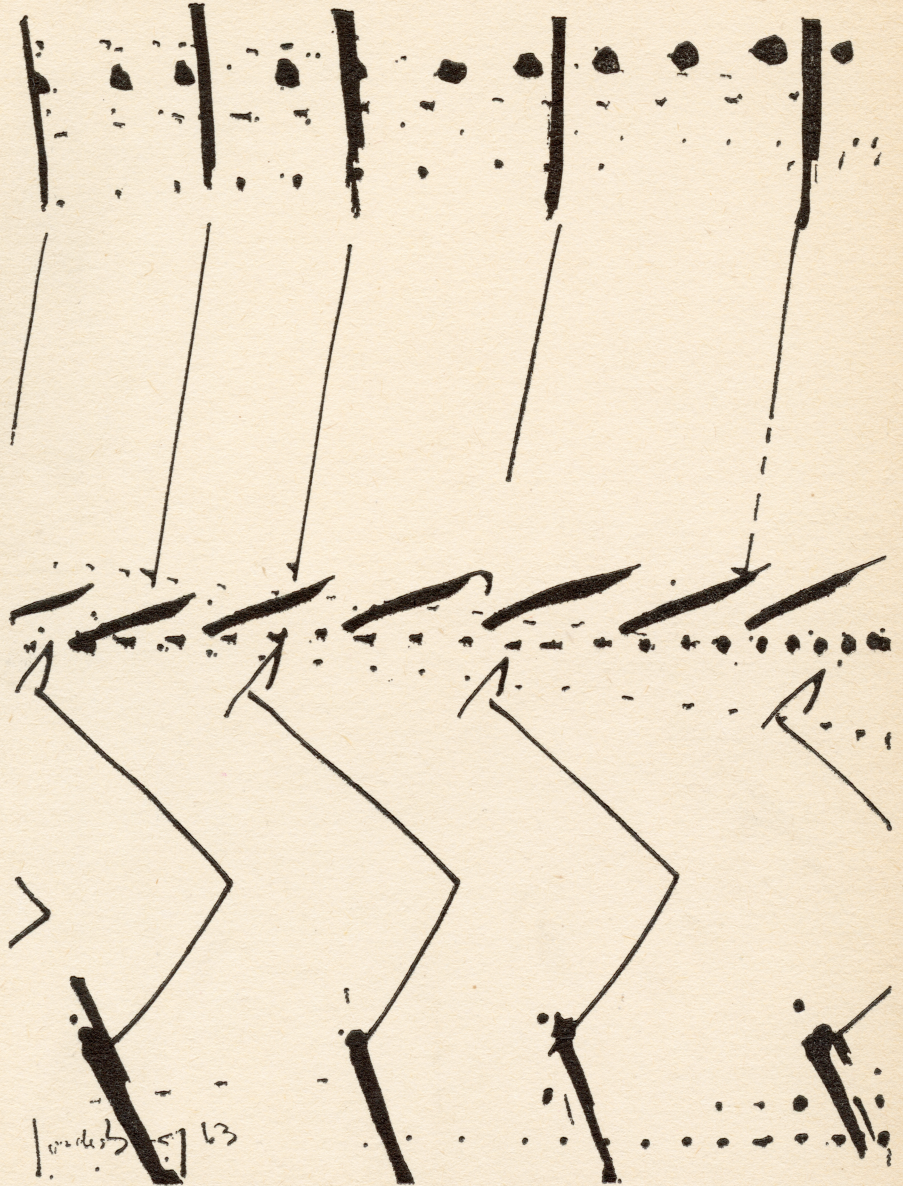


POUR L'ART



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

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

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

Comité de patronage

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

Crédit Foncier Vaudois,
Lausanne

Imprimerie Raymond Fawer S. A.,
Lausanne

à qui « Pour L'Art » exprime sa
gratitude

Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI^e Danton 91-10

Jean Chabaud

Peintures

Galerie Numaga

Auvernier-Neuchâtel Suisse

Peintures

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

Mars - avril

Zack

Mai

Seund ja Rhee

et

Leppien

Sculptures

Chavignier
Condé
Feraud
Romijn

Galerie Villand & Galanis

127, boulevard Haussmann

Paris VIII^e

BAL. 59.91

2 avril - 31 mai

Estève

Aquarelles

Borès

Lagrange

Gischia

Chastel

Lapicque

Dayez

Lobo

Estève

G. Van Velde

Galerie Krugier & C^{ie}

5, Grand-Rue Genève

Wifredo Lam

Avril - mai

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

Revue trimestrielle internationale
Direction: Francine Virduzzo

The New Morality

Publie essais dans la langue originelle

Un numéro Fr. 9.—
Abonnement (6 numéros). . . Fr. 45.—
Abonnement de soutien . . . Fr. 100.—

Les paiements peuvent être effectués par chèques bancaires ou mandats internationaux adressés à: « The New Morality », via della Penna 51, Roma (Italia).

Sommaire du numéro 6 (hiver 1963):

Jean Daniélou
Ignazio Silone
Simone Weil
Philip Metman

Giuseppe Ungaretti
Raymond Cogniat
Ennio Francia
William Demby

Amos Segala

contexte du concile
l'eredità cristiana
théorie des sacrements
shizophrenia or initiation?

ricordo di amrouche
jacques ibert
don giuseppe de luca
the angel in the death
cell

sacro e profano nell'arte
messicana

Jan Blonski	<i>Avant-propos</i>
Tadeusz Rozewicz	<i>Laissez-nous !</i>
Tadeusz Borowski	<i>Adieu à Marie</i>
Zbigniew Herbert	<i>Apollon et Marsyas</i>
	<i>Le rêve de l'empereur</i>
	<i>D'abord le chien</i>
Stanislaw Jerzy Lec	<i>Réflexions mal léchées</i>
René Berger	<i>Le cubisme</i>
Jacques Monnier	<i>Meystre</i>
Otto Hahn	<i>Les dessins de Sonderborg</i>
Konstanty Puzyna	<i>A propos de Witkacy</i>
Witkacy	<i>D'un type nouveau de l'art théâtral</i>
Raymonde Temkine	<i>Jean Grotowski et son Théâtre-Laboratoire</i>
Maurice Faure	<i>La musique sérielle VII</i>
	<i>La réalisation instrumentale</i>
Jean-Marie Pilet	<i>Introduction à l'art grec VI</i>
	<i>Une peinture étrusque: porteur de vase et musicien</i>

Couverture: Sonderborg, *Dessin*, 1963

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 57

Les quelques poèmes, récits et essais polonais que nous présentons aujourd'hui au lecteur ne peuvent tout au plus qu'être des jalons dans une littérature qui, considérée à distance, apparaît aussi curieuse qu'énigmatique. Ceci parce qu'elle est le fruit d'expériences propres, parfois singulières; et néanmoins, à y regarder de plus près, elle met en avant des problèmes et des thèmes qui, sous d'autres formes, tourmentent les auteurs les plus conscients et les plus courageux de l'Occident: ce qui explique peut-être le succès dont jouissent en Pologne Frisch ou Dürrenmatt, Beckett ou Ionesco.

Toujours étroitement liée à l'histoire du peuple et de la société, la littérature polonaise a d'abord vécu l'expérience de la guerre. Une expérience trop profonde et trop destructrice pour ne pas ébranler les assises de la culture. Après des mois de camp, Borowski découvrait que l'humanisme traditionnel pouvait n'être qu'une bouffonnerie trompeuse. Quelques années après sa libération, il se suicidait, effaré de savoir que la vérité pouvait n'être que cynique. Simultanément, il apparut que la mystique de la révolution, confessée par de nombreux écrivains, particulièrement des jeunes, non seulement ne donnait pas de réponse à tous les problèmes, mais, au contraire, en apportait de nouveaux, presque insolubles. Les livres de Brandys sont le témoignage des errances et des drames dont les communistes pouvaient être les acteurs et les victimes, tandis que l'auteur de Cendre et Diamant, Jerzy Andrzejewski, donnait dans Les Portes du Paradis une expression du désespoir et de la perte de confiance en l'histoire. Une jeune génération se développait alors, en révolte contre la tradition dont la décadence s'affirmait sous ses yeux, mais tout aussi déçue par les « aînés » qui s'efforçaient, avec un acharnement souvent aveugle, de détruire cette tradition. La seule voie possible était la fuite dans l'avenir, et jamais l'art polonais n'a été si ouvert à toute nouveauté que dernièrement. Si les traductions encourageaient les jeunes écrivains, l'influence essentielle venait cependant de quelques auteurs nationaux jusque-là incompris, pour ne pas dire bannis. Je pense à Bruno Schulz, à Witold Gombrowicz et à St. I. Witkiewicz. L'essentiel, dans la litté-

rature de ces dernières années, est de comprendre et d'apprécier l'importance de ces trois écrivains qui, tournant décidément le dos au passé, et pressentant, voici plus de vingt ans, la décadence des anciennes valeurs, surent également découvrir des solutions capables de rendre un sens à l'art, et de donner à l'individu une chance d'authenticité et de liberté spirituelle.

Le baroque fantastique de Schulz qui donna une image fascinante à des thèmes et des angoisses le reliant à Kafka, et la dialectique perverse de Gombrowicz dont le moteur est l'opposition de la jeunesse et de la maturité, de la forme et de l'authenticité, ont déjà trouvé, par leurs traductions française et allemande, des lecteurs et des partisans enthousiastes. Leur père spirituel, St. I. Witkiewicz, dramaturge singulier, romancier et théoricien de l'art, ne mérite pas une attention moindre.

La conscience du jeu, de la simulation, de la fausseté, conscience parfois poétique, plus fréquemment railleuse, et la fascination de la cruauté sont les traits les plus forts de la jeune littérature. On dirait que cela seul semble véridique qui est à la limite de l'expression, qui « dépasse l'entendement ». Dans le poème de Herbert, Apollon et Marsyas, on peut même déceler un programme opposant à l'ouïe absolue du dieu du soleil « l'échelle diatonique infinie de l'art — disons — concret ». C'est donc une littérature sans illusion, qui cependant ne fait pas confiance au tragique, et se défend du pathos par la raillerie, comme chez Mrozek, par l'ironie et la discrétion, comme chez Rozewicz. Elle dévoile impitoyablement les mystifications (ne serait-ce que dans les aphorismes de Lec) et puise une sagesse amère dans la connaissance des mécanismes sociaux. Elle renouvelle également l'imagination, frôlant la limite des possibilités qu'offrent les associations, comme dans le cas de Bialoszewski. Oui, cette littérature souvent grinçante et déroutante, qui se complaît dans la parodie et l'humour noir, pleine de surprises et d'ambiguïté, mérite non seulement d'être mieux connue, mais peut, si elle tient ses promesses, participer à l'enrichissement et à l'approfondissement de l'art contemporain.

Oubliez-nous
oubliez ceux qui ont mon âge
Vivez comme vivent les hommes
oubliez-nous
Nous avons jaloué
la plante et la pierre
nous avons jaloué les chiens

Je voudrais être un rat
disais-je en ce temps à la fille

Je voudrais n'être pas
je voudrais m'endormir
pour m'éveiller après la guerre
disait-elle Et les yeux fermés

Oubliez-nous
ne vous demandez rien sur ce temps de jeunesse
et laissez-nous

Adieu à Marie

Tadeusz Borowski

(Traduction d'Eugenio Barba et Raymonde Temkine)

Nous travaillons sous terre et sur terre, sous un toit et sous la pluie ; nous travaillons à la pelle, au pic, à la brouette, au levier. Nous portons des sacs de ciment, nous posons des rails, nous mesurons le terrain et nous tassons la terre. Nous posons les fondements d'une civilisation nouvelle... Et à présent seulement je prends conscience du « prix » de l'antiquité. Qu'est-ce que le monde saura de nous, si les Allemands gagnent ? Surgiront de terre autostrades, usines, monuments gigantesques, toute une architecture colossale ! Nos mains auront posé les tuiles, nos épaules soutenu traverses de rail et piliers de ciment. Ils exterminent nos familles : malades, vieillards ; ils assassinent nos enfants. Et personne ne saura rien de nous.

Auront la parole leurs poètes, leurs avocats, leurs philosophes, leurs prêtres, qui, à leur tour, nous réduiront à rien. Ecoutez-les : ils œuvrent pour la beauté, la bonté, la vérité. Ils créent une religion !...

