faite. Mais que de perles nous ont été jetées. Il fait du théâtre en liberté. Victor Hugo en a rêvé. Dubillard s'est pris à ce songe. Entre poètes!... Rien de plus passionnant que cette œuvre qui n'est peut-être pas une œuvre, que cette *Maison d'Os* qui manque de squelette. L'âme ne s'en dégage sans doute que mieux.

Je n'oublierai pas une autre avant-garde dont on sait, celle-là, après cinquante ans, quels fruits elle a donnés. Elle était si incomprise et décriée aussi que les courageux petits théâtres qui les produisaient (l'Œuvre, le Vieux-Colombier) n'ont survécu que par miracle. L'un d'eux s'honore de monter de nouveau ces pièces qui furent insolites et le restent. On peut voir en alternance, au Vieux-Colombier justement, la fameuse trilogie de Claudel: *L'Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*. Qu'importe que la troisième pièce, couronnement baroque des deux autres, classiques à leur façon, me semble moins réussie et moins bien montée par Bernard Jenny que les premières. Ce qui est beau, ce qui est courageux, c'est de présenter — et c'est la première fois — les trois ensemble, la trilogie. Le mot évoque Eschyle? Claudel supporte le rapprochement.

² Propos recueillis par Claude Sarraute — *Le Monde*, 19 décembre 1962.

³ Théâtre de Lutèce.

Il y a quelque injustice à rappeler, à propos d'un spectacle nouveau, les réussites antérieures de son auteur. On ne peut s'empêcher cependant, devant *Frank V*, nouveau Dürrenmatt, que présente le Théâtre de l'Atelier, d'évoquer avec nostalgie l'excellente *Visite de la Vieille Dame* et le savoureux *Mariage de M. Mississippi*. Non que l'on souhaite une répétition des thèmes et moins encore des effets. C'est une question de qualité. *Frank V* est nettement au-dessous des pièces que nous ont révélées, il y a quelques années, Grenier-Hussenot et Vitaly.

Frank V est un « opéra ». Pourquoi pas ? Ce n'est pas un genre inférieur, et l'on accepte fort bien que l'acteur pousse le couplet, que la compagnie se lance dans le commentaire musical de l'action. Nous ne sommes pas ennemis de la fantaisie. Encore faut-il, quand elle émane de Dürrenmatt, qu'elle se fasse aiguë, féroce, ou se débride dans la bouffonnerie, la loufoquerie ; ce qu'on voudra, mais qui percute.

Les exploits de ces banquiers-gangsters sont trop sages, trop prévus, et la parodie de Brecht fait long feu. On tue, on détrouse ; mais blasés comme nous sommes, après des lustres de « série noire », ce ne sont pas faits à nous donner le frisson. La manière est trop gentille, la charge bien conventionnelle ; l'humour pèse. On ne s'élève guère au-dessus du niveau chansonniers.

La mise en scène d'André Barsacq utilise habilement des plateaux tournants dont les portants d'or suggèrent la richesse quasi fabuleuse des banques suisses. Ces beaux décors sont dus à Jacques Le Marquet. On ne perd pas de temps ; mais en dépit de l'ingéniosité de certaines scènes (celles des quatre complices se couchant mutuellement en joue au pied du coffre, par exemple), le rythme n'y est pas. Ce n'est pas faute d'acteurs rodés : Caussimon, Rochefort, M. de Ré, Lonsdale, Tania Balachova, Catherine Sauvage. C'est l'auteur qui n'est pas ici en possession de tout le talent qu'on lui connaît.

A la prochaine pièce, M. Dürrenmatt.

Au Théâtre des Mathurins, dans le *Journal d'un Fou*, de Gogol, Roger Coggio tient seul la scène toute la soirée, et c'est un véritable exploit. Sans cabotinage, sans virtuosité d'ac-

teur, il est là, il vit, il s'exalte, s'enthousiasme, s'emporte et souffre. Il est le petit bureaucrate Poprichtchine en qui sournoisement la folie s'insinue, s'installe, s'amplifie ; pour finir elle le submerge. La progression est sentie douloureusement ; parfois aussi de façon cocasse.

Les travers des collègues de bureau, l'amour du petit employé pour la fille du directeur, les nouvelles du jour nourrissent la schizophrénie du malheureux qui, de pitoyable, finit par devenir inquiétant. Il y a quelque chose d'angoissant dans la misère finale de ce « roi d'Espagne » voué à jamais à l'asile. La nudité du dernier décor, contrastant avec l'encombrement de celui qui figure d'abord la chambre de Poprichtchine, suggère une simplification tragique de la situation. Le héros de ce drame solitaire est devenu cas clinique.

