

POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Juillet - Octobre 1963
Numéro double
Suisse Fr. 3.—
France: NF 3.50

91-92

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

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

Comité de patronage

Crédit Foncier Vaudois,
Lausanne

Assurance Mutuelle Vaudoise
contre les accidents, Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

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

M. Charles Veillon, Lausanne

Lait Guigoz S. A., Vuadens

Société de Banque Suisse,
Lausanne

Société des produits Nestlé, Vevey

Imprimerie Raymond Fawer S. A.,
Lausanne

à qui « Pour L'Art » exprime sa
gratitude

martha jackson

32 east 69 street, new york 21
phone yu 8-1800

invites you to visit her new-york gallery

exhibition schedule 1963-1964

oct-nov tapies
nov-dec capralos
jan goldberg-bluhm
feb lester johnson
mar paul jenkins
april appel: nudes
may sam francis

Galerie Jeanne Bucher

53 rue de Seine Paris 6

Bissière
Tobey
Reichel
Vieira da Silva
de Stael
Szenes
Hajdu
Stahly
Aguayo
Nallard
Moser

25 octobre - 16 novembre

Carrade

Beauford-Delaney,
Hundertwasser,
Zoltan Kemeny,
Ger Lataster,
Rene Laubies,
Ung-No-Lee,
Georges Noel

Galerie Paul Facchetti

17 rue de Lille Paris

Jacques Chessex

Jaques Berger

Georges Peillex

*La conquête de l'esprit
et du cœur*

Jacques Monnier

En suivant l'art-pilote

Grégoire de Narek

Prière

Grégoire de Khloth

*Récit des calamités de
notre temps*

Daniel Varoujan

Le retour

Vahé Godel

*Constantes de la poésie
arménienne*

Jean-Marie Pilet

*Introduction à l'art grec VII
Zeus (ou Poséidon) du
Cap Artémision*

Raymonde Temkine

*Ecrivains allemands
d'après le Déluge*

F. C.

*Chronique italienne*Couverture: Jaques Berger, *Lithographie*, 1963

Revue et Mouvement « Pour L'Art » - Avantages - Conditions page 70

Hommage à Jaques Berger*

L'année dernière, le peintre vaudois Jaques Berger (né à Villeneuve en 1902) a fêté son soixantième anniversaire. Pour L'Art s'associe aux amis, aux élèves et aux anciens élèves du peintre pour rendre un hommage public à son activité particulièrement féconde, tant sur le plan de la création que sur celui de la pédagogie. Rappelons en effet que Jaques Berger enseigne la peinture dans notre Ecole cantonale des Beaux-Arts depuis plus de dix ans.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à Jaques Berger pour l'œuvre exemplaire qu'il nous offre, œuvre forte de sa retenue, volontiers confidentielle, à la mesure de notre secret intérieur.

* Pour L'Art se fait un plaisir d'offrir à ses lecteurs, en souscription, l'*Hommage à Jaques Berger* qui vient de sortir de presse par ses soins (veuillez vous en référer au bulletin de souscription inséré dans cette livraison).

C'est un homme silencieux et secret. Il ne parle guère de lui, à peine plus des autres. On l'aperçoit rarement. Il n'appartient à aucun clan. Il est seul. Il ne voyage pas.

Il est sévère, intraitable. Mais sa sévérité n'est pas calviniste! Je veux dire qu'elle ne le prive pas du monde, ne lui donne nul remords, nul tremblement. C'est une sévérité rayonnante, conquérante, de si altière tournure d'esprit qu'elle porte constamment ce peintre à de grandes hauteurs de vue et de vol (tel, sur son rocher, solitaire, tendu vers le combat et la conquête, il est trop aisé de le comparer à l'oiseau de proie, épervier, chouca, milan, auxquels d'ailleurs l'apparentent son œil aigu, et je ne sais quel constant état d'alarme).