Apollon et Marsyas

Zbigniew Herbert
(Traduction de Louis Guillaume)

le véritable duel d'Apollon
avec Marsyas
/ouïe absolue
contre échelle diatonique infinie/
a lieu au crépuscule
quand les juges
— nous le savons —
ont déjà octroyé la victoire au dieu

étroitement ligoté à l'arbre
écorché net et vif

Marsyas

crie

repose à l'ombre de ce cri
avant qu'il ne parvienne
à ses oreilles pointues

secoué d'un frisson de dégoût
Apollon nettoie son instrument

ce n'est qu'en apparence
que la voix de Marsyas
est monotone
et composée d'une seule voyelle

« A »

en fait

Marsyas

raconte

l'infinie richesse

de son corps

les montagnes chauves du foie
les blancs ravins des nourritures
les forêts bruissantes des poumons

les douces vallées des muscles
les cartilages la bile les tremblements
le vent hivernal des os
au-dessus du sel de la mémoire
secoué d'un frisson de dégoût
Apollon nettoie son instrument
à présent se joint au chœur
l'épine dorsale de Marsyas
en principe le même « A »
mais plus profond rouillé

ceci dépasse l'endurance
du dieu aux nerfs synthétiques

le vainqueur s'en va
à travers l'allée de gravier
bordée d'ifs
il se demande
si le hurlement de Marsyas
ne donnera pas naissance un jour
à une nouvelle branche
de l'art — disons — concret

soudain
à ses pieds tombe
un rossignol pétrifié

il tourne la tête
et voit
que l'arbre auquel était lié Marsyas
est devenu complètement

gris

Le rêve de l'empereur

Zbigniew Herbert (1930)

(Traduction de Michel Boujut)

Une fente!... L'empereur hurle dans son sommeil, à faire trembler le baldaquin à plumes d'autruche au-dessus de sa tête. Les soldats qui montent la garde, épées nues, s'imaginent que l'empereur rêve d'une ville assiégée. Il aurait aperçu une brèche dans le mur d'enceinte et veut qu'à travers elle ils pénètrent dans la forteresse.

Mais présentement, l'empereur est un mille-pattes qui court sur le plancher en quête des miettes d'un repas. Soudain, il se trouve sous une semelle énorme qui s'apprête à l'écraser. L'empereur cherche une fente par où se faufiler. Le plancher est uni, immensément lisse.

Oui. Rien de plus commun que les rêves d'empereurs.

D'abord le chien

Zbigniew Herbert (1932)
(Traduction de Michel Boujut)

Là-haut, c'est le bon chien qui franchira le pas
puis le cochon ou l'âne
ouvriront une sente parmi les herbes noires
là où le premier homme viendra se faufiler
scaphandre gantelé essuyant de la main
une goutte de peur sur son front de verre

là-haut notre bon chien
qui ne nous quittait pas
dans sa niche de tourbillon
rêvera os et réverbères
son sang rouge va bouillir
son sang rouge séchera

et nous astronautes à canne blanche
suivrons le second chien qui tire sur sa laisse
maladroits sans rien entendre et sans rien voir
nous heurtons les étoiles
nous cognons de nos poings contre l'espace noir
et sur toutes les ondes ça hurle à la mort

tout ce qu'on emporte en ce voyage
à travers la calcination des nuées
le nom d'homme l'odeur d'une pomme
la noix d'un son la mémoire d'une couleur
on doit le prendre pour le retour
si l'on veut au plus vite reconnaître la route
quand c'est un pauvre chien aveugle conducteur
qui aboie à la lune
qui aboie à la terre.

Rêve éternel du bourreau: les compliments du condamné pour la qualité de l'exécution.

Soyons hommes tant que la science n'aura pas découvert que nous sommes autre chose.

Quand les erreurs seront plus rares, elles seront plus précieuses.

Pendant la « Semaine de bonté envers les animaux », ne relâche pas la bête en l'homme.

Qu'il est pauvre celui qui ne voit pas d'étoiles s'il n'est frappé d'un coup de poing dans les gencives.

Un missionnaire dévoré doit-il considérer sa mission comme à son terme?

Quand les idées sont vagabondes, elles trouvent toujours asile en l'homme.

Il avait la conscience propre. N'avait pas encore servi.

L'art ne vit pas de sessions, mais d'obsessions.

Après chaque dernier cri de la littérature, j'attends d'ordinaire le dernier soupir.

La technique atteindra une perfection telle que l'homme pourra se passer de lui-même.

Qu'en dis-tu, physicien? Le froid entre les hommes provient des frottements qu'il y a entre eux.

Quand il faut sonner le tocsin, sonne, même si tu n'es pas sonneur en titre.

Le véritable martyr est celui à qui l'on refuse même ce titre.

Il faut se baisser très bas devant les nains.

Attention, il n'y a pas que les fautes d'impression pour changer rationalisme en nationalisme.

Il est interdit de faire sourire les tyrans édentés.

Il y a des gens qui dépassent les autres de la tête qu'on leur a coupée.

Il y a des gens pour voir de l'œil gauche la même chose que de l'œil droit et penser que c'est là l'objectivité.

Il avait l'esprit ouvert. Hélas! de part en part.

Je ne suis pas d'accord avec les mathématiques. J'estime qu'une somme de zéros donne un total effrayant.

Je ne peux pas voir les misanthropes, c'est pour cela que j'évite les gens.

Qu'est-ce qui lui a déformé le visage? De trop grands mots.

Ne dédaignons pas les préjugés comme moyen de lutte contre les préjugés.

L'homme retombe sur ses quatre pattes.

Un cannibale ne méprise pas un homme.

Difficile d'élargir son horizon. Et si on louchait?

Ceux qui en savent trop ne le savent pas toujours.

L'art, pour être réaliste, devait d'abord déformer l'homme.

Un auteur immortel meurt dans ses épigones.

N'oublions pas que les bactéries nous regardent par l'autre bout du microscope.

J'aurais compris beaucoup de choses, si on ne me les avait pas expliquées.

La chèvre pourrait imiter le diable, mais il lui manque l'humanité.

Les constructions philosophiques doivent être légères, de sorte qu'en s'écroulant elles n'ensevelissent pas leurs inventeurs sous elles.

Lorsque naît un thème nouveau, l'accoucheur veut passer pour le père, et pour la mère, et même parfois pour le nouveau-né.

Qui doit informer l'homme de son existence?

Oui — non. La différence est dans la question.

Il ne faut pas se lécher les bottes. Même avec la langue d'autrui.

Ha! Ha! Ha! J'imagine la mort ne trouvant plus son client en vie.

Pardonnez à vos ennemis. Cela nuit à leur réputation.

Même les dieux changent de croyance quand on leur promet la divinité.

On a brûlé beaucoup d'hommes sur des bûchers faits d'encensoirs.

Si une oreille pouvait parler!

« Je suis répugnant! », clama ce malheureux, saisi par les anthropophages. Hélas! il ignorait leur dialecte.

Il faut rendre les honneurs.

Obsession du poncif: devenir modèle.

Une faute de calcul peut donner une solution juste.

Le nationalisme peut être énorme. Grand, jamais.

Animaux! Ne faites pas confiance aux anthropophages.

On me regarde à la loupe. On veut me diminuer.

La bêtise infinie est un grand continent heureux.

Celui qui en appelle à la conscience n'y voit pas la première instance.

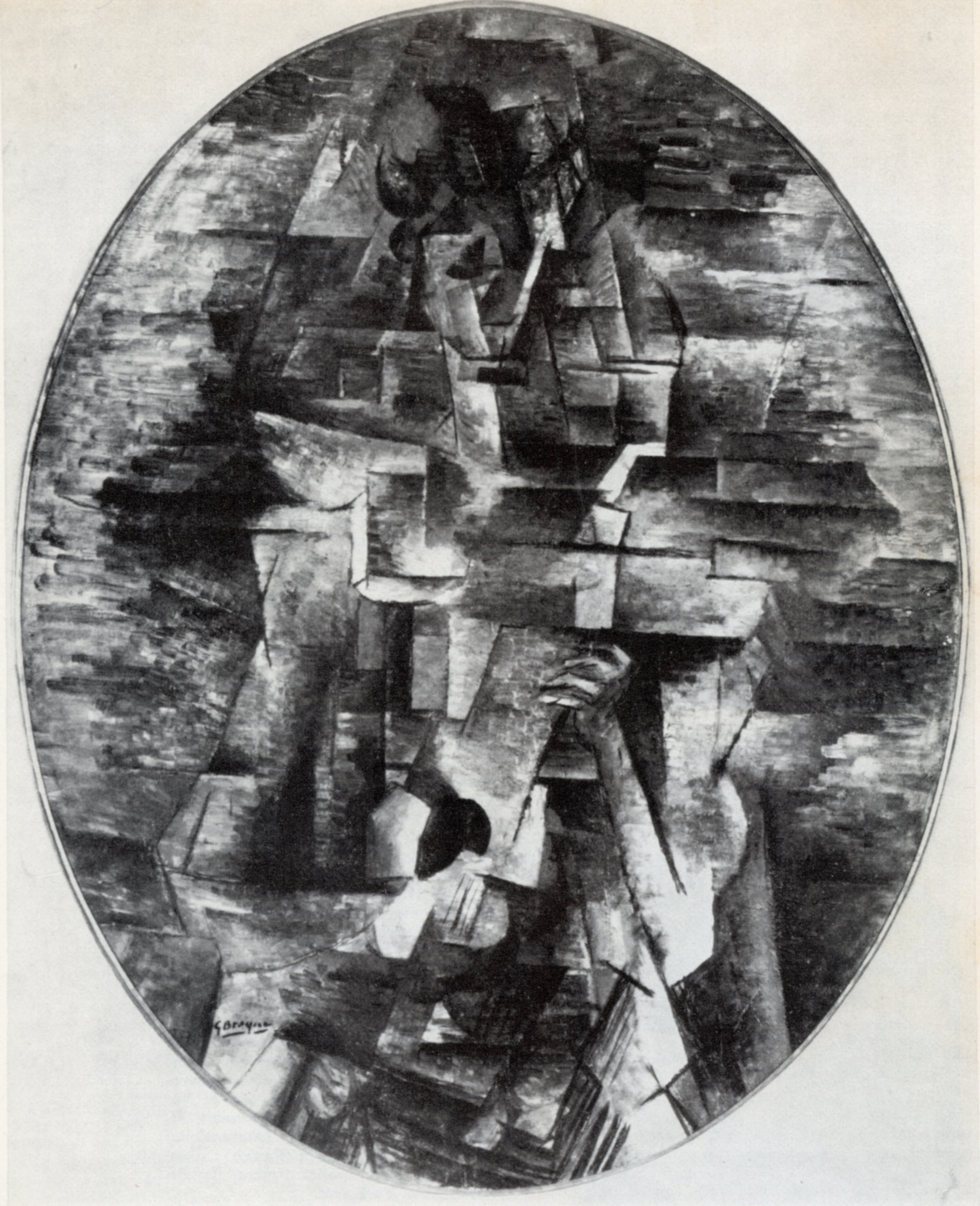
Dans la nature, rien ne se perd, sauf les espoirs réalisés.

En rompant avec la perspective de la Renaissance, les impressionnistes n'annulent pas l'espace à trois dimensions ; ils s'en prennent à son fondement, le *mesurable*. L'harmonie cesse d'être requise (inutile l'escorte des nombres quand dieux, muses et déesses ont quitté la scène). Jadis triomphante, l'union de la raison et du beau idéal, devenue combien tyrannique à la longue, se dissout avec le rejet de la ligne-contour. Chute au chaos ? Nullement. A la raison un moment désemparée, les impressionnistes offrent un nouveau parti, celui de la sensation. Désormais soustraite aux rapports de mesure, dont le type est la proportion, la réalité se manifeste de préférence par des rapports d'intensité. Tournant le dos à son atelier, après en avoir mis au rebut les accessoires, délaissant les éprouvettes qui lui servaient à doser l'ombre et la lumière, l'artiste pousse sa porte. Une chiquenaude, l'ordonnance logique du monde s'écroule. A chaque pas c'est le gouffre, et l'éblouissement de l'inconnu. Brisant l'édifice euclidien, chef-d'œuvre de la géométrie, le soleil lance ses rayons à la volée. La lumière devient piège ; l'espace, aventure. Faut-il en conclure — on le répète à satiété — que les impressionnistes capturent l'éphémère, le fugitif, le mouvant, l'insaisissable ? Le piège serait médiocre ; l'aventure un peu courte. Juge-t-on un film sur la succession des instantanés qui le composent ? A considérer les œuvres non pas isolément, mais dans la volonté de suite qu'elles affirment et manifestent, on ne peut méconnaître le fait que c'est la durée qu'elles cherchent à exprimer. Non plus la durée idéale des Renaissants, qui parfait l'image des choses persévérant dans leur être, mais la *durée dynamique*, telle qu'elle s'accomplit dans l'expérience par la sensation. La tentative des cubistes est-elle si différente ? A première vue leurs natures mortes rassemblent des *fragments* d'objets, rébus ou devinettes. Que le portrait subisse le même sort, c'est ce qui a fait crier au scandale. Laissons cela. Mais les toiles de Monet, de Pissarro, de Renoir sont faites, dirions-nous plutôt (les taches colorées aidant), d'*approximations*. Laissons encore la différence des termes ; l'important est d'observer qu'ils nous placent l'un et l'autre dans une perspective également impropre.

Impressionnistes et cubistes ne partent en effet pas des objets constitués qu'identifie l'image dont nous sommes convenus, simple monnaie fiduciaire; ils abordent le monde en train de se faire; ils fournissent la provision d'une monnaie qui n'a pas encore cours. Ainsi Monet peignant d'heure en heure la *Cathédrale de Rouen* s'attache moins à décomposer la somme de l'édifice en ses parties qu'à figurer la suite des phénomènes dont sa conscience est le siège. Les impressionnistes dénoncent le caractère factice de la nature. Contenu par une tradition séculaire, le ton local vole en éclats pour rejaillir en mille vibrations chromatiques. Les natures mortes de Picasso, de Braque, de Gris prolongent cette intuition; leur démarche obéit à un principe analogue, mais qui se développe sur un autre plan. Au lieu de se référer au temps extérieur, à la marche du soleil, ils découvrent *qu'au contact des choses la conscience se déploie dans un temps qui lui est propre*. Que cette table qui est devant moi soit, dans le moment que je la considère, un lieu aussi mouvant que ma conscience en instance de percevoir, telle est l'évidence nouvelle qu'ils mettent au jour. Parler d'« émiettement » à leur propos n'a donc pas de sens; et dire qu'ils rabattent sur la toile les vues successives prélevées sur les objets quand on circule autour d'eux n'en a pas davantage. C'est l'origine de la connaissance qui est remise en cause.