La pièce — tirée par Sylvie Luneau et François Peret d'une nouvelle de Gogol — n'a pas vieilli comme *La Pensée* d'Andreev. Sans doute parce qu'elle est moins ambitieuse, surtout parce que la folie y est davantage intériorisée. Gogol a connu d'expérience, dit-on, ces délires. Raymond Temkine

Echos

Nous nous faisons un plaisir de rappeler à nos membres que M. David Rosset, éditeur, met à notre disposition, à des conditions particulièrement avantageuses (voir « Avantage », n° 6), les reproductions d'art en couleurs de son catalogue.

Dernière parution, hors série, *L'Enfant au pigeon*, de Picasso (dimensions de la reproduction : 65 x 48 cm. ; prix pour nos membres : 8 francs).

Prochaines reproductions de la série habituelle (format standard 60 x 48 cm.) :

Diane, peinture de Pompéi,
Porteur de vase, peinture étrusque de Tarquinia,
Folies Bergère, de Houdot,
ainsi qu'une nouvelle nature morte de Cézanne. (Passer les commandes à l'Administration de *Pour l'Art*.)

* * *

Il reste encore quelques exemplaires de la plu-

part des anciens numéros de la Revue *Pour l'Art*. On peut se les procurer auprès de l'Administration de *Pour l'Art*.

Notes de lecture

Jacques Chessex

La Tête ouverte

72 pages

Coll. *Jeune Prose*, Ed. Gallimard

« Ah! vous savez, il fait une drôle de tête, celui-là, enfin ils sont tous comme ça le premier jour, il finira par prendre le genre de la maison comme vous tous... », déclare M^{me} Lequatre à propos de son nouveau locataire. Seulement voilà, « ce fainéant, ce jean-foutre » ne veut pas prendre le genre de la maison. Bien au contraire. Et c'est précisément pour cette raison que tout un appareil se dresse contre lui. D'abord M^{me} Lequatre, qui attend qu'on la paie de reconnaissance, de ponctualité, et surtout d'argent; puis ses pensionnaires devenus ses complices par la force des choses; ce cadre enfin dans lequel il faut s'inscrire: une pension avec ses meubles hostiles, dans une petite ville au train-train immuable. Jusqu'aux palmiers nains du vestibule qui complotent contre le nouveau en chuintant à son passage; jusqu'aux toilettes où « s'exalte une plaque de métal émaillé: Messieurs / Pour me faciliter l'entretien des toilettes / Dans les cendriers jetez vos cigarettes »; ultime rappel à l'ordre en alexandrins dérisoires! Même Cécile n'échappe pas au génie du lieu: barmaid du coin (donc suspecte aux yeux des gens comme il faut), elle est tributaire du cadre, elle se définit par rapport à lui aussi nécessairement que la pile à l'égard de la face d'une pièce de monnaie.

Alors voilà, le nouveau refuse de s'intégrer. Le café des Deux-Arènes ne lui offre qu'un exotisme très provisoire. La mer est proche, avec ses pins et ses falaises qui lui font signe: ce sont ses « complices ». La nature exalte en lui sa part vive, sauvage, celle du « beau renard riant dans l'ombre ». Pas question de compromis: l'existence du créateur est à ce prix. Pas plus que de la veuve Lequatre et de son monde satellite, Jacques Chessex ne veut être

à la merci d'une doctrine littéraire figée dans sa définition. Son impatience se joue des cadres et les fait éclater: *roman traditionnel, nouveau roman*, autant de clôtures dont il faut s'affranchir. La langue de Chessex, agressive, délicate, violente, désinvolte, affirme, prend à témoin, évoque, décrit, se lance et se retient, multiplie les points de vue: nous sommes « je », nous sommes la petite ville, et M^{me} Lequatre et ses pensionnaires, et Cécile. En apparence, du moins, nous nous croyons complices des personnages. Mais nous avons bien tôt fait de nous découvrir, à travers l'unité de ton de ce roman, les complices de l'écrivain: dans cette phrase qui prend plaisir à s'essayer, à se trouver pour mieux se métamorphoser, nous avons le sentiment d'être libres, légers. Jacques Chessex est un écrivain heureux d'écrire, dans un pays où l'on prend volontiers la plume pour dire que l'on regrette d'écrire, ou pour écrire que l'on aimerait écrire!