Mais une singulière chaleur habite sa voix — il l'a grave, mélodieuse. Il parle lentement, détache ses mots, les charge aussi d'une gourmandise attentive, humide, qui leur donne une force merveilleusement convaincante. Même triste (il l'est quelquefois, ou détrompé), il connaît si bien les pouvoirs de l'humour qu'il plisse les yeux, se moque de lui-même, s'invente une gaieté qui le fait alors ressembler à un sage chinois (enfin, à l'image que je me donne d'un vieux moine en robe jaune, souriant dans l'ombre, très savant, et prodigieusement immobile).

A qui s'étonnera de me voir esquisser ici le portrait d'un peintre, je répondrai qu'il y a de bien étonnantes ressemblances entre cet homme et ses tableaux. Sans doute, c'est un phénomène banal, cette parenté de l'œuvre et de l'artiste! Mais poussé à ce point, le mimétisme est proprement extraordinaire.

Même immobilité, même gravité aiguë — et jusqu'à la réserve du propos, à la tristesse enjouée, à la force savante! Même désespoir aussi, parfois, même solitude dans ce désert où il lui arrive d'avancer... Les belles toiles abstraites de ces dernières années (mystère des formes immobiles, dont la rencontre pourtant chaque fois propose un décisif événement), volontiers je les verrais nées de ces traversées errantes. Sur des paysages de pierre, de sable, d'eaux lointaines, s'ouvre un ciel léger, musical, comme une promesse raffinée, un signe joyeux à l'assoiffé...

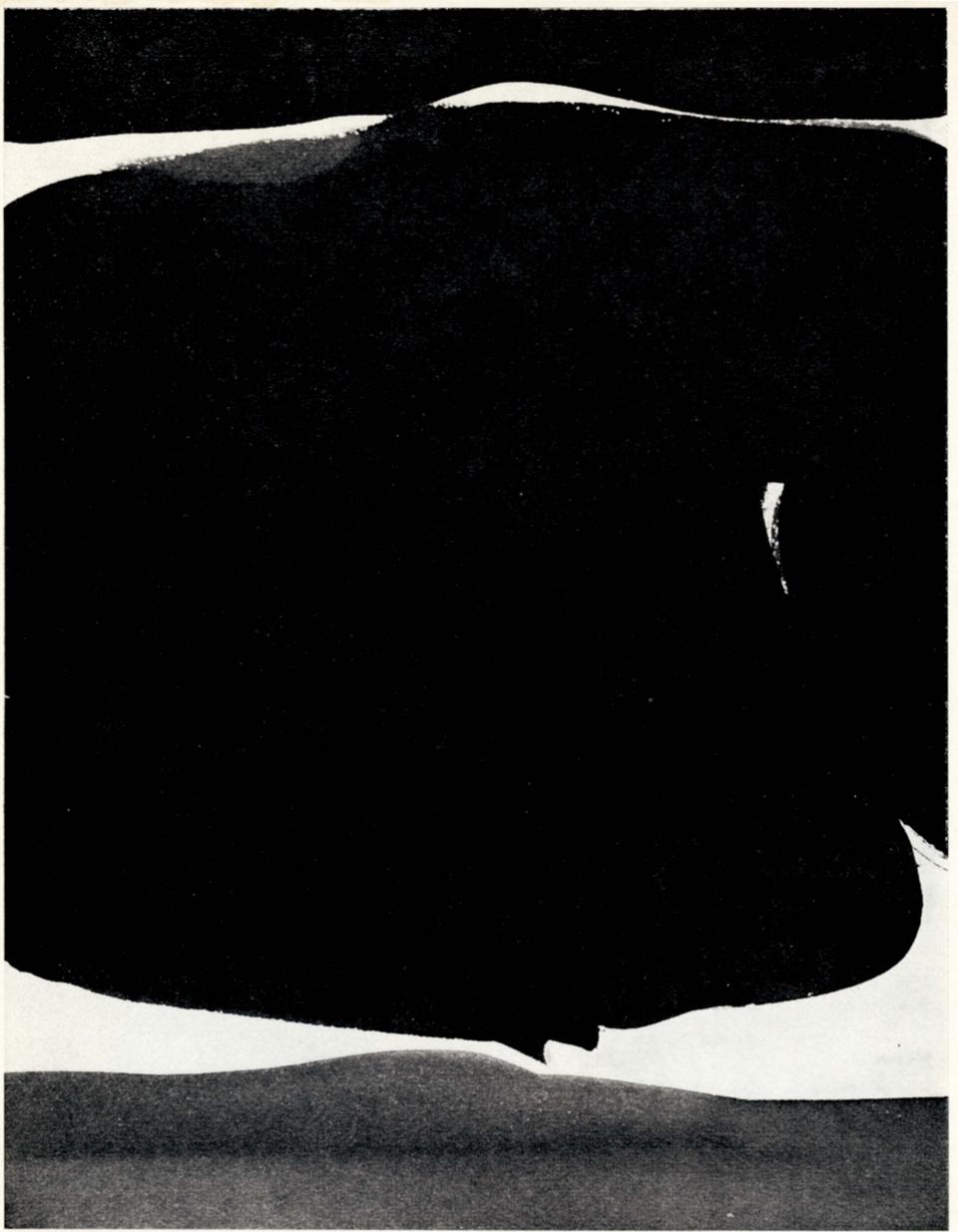
Les Vaudois n'ont pas l'intelligence de la peinture. Ils ont ignoré Valotton, ri longtemps d'Auberjonois, manqué Borgeaud, Poncet, Bischoff. Vaudois par sa réserve, son humour, sa force solitaire, son inclination naturelle à la métaphysique, Jaques Berger ne les a pas concernés davantage. Sa peinture les aurait *déroutés*! Ils ont senti sa force, son exigence de maître — ils ont choisi une fois encore de passer leur chemin en ricanant ou en feignant quelque civique affairément.