Contrairement à l'opinion, nous ne percevons pas d'abord les objets. C'est l'esprit qui, à des fins utilitaires, d'une part groupe nos perceptions, de l'autre les *met à distance*. Opérations si souvent répétées que la réalité « objective » et l'espace « objectif » vont de soi! Evidence spécieuse s'il en fut.

Que la « mise à distance » se modifie — n'est-ce pas le cas de nos jours où les systèmes de signalisation, multipliés et perfectionnés dans tous les domaines et par tous les moyens, rendent de moins en moins nécessaire l'identification des objets au profit de celle des signaux? — l'édifice de l'univers se désagrège. L'édifice, non pas l'univers... C'est de quoi s'avisent les cubistes qui entendent bien ne pas perdre celui-ci. « Avec la nature morte, écrit Braque, il s'agit d'un espace tactile et même



Braque. *Femme à la mandoline*, 1910. Huile sur toile, 91,5 × 72,5 cm.



Charles MEYSTRE

- 1925 Charles Meystre naît à Lausanne.
Vit actuellement à Paris.
Expositions particulières à Lausanne, Florence, Paris, Bâle, Genève.
Participe à diverses expositions de groupe: Zurich, Paris (*Salons de Mai* et *Comparaisons*), Lausanne, Gênes, Berne, Saint-Gall, Leverkusen, Tokyo, Saïgon.
A remporté les Prix de Noceto, Micheli, Chocquet; a obtenu trois bourses fédérales.
A illustré: *Tunisie de la Grâce*, de Jean Amrouche (linogravures).
Toiles acquises par l'Etat en France, Allemagne, Suisse.



K. R. H. SONDERBORG

- 1923 K. R. H. Sonderborg naît au Danemark.
Vit actuellement à Paris et New York.
Expositions personnelles:
1956 Kestner Gesellschaft, Hanovre.
Galerie Samlaren, Stockholm.
1957 Kunstverein, Cologne.
Galerie Springer, Berlin.
Galerie René Drouin, Paris.
Galerie Van de Loo, Munich.
1959 Galerie Van de Loo, Essen.
1960 Galerie Karl Flinker, Paris.
1961 Galerie John Lefebvre, New York.
1962 Galerie Handschin, Bâle.
Kunstverein, Fribourg-en-Brigau.
Galerie Müller, Stuttgart.
Galerie Karl Flinker, Paris.
1949 - 1962 Participe à de nombreuses expositions collectives: *Art after 1945* (Stedelijk Museum, Amsterdam); *Giovanni Pittori* (Galerie nationale d'art moderne, Rome); Musée d'art moderne, Paris; Musée d'art moderne, Hanovre; *Peinture et sculpture en Allemagne*, Leverkusen; Biennale de Tokyo; *Art et Nature*, Kunsthalle, Bâle; *Dokumenta II*, Cassel; *The Pittsburgh International* (Carnegie Institute, Pittsburgh); *Guggenheim International Award Exhibition*, New York, etc.

manuel, que l'on peut opposer à l'espace du paysage, espace visuel... Dans l'espace tactile, nous mesurons la distance qui nous sépare de l'objet, tandis que dans l'espace visuel nous mesurons la distance qui sépare les choses entre elles. »

En choisissant de restreindre leur champ, les cubistes découvrent qu'on ne voit ni plus distinctement, ni plus de détails, *mais que le regard devient toucher*. L'œil se fait doigt; l'espace, manipulations. A condition que l'artiste ne réclame plus de la vue ce qu'il avait accoutumé de lui réclamer, la confirmation de la réalité reçue. Alors se dévoile la discontinuité originelle. A chacune de nos visées répond un point qui se dilate dans la rétine, en amorçant une direction hors de nous. Mouvements dont naît ce que nous appelons l'espace, qui est, dans son principe, une création prolongée de nos sens.

Finie la perspective qui constitue la réalité d'une part en objets, de l'autre en sujets! Limites et frontières s'effacent. Pour la première fois peut-être *l'espace procède du temps*. Ce que montre bien — pour le préciser sur un point — l'emploi que les cubistes font des valeurs. Celles-ci ne se subordonnent plus à l'étendue comme chez les Renaissance, ni à des variations d'intensité comme chez les impressionnistes. Alliant les poussées et les contre-poussées, elles modulent telles des ondes sur la membrane du tympan. La surface se tend et se détend; la profondeur ne se découpe plus en plans; l'espace échappe à l'effet stabilisateur de la gravitation. Reprises et multipliées, les petites touches au pinceau entretiennent une percussion ininterrompue que les caractères typographiques des papiers collés produisent à leur manière. Ce n'est pas que les cubistes ajoutent, comme on l'a prétendu, une quatrième dimension aux trois dimensions de l'espace traditionnel. C'est plutôt qu'avec eux l'espace et le temps cessent d'être des absolus pour se combiner dans la *réalité oscillatoire*, lieu et formule de l'homme nouveau. (Aussi faut-il encore se méfier des termes d'*analyse* et de *synthèse* par lesquels on désigne les deux principales phases du cubisme; tous deux participent d'un vocabulaire qui implique a priori la croyance

à une réalité objective soumise à la partition de l'espace et du temps.) L'aventure a commencé avec les impressionnistes. Elle se poursuit de nos jours. Encore faut-il accepter, pour s'en rendre compte, que l'art n'est pas fait de « mouvements » dont il suffit d'enregistrer la suite pour en retracer l'histoire. L'esprit de classification nuit à la compréhension en profondeur. Or, examinant ce qui se passe depuis la fin du XIX^e siècle, on constate que le mouvement général nous entraîne à quitter l'orbite sur laquelle nous avait placés la civilisation gréco-romaine, et que se désagrègent les formes dont nous avons longuement élaboré les structures pour donner à notre course infinie l'apparence et le confort d'un système fixe.

(avec l'autorisation de la revue *XX^e Siècle*)

Comme bien des peintres contemporains, Meystre procède par séries: il consacre plusieurs toiles à un même thème, attentif à l'évolution de ce thème d'une toile à l'autre. Une forme s'affirme, une autre s'évanouit; un accord pointe, une dissonance s'émousse; une couleur s'allume, une autre s'assombrit, puis s'éteint. D'œuvre en œuvre, le monde se métamorphose, et chaque étape s'enrichit du passé de la précédente, de l'avenir de la suivante. Aux *Cathédrales* et aux *Meules* de Monet font écho les *Barrages*, les *Chirurgiens*, *Tunisie*; et maintenant ces *Plages* et ces *Couples*.

Jamais la peinture de Meystre n'a atteint une telle ferveur: ferveur des plages, l'été, quand l'homme, le soleil et la mer célèbrent leurs noces; ferveur de l'amour qui unit le couple.

Une lente et solennelle maturation de masses ocre, fauves, rougeoyantes qui tirent de leurs propres profondeurs la force de s'épanouir. L'antagonisme des couleurs chaudes et des couleurs froides disparaît; les formes s'estompent. On dirait que la lumière et l'eau s'interpénètrent, que les êtres et les choses se confondent, et qu'avec l'atmosphère ils participent d'une même pulpe. C'est l'été qui mûrit tous ces corps, et ce sable, et ces coupoles pleines des parasols.

Heureuse perspective que celle-ci! Heureux *opérateur*, celui qui nous invite à *prendre vue du monde sous cet angle*: un même pouls bat au cœur de la mer, du sable, du mélèze et de l'homme.

Pour les peintres se rattachant à l'Action-Painting, l'acte de peindre n'est rien d'autre qu'un geste où l'idée et le mouvement se superposent. Pour cette raison, la plupart d'entre eux ne dessinent pas ou font les mêmes gestes devant la toile et sur le papier: Hartung peint avec ses fusains, Michaux à l'encre de Chine; les dessins de Mathieu sont des toiles en miniature.

Sonderborg, pour sa part, produit ses dessins¹ en même temps que ses peintures. Au premier abord, ils peuvent surprendre. Les structures presque géométriques de ses dessins contrastent avec sa peinture violente, dynamique, très nouée. Le décalage s'explique par la différence de technique: la matière picturale se laisse entamer, gratter, on peut l'étendre, l'user. Avec une raclette ou un essuie-glace, on peut amplifier le geste. La plume, par contre, n'enregistre que les mouvements positifs. Le vocabulaire se réduit donc à quelques signes: le point, le trait, la courbe, les hachures.

La différence de technique entraîne une différence de vocabulaire, et la différence de vocabulaire entraîne une différence de langage. Cette mutation du langage conduit Sonderborg à changer ses rapports avec la surface à couvrir et, subjectivement, avec le domaine qu'il veut exprimer.

Dans ses grandes compositions synthétiques réalisées à l'huile, les détails sont emportés et confondus dans un ensemble dynamique. En prenant la plume, Sonderborg s'approche du sujet: les détails apparaissent. Cette opération d'approche se retrouve chez Wols dont les toiles expriment la disparition de l'homme dans une tache nocturne et des éclaboussures troubles. Mais lorsque Wols abandonne ses pinceaux, sa plume fouille le fourmillement microscopique des ligaments, des moisissures, des microbes; dans ses *Villes* ou ses *Navires*, il reconstruit l'impression de décomposition par l'imbrication de structures géométriques qui s'échafaudent et se compliquent à l'infini.

¹ Récemment exposés à la Galerie Karl Flinker, rue du Bac 34, Paris.



Meystre. *Plage*. Peinture à l'huile, 1961



Tout comme Wols, Sonderborg, en abandonnant la peinture, s'approche de la surface et passe de la synthèse à l'analyse. Des villes apparaissent, des rues s'entrecroisent, une forêt de corps s'avance. Souvent la surface est posée par une croix ou par quatre traits formant un carré, dans lequel d'autres carrés s'inscrivent; il affectionne aussi les séries semblables se succédant par couches parallèles. Par ces études, Sonderborg rejoint parfois les rythmes néo-plastiques (la série des « plus et moins » ainsi que « l'ordre simple horizontal-vertical ») réalisant alors le paradoxe d'être en quelque sorte un Mondrian lyrique.

La composition, à partir de ces éléments simples, s'accélère d'un dessin à l'autre, la ligne se courbe, forme un tourbillon et c'est naturellement que Sonderborg est amené à la spirale. En fait, il s'agit d'un jouet que Sonderborg a longtemps gardé dans son atelier. Mais si ce ressort a intéressé Sonderborg, c'est qu'il possède les mêmes caractéristiques que ses dessins: énergie brusquement libérée, mais possédant sa propre organisation, répétant la même détente en séries identiques, regroupant son architecture pour revenir aux mêmes points à des niveaux différents.

Dans la plupart des dessins, les notations de rythmes prennent naissance dans une impression visuelle: façades de Manhattan tout en fenêtres superposées, couronne de réservoirs d'eau posée sur les gratte-ciel de New York, foule avançant dans la rue... On pourrait dire que Sonderborg revient vers le naturalisme si les problèmes que posent les dessins abstraits n'étaient d'un tout autre ordre que ceux des dessins figuratifs.

Dans un dessin réaliste, il s'agit, sans être infidèle à l'apparence générale, de privilégier un caractère dominant: noblesse et solitude virile des portraits d'Antonello da Messina, perfection érotique des nus de Monsieur Ingres.

Le dessin abstrait, par contre, est création d'un signe, d'une emblématique plus justiciable d'une psychologie de la forme que d'une ressemblance avec la réalité. Quand Sonderborg peint une façade de New York, on ne doit y chercher ni la perfection rectangulaire des fenêtres ni une vraisemblance architecturale, mais la traduction cérébrale d'une impres-

sion produite par la succession rythmée des façades, des murs, des hommes... Ce réalisme subjectif fixe des « qualités d'être » : les fenêtres sont des points et les murs sont des traits, mais les points pourraient être des hommes et les traits des rues. Fenêtres et murs perdent leur équivalence avec l'objet pour n'être qu'une organisation de forme qui pourrait être celle d'une foule ou d'un air de musique rappelant le mouvement de cette foule. Les fenêtres, les hommes et les notes de musique sont unis au niveau du caractère général : les fenêtres sont aux murs ce que les hommes sont à la rue ; emportés par le même mouvement, la même forme les regroupe mais ils demeurent séparés par une distance identique. Par la notation du « mode d'être » plutôt que de l'apparence, le réalisme subjectif rejoint la voie royale de la peinture : Rembrandt vieilli, peignant ses auto-portraits, avait-il l'intention d'éterniser sa propre image ou voulait-il fixer le caractère dramatique d'une existence effondrée, affaissée comme son visage raviné de rides, de plis amers. Par-delà la ressemblance, n'a-t-il pas voulu peindre l'expression du destin qui mena le jeune homme plein de rêves glorieux jusqu'à cet être terré dans l'ombre, qui pourtant avait connu des joies, des espoirs, des passions, sans que rien n'ait trouvé de solution, et pourtant tout est oublié, et l'homme ne voit même plus les raisons de ses craintes et de ses passions, il voit seulement leur vanité disparue, leur oubli dans la déchéance du corps et bientôt dans l'anéantissement total. Ce n'est pas par le dessin d'un pli que Rembrandt a rendu le caractère de son drame — car Brueghel a peint des visages bien plus ridés sans perdre sa bonne humeur — mais par une certaine façon de cacher la lumière, de faire jaillir une ombre qui ronge la chair des lèvres. Ombres et lumières, organisation des formes, tout cela est dans la nature et il n'y a rien d'autre pour exprimer son caractère.