Jacques Monnier

Georges Peillex

Marius Borgeaud

Ed. Pierre Cailler, Genève

Enfin une monographie consacrée à l'un des plus peintres parmi les peintres vaudois: Marius Borgeaud.

Sans sacrifier à l'anecdote (bien tentante, quand la biographie de l'artiste comporte une telle part de romanesque!), Georges Peillex s'attache à cet étrange dialogue qu'entretiennent le créateur et son œuvre. Il met en lumière l'originalité de cet art fort et discret à la fois; un art qui prend le contre-pied de la mode: il trouve « la force de s'élever en opposition à l'accumulation des nuances et des petites notations alors en honneur, pour rechercher, avec l'appui qu'il peut trouver dans une utilisation massive des éclairages, la vigueur d'expression dans la simplification des formes et des couleurs »; un art opiniâtre, remarquable par la constance de son effort: « Les scènes s'ajoutent aux scènes, chacune venant confirmer les impressions laissées par la précédente... » Comme Ramuz, Borgeaud a quêté, sans jamais se lasser, l'essence des choses, l'évidence de leur plus grande et plus profonde simplicité; le peintre, comme le roman-

cier, ont contribué à donner au Pays de Vaud les images dont il fut si longtemps frustré. Il faut savoir gré à l'éditeur de nous offrir une collection où le texte, bref et incisif, laisse la part belle à l'illustration: 47 reproductions (43 en noir et blanc, 4 en couleurs).

J. M.

Architecture 1962-1963

Formes et Fonctions

Ed. Anthony Krafft, Lausanne

Année après année, Anthony Krafft est aux professionnels comme au public un cicérone averti sur les chemins de l'architecture contemporaine. Assisté d'une équipe de spécialistes, il s'efforce de mettre en valeur les problèmes qui se posent à l'architecture actuelle, les solutions qu'elle leur donne ou qu'elle préconise. L'information est maintenant tellement abondante, elle fait état de doctrines si contradictoires qu'il est absolument nécessaire de faire régulièrement le point. « Il importe, déclare Marcel Breuer, de distinguer les changements dus à des considérations de modernisme de ceux produits par la recherche de création. »

Un fait significatif, c'est la place faite dans cet ouvrage à l'urbanisme et aux grands ensembles: « Plus serrés les êtres se trouvent logés, mieux les conditions de vie doivent être étudiées et observées », rappelle Richard-J. Neutra; l'architecte américain signe une étude pertinente, non dépourvue d'humour, où il insiste sur le caractère organique d'un bâtiment: « Il y a un coefficient espace-temps qui est d'ordre psychologique, qui agit sur les nerfs, sur la sécrétion des glandes, par un effet direct qui se produit à chaque instant et pendant la durée où l'on se meut dans un édifice ou autour de lui. » Une maison ne doit pas nous faire regretter « la meilleure place du monde dans le sein maternel »!

La notion même de *ville* est remise en question: le groupe d'études de Kenzo Tange (Tokyo), les architectes Paolo Soleri (projet de ville idéale « méso city »), Walter Jonas (maison « Intra » en forme de cône reposant sur sa pointe), Lionel Mirabaud et Claude Parent (immeubles d'habitation à haute concentration) inventent de nouvelles formes urbaines. Leurs vues sont-elles utopiques? Cer-

tainement pas: maints bâtiments actuels ont donné raison aux « rêveries » de Nicolas Ledoux, pour ne citer que ce pionnier du XVIII^e siècle. Nino Tomasini constate justement que « les solutions de l'avenir seront incluses dans de nouvelles données, elles devront être à l'image de notre époque où « l'homme moderne doit apprendre à vivre en symbiose avec les faits d'armes techniques de la science ».

H.-Robert Von der Mühl monte à quel point le développement d'une ville est maintenant lié physiologiquement à un territoire, à un pays, au sens géographique du terme, c'est-à-dire à une cellule qui a son relief, son climat, ses ressources: « Il n'y a plus de villes, il n'y a plus que des régions habitées. »

Les arts plastiques doivent naturellement s'intégrer dans l'architecture, l'animer à leur tour des certitudes, et surtout des doutes, de l'artiste créateur: ne devons-nous pas attendre de ce dernier qu'il soit notre mauvaise conscience?