Pourtant, il faut constater que Berger a, sur les jeunes peintres, une influence de chaque jour. Il leur a appris leur métier, et une certaine manière de vivre ici. Urban, Jean-Paul Berger, Raetz, Besson nous entretiennent sans cesse de ce maître unique.

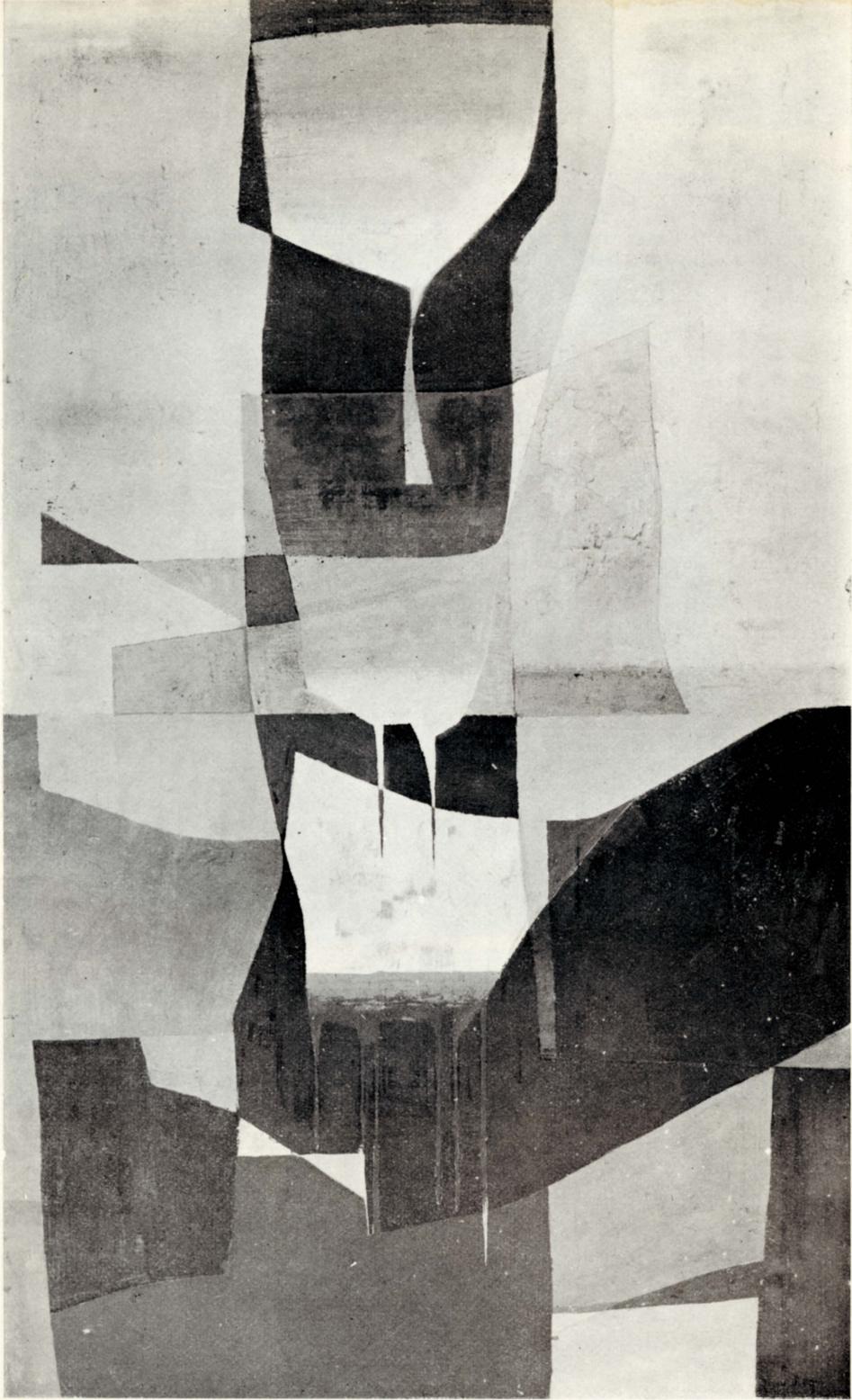
Qu'il me soit permis de dire à mon tour quel heureux courage j'ai trouvé, si souvent, à me répéter que ce grand peintre, à deux pas de chez moi sans répit travaillait: dans les plus difficiles moments, l'autorité de sa présence m'était une vérité absolument concrète, un exemple vif, un lien actif, puissant, aux choses et aux cœurs.

Rétrospective. Le terme immédiatement nous incite nous-même à un regard en arrière. Plongeons dans le passé. Et c'est heureux même si nos préoccupations sont dirigées vers l'avenir. Car finalement il n'y a de césure que dans la conception que nous nous formons des choses parce que nous ne pouvons guère faire autrement, arbitraire. Les dernières toiles de Jaques Berger, celles qu'il peindra demain, n'existent et ne seront dans leur essence et dans leur forme qu'en fonction de beaucoup d'autres, bien plus anciennes, dont elles sont le magistral prolongement. A l'origine, toujours, il y a un homme, ses rapports avec le monde commandés par la forme de son intelligence, la qualité de sa sensibilité. Les années passent. Il n'y a pas vieillissement, mais féconde maturité. Jour après jour, d'un dessin à l'autre, toile après toile, la pensée s'assure et se précise, la vision se décante, et le chemin s'abrège qui conduit au but dès longtemps pressenti. D'où une évolution lente mais constante, sans rupture véritable, qui renouvelle sans renier et nous offre le spectacle du plus harmonieux épanouissement. Le doute, les obstacles, les luttes, les problèmes qu'il fallut résoudre n'apparaissent pas. Le comble, ici, c'est qu'un art né de tant de difficultés vaincues semble le fruit d'une naturelle éclosion.