Sonderborg songe actuellement d'un art plus médité et les dessins marqueront sans doute un tournant dans son développement. Il lui semble que le lyrisme gestuel est lié au dynamisme vital d'un certain âge. Mais il arrive un moment où le dynamisme n'est plus jaillissement spontané

mais résulte d'une accumulation d'énergie. Une force plus résolue succéderait à l'explosion de la puissance juvénile. Par ses dessins, Sonderborg réordonne son univers afin de s'orienter vers un art plus médité. La probité avec laquelle il adapte l'expression à la technique conduit Sonderborg à réorganiser l'accumulation et l'emploi de son dynamisme en fonction de ses réserves d'énergie.

* Ces notes sont rassemblées en vue d'un ouvrage consacré à Sonderborg, à paraître aux Editions Hatje, Stuttgart.

... et d'un type nouveau de l'art théâtral

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939) qui use fréquemment du pseudonyme de Witkacy est l'une des personnalités les plus curieuses de l'avant-garde européenne des années vingt. Inconnu en Occident, il reste de même sous-estimé en Pologne, presque oublié, tout comme Artaud avec qui il a plus d'un point commun. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'il connaît une soudaine renaissance, particulièrement auprès des créateurs de la jeune génération. Philosophe, romancier, peintre, théoricien de l'art, il a laissé quatre romans, plus de trente pièces de théâtre (dont treize ont, hélas! disparu), trois tomes d'essais sur la peinture et le théâtre, quelques ouvrages philosophiques et de nombreux articles disséminés dans la presse. Outre cela, une appréciable quantité de curieuses compositions picturales et de portraits.

Il commence à peindre et à écrire encore enfant: deux de ses « pièces », écrites à l'âge de huit ans, ont été conservées. En 1910, il écrit son premier roman qui demeure inédit. Il ne débute véritablement qu'en 1918. C'est dans les années 1918-1925 que se développe son activité artistique la plus productive: à cette époque voient le jour presque toutes ses pièces et ses tableaux, de même que sa théorie de l'art. Ultérieurement, il abandonne quasi totalement le théâtre et la peinture, bien que pour des raisons alimentaires il exécute toujours des portraits. Dans les années 1925-1934, il écrit en revanche deux romans catastrophistes: « L'Adieu à l'Automne » (1927) et « Les Inassouvis » (1930), de même que la plus curieuse de ses pièces: « Les Cordonniers » (1934). Plus tard, dégoûté par l'incompréhension et l'indifférence de son entourage, il s'enferme de plus en plus exclusivement dans le cercle de la philosophie. Le 18 septembre 1939, aux jours de la défaite de la Pologne, il se suicide. Son œuvre, riche et multiple, ne se laisse pas aisément enfermer dans les limites d'un seul mouvement. En philosophie, il construit un système métaphysique dont la base est la théorie du monadisme biologique, à relier au système de Leibniz, mais qui, par endroits, se rapproche déjà de l'existentialisme; cela assurément grâce à l'inspiration qu'il trouve chez Husserl dont il estime hautement les œuvres. De même que Spengler, il affirme dans sa théorie de la culture la fin de la civilisation occidentale, la liquidation de toute individualité et la disparition des sentiments métaphysiques, évolution dont le terme sera le bonheur de bêtes rassasiées, la « civilisation de la fourmière ». Dans sa théorie de l'art, il développe sa conception de la Forme Pure qui est, à ses yeux, l'essence de l'œuvre: il s'agit d'une harmonie formelle interne n'ayant rien de commun avec une quelconque opposition « forme-fond », et permettant au spectateur de faire immédiatement l'expérience du mystère de son existence, qui est celui de « l'unité dans la pluralité », expérience qui, d'ailleurs, à l'âge prochain de la mécanisation, deviendra impossible.

Les visions picturales de Witkacy unissent les traditions de la « sécession » et de l'expressionnisme dans l'emploi des couleurs et le type des déformations. Nombre

d'entre elles évoqueraient Bosch, vu par un artiste fin de siècle. Ses romans sont plus franchement expressionnistes; la charge politique y est mêlée de dissertations philosophiques catastrophistes, d'un érotisme pervers et d'une déformation fantastique de l'observation des mœurs. Ces tendances qui se croisent dans sa dramaturgie avec la théorie de la Forme Pure (qui, dans sa conception, ne concerne que le théâtre, la peinture, la musique et la poésie) donnent un style très proche du surréalisme, coloration que renforcent l'humour noir de l'écrivain et ses incroyables projets scéniques.

Il est difficile de choisir dans les écrits théoriques de Witkacy, car le cours des déductions y est lourd et complexe, l'auteur se débattant avec des concepts qu'il ne sait pas toujours formuler clairement. J'ai donc choisi un assez long fragment, abordable sans autre commentaire: il montre Witkacy théoricien du théâtre et de la Forme Pure à la scène. J'espère ainsi permettre au lecteur de s'orienter dans cette variante du surréalisme que représente le théâtre de Witkacy.

... et d'un type nouveau de l'art théâtral

Witkacy

Le théâtre d'aujourd'hui produit l'effet de quelque chose de désespérément sclérosé qui ne peut être rajeuni que par l'introduction de ce que nous avons appelé le fantastique dans la psychologie et l'action¹. Car les actes des personnages et leur psychologie doivent être le prétexte d'une pure succession des événements; il s'agit simplement que la « vérité » de la psychologie des personnages et de leurs actes ne soit pas ce cauchemar sous la pression duquel serait élaborée la construction de la pièce. Nous estimons qu'il y en a assez de cette maudite fixité des caractères et de cette « vérité » psychologique qui finit par vous ressortir par tous les pores de la peau. En quoi peut bien nous intéresser ce qui se passe au 30 de la rue Wspolna, ou dans un château enchanté, ou dans les temps anciens? Nous voulons, au théâtre, être dans un monde tout autre, où les événements découlant d'une psychologie fantastique de personnages absolument inconséquents (non seulement dans leurs actes positifs mais aussi dans leurs erreurs), de personnages pouvant être absolument différents des hommes réels, donneraient, par l'étrangeté de leur succession, une construction dans le temps qui ne serait conditionnée par aucune autre logique que celle de la forme même de cette construction. Il ne s'agit que de nous obliger à percevoir un geste donné d'un personnage, une phrase (au sens réel ou seulement formel), un changement d'éclairage ou de décor, ou un accompagnement musical, de la même manière que nous percevons comme nécessaire un fragment d'une composition picturale ou une suite d'accords dans une œuvre musicale.

¹ C'est-à-dire l'indépendance à l'égard de règles autres que purement formelles. (N. d. T.)

On pourrait ajouter à cela la variabilité de psychismes donnés et la liberté la plus totale dans les réactions aux événements des personnages, réactions qui ne seraient plus justifiées en quoi que ce soit. Celles-ci devraient néanmoins être suggérées avec le même degré de nécessité formelle que les éléments de construction sur scène précités. Evidemment, cette psychologie fantastique devrait être comprise de la même manière exactement qu'un mollet rectangulaire dans un tableau de Picasso. Le public, qui rit des déformations qu'introduisent dans leurs tableaux les maîtres contemporains, devrait rire de la psychologie et des actes de personnages totalement incompréhensibles. Il y a là, selon nous, un problème qui ne peut être résolu que par la compréhension de l'essence de l'art en général et par l'habitude... De même que les gens qui ont enfin compris la Forme Pure en peinture ne sont plus en état de regarder d'autres tableaux ni de comprendre différemment ceux dont ils se moquaient auparavant, de même, des gens habitués au théâtre dont je parle deviendraient incapables d'écouter toute la production réaliste ou lourdement symbolique qui encombre la scène aujourd'hui.

En ce qui concerne la peinture, nous avons plus d'une fois vérifié ceci sur des personnes à l'origine imperméables à la notion de Forme Pure, et qui, après une certaine période « d'injections » systématiques, sont parvenues à une perfection remarquable dans des jugements strictement techniques. Peut-être y a-t-il là une certaine dose de perversion, mais pourquoi aurions-nous tant à craindre une perversion strictement artistique? Bien sûr, la perversité dans la vie est une chose souvent fâcheuse, mais pourquoi appliquer des jugements valables dans la vie au domaine de l'art qui a si peu à voir avec elle? La perversion artistique (par exemple, le déséquilibre des masses dans une composition ou la discordance des couleurs) n'est qu'un moyen et non une fin. C'est pour cela qu'elle ne peut être immorale, car le but que l'on atteint avec son aide — l'unité dans la pluralité dans la Forme Pure — ne tombe pas sous le critère du bien et du mal. Il en va un peu différemment avec le théâtre, car les éléments en sont des êtres agissants. Mais nous jugeons que, dans les limites dont nous parlons, même les situations les plus effroyables ne sont pas moins morales que ce qui se voit aujourd'hui sur la scène.

Evidemment, une pièce de théâtre dans le style décrit ci-dessus, outre le fait qu'elle pourrait être un besoin réel au moins pour une certaine partie du public recherchant des émotions authentiquement esthétiques, ne devrait voir le jour qu'à la condition d'être, pour l'un des auteurs écrivant pour la scène, une nécessité de création spontanée. Si elle ne relevait que d'une décision délibérée de créer artificiellement de l'absurde, sans besoin essentiel, elle ne pourrait probablement provoquer autre chose que le rire, tout comme les tableaux aux formes excentriques faits par des individus ne souffrant pas véritablement d'un besoin métaphysique de perception de la

forme², et ne les fabriquant que pour le business ou pour épater le bourgeois. De même qu'au prix d'une déformation de la vision du monde extérieur et sans fondement religieux immédiat a pu naître en peinture une nouvelle forme, pure et abstraite, il est possible de créer au théâtre la Forme Pure, au prix de la déformation de la psychologie et de l'action.

On pourrait imaginer une telle pièce, libre de toute contrainte par rapport à « la vie », mais d'une extrême précision et perfection dans le déroulement de l'action. Le problème serait de remplir quelques heures d'une construction scénique possédant une logique interne formelle, indépendante de « la vie ». Un exemple inventé et *non créé* d'une telle chose ne peut que ridiculiser notre théorie qui, d'une certaine manière, est ridicule, pour certains même scandaleuse ou, disons tout simplement, idiote, mais nous pouvons néanmoins essayer.

Alors voici: trois personnages vêtus de rouge entrent et saluent on ne sait qui. L'un d'eux déclame un poème (qui doit produire l'impression de quelque chose de nécessaire juste à ce moment-là). Entre un doux vieillard, tenant en laisse un chat. Jusqu'à présent, tout se passait sur un fond de rideau noir. Le rideau s'ouvre, et l'on voit un paysage italien. On entend des orgues. Le vieillard dit aux personnages quelque chose qui doit correspondre à l'atmosphère précédente. Un verre tombe de la table. Tous se jettent à genoux et pleurent. Le vieillard, d'homme doux et paisible se transforme en fou furieux, et assassine une petite fille qui vient juste de pénétrer par la gauche. Sur ce, accourt un beau jeune homme qui remercie le vieillard de ce crime; sur quoi, les personnages en rouge chantent et dansent. Puis le jeune homme éclate en sanglots sur le cadavre de la petite fille et dit des choses extrêmement drôles, tandis que le vieillard redevient doux et paisible et rit dans un coin, prononçant des phrases sublimes et claires. Les costumes peuvent être de style, ou tout à fait imaginaires. Certaines parties peuvent être accompagnées de musique. Alors, un hôpital d'aliénés? Plutôt le cerveau d'un fou sur la scène. Il est possible qu'il en soit ainsi, mais nous affirmons que, par cette méthode, on peut, en écrivant une pièce *sérieusement* et en la représentant d'une manière adéquate, créer des choses d'une beauté inconnue à ce jour. Ce peut être un drame, une tragédie, une farce ou une charge, tout selon le même style, ne rappelant en rien ce qui fut jusqu'à présent.

En sortant du théâtre, le spectateur doit avoir l'impression de s'être éveillé d'un rêve étrange où même les choses les plus communes avaient ce charme incompréhensible, caractéristique des rêves nocturnes, qui ne peut se comparer à rien.

(Traduit par Erik Veaux)

² De la Forme Pure d'une œuvre, c'est-à-dire d'une monade, dont la perception donne l'expérience du Mystère de l'Existence comme étant celui de l'unité dans la pluralité. (N. d. T.)

Jean Grotowski et son Théâtre-Laboratoire

Raymonde Temkine

« Qui se soucie de l'avenir du théâtre doit tourner ses yeux vers la Pologne. Il s'y essaie, il s'y invente plus de choses qu'à Paris même », déclare M. Walter Weideli¹. Et me voilà prête à y croire pour avoir écouté, des heures durant, à Varsovie, Jerzy Grotowski m'exposer, avec la calme assurance de ceux qu'habite la flamme, ses théories — très conscientes, très élaborées — et l'application qu'il en fait — très hardie, très « expérimentale » — dans le petit théâtre des « 13 rangs »² (le nom ancien, qu'il a conservé) dont la ville d'Opole³ lui a confié la direction et dont il a fait un Théâtre-Laboratoire.