Architecture 1962-1963 rend hommage à l'œuvre de Jean Tschumi; œuvre remarquable par son honnêteté, son équilibre, ses exigences dans la qualité du détail autant que dans celle de l'ensemble. Nous voulons voir dans les bâtiments Nestlé ou de la Mutuelle vaudoise la promesse du visage que notre pays présentera dans l'avenir.

La qualité de *Architecture 1962-1963*, tant sur le plan de la documentation que sur celui de la présentation typographique, nous incite à formuler un vœu: que nombreux soient ceux qui, parmi nos responsables (architectes, autorisés, membres du corps enseignant), prendront conscience des exigences architecturales qu'implique un nouvel art de (bien) vivre.

J. M.

Uwe Johnson

La Frontière

Roman traduit de l'allemand

par Marie-Louise Ponty

Du Monde Entier

Ed. Gallimard. 260 pages

La Frontière, roman de Uwe Johnson, écrivain allemand de la jeune génération, récemment couronné par le Prix des Editeurs, s'ouvre sur un schéma de gare de triage, enchevêtre-

ments, luisances, éclats nocturnes, passages, vrombissements, et les articulations multiples de ce nœud central préfigurent assez bien la dispersion délimitée des consciences, du dialogue qui ne peut s'établir qu'à faux, qu'il va falloir tenter de suivre. Aux rails Johnson, il emprunte le croisement des parallélismes infinis. Situés dans un réseau de forces, comme le protagoniste Jakob dans sa tour d'où partent les ordres de régulation du trafic ferroviaire, nous sommes aux prises avec la difficulté d'établir une succession de convois, la difficulté d'ordonner, une difficulté de parler. « Il semblait faire un petit exposé sur la situation ferroviaire de la région devant un interlocuteur, assis devant lui, qui ne se lasse pas d'écouter ces révélations. » Mais pas plus que de chronométrie, de statistiques, il ne s'agit dans ce roman « policier » d'enquête sur un crime, d'enquête post-mortem. La mort de Jakob n'est qu'artificiellement le point de départ, la cause des recherches entreprises sur ses actes, ses modes de pensée, ses déterminations. Le roman n'est pas un roman policier, bien plutôt un roman de l'envahissement policier. M. Rohlf, le suiveur, veut être au fait de l'utilité possible du citoyen Jakob Abs. Que celui-ci périsse, accident, suicide, suicide-accident, n'est que l'issue du drame d'une liberté qui cède.

« Jakob, qui connaît Jakob? » Le cheminot, plus que Jonas Blach, l'assistant de la Faculté de philologie, plus que les « veaux intellectuels » (Hitler insultait les « veaux démocratiques »), aurait pu résoudre le « problème de conscience civique ». Pourquoi a-t-il renoncé au « principe de ponctualité et de responsabilité? Ignore-t-il l'art rassurant de discuter? « La liberté est une idée d'absence. » « La liberté signifie une obligation. » Lui dont le souvenir est d'une « réalité qui ressemble à un geste », méconnaît-il soudain sa présence au monde et devant les autres? Comment mieux définir Jakob que ne le fait M. Rohlf, le suiveur: « Je commençai tout de suite à chercher des mots. Je les rejetai immédiatement l'un après l'autre, car ils exprimaient tous des qualités, et cet homme là ne semblait en avoir aucune. »

Un homme qui semble n'avoir aucune qualité. La parenté avec Musil apparaît ici et éclaire une certaine ironie qui court tout au long des

pages, rend indéfinissable le rapport de l'homme et du monde (rendrait impossible la littérature?). Musil vivait dans la vieille Autriche, l'Autriche des souvenirs et des intellectuels. Jakob Abs est jeune dans le « monde nouveau », et cette situation politique fonde en gravité l'ironie conçue comme rupture, comme aliénation. Et pour qui veut bien voir le monde comme perdu en deux, le roman est œuvre de vérité cruelle et douloureuse. Trop de courage pour Jakob, semble dire le titre original.

La difficulté de parler se reflète dans la difficulté de la lecture. A la forme embrouillée choisie par Johnson s'ajoutent les surprises de phrases russes (d'ailleurs curieusement transcrites dans l'édition française). Mais surtout, à mesure qu'avance l'œuvre croît l'imprécision, le drame se fait plus insaisissable, pour ramener enfin la mort de Jakob comme une délivrance.