Retour donc, aux origines. Pour moi, elles se situent peut-être à une quinzaine d'années en arrière. Des huiles baignées d'une lumière un peu crépusculaire, menacées par l'ombre qui semble impuissante à lutter contre l'opiniâtre poussée d'une vie intense et concentrée. Présence méditative des objets dans une nature morte. Formes allusives, dessins elliptiques. Puissance racée d'une élégance toute spirituelle des chevaux : manèges, cirque ? Peu importe le truchement. L'essentiel, c'est cette ouverture qui chaque fois nous est proposée sur les jardins interdits de notre enfance, coups de sonde, lambeaux arrachés à la brume qui nous dissimule la réalité d'un monde qui se refuse à nous donner la clé de ses mystères. Jaques Berger est alors, et il l'est resté, un observateur attentif et passionné de la nature et de la vie, sensible plus qu'aucun



Jaques Berger, *Peinture*, 1963



Jacques Berger, *Peinture*, 1962

autre au monde des formes. Mais celles-ci ne tardent pas dans son esprit à conquérir leur autonomie. Avec le temps, les images et les impressions se sont accumulées dans son souvenir; certaines interdépendances se sont établies, certaines lois se sont dégagées d'une accumulation de richesses autrefois un peu chaotique. L'essentiel se libère de la gangue qui l'entourait, l'esprit triomphe et n'a plus besoin d'autre moyen de communication que la forme librement créée et soumise aux seuls impératifs de la pensée. Abandonnant alors certains procédés techniques, certaines habitudes esthétiques qui, jusque-là, lui avaient infailliblement réussi, il s'engage vers un art incontestablement plus difficile, au langage encore plus châtié, aux moyens simplifiés dont la mise en œuvre exige une remarquable maîtrise de la construction architectonique et de la puissance expressive de la couleur. De là date une peinture épurée, répugnant plus encore que par le passé aux effets flatteurs, mais semblant chercher en se dépouillant une voie vers les couches les plus profondes de notre âme.

Admirable chemin parcouru par un artiste que ne guida jamais que le souci d'être toujours plus fidèle à lui-même, plus près de sa vérité intérieure. Mais il n'y a à la vérité pas de différence fondamentale entre les toiles figuratives d'autrefois et les compositions si subtilement poétiques d'aujourd'hui. Dans les deux cas, le but poursuivi est le même, et le résultat atteint dégage la même qualité d'émotion. Tout au plus le détachement de la réalité objective a-t-il conduit à une encore plus grande concentration de la pensée, à une plus subtile précision de l'intention. Jamais, en effet, Jaques Berger n'est allé si loin dans l'expression de son monde personnel, ni plus profondément dans les zones obscures de la vie intérieure.

Cet affinement des sens et de la perception entraîne des conséquences logiques. A son insu, le peintre se japonise un peu, non seulement dans l'écriture, mais aussi dans cette forme de sagesse lucide qui m'a semblé

si bien s'illustrer par ces portraits de mandarin qu'a fait de lui le photopsychanalyste Jacques Rouiller.

On a compris que dans un demi-silence propice aux plus délicates explorations mentales, Jaques Berger, au long de sa carrière, a conduit son œuvre aux plus hautes régions de l'art.

Situation de l'art contemporain

L'art contemporain déroute par sa diversité. Il exploite toutes les techniques possibles, il multiplie ses manifestes. Jusqu'à cultiver la contradiction. Impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme, etc. : autant d'appellations, l'une chassant l'autre, autant de mouvements ou d'écoles qui s'engendrent pour mieux se vouer aux gémonies.