Il m'a déclaré dès l'abord — quel choc! — que ses collaborateurs et lui passaient outre à la sacro-sainte ségrégation des acteurs et des spectateurs de tradition, me semble-t-il, dans tous les théâtres du monde. Qui empêche la participation réelle, la communion. Qui ne permet pas au spectacle d'être un rituel.

— La proximité des uns et des autres et les rapports mouvants qu'ils entretiennent, dans ce nouvel espace scénique qui est la salle entière, engage au contraire acteurs et spectateurs dans la voie d'une collaboration vivante. Grâce au contact physique, l'étincelle passe. Et le temps du spectacle devient un moment « élitaire ».

Le mot me fait broncher. Mais Jerzy Grotowski y tient. Je propose vainement: moment d'élection, parenthèse lumineuse dans l'existence journalière et ses soucis accablants. C'est bien le sens, mais ce jeune metteur en scène polonais qui connaît bien le français — « notre langue de culture » — tient à nommer ainsi (et pourquoi pas?) ce moment privilégié qu'est la représentation théâtrale; non point réservé à une élite de la fortune ni même de l'esprit; donné, en fait, comme une grâce, à ceux qui sont capables de goûter le charme d'une sorte de temps hors du temps, auquel l'homme de théâtre, « homme-shaman », introduit.

— Introduit. Mais comment? Que jouez-vous?

— Nous jouons surtout des classiques.

Sur le moment, je me demande si mon jeune terroriste se joue de moi. Mais je me rappelle à temps qu'il est un terrible dialecticien — nous y reviendrons — et je prends au sérieux sa réponse. Il me semble d'ailleurs tout naturel maintenant que ce soit des classiques que l'on présente d'une façon qui l'est si peu. Eux résistent. A quoi? Au pire traitement.

— Nous ne nous astreignons pas à une fidélité, stérilisante, envers l'œuvre littéraire. Dévotion. C'est souvent embaumement. Nous prenons avec le texte toutes les libertés, hors celle d'y changer un mot. Nous opérons, à partir de ce qui n'est — le texte — qu'un élément, important d'ailleurs, du spectacle, une transposition totale des scènes

¹ *Journal de Genève*, 26 avril 1962.

² Theatr-Lavatorium 13 Rzedow.

³ Ville industrielle de Silésie, 50 00 habitants.

et du dialogue. Le droit du metteur en scène — et qu'il faudra bien lui reconnaître — c'est d'user du texte du dramaturge comme le peintre use du « motif » et le poète du langage: en toute liberté.

J'épouse, par dialectique, le point de vue adverse, celui du dramaturge, et je me sens horrifiée. Je comprends un moment que Jerzy Grotowski se soit fait traiter de gangster. Mais il proteste de son respect, de son amour même, pour ceux qu'il soumet à ses traitements de choc, et il ajoute:

— Les grandes œuvres sortent rajeunies de tous les avatars que leur infligent les blasphémateurs et les sacrilèges. On ne peut plus jouer les *Aieux* de Mickiewicz, par exemple: tant de pathos, d'emphase, dans la grande improvisation finale! Le protagoniste, Gustaw-Konrad, se révolte contre l'ordre constitué, il se veut le sauveur de sa patrie partagée et dépendante. Quelle naïveté pour un individu — nous ne le savons que trop au siècle d'Auschwitz — que de se prendre pour un sauveur! Toute révolte individuelle est sans espoir. Aussi en montrons-nous le côté dérisoire en présentant le protagoniste comme un Christ écrasé par un instrument trivial de Passion: un balai, non plus la croix. Mais la douleur de Gustaw-Konrad est authentique, sa foi dans sa mission, sincère; aussi cette grotesque montée au calvaire constitue-t-elle une apothéose, aussi bien. Exaltation et parodie ou, pour reprendre l'expression d'un critique théâtral de chez nous, M. Kudlinski, « dialectique de la dérision et de l'apothéose ».

— Vous parliez d'Auschwitz.

— Oui, c'est dans les parages, à 100 kilomètres d'Opole; et la proximité de cet enfer, dans l'espace comme dans le temps, pèse certainement sur notre conception du théâtre. Il n'est plus question de présenter des personnages plus ou moins psychologiquement convaincants. Nous vivons une époque cruelle, une époque passionnante, par ailleurs, avec ses mouvements de masse, ses actions collectives, dont les résultats tiennent parfois du prodige. Celui qui voudrait sauver le monde, aujourd'hui, par son effort ou son sacrifice solitaire, s'il n'est un enfant, est un fou. C'est ainsi que nous avons interprété *Kordian*, l'œuvre de Slowacki. Kordian est aussi célèbre en Pologne que Guillaume Tell en Europe occidentale.

— Qui était Kordian?

— Un jeune aristocrate du siècle dernier. Il a voulu libérer sa patrie du joug tsariste. Il manque son attentat contre le tsar. Après un séjour dans un hôpital psychiatrique, il est jugé normal et condamné à mort.

J'ai fait de l'hôpital le lieu unique où se déroule toute l'action. Tout ce que Kordian a vécu ou tramé, amours et complots, est traité comme les phantasmes d'un esprit malade; et c'est le docteur qui provoque ses crises en se métamorphosant pour lui en vieux soldat, en pape, en tsar. Par exemple, dans le texte original,

Kordian, sur le sommet du Mont-Blanc, dans un monologue solennel et pathétique, offre son sang pour la Pologne et l'Europe entière: archétype d'holocauste individuel. Dans le spectacle, le docteur pratique alors une saignée sur Kordian: dialectique de la dérision et de l'apothéose. Ses souffrances sont réelles, si l'holocauste est naïf. Moralement, Kordian reste grand.

— Vous avez parlé d'archétypes.

— C'est en effet un théâtre d'archétypes que je veux créer. C'est l'essentiel de notre effort, tout le reste est moyens.

Les circonstances historiques très précises dans lesquelles les œuvres de nos classiques — qui étaient, en fait, des romantiques — se sont élaborées, constituent maintenant une sorte de gangue qui tend à en étouffer ce qui a été vie et spontanéité. Je veux leur rendre leur fraîcheur sauvage et leur virulence, en en dégageant l'archétype.

— Au sens où l'entend Jung?

— Pas tout à fait. Naturellement, je dois beaucoup à Jung et à Durkheim, comme à Artaud, Gordon Craig, Appia. L'archétype, c'est la situation fondamentale, le mythe, chargé de signification profonde et qu'il convient de faire « sortir » des situations particulières où il s'incarne et se dilue à la fois. Faust, par exemple, est l'archétype de l'homme-shaman qui s'est donné aux puissances démoniaques et en a reçu pouvoir sur la matière. Ma mise en scène concrétise cet archétype et fait apparaître en lui un aspect fondamental de la condition humaine. Je ne pense pas, comme Young, que ces créations mentales de l'homme doivent fatalement rester enfouies dans le subconscient de l'individu. Naturellement, cette entreprise apparaît comme une provocation. Démasquer, pour la plupart, c'est profaner. La « dialectique de la dérision et de l'apothéose » porte atteinte à des tabous. Les « auto-portraits collectifs » que nous présentons sont cruels, nous prétendons boucher toutes les issues de secours sur l'illusion. Il faut que l'homme contemple sa vérité en face.

— Cette violente réaction psychique que vous provoquez — que vous cherchez à provoquer — comment l'obtenez-vous encore?

— Par le jeu des acteurs. L'acteur du théâtre d'archétypes ne peut pas être celui du théâtre académique. Il doit être en possession de tout un répertoire d'éléments artificiels et d'effets. Ce nouveau type d'acteur, nous le formons au Théâtre-Laboratoire, au cours d'exercices théorico-pratiques qui ont lieu tous les jours, en plus des spectacles et des répétitions: rythmique, gymnastique, acrobatie, plastique du geste, exercices vocaux et respiratoires, relaxation des muscles, utilisation de la musculature du visage qui peut constituer un masque sans recourir au maquillage. Jorzy Grotowski me parle encore de la nécessité d'apprendre à l'acteur à faire passer l'attention du côté visuel au côté auditif, ce que savent fort bien les presti-

digitateurs; de ce qu'il appelle « la polémique théâtrale » et qui s'exerce entre l'acteur et la musique, l'acteur et son costume, costume prothèse qui le mutile plutôt qu'il ne le sert, ainsi qu'entre les différentes parties du corps du dit acteur: devant son patron, le visage de l'employé exprime la déférence, les mains le désir d'étrangler et les jambes l'envie de prendre la fuite.

— Quel métier, dès lors, que celui d'acteur, d'acteur des archétypes!

— Ceux qu'il tente peuvent venir l'apprendre à Opole. Nous leur promettons un travail dur et intense, dans des conditions austères et ascétiques. Le Théâtre-Laboratoire dispose de modestes bourses d'études pour tous les pays. En deux semaines ou un mois, un jeune acteur, un metteur en scène peut venir s'initier à nos méthodes. Nous ne demandons qu'à en accueillir, à nous entretenir avec eux de toutes les ressources d'un art, bien menacé à notre époque.

— Par le cinéma, la télévision?

— Oui. Et qui ne survivra qu'en se renouvelant, en prenant conscience que lui seul peut créer ce moment « élitare » dont je vous parlais.

Mais il serait injuste, m'assure alors Jerzy Grotowski qui voit à quel point son effort m'intéresse, de laisser supposer que le mérite en revient à lui seul. Ludwik Flaszen, critique littéraire et spécialiste de sociologie théâtrale, a sa part dans l'élaboration des spectacles; et Jerzy Gurawski, l'architecte qui se charge de « la conquête de l'espace » et, en collaboration avec lui, de l'exploitation des spectateurs comme éléments scénographiques et figurants; et Eugenio Barba, son assistant, qui se dépense, sans marchander sa peine. D'ailleurs, Jerzy Grotowski ne pense-t-il pas fortement que les efforts individuels, en notre temps, sont voués à l'échec. Et ce n'est sûrement pas à l'échec — ou c'est à désespérer des vocations — que va le Théâtre-Laboratoire.

La musique sérielle VII

La réalisation instrumentale

Maurice Faure

Quand il s'agit de musique sérielle, le terme d'orchestration ne convient plus. La réalisation instrumentale répond à des exigences toutes nouvelles, et s'accomplit en des formes sonores jusqu'ici inouïes.

L'évolution, ou si l'on veut le progrès, de l'orchestration a rempli des siècles de l'histoire de la musique occidentale. Mais faut-il parler de progrès? L'orchestre, dans *Orfeo* ou le *Couronnement de Poppée* n'est-il pas plus riche, plus divers, plus coloré que l'orchestre dans un opéra de Haendel? Toujours est-il qu'on voit au cours du temps, depuis le XVII^e siècle, l'orchestre devenir de plus en plus complexe, rechercher, par les groupements et les oppositions de familles d'instruments, d'ensembles et de solistes, par l'utilisation d'instruments nouveaux, comme la clarinette à l'époque de Mozart, le saxophone au XIX^e siècle, par l'intégration d'instruments anciens mais perfectionnés, comme la harpe, des effets de douceur ou de puissance, et une palette expressive toujours plus étendue. L'orchestration codifie ses principes; on en écrit des traités. Berlioz et plus tard Rimsky-Korsakow dispensent comme un modèle, un guide, le résultat de leurs expériences. Peu à peu, on aboutit à la conception d'un orchestre individualisé, où des instruments employés comme solistes, présentent des tons purs, tranchant dans un ensemble allégé et transparent. Les lignes délicates de Debussy contrastent avec les volumes solennels de Mahler.

L'orchestration est considérée comme un vêtement, une parure. L'œuvre existe, dans sa structure harmonique et rythmique préalablement. Elle existe la plupart du temps sous forme de partition abstraite, comme l'*Offrande musicale* ou l'*Art de la Fugue*, voire sous forme de partition pour piano (encore que plus souvent peut-être le compositeur, ou les nègres de l'éditeur, réduisent la partition d'orchestre pour piano à deux ou quatre mains). Le musicien écrit donc en deux temps: il compose d'abord, puis il orchestre. Parfois, pressé ou indifférent (et même des plus grands, Fauré, et Debussy en personne), il confie l'orchestration à quelque ami ou disciple. Les « arrangements » sont chose commune, qui s'emparent d'une partition, et la transcrivent à l'usage d'autres instruments et, s'il le faut, la simplifient, la modifient. C'est dire que la composition ne paraît pas consubstantielle à sa forme instrumentale. L'essence de la musique repose dans son écriture, non dans ses timbres. Telle est la conception classique et traditionnelle. C'est encore aujourd'hui celle qu'admettent nombre de créateurs et d'auditeurs. Peu importe, dans cette perspective, que telle phrase, tel dessin soient imaginés à l'origine pour un instrument déterminé, avec sa couleur propre.