Un roman qui révèle un monde, pendant du nôtre.
Erik Veaux

R. Th. Bosshard

Peintures, dessins, poèmes et textes

Préface de Romain Goldron

Ed. du Verseau, Lausanne

Les éditions du Verseau nous offrent un ouvrage somptueux, donc à la mesure de l'artiste auquel elles rendent hommage.

« ... Je me souviens d'avoir abordé un nouveau monde de volupté totale, un état de grâce passionné du lyrisme le plus aigu, mais sans consistance. C'était une préparation de tous les organes bientôt créateurs; c'était l'adolescence », note Bosshard, dans un essai dédié à son ami Paul Budry. Sa vie entière, le peintre l'a consacrée à donner une consistance à cet « état de grâce passionné du lyrisme le plus aigu ». De la *Ville folle* (1910) aux *Cristaux* et aux lavis visionnaires des dernières années, « l'itinéraire artistique de Bosshard frappe par la constance avec laquelle le peintre s'est ingénié à édifier pierre après pierre un monde à la mesure de son « paradis intérieur »: Romain Goldron précise en ces termes le sens de cette quête opiniâtre, qu'aucun revers, qu'aucune épreuve n'a détournée de son intention première.

Chez Bosshard, la forme (qu'elle naisse d'un trait de crayon ou d'une tache de couleur qui s'étend) n'est jamais donnée d'abord: elle s'invente, ou plutôt c'est le matériau qui la tire de lui-même et qui l'invente, trouvant en lui-même les éléments propres à son équilibre. Alors s'épanouissent maisons, fleurs ou cristaux, jamais achevés, persistant au contraire à se définir sans cesse, à tendre sans cesse à leur plus parfait destin.

Bosshard nous livre (ce qui est rare dans ce pays!) » une œuvre qui ignore le péché originel.

Demiéville

Anthologie de la poésie chinoise classique

Gallimard

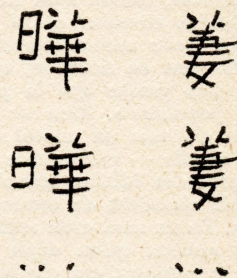
On a peine à mesurer la difficulté d'une entreprise qui veut embrasser quelque trois mille ans de la poésie d'un pays où cet art fleurit sur toutes les lèvres, qui veut nous faire goûter d'un monde aussi mal connu que la Chine ce qu'il a de plus précieux, de plus intime, de plus spontané.

Là plus qu'ailleurs, toute tentative de traduction se heurte à d'inévitables obstacles, à des impossibles. C'est en premier lieu le calligramme qui disparaît, œuvre d'art en soi et l'un de ces innombrables liens que l'art chinois tisse de la poésie à la peinture, de la musique à la poésie. Ce diamant aux multiples facettes, qui vaut par le rythme, par le dessin, par la profusion des résonances qu'il éveille dans une âme chinoise, ne peut guère trouver un équivalent dans le mot de nos langues occidentales; esthétiquement plus riche, il est par excellence élément poétique; il est monosyllabe, idéogramme, calligramme.

Quatre, cinq ou neuf de ces gemmes superposées forment le vers chinois, tableau sonore et mobile, serti d'images qui se répondent, s'entrechoquent, se déterminent. Il s'agit pour le traducteur de repeindre ce tableau avec un matériau qui se fige aisément, qui, inévitablement alourdit; il lui faut compter avec le carcan de la grammaire que la langue chinoise ignore, il lui faut fixer ce qui, bien souvent, ne doit et ne peut pas l'être.

Ainsi d'un mot à mot, disons d'une « image à image »: « Ville Printemps Plante Arbre Profondeur », ressort l'interprétation suivante:

« La ville est printanière, foisonne la verdure ». Le mot « printemps », ainsi que le professeur Demiéville le fait remarquer dans sa préface, « est traité en verbe prédicatif, tour puissant et proprement intraduisible ». Intraduisibles aussi ces descriptifs que, soit dit en passant, il ne faut pas confondre avec des procédés de répétition caractéristiques d'une poésie populaire ou imitée du folklore; ils se présentent parfois sous la forme de deux mêmes calligrammes, deux mêmes sons et deux mêmes domaines d'idées; par un phénomène d'interférence, sonore et visuel, ils impriment une sensation, suggèrent un sens que nos allitérations et nos distinctions grammaticales traduisent bien pauvrement. Nous en prendrons un exemple dans un poème de Wang Ts'i, poète de l'époque des T'ang. En voici le texte chinois écrit — je n'ose dire dessiné — par une main occidentale:



En voici la transcription phonétique française (de haut en bas et de droite à gauche):

Ts'i Ts'i

Houa Houa

et enfin la traduction proposée dans l'anthologie:

Touffes touffues (s'entrelacent les branches [vertes])

Eclairs éclatant (penchent les fleurs [vermeilles]).