Cette singularité (il s'agit bien de voir dans cette diversité l'un des traits dominants de l'art contemporain) tient à un processus d'*accélération de l'histoire*. Pas un domaine de notre époque qui n'échappe à ce phénomène. Depuis plus d'un siècle, la population de notre globe croît à une allure inquiétante. Le machinisme paraît s'emballer, qui nous inonde de biens de consommation. Les moyens de transport ne cessent pas d'augmenter leur vitesse. Quant aux moyens d'information, leur diffusion est telle que nos contemporains tissent avec le monde un réseau de conversations téléphoniques, de messages radiophoniques, de télégrammes et de lettres d'une incroyable densité. La science prospecte la matière avec fébrilité, talonnée par la technique qui convertit immédiatement ses découvertes en engins utilitaires. Le visage de l'homme et de la société change constamment, de plus en plus rapidement, au fur et à mesure que notre expérience nous livre des choses une réalité différente de celle que nous leur connaissions. Notre conscience est l'objet d'une véritable mutation.

L'art moderne témoigne de cette métamorphose. Il lui arrive même d'en annoncer les étapes ultérieures. Participant du même élan que notre époque imprime à l'histoire, il multiplie ses propres recherches (son caractère *expérimental* est un autre de ses traits dominants). On dirait qu'il poursuit avec opiniâtreté l'image d'une sérénité toujours plus prompte à se dérober. D'où son pathétique.

Expositions, presse artistique, cinéma, télévision attisent cet esprit de recherche. Pas un procédé, pas une invention, pas une découverte qui ne soit aussitôt l'objet d'une large diffusion et qui ne féconde à son tour d'autres expériences.

De son côté, l'amateur a ses exigences. Il consomme hâtivement peinture, sculpture, et se tient à l'affût du nouveau. Il incite donc l'artiste à l'aventure, il l'enjoint de « faire œuvre personnelle », sans lui laisser le temps de mûrir son œuvre et de la laisser reposer comme un vin de choix.

Si l'artiste est maintenant dispensé d'illustrer l'actualité ou de figurer les mythes officiels, il n'est point quitte de la société qui l'oblige à entrer dans un circuit commercial où joue la loi de l'offre et de la demande. On attend donc de lui qu'il fasse preuve d'originalité, qu'il révèle une réalité insoupçonnée, mais on s'empresse aussitôt de dénoncer cette « ère du soupçon » dans laquelle il prétend nous introduire. Contradiction dont on mesure la gravité lorsqu'on constate que la publicité, par exemple, exploite la sensibilité du public suivant des structures plastiques et des procédés que ce même public refuse de reconnaître dans la peinture et la sculpture. Devant une telle incohérence, l'artiste lucide et intègre choisit d'être « la mauvaise conscience de son temps ». C'est la tâche que Saint-John Perse assigne au poète d'aujourd'hui.

Contre ces forces qui oppriment l'individu et qui ont nom règlement, principe, convention, planification, collectivisation, conditionnement, l'artiste revendique pour l'homme le droit de se découvrir pour mieux se connaître. Il rejoint naturellement cet autre artiste de la matière qu'est le physicien moderne: « Le sujet de la recherche n'est plus la nature en soi, mais la nature livrée à l'interrogation humaine et dans cette mesure l'homme, de nouveau, ne rencontre ici que lui-même », comme l'écrit Werner Heisenberg.

Au bout de l'expressionnisme

Figurés, un personnage, un paysage, un objet ne sont pas nécessairement le lieu où l'homme se réconcilie avec le monde et avec lui-même. Ils peuvent devenir les témoins d'un divorce quand un système de repré-

sensation ne semble plus qu'un masque donnant le change à une réalité qui s'altère. L'artiste accuse en eux son conflit intérieur.

De tout temps il s'est trouvé des artistes pour prêter un visage aux monstres hantant leurs contemporains. Les sculpteurs du Moyen Age exorcisaient le Diable et ses comparses, les démons, au porche des cathédrales. Ils agissaient pour la collectivité et faisaient œuvre de salubrité publique. Mais l'Eglise a, par la suite, cessé d'être la conscience de tous et la société s'est montrée de moins en moins accueillante pour les artistes qui prétendaient lui révéler sa *part d'ombre*.