La conception sérielle est tout autre. Le son est défini par sa hauteur, sa durée, son intensité: définition abstraite. Un autre élément s'y ajoute: le timbre. Le compositeur sériel tient compte de cette réalité concrète: le timbre est pour lui une donnée première. Il se réfère aujourd'hui aux efforts d'un Schönberg, d'un Webern,

d'un Debussy: aux *Pièces pour orchestre* (op. 16) de Schönberg, dont la troisième présente un accord où les variations de l'instrumentation suffisent à donner une étonnante illusion de mouvement mélodique; à des œuvres de Webern qui s'inspirent de la volonté de « Klangfarben melodie », c'est-à-dire d'une impression mélodique née de la succession de timbres différents sur une même ligne (qu'on écoute à cet égard la si curieuse et personnelle orchestration du *Ricercare de l'Offrande musicale* — les accompagnements mêmes de mélodies de Webern sont à étudier, car il y utilise des agrégats harmoniques qui ont la couleur de timbres spécifiques); à *Jeux* de Debussy, dont l'éparpillement apparent des cellules polyphoniques est irisé par une ondulation de timbres, grâce au renouvellement infiniment souple et divers de l'orchestre. Dans la musique actuelle donc, le timbre, ou plutôt les timbres et leur agencement (qui relèvent d'ailleurs, comme on sait, de la technique de la série, ainsi que les hauteurs, les durées, les intensités) sont un élément constituant de l'œuvre. L'œuvre ne peut se concevoir dans une autre forme sonore que celle qui lui est donnée par le compositeur, qui est pensée par lui. Ici, au plein sens des termes, l'œuvre n'est rien d'autre qu'elle-même, et sa structure totale (ce qui laisse entier le problème de son pouvoir de choc, le problème des modalités de sa suggestion émotionnelle). En conséquence, pas de transcriptions, ni d'arrangements possibles.

On ne parlera donc plus d'orchestration, c'est-à-dire d'ornement contingent, mais d'une structure instrumentale nécessaire. Cette structure instrumentale possède ses caractéristiques particulières, si on la compare à la forme sonore traditionnelle.

Elle ne veut plus entrer dans les cadres faits d'avance de la musique de chambre ou de la musique symphonique. Elle varie en toute indépendance le volume et la composition de l'effectif instrumental: ainsi est assurée l'individualité originale de chaque œuvre. C'est pourquoi les intervalles des exécutions dans les concerts de musique sérielle déplacent tant de mobilier et de matériel.

Elle utilise les conquêtes de l'orchestration traditionnelle en toute liberté. Elle exploite toutes les ressources des instruments: registres extrêmes, peu employés, attaques diverses, des cordes par l'archet, du clavier par le jeu des doigts et du poignet, soulignées par le jeu des pédales (le deuxième livre des *Structures* de Pierre Boulez pour piano, institue une véritable technique nouvelle, et des effets sonores admirables, en maintenant ou libérant les harmoniques), émissions variées des cuivres et des bois. Elle s'est adjoint des instruments négligés avant elle, du moins dans l'orchestre, comme la guitare. Elle s'illumine souvent par le célesta, le vibraphone et leur brillante liquidité. Elle a surtout multiplié les instruments de percussion: influence de toute la musique moderne, particulièrement du jazz, de Varèse (le précurseur méconnu, Français, établi aux Etats-Unis, naturalisé amé-

ricain, qui a écrit entre autres *Intégrales*, en 1925, pour onze instruments et batterie de dix-sept percussions — et *Ionisation*, en 1931, pour treize instruments et trente-cinq percussions), de Messiaen; influence aussi, et qu'il faut remarquer avec soin, de la musique d'Asie. P. Boulez dans *Pli selon pli* obtient des effets extraordinaires de la percussion, et déjà dans *Le Marteau sans maître*. La percussion introduit dans la sonorité une variété inépuisable de sons clairs, étouffés, cristallins, sourds, mats, éclatants, et leur suggestion poétique est infinie.

Enfin, pour diversifier encore la forme sonore, la musique sérielle a su intégrer à l'occasion les sources électro-acoustiques, et elle varie la disposition de l'orchestre, l'emplacement et la distanciation des groupes, des solistes, de façon à obtenir les effets spatiaux, de relief et de mouvement (l'instant de l'intervention des exécutants y a évidemment son rôle à jouer — écouter par exemple à cet égard les *Mouvements* de Gilbert Amy) qui sont une de ses plus neuves richesses.

Peinture étrusque: porteur de vase et musicien ¹

(Tombe du Baron à Tarquinia, vers 510-500)

De la peinture grecque, rien n'a survécu jusqu'à nous; elle a pourtant joué un rôle considérable et joui d'une réputation dont certains écrivains ont propagé l'écho à travers les siècles, et parmi eux surtout Pline l'Ancien ²; mais pour apprécier ce qu'a pu être la peinture grecque, les descriptions de cet auteur — précises et détaillées, mais souvent embrouillées — ne sauraient nous être d'un grand secours: un tableau ne se réduit pas à un inventaire... Quant aux peintures conservées à Pompéï, qui, souvent, se réfèrent à des originaux grecs fameux, outre qu'elles prennent des libertés considérables à l'égard de leur modèle ³, elles ne s'intéressent qu'à l'art classique ou hellénistique, mais ne font aucune place aux chefs-d'œuvre archaïques. Par l'intermédiaire des fresques étrusques, par contre, il est possible de s'en faire une idée assez juste ⁴. Non pas qu'il faille voir dans la peinture étrusque un reflet lointain, affaibli et provincial, de l'art grec; au contraire, il convient d'insister sur son originalité et la puissance de sa sève, mais sans oublier que l'Etrurie fut l'un des centres créateurs de la langue artistique parlée dans une grande partie de l'aire méditerranéenne dès le VII^e siècle. Comme le dit si heureusement Massimo Pallottino ⁵: « En vérité la civilisation artistique archaïque paraît surtout se caractériser » par la formation et le développement de courants et d'écoles locales. L'art étrusque » archaïque est un aspect de ce phénomène. Il ne s'oppose pas à l'art grec pris dans » son ensemble... (il) tend à recréer dans sa propre sphère des motifs de style qui » ont été répandus par différents centres du monde grec. Il participe ainsi, de » manière active, à l'extension de la vaste expérience artistique du monde méditerranéen. »

Tarquinia, avec la vingtaine de tombes peintes conservées dans sa nécropole, se trouve être actuellement le lieu privilégié de la connaissance de cette « peinture méditerranéenne archaïque » et de son évolution durant quatre siècles, des tombes les plus anciennes, où domine l'évocation des rites funéraires transposés dans un monde féérique, rehaussé de tout un bestiaire oriental, aux tombes les plus récentes,

¹ Une reproduction en couleurs, format standard 48 × 60 cm, vient de paraître; nos membres peuvent se la procurer aux conditions habituelles (voir *Avantage N° 6*).

² *Histoire naturelle*, livre XXXV.

³ Il n'est, pour s'en persuader, que de comparer entre elles deux « copies » d'un même original, par exemple l'*Ariane à Naxos* de la *Casa del citarista* et celle de la *Casa dei Vettii*.

⁴ Que confirment, dans une large mesure, les observations qu'on peut tirer de l'étude des vases grecs; céramique et peinture se développèrent parallèlement et s'influencèrent; encore faudrait-il renoncer au préjugé qui fait des peintres de vases des artisans habiles, vulgarisant les découvertes des « grands maîtres »: il semble bien que, souvent, ce furent les peintres-céramistes qui innovèrent.

⁵ *Peinture étrusque*, p. 13, Editions Skira.

où surgit la hantise d'un au-delà terrifiant; pour chacune d'elles, il paraît possible de déterminer ce qui appartient à ce langage commun, ou ce qu'elle a de plus strictement local. Le caractère particulièrement « grec » des peintures de la *Tombe du Baron*⁶ est si marqué que certains vont jusqu'à les attribuer à un artiste grec émigré; hypothèse somme toute bien inutile, et gratuite: mieux vaut reconnaître notre ignorance quant à l'origine de l'auteur, mais clamer bien haut notre admiration devant la qualité de l'œuvre, qui se pare de toutes les qualités que nous nous plaisons à relever dans l'art archaïque finissant: simplicité et raffinement, vigueur et clarté, équilibre et rythme, élégance et distinction.

La *Tombe du Baron* relève du type le plus simple, très fréquent à Tarquinia: une seule chambre funéraire, rectangulaire, d'un peu moins de 3 mètres en largeur, d'un peu plus de 3 mètres en longueur, souterraine; un plafond à deux pans, que semble supporter une fausse poutre, peinte en rouge, elle-même soutenue par un pilier peint, à droite et à gauche duquel sont disposés symétriquement des animaux marins, deux hippocampes et quatre dauphins; d'autres animaux, plus difficiles à identifier, sur le tympan opposé. Le bas des murs n'est pas décoré, mais à partir de la mi-hauteur se développe une frise, sur les trois parois principales de la pièce, frise d'égale largeur partout, et bien mise en valeur par un encadrement de bandes étroites, de couleurs vives, qui se détachent vigoureusement sur le fond blanchâtre du tuf poli. Le sujet de la frise, par contre, se distingue nettement de celui des autres tombes; il ne s'agit ni du banquet funéraire, ni des jeux et des danses, fréquemment représentés; le ton également diffère: au lieu du mouvement, de l'animation, domine ici un climat de gravité recueillie qu'accroissent la disposition très aérée des personnages, rythmée par la présence d'arbustes gracieux et légers qui les séparent, et une intime ressemblance entre les trois parois: sur chacune d'elles se répète un même groupe de deux jeunes gens et de deux chevaux, l'un noir et l'autre rouge, que tantôt ils chevauchent tantôt ils tiennent par la bride; à deux reprises, ils entourent une femme à l'aspect fort noble, revêtue d'une longue tunique qui lui tombe jusqu'aux pieds et d'un manteau très enveloppant, aux riches couleurs; seul élément qui ne figure que sur l'une des parois — celle du fond — le groupe que nous reproduisons ici; ce sont aussi les seuls personnages en mouvement; un homme, dans la force de l'âge (L'époux de la défunte? Le sens précis de la représentation échappe⁷), avance

⁶ Elle doit son nom au Baron Kestner, ambassadeur de Hanovre, qui participa aux travaux de relevé et aux fouilles en 1826-1827. Cf. *Les peintures étrusques de Tarquinia*, de Hermann Leisinger, p. 23 (Guilde du Livre, 1953). On l'appelle aussi *Tombe des chevaux*.

⁷ On pourrait peut-être l'interpréter ainsi: Les deux jeunes cavaliers seraient Castor et Pollux, dont le rôle de psychopompes est connu, sur des sarcophages romains entre autres (la diffé-



Tomba del Barone (Tombe du Baron). Peinture étrusque de Tarquinia
(Document obligeamment prêté par la Guilde du Livre, Lausanne)



Détail de *Tomba del Barone* (Tombe du Baron)
(Cliché obligeamment prêté par M. David Rosset, Pully)

Représentation de *Kordian*, dans une mise en scène de Jerzy Grotowski, au Théâtre-Laboratoire (Opole)





**SCULPTURE
EN PIERRE
DE L'ANCIEN
MEXIQUE**

**GALERIE
JEANNE
BUCHER**

53 RUE DE SEINE PARIS

d'un pas mesuré; d'une main, très solennel, il tient la kylix, le vase avec lequel il va procéder à une libation; de son bras droit, il entraîne amicalement le jeune flûtiste qui prêtera son concours à la cérémonie; l'un et l'autre personnages frappent par leur maintien retenu et compassé, qui dégage un air de grandeur triste et de sérieux propres à créer ce climat mystérieux et surnaturel de l'évocation funéraire; mais à la création de cette atmosphère d'austérité grandiose concourent aussi la ligne simple, franche et tendue du dessin, et la vibration mineure de quelques couleurs, peu nombreuses et dont l'accord, quoique plein, frappe par son peu d'éclat. Mais il convient de dire un mot de la technique employée, unique en son genre, et qui permet de supposer un artiste novateur, non satisfait des préparations habituelles, et tentant d'ouvrir de nouvelles voies; contrairement à la manière la plus ancienne, qui voulait que la peinture soit exécutée à même le tuf poli après encollage de toute la surface à décorer, et contrairement aussi à la manière plus récente qui est, somme toute, celle de la fresque (peinture « a fresco » sur un mortier qui tapisse le tuf de la chambre), le peintre de la *Tombe du Baron* n'a usé que d'un très léger encollage et a esquissé en gris cendré la silhouette de ses figures⁸, avant de tracer le trait noir qui en fixe le contour puis de passer la surface, par-dessus, en couleur; les conséquences de cette technique inaccoutumée sont multiples: le contour, quoique bien marqué, n'a rien de brutal, car la ligne noire, au lieu de découper les figures comme un cerne, s'affermit suivant les endroits ou s'estompe (voir, par exemple, le dos et le vêtement du flûtiste); on pourrait presque parler de « passage », de « sfumato », si la tonalité des figures ne tranchait si nettement sur le fond naturel du tuf; la silhouette grise, d'autre part, par places subsiste autour des formes et les adoucit, jouant comme une ombre ou un estompage (très visible, en particulier, dans le vase ou dans l'étrange arbuste de droite); mais surtout, cette silhouette cendrée se devine, en profondeur, sous les autres couleurs et continue à vibrer à travers elles, leur conférant un aspect légèrement mat, et surtout les accordant entre elles, de même qu'elle sert de lien harmonique entre les diverses figures

rence de couleur des chevaux ferait allusion à l'immortalité d'un des deux frères...). Dans la scène principale, à laquelle ils assistent, mais invisibles (un arbuste les isole du groupe central), ils pourraient avoir convoyé l'âme de la morte, apparaissant à l'appel de la cérémonie évocatrice; sur les parois de droite et de gauche figurerait l'au-delà, avant et après l'« apparition » de la morte au monde des vivants, ou avant et après sa disparition de ce monde.