On comprend les difficultés que présente une traduction qui ne peut être qu'interprétation — à l'extrême, on pourrait affirmer qu'il existe autant de possibilités de traductions qu'il y a de traducteurs — une traduction qui ne se veut pas adaptation. Ce n'est pas ici le lieu de discuter de la plus grande valeur de l'une

ou l'autre de ces formules; celle choisie dans cette anthologie s'avère une réussite et offre le grand avantage d'une démystification. A l'authenticité des interprétations — chaque poème a subi une triple vérification avant d'être fixé dans sa forme française définitive, à l'excellence du choix et à la profusion des textes, se joint une indéniable qualité littéraire de la traduction: en dépit de quelques maladroites qui ne sont en fait que la volonté d'affronter l'obstacle, la plupart des poèmes révèlent chez leur traducteur de véritables talents de virtuose. Ce sont des amoureux de la poésie chinoise qui ont collaboré à cet ouvrage; un amoureux en est l'auteur. La préface, les notes dont s'accompagnent chaque poème en témoignent. Paradoxalement, si l'on songe aux notes dont s'accompagnent maintes traductions d'autres langues qui sont de véritables étouffoirs, elles laissent une liberté plus grande au lecteur, restant ainsi fidèles à l'esprit de la poésie chinoise, et lui sont d'une grande utilité pour mieux comprendre « cet art essentiellement en situation, qui est toujours resté plus proche que la prose de la spontanéité populaire ». Rien ne serait plus absurde que d'y voir un travail d'« érudit » et, partant, inutile — remarquons au passage que la plupart des éditions chinoises modernes de poésie abondent de commentaires du même genre. En un mot, cette anthologie parvient à ce résultat qu'en dépit des pertes qu'entraîne le passage d'une civilisation à une autre, d'une langue à une autre, cette poésie nous émeut et nous charme.

Il est évident que les correspondances qui, à la lecture d'un poème, s'établissent dans un esprit oriental ne sont pas les mêmes que celles qu'un intellect occidental peut concevoir. Nous n'en prendrons comme exemple que celui mille fois cité du blanc couleur de deuil: dominante d'un poème, il le place dans un tout autre registre que celui auquel cette couleur nous habitue. De même nous déroutent certains thèmes plus ou moins conscients, nous sont « étrangères » certaines correspondances cosmiques dont les Chinois sont friands ».

Mais au-delà de ces différences que les auteurs ont, dans la plus grande mesure du possible, résolues, au-delà d'un dépaysement nécessaire et si peu important par rapport à celui qu'exige, dans un tout autre domaine, la musique

sérielle par exemple, cet ouvrage nous offre une poésie qui refuse toute grandiloquence, « un art qui capte la réalité en mille images, en mille tableaux, dont les moyens d'expressions sont aussi stricts et savants que les thèmes en demeurent proches de la nature, où partout derrière les mots toujours concrets, on perçoit l'immensité des espaces chinois, le cosmos répondant à l'homme, et aussi le sourd écho des profondeurs qui échappent à la parole ».

Connaissance de l'Orient, tel est le titre de la collection dans laquelle cet ouvrage a paru: sur la voie de cette connaissance, un pas immense est fait. Mais est-il seulement besoin de le préciser?

François Veaux

Musées Expositions

Du 17 février au 17 mars, le *Musée cantonal des Beaux-Arts* de Lausanne présentera les *150 plus beaux dessins des musées de France*. Cette manifestation nous paraît d'autant plus importante que le public a trop rarement l'occasion de connaître cette musique de chambre qu'est le dessin des grands maîtres. Citons quelques-uns des artistes exposés: Calot, Poussin, Watteau, Fragonard, Géricault, Ingres, Delacroix, Corot, Courbet, Daumier, Degas, Manet, Redon, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Seurat, Matisse, etc.; donc un panorama du dessin français du XVII^e au XX^e siècle.

Au *Musée de Berne*, du 18 janvier au 17 mars, une importante exposition *Utrillo* groupe une centaine de toiles et des gravures; une grande part des œuvres provient de collections privées suisses et sont, de ce fait, peu connues du public. Le dynamique directeur de ce musée, M. le D^r Max Huggler, annonce d'ores et déjà une grande présentation de l'œuvre de *Delacroix* pour cet automne.