Au fur et à mesure qu'elle précipitait le cours de son évolution et qu'elle remettait en question ses valeurs traditionnelles, notre civilisation a vu des peintres et des sculpteurs toujours plus nombreux dénoncer avec force ses tares et son déséquilibre. Particulièrement dans les pays du Nord. Van Gogh, Ensor, Munch, Paula Modersohn-Becker furent des précurseurs solitaires. Mais les peintres en rupture de tradition ne tardèrent pas à se grouper pour promouvoir un art nouveau, fortement expressif, qui trouva en Allemagne sa terre d'élection. Dès 1903, Kirchner, Heckel, Bleyl, Schmidt-Rotluff jettent les bases d'un programme d'activité et fondent un mouvement, *Die Brücke*. Historiquement, l'*expressionnisme* est né. La revue *Der Sturm* généralise l'emploi de ce terme pour désigner l'orientation nouvelle que prend la peinture tant en Europe centrale qu'en Europe septentrionale, puis en France, au Mexique, aux Etats-Unis et au Brésil.

« Nous accueillons toutes les couleurs qui, directement ou indirectement, reproduisent la pure impulsion créatrice », déclare Kirchner. Ce bref manifeste ne prétend pas définir un système esthétique ni fonder une école, mais propose un climat de travail. Respectueux de la liberté de l'artiste, il a souci d'*authenticité* et d'*intensité* expressive (d'où l'intérêt qu'il porte aux cultures primitives et à leurs techniques).

Une œuvre expressionniste prend sa source au plus profond de l'artiste, elle s'alimente à cette « nécessité intérieure » dont parle Kandinsky. Mais il ne lui suffit pas d'immobiliser dans une image le paysage secret que

le peintre porte en lui. Au contraire, elle veut témoigner de son ardeur à naître, elle veut restituer dans toute sa force l'« impulsion créatrice » et sa puissance de surgissement. Répudiant une réalité qui se donnerait pour elle-même, l'œuvre expressionniste choisit de s'inventer continuellement et conserve à l'artiste son entière liberté créatrice. Le peintre fait fi de l'apparence des objets, et plus encore de leur volume, de leur masse, de leur poids, de l'inertie par quoi ils échappent à la « dimension circulaire » du temps, à la mobilité de la vie. Pour les rompre et les désarticuler, il recourt au contraste des formes, à la dissonance des couleurs. Il lui arrive de ne pas mener à chef son entreprise de destruction. Ainsi d'Helmut Sturm, par exemple. Sturm a choisi d'immobiliser ses Deux personnages (*Zwei Figuren*) au moment où la métamorphose accusait la disproportion de leurs têtes grosses comme des citrouilles et de leurs membres tronqués en appendices dérisoires. Clouant au pilori leur effigie ricanante, il refuse à ces êtres grotesques le mouvement par lequel ils se cherchaient une autre signification. Son humour grinçant débouche bientôt sur le tragique.

Le ton monte bien vite à la véhémence, et ce qui était joie de bousculer un répertoire de conventions fait place à la protestation, puis à la revendication et à la colère. La violence l'emporte. L'artiste prend maintenant plaisir à déchirer les masques d'une humanité qui travestissait son inhumanité, à fustiger et à lacérer les derniers lambeaux d'un monde mensonger, avec la même fureur vengeresse qui pousse un personnage de Louis-Ferdinand Céline à dégainer son sabre: « ... et zip... et zoup... Et que je t'assène, flamberge, assomme, siffle, abat l'espace. » Asger Jorn, Karel Appel, Ger Lataster manipulent leurs tubes de pâte « comme des cartouches de dynamite ». Ils désintègrent le monde, le triturent, le malaxent et le restituent à ses forces élémentaires. La touche devient arabesque, ou déflagration, ou trajectoire le long de laquelle se détend leur influx nerveux.