⁸ C'est ce qui ressort de l'examen opéré par Pietro Romanelli, qui se garde pourtant d'être affirmatif: « La roccia, su cui forse fu steso, a ricevere i colori, appena un leggero strato di colla... Una specie di velatura grigia del fondo, servita forse come preparazione della pittura... » (*Tarquinius: la necropoli e il museo*, Libreria dello Stato, p. 29.)

et les arbrisseaux, unissant l'ensemble dans une vision qui révèle dans chaque élément une substance commune, fondamentale, mais qui suggère aussi une certaine absence de la matière, une certaine immatérialité de la scène.

On comprend dès lors sans peine que le petit nombre des couleurs employées — rouge brique, rouge violacé, gris clair, gris foncé, noir, vert — la simplicité massive des formes, l'absence presque totale des détails à l'intérieur des figures, l'ambiguïté de l'espace (*raccourcis*: le bras gauche de l'homme est vu de trois quarts, de même que son torse, mais ni le dessin ni la couleur ne le soulignent expressément; *perspective*: le garçon, devant, a les pieds sur le même plan que l'homme, et malgré l'opposition tranchée des vêtements — gris sur noir — il ne se détache pas « en avant »), tout concourt à susciter ce monde poétique de la présence absente, de la matière éthérée, de la vie transumée en éternité — en un mot le *charme* que dégage l'œuvre, et à nous convaincre que nous avons là l'œuvre d'un très grand maître.

Et si, comme le pensent certains, une partie de cet envoûtement est dû à l'inachèvement (l'artiste aurait abandonné son œuvre), nous répéterons avec Plin:

« Ce sont... les tableaux inachevés qu'on apprécie plus que les œuvres achevées... On y surprend la pensée même de l'artiste. »

Dans le cadre des conférences organisées par la *Société de culture italienne Dante Alighieri*, le peintre-mosaïste lausannois **François Pétermann** présentera dans les salons de l'*Hôtel Alexandra*, à Lausanne, le *mardi 30 avril 1963*, à 20 h. 45, un exposé intitulé:

Secrets et mystères des mosaïques de Ravenne Impressions d'un mosaïste d'aujourd'hui

François Pétermann fera tout d'abord un aperçu historique de la haute époque des mosaïques ravennates. Puis il parlera plus spécialement du procédé technique, de la fabrication du matériau utilisé pour la mosaïque et de son application sur le mur, de l'école hellénico-romaine, de l'école alexandrine et de l'école byzantine. Il parlera des différentes époques de restaurations et des travaux gigantesques qui sont actuellement en cours à Ravenne pour préserver de la ruine les exceptionnels trésors légués par la splendeur disparue des Empires romains d'Orient et d'Occident. Son exposé sera agrémenté par la projection de diapositifs en couleurs qu'il commentera. Enfin, dans une brève conclusion, il donnera son avis sur la position du mosaïste face à l'art d'aujourd'hui.

* * *

François Pétermann est né en 1931. Après avoir suivi, quelques trimestres, l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne, il part pour Paris. En 1951, il obtient la bourse « Maurice Sandoz » et fait un séjour à Rome; c'est en voyant restaurer une mosaïque antique à l'Institut national de restauration qu'il a pour la première fois envie de s'initier à cette technique d'art. Aux ateliers de mosaïques du Vatican, il est frappé par l'extraordinaire virtuosité des artisans qui y travaillent et par la pauvreté d'inspiration que sert cette virtuosité. Il décide d'appliquer leur technique à un art plus actuel que celui qu'on y pratique aujourd'hui. De retour à Lausanne, après un bref stage à Ravenne, il commence ses premiers essais. Depuis lors, François Pétermann compose et exécute lui-même ses cartons et ses mosaïques.

A Paris, au Salon d'automne de 1952, le président de la République, M. Vincent Auriol, et le ministre des Beaux-Arts lui décernent un prix spécial. Puis il expose à Lausanne, à Genève, à Paris, à Bâle et à Zurich. Ses œuvres se trouvent dans des collections particulières en Suisse, à Paris, Monte-Carlo, Rome, La Haye, New York et Medellin (Colombie). A Genève, il vient de réaliser, à la demande du président de la Croix-Rouge allemande, une paroi en mosaïque pour le hall du nouveau bâtiment de la Ligue des sociétés de la Croix-Rouge. Depuis 1954, il n'a plus exposé à Lausanne où il présentera ses dernières œuvres à la Galerie Maurice Bridel, du 30 mai au 19 juin prochains.

Assez paradoxalement, la célébration du 250^e anniversaire de DIDEROT sera théâtrale, et non point par la représentation des œuvres qu'il écrivit pour le théâtre: ces drames que l'on accable unanimement sous les épithètes de « bourgeois », de « larmoyants », c'est sans recours. Trois théâtres de Paris nous offrent déjà, ou nous offriront, des adaptations de ses romans les plus célèbres: *Le Neveu de Rameau*, *Le Religieuse*, *Jacques le Fataliste*. C'est au « Théâtre de la Michodière » que Pierre Fresnay, avec le grand talent d'acteur qu'on lui connaît, campe le personnage de « Rameau, le neveu », comme se nomme lui-même ce raté de génie, si vivant, si comédien déjà dans le roman, que l'adaptateur (Fresnay) n'a eu en somme qu'à choisir un tiers environ de l'œuvre pour cet acte, pamphlet bouffon tout pénétré d'ironie fine et d'amertume décantée, soit un véritable régal. Une anthologie, un récital d'acteur (ou presque: Julien Bertheau tient avec modestie et justesse le rôle du philosophe); voilà du meilleur théâtre, à vous donner la nostalgie de ce siècle des lumières qui nous surclasse en esprit et en ferme langage.

L'adaptation de *La Religieuse*, entreprise par Jean Gruault et montée par Jacques Rivette, au Studio des Champs-Élysées, offrait plus de difficulté; la réussite aussi en est moins certaine. Venu du cinéma dit de la « Nouvelle vague » et brûlant d'y retourner, l'un et l'autre se verront reprocher d'avoir fait d'une pièce de théâtre une succession de séquences insuffisamment liées, de laisser se perdre à travers les mailles de leur filet un peu lâche cette épaisseur romanesque qui arrache l'adhésion du lecteur. On en peut dire à peu près autant de toutes les adaptations de romans à la scène.

J'avoue que j'en suis moins choquée ici que pour les adaptations de Dostoïewski (*L'Idiot*, *Les Possédés* surtout) de ces dernières saisons. L'œuvre me semble, telle qu'elle nous est présentée, forte et même sobre, eu égard à la violence de la révolte d'une âme inflexible que les plus cruelles, les plus odieuses contraintes n'arrivent pas à briser. Traquée, butée, pitoyable et digne de respect dans ses revendications plus ou moins adroitement affirmées, Anna Karina fait de bons débuts au théâtre. Félicitons cette « vedette » de consentir, dans

l'expression de sa détresse, à être presque laide.

Les auteurs souhaiteraient que cette condamnation des couvents où l'on enfermait ceux — celles surtout — dont on voulait se débarrasser, par-delà la suppression de cet abus, en évoque d'autres, de notre temps, où la personne humaine, en dépit de déclarations célèbres, n'est pas mieux respectée. Quand l'Etat se mêle de direction de conscience!... quand une foi imposée peut en appeler au bras séculier!... La dernière scène nous montre la pauvre Simonin échappée à son couvent, happée par deux représentants de la loi. Le piège se referme.

Quant à *Jacques le Fataliste*, il en est question, pour plus tard, au « Théâtre de France », après le *Piéton de l'air*, de Ionesco, qui confirme toutes les craintes qu'avait éveillées en nous *Le Roi se meurt*.

Raymonde Temkine

Exposition

La direction du Musée des Beaux-Arts de Berne nous annonce une exposition de deux peintres polonais: *Maria Jarema* et *Maria Hiszpańska-Neumann*. L'exposition, qui sera ouverte du 19 mars au 16 avril 1963, est placée sous le patronage de l'ambassadeur de la République populaire de Pologne.

Notes de lectures

William Faulkner

La Ville

Editions Gallimard, Paris

Traduction par J. et L. Bréant

Je ne sais ce qui a amené l'éditeur à publier dans un ordre capricieux les trois volumes de la trilogie des Snopes, d'abord le premier, *Le Hameau*, puis le troisième, *Le Domaine*, enfin celui-ci, le second. Il en résulte que, des événements qui constituent la trame de *La Ville*, nous savons tout, et plus encore: leurs prolongements, et ce qu'il advient de

Flem Snopes et de sa fille Linda, alors que le volume se ferme sur le suicide de leur épouse et mère, Eula. Comme, ainsi qu'il arrive toujours avec Faulkner, le passé nourrit le présent, la matière de *La Ville* enrichissait, comme un humus fécondant, tout ce qui couronne — triomphe et mort — dans *Le Domaine*, la fortune de Flem, le plus Snopes de ces Snopes partis de rien et parvenus à la fortune et à la considération.

Par l'élimination (nous le voyons ici) patiente et tenace des Snopes compromettants, ceux dont les trafics sont trop voyants: Montgomery Ward qui montre, dans son arrière-boutique de photographe, des cartes obscènes, et I. O., escroc à l'assurance; tous les deux ayant eu la maladresse de se faire pincer. Enfin, c'est sa femme, dont il a toléré, pendant dix-huit ans, la liaison avec Manfred de Spain, que Flem démasque, afin de ne plus faire figure, dans Jefferson, de mari complaisant. Du même coup, il élimine Spain de la présidence de la banque et prend sa place. Il a eu pour complices « les maudites vieilles femmes des deux sexes, ou plutôt d'aucun ».

Cette épopée jeffersonienne est vécue et contée alternativement par Gavin Stevens, amoureux sincère et chevaleresque d'Eula, qui transfère un part du sentiment qu'elle n'a pas agréé sur sa fille, née d'un premier amant; par Charles Mallison, neveu de Gavin, encore enfant et, bien qu'innocemment, mêlé aux intrigues de la petite ville; par Ratheff enfin, le marchand de machines à coudre sagace qui joue, dans toute la trilogie, le rôle du coryphée.

Un véritable hymne au comté de Yoknapatawpha jaillit du cœur de Gavin au moment le plus tragique, et nous rappelle, s'il en était besoin, que la grandeur de l'œuvre romanesque de Faulkner vient de ce qu'elle est poésies.

Raymonde Temkine

Juan Garcia Hortelano

Orage d'été

Ed. Gallimard, Paris

Lauréat du premier Prix Formentor (1961), Juan Garcia Hortelano, avec moins d'agressivité que Juan Goytisolo, confirme sa vision d'une Espagne que travaillent encore les sé-

quelles d'une guerre inexpiable. Là encore nous sommes du côté des « vainqueurs ».

Le narrateur, Javier, a toujours été, d'ailleurs, du bon côté. « En 1936, j'avais vingt-quatre ans et je combattis du premier au dernier jour. J'obtins deux décorations et trois me furent accordées à titre collectif. Je fis mes débuts comme enseigne provisoire et terminai comme capitaine. En 1939, je me mis à travailler comme un âne et j'ai fait quelque chose d'assez important, pour la reconstitution de mon pays.

J'ai donné du travail à des centaines et centaines d'hommes, j'ai créé des entreprises, fait circuler des matières premières, augmenté la richesse. » Une vie honorable.

Sa dernière entreprise est l'édification d'une résidence balnéaire, « Les Voiles Blanches », où il passe l'été avec ses amis, acquéreurs des villas de luxe qu'il y a édifiées. Le temps est gâté et on s'y ennuie dans l'intervalle des réunions et des garden-parties. De toute façon, on y boit ferme. Et voilà encore pour nous rappeler les décavés de Torremolinos peints par Goytisolo. Si ce n'est qu'on reste entre soi, les touristes étrangers, facteurs de démoralisation pour l'Espagne, sont à peine évoqués.

Et puis, un jour, parce qu'on a trouvé sur la plage le cadavre nu d'une femme, Javier prend conscience du mensonge et du vide de son existence. Cela se manifeste pour lui par la découverte d'« une autre race de gens... à qui on ne pense jamais, qui sont presque des objets. Le type qui porte ta valise, le type qui cire tes souliers, le type qui te vend un paquet de tabac. Ce ne sont pas des amis à moi, ni des clients, ni rien ». Le mal gagnant, il en arrive à essayer « de penser comme le font sans doute ces garçons qu'on a arrêtés ou mon chauffeur ou la bonne ou la garde civile ». Il confesse qu'alors tout s'embrouille et que ça le rend fou.

Provisoirement, tout rentre dans l'ordre. Après avoir souhaité recommencer sa vie, au grand jour, avec la maîtresse qu'il aime, il retournera à leurs rendez-vous clandestins, résigné à « entendre les mêmes sottises, à jouer la même comédie ».