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°,
Tél. MED 09-85
Correspondants à Paris: Raymonde Temkine,
Guy Weelen
Editeur responsable: Association Pour l'Art
Imprimé en Suisse,
à l'Imprimerie Raymond Fawer S.A., Lausanne

Mouvement Pour l'Art

Président: L.-E. Juillerat

Voyages Pour l'Art

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

Pour l'Art est une association culturelle
sans but économique

Administration:

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

Trésorier: E. Weber

Avantages

La qualité de membre-adhérent vous permet,
pour 12 francs (France 13 NF) par an:

- 1 De recevoir gratuitement les cahiers illustrés
Pour l'Art.
- 2 De participer, avec une réduction de 12 fr.,
aux voyages culturels de Pour l'Art.
- 3 De participer, gratuitement ou à prix ré-
duits, aux manifestations organisées par
Pour l'Art.
- 4 De visiter, à prix réduits, certains grands
musées de Suisse.
- 5 De bénéficier, à Paris, des billets à prix
réduits pour certains théâtres, cinémas, con-
certs, etc. Les timbres nécessaires (à joindre

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

- 6 De se procurer les planches d'art des édi-
tions David Rosset au prix spécial de
6 francs (port et emballage en sus: 0 fr. 80)
au lieu de 8 fr. 50. Passer les commandes
à l'administration Pour l'Art. Offre réservée
à nos membres suisses.
- 7 De bénéficier, à Lausanne, de l'entrée libre
aux manifestations organisées par la société
Dante Alighieri, et de pouvoir se procurer
sa carte au prix spécial de 7 francs (on se
procure cette carte auprès de M. Bianchi,
chemin du Mollendruz 3, Lausanne; elle
donne libre accès à tous les Monuments et
Musées d'Etat italiens).

Abonnement annuel

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

Abonnements et adhésions

en Suisse:

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

Chèques postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

en France:

M. Temkine, 37, rue Pierre-Nicole, Paris 5°, 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

TERRES ET MERS DE GRÈCE

du 30 mars au 14 avril

a) Avion Genève - Athènes et retour - Tour du Péloponèse: Daphni - Osios Lukas - Delphes - Olympie - Epidaure - Nauplie - Mycènes.

Croisière d'une journée à *Egine, Poros, Hydra.*

Croisière de 5 jours à bord du s/s *Semiramis*: La Crête (Heraclion, Palais de Cnossos) - Rhodes (excursion à Lindos) - Kos et Patmos - Delos - Myconos.

Excursion au Cap Sounion.

Excellents hôtels; pour la croisière, cabines doubles avec douche et toilette privées.

Prix global: de 1755 à 1890 francs.

b) Avion Genève - Athènes et retour - Excursion en Argolide: Corinthe - Mycènes - Nauplie.

Circuit de 3 jours: Delphes - Circuit en Thessalie et visite des monastères des Météores.

Croisière de 8 jours à bord du s/s *Stella Maris* ou *Kriti*: La Crête (Heraclion et excursion à Phaestos et Gortyne) - Rhodes - Ephèse - Istanbul (visite de la ville en une journée) - Delos - Myconos.

Excellents hôtels, cabines doubles avec douche et toilette privées.

Prix global: 2080 francs tout compris.

Programmes détaillés sur demande

VOYAGES POUR L'ART, av. de Valmont 20
Lausanne - Tél. (021) 32 23 27

L'ESPAGNE DU SUD

du 29 mars au 15 avril

Avion Genève - Barcelone - Croisière Barcelone - Cadix - Circuit d'Andalousie par car privé: *Séville, Cordoue, Grenade, Malaga* - Retour par avion avec arrêt d'un jour à Madrid.

Hôtels de premier ordre.

985 francs tout compris.

LA SICILE

du 31 mars au 13 avril

Avion de Genève à Palerme et retour.

Circuit de Sicile en car privé: Palerme - Segeste - Selinone - Agrigente - Gela - Piazza Armerina - Syracuse - Catane - Taormina - Tindari - Cefalù.

Hôtels de premier ordre.

980 francs tout compris.

ROUTES ET PISTES D'ORIENT

du 30 mars au 15 avril

Avion de Genève à Beyrouth - Circuit Liban/Syrie: Baalbek - Damas - Palmyre - Homs - Hama - Krak des Chevaliers - Tripoli - Byblos - Beyrouth.