La mort comme révélateur — mais l'énigme éclaircie, on oublie la victime; les conversations futiles aux interlocuteurs interchangeables: c'est près de Marguerite Duras que nous

nous trouverions, cette fois. On s'y reconnaît mal dans toute cette volière: qui parle? (il ne s'agit pas de penser): Santiago, Asuncion, Claudette ou Andrès? Qu'importe. Ils ne sont évidemment personne, et Hortelano n'a pas plus souhaité doter ses héros d'un caractère, que Nathalie Sarraute les siens. Conformisme et parlerie. Bien que soient conservées composition et expression traditionnelles, c'est un « Nouveau roman » (variation espagnole) que le Prix Formentor a désigné à l'attention générale. Parution simultanée dans treize pays et en douze langues. Bon roman, sans doute, mais qui ne méritait pas cet excès d'honneur.

R. T.

Hermann Hesse

Gertrude

Calmann-Lévy, Paris

S'il n'était signé d'Hermann Hesse, nous nous contenterions de voir en *Gertrude* un roman délicat dont le héros, compositeur de génie, exprime dans sa musique la contradiction inhérente à sa vie. « Car ma vie a été malheureuse et pénible, et pourtant elle paraît riche et magnifique à d'autres et parfois même à moi. » Infirmes à la suite d'un accident de luge où l'a précipité une fille coquette qui, elle, s'en tire sans dommage, Kuhn, arraché aux plaisirs et aux folies de sa jeunesse, doit renoncer à l'amour et, s'il lui arrive de verser des larmes sur ses amis, « tous ces êtres passionnés, je les voyais chanceler et se laisser emporter vers des lendemains incertains », il en verse « plus calmes, plus secrètes, sur moi-même, qui vivais parmi ces gens-là comme si j'avais été sur une autre planète, sur moi qui ne comprenais pas la vie, qui étais assoiffé d'amour et devais cependant la redouter ». Sa musique le rapproche de la belle, la noble, la sensible et musicienne Gertrude; il s'en éprend passionnément, mais elle n'éprouvera jamais pour lui qu'une amitié dont l'insuffisance lui devient douloureuse et même insupportable (il songe au suicide), quand la jeune fille épouse le chanteur Muoth.

Ce Muoth, exigeant, passionné, insatisfait, est, pour son ami Kuhn, à la fois le bon ange et le mauvais, lui favorisant une carrière que ne connaîtra guère que des succès (faciles,

trop faciles, est tenté de penser le lecteur), mais lui ravissant le cœur de Gertrude, pour leur malheur à tous les trois. Les personnages simples et discrets de Teifer et de sa sœur proposent un idéal de bonheur simple, dont le héros ne sait pas se contenter, bien qu'il puise en leur société, parfois, le réconfort.

Roman assez traditionnel donc, attachant dans sa nostalgie un peu brumeuse où la passion couve et sourd mieux qu'elle n'éclate. Mais il s'agit d'Hermann Hesse et il faut replacer *Gertrude* à l'époque de sa composition: 1910. H. Hesse a trente ans, et les thèmes de ses œuvres y apparaissent ou s'y laissent entrevoir: son amour pour la musique, un romantisme dominé, les tendances contradictoires de sa personnalité; jusqu'à son intérêt pour les philosophies de l'Inde, le Karma. Cette curiosité deviendra connaissance et inspirera à H. Hesse son chef-d'œuvre, ce *Jeu des perles de verre*, un des livres-clefs de notre époque, celui qui fait de lui l'égal d'un Thomas Mann.

R. T.

Richard Wright

Huit Hommes

*Traduit par Jacqueline Bernard
et Claude-Edmonde Magny
Collection des Lettres Nouvelles*

Editions Julliard, Paris

L'homme qui était presque un homme, l'homme qui vivait sous terre, celui qui a vu l'inondation; l'homme à tout faire comme celui qui croyait que « Dieu n'est pas comme ça », c'est toujours l'homme noir, comme celui qui tua une ombre ou son frère de race, plus évolué, qui alla à Chicago, tandis que le grand brave homme — noir aussi — naviguait.

Et cet homme noir vit dans un univers qui n'est pas celui de l'homme blanc et où cet homme blanc le cantonne, le maintient ou le refoule; la bienveillance ou l'hostilité blanches n'ont pas d'effets bien différents sur son sort; qu'il soit encore prisonnier d'une mentalité pré-logique ou supérieur par l'intelligence et l'expérience de la vie à son entourage blanc, « la distance psychologique séparant les races » ne peut être réduite... La peur, une peur réciproque, empoisonne leurs rapports et soulève de part et d'autre une vague de haine, haine

de soi aussi bien, qui déferle en violence; le meurtrier (d'une blanche: *l'homme qui tua une ombre* — ou d'un noir: *l'homme qui vivait sous terre*) est l'exutoire naturel de ces « sentiments rebelles ».

La nouvelle la plus forte, la plus originale de ce recueil posthume est autobiographique. Richard Wright, *l'homme qui alla à Chicago*, y raconte ses débuts dans le Nord et la conscience qu'il prend, à travers ses expériences, que le problème racial, pour s'y poser un peu différemment que dans le Sud, ne condamne pas moins le Noir « à vivre dans la solitude, tandis que ceux qui le condamnent poursuivent des buts plus bas que tout autre peuple au monde ».

Mais, devant avoir recours au bureau de bienfaisance, il lui advient de se trouver mêlé aux plus misérables de ses frères; il comprend alors le sens du milieu qui l'entoure: « Il s'est produit en eux une révolution qui attend le moment de se traduire par une façon de vivre nouvelle et inconnue. » Il a découvert la solidarité qui le lie à eux, plus forte que tout devoir théorique envers ceux qu'il considère comme « d'une espèce voisine de celles des animaux ».

Toute la vie d'homme et d'écrivain de Richard Wright sera dès lors consacrée à revendiquer pour sa race des conditions décentes d'existence et la reconnaissance de cette dignité, qu'on dit — sans discrimination — humaine.

R. T.

Michel Buton

Réseau aérien

Texte radiophonique

Editions Gallimard, Paris

Nouveau roman, nouveau théâtre, art nouveau, voici, avec *Réseau aérien*, de Michel Buton, ce que la bande de librairie nous promet comme une « radio nouvelle ». Les éditions Gallimard publient le texte qui fut commandé et diffusé par la Radio-diffusion française l'année dernière.

Des moyens d'expression modernes, la radio est celui qui a, sans conteste, les plus grandes difficultés à se hausser au niveau de l'expression artistique, ne serait-ce que par l'extraordinaire occasion de gaspillage de bruits et de

mots qu'elle offre. Il s'agit, dans le cas présent, d'un texte d'émission écrit comme une partition musicale, d'une unité de temps structurée, à l'intérieur de laquelle se posent, les uns par rapport aux autres, ce que, par analogie, je nommerai des thèmes.

Le prétexte à cette construction est fourni par un argument simple: comme fréquemment chez le grand voyageur qu'est Buton, nous suivons des personnages dans leur périple. Mais ici, pas de héros autour duquel s'organiseraient un monde et une société. Des couples (c'est-à-dire des dialogues) filent en avion, suivant les grandes routes rectilignes imaginaires qui vont de cité en cité, par-dessus les territoires, au franchissement autrefois ardu, et tracent autour de la terre un réseau dont le centre est Orly. A l'entrée de l'émission, nous quittons la France avec deux appareils qui se dirigent l'un vers l'ouest, l'autre vers l'Orient. Peu à peu, le contact n'existe plus que par l'art de l'auteur; abstraits du sol, nous sommes simultanément en plusieurs lieux et, au fur et à mesure qu'aux escales le réseau se ramifie par la mise en marche de nouveaux avions, se renforce le sentiment que l'on enserme par l'esprit le globe terrestre. Il y a, dans ce texte, un peu du rêve de certains poètes de la Renaissance, et la poésie du voyage et du survol s'y nuance de celle, plus cérébrale, des cartes et des globes.

Erik Veaux

C. C. Jung

Présent et Avenir

Buchet Chastel, Paris

Le dernier ouvrage de Jung, *Présent et Avenir*, est bien évidemment celui d'un médecin, mais plus particulièrement ici l'auteur trouve dans son œuvre de spécialiste le point de départ d'une réflexion politique et sociale, d'une analyse de ce qui lui paraît être la situation de l'homme chrétien blanc au XX^e siècle. De son propre aveu encourageant le reproche d'énoncer des thèses moyenâgeuses, il considère l'homme comme un microcosme, une entité en principe aussi structurée que la société l'est elle-même, à partir de quoi il propose une analogie entre les affections névrotiques que caractérise le dédoublement de la personnalité

et la scission du monde en deux puissances qui mutuellement se repoussent et se fascinent. Toujours est présente dans l'ouvrage la division; il est fait distinction entre connaissance et compréhension, savoir et croyance, religion et expérience du divin, entre le mot et le Verbe, l'Etat et je n'ose dire l'Eglise, puisque celle-ci emprunte à celui-là nombre de ses techniques d'oppression et participe ainsi à l'aliénation de l'individu.

Jung compte parmi les instincts primitifs fondamentaux le sentiment religieux qui, détourné de l'expérience individuelle de « Dieu », « une instance qui n'est pas de ce monde », peut être à l'origine de névroses, névrose « politique » si les circonstances historiques viennent accentuer un déséquilibre qui aura pu naître dans l'enfance mais que le conscient raisonnable aura su dissimuler jusqu'à l'âge adulte, jusqu'à la crise engendrée par la situation de détresse du conscient. A l'époque actuelle, précise-t-il, le triomphe de la déesse Raison (du conscient sur l'inconscient) institue une névrotisation générale de l'homme.

Le thème de l'aliénation n'est pas nouveau dans la philosophie, et des œuvres comme *Les Temps modernes*, de Chaplin, l'ont bien popularisé. L'originalité de Jung n'est donc pas à rechercher dans le thème lui-même, mais dans les motivations qui y sont données. Jung se propose pour tâche de comprendre en psychanaliste le phénomène général de la massification et, si possible, de tracer quelques projets vers l'avenir. « Seul peut résister à une masse organisée le sujet qui est tout aussi organisé dans son individualité que l'est une masse », et « si l'apport et le flux de la dynamique instinctive doivent continuer à venir irriguer notre vie présente — ce qui est capital pour la conservation de notre existence — il est d'autant plus nécessaire que nous élaborions et modifions les formes archétypiques que nous pouvons atteindre et dont nous pouvons disposer en des représentations qui correspondent et s'harmonisent aux nécessités des temps nouveaux. » En cela, sans doute, a-t-on voulu voir le testament spirituel de Jung.

Les dernières pages du livre renvoient à l'art moderne qui, expression de la liberté et fidélité aux mythes (de par leur nature conservateurs), semble être un catalyseur de la prise de conscience, de l'autocritique intime, pre-

mier pas vers une réconciliation de l'homme avec lui-même. E. V.

Elena Quiroga

Liberata

Traduit de l'espagnol par Bernard Lesfargues

Ed. Plon, Paris, 1961, 245 pages

Le texte original de ce deuxième roman d'Elena Quiroga portait, en Espagne, le titre de *La malade*. On peut supposer que cette malade n'est pas seulement Liberata qui, trompée par son prétendant, s'est enfermée depuis plusieurs années dans un mutisme qui l'a conduite à une totale prostration. C'est aussi la narratrice, madrilène mais étrangère à son propre pays, qui découvre qu'elle aussi s'est figée dans une suffisance bourgeoise. Elle sera en effet incapable de porter témoignage du drame de Liberata et le réduira, de retour à Madrid, aux dimensions d'un quelconque fait-divers, souvenir vague d'intéressantes vacances. Enfin, c'est toute l'Espagne qui se dévoile à nous comme une malade prostrée dans des provinces rurales, frappée de stérilité dans un immobilisme morbide. Le plus grand intérêt de ce récit est d'ailleurs de nous introduire à cette terre de Saint-Jacques, la Galice maritime, ignorée dans son isolement total au bord de l'Atlantique.

Malheureusement, le roman est construit sur un schéma bien banal: une femme quitte son mari pour des vacances conjugales, se découvre à travers le drame d'une autre femme, revient à son point de départ sans pouvoir néanmoins résoudre ni même penser ses contradictions. L'habileté technique d'Elena Quiroga n'arrive pas à cacher l'étroitesse de son point de vue qui ne perçoit la réalité espagnole globale qu'à travers le petit bout de la lorgnette. Il est trop facile de réduire la situation dramatique de la province rurale ibérique à des drames personnels passionnels. Ces qualités médiocres ne sont malheureusement pas effacées par l'honnête traduction de B. Lesfargues qui n'a pas voulu repenser ce roman en français comme il le fit, il y a peu, avec l'œuvre de Joan Salles.

Pierre Furter

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

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 ».

30 avril 1963

François PÉTERMANN, peintre - mosaïste : « Secrets et mystères des mosaïques de Ravenne. Impressions d'un mosaïste d'aujourd'hui ».

Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris
Litré 2059

Mars - Avril

Benrath

Avril - Mai

Brauer

Juin

Castel

La Galerie Karl Flinker représente en France le peintre polonais

Kujawski

Galerie Paul Facchetti, 17 rue de Lille, Paris

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Mars

Onishi

lavis

En permanence

Alechinsky
Hartung

Arikha
Messagier

Asse
Rollier

Sam Francis

Arts primitifs

Afrique
Amérique
Océanie

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Georges Romathier

Œuvres récentes