Avion de Beyrouth à Amman (Jordanie) - Excursion à Petra - Jérusalem - Excursion à Jericho et à la Mer Morte.

Avion Jérusalem - Genève.

Prix global: 2385 francs.

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 CHIAPPELLI, 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).

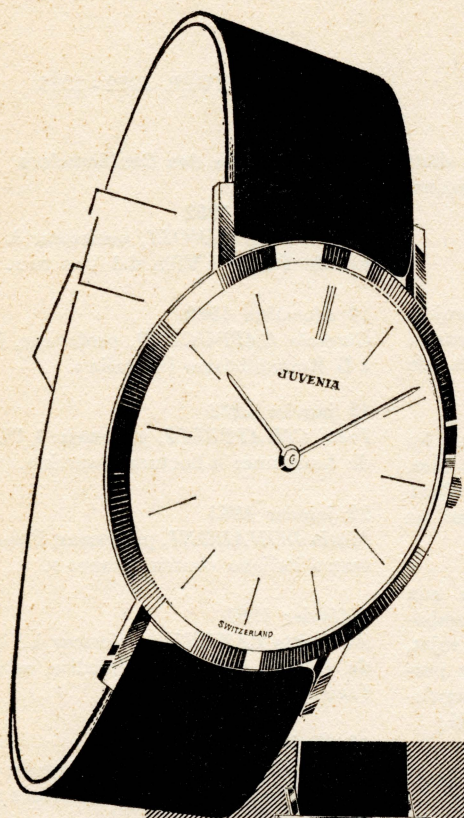
19 février 1963

Mario MONTEVERDI, professeur: « Motivi della pittura italiana dell'Ottocento ».

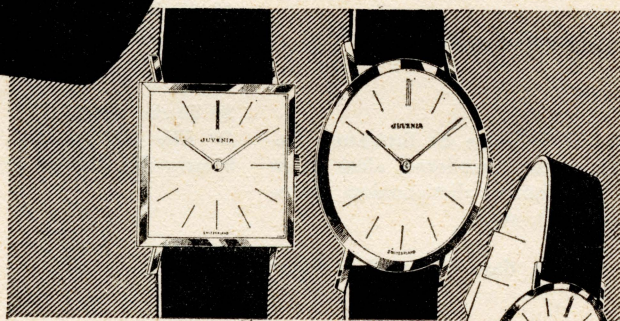
26 février 1963

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

Non encore définitif: Conférence de *M. Italo Calvino*, écrivain (mars 1963).

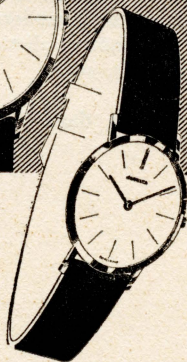


*Fondée en 1860, la
FABRIQUE JUVENIA
a cent ans d'expérience.
Constamment à l'avant-
garde du monde horloger
moderne, ses progrès
techniques ont donné aux
montres JUVENIA une
place de choix dans le do-
maine de la qualité et de
la précision. Le goût de la
recherche d'harmonie qui
préside à leur création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



JUVENIA

FABRIQUE JUVENIA LA CHAUX-DE-FONDS



Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI^e Danton 91-10

7 février

Timothy Hennessy

Peintures

7 mars

Saura

Peintures

Galerie Villand & Galanis

127, boulevard Haussmann

Paris VIII^e

BAL. 59.91

Lapicque

Peintures récentes

Borès

Chastel

Dayez

Estève

Lagrange

Lapicque

Lobo

G. Van Velde

Gischia

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Février 1963

Tradition
des arts
primitifs

Afrique
Océanie
Amérique du Sud

Galerie Jeanne Bucher

53, rue de Seine Paris VI^e

Février

Byzantios

Bissière

Hajdu

Chelimsky

Louttre

Tobey

Stahly

Fiorini

Moser

Reichel

Aguayo

Nallard

Vieira da Silva

Szenes

Carrade

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts
Paris VI^e

8 au 24 février

« Les miroirs et les fenêtres »
peintures récentes de

Bernard Dufour

27 février au 16 mars

peintures récentes de

Kallos

Galerie Numaga

Auvernier-Neuchâtel Suisse

Peintures

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

Février

Royen

Mars - avril

Zack

Sculptures

Chavignier
Condé
Feraud
Romijn