Non contents d'en découdre avec les choses et leurs apparences, certains expressionnistes vont jusqu'à défier la peinture elle-même. Joan Mitchell,

par exemple, s'applique à détruire tout ce qui semble devoir s'échafauder. Qu'un accord s'établisse entre deux couleurs, que deux nuances se mettent en valeur, que le hasard amène un vague effet de symétrie, et l'éclaboussure ou l'empâtement ont tôt fait de déjouer les ruses des pigments. A la limite, la peinture conteste le pouvoir même de la peinture. Besoin de remettre en question les fondements mêmes de l'expression? Refus de tout compromis avec les choses, avec l'art en particulier? Une telle expérience ne souffre aucune poursuite.

Calligraphie et peinture

Tandis que le Japon s'occidentalise et découvre la porte montée sur gonds, l'Occident est séduit par l'Orient et découvre la porte coulissante de la maison japonaise.

L'Extrême-Orient a, par deux fois, fécondé notre culture. En 1856, le graveur Bracquemond révèle l'œuvre d'Hokusai. En 1862, rue de Rivoli, une boutique ouvre ses portes à l'enseigne de *La Jonque chinoise*. Degas, Manet, Whistler, Renoir, Monet la fréquentent assidûment pour ses estampes japonaises. Ils découvrent, dans ces estampes, un art sacrifiant moins aux apparences qu'aux symboles, moins au trompe-l'œil qu'à l'expression par signes posés en aplats sur le support. Les Nabis (Bonnard, Vuillard, Vallotton) tireront à leur tour parti de l'esthétique orientale, dans le domaine de l'affiche en particulier.

Durant la seconde Guerre mondiale, l'Amérique et le Japon se sont affrontés dans le Pacifique. Affrontement, puis confrontation. Le Nouveau-Monde prend connaissance d'un monde très ancien aux mœurs presque millénaires (son industrialisation n'avait que peu affecté les traditions spirituelles, morales et esthétiques du Japon).

Hemingway, Ezra Pound, Henri Miller, Tobey, Pollock: littérature et peinture américaines n'ont jamais cessé de protester contre les abus de la société capitaliste et industrielle de leur pays. A l'emprise de la masse,

à l'unification des styles de vie, au nivellement des valeurs, à la mythologie de l'efficacité et du rendement, ils opposent leur individualisme farouche, leur goût de l'aventure, leur passion de l'élémentaire. Imprégnés eux-mêmes de la générosité de leur pays, de son dynamisme, de sa naïveté, voire de sa candeur, allégés d'un passé trop riche que l'Europe traîne parfois comme un boulet, ils retournent contre leur *civilisation machiniste* sa propre vitalité.

Pas étonnant donc que les artistes des Etats-Unis aient découvert en Orient un antidote aux principes de l'American way of life, qu'ils aient vu dans sa sagesse contemplative un défi à la vie exagérément active, trépidante, nerveuse que nous imposent nos propres inventions. Leur expressionnisme violent s'entendait à déchirer les choses, à lacérer l'image que beaucoup se faisaient de la réalité pour les réduire à une écriture désarticulée, délirante, dont les signes semblaient fuir leur contenu traditionnel. Leur *écriture à vide* (n'est-ce pas le propre de l'art baroque?) les prédisposait à rencontrer la calligraphie orientale et, à travers elle, une sagesse qui les fascinait.

* * *

A l'origine, toute écriture est un système d'idéogrammes. Les signes qu'elle utilise mêlent étroitement des fonctions de représentation, d'expression plastique et d'information. Soucieuses d'efficacité, maintes écritures se sont appauvries de leurs fonctions de représentation et d'expression plastique pour ne plus développer que leur valeur informative. C'est le cas de notre alphabet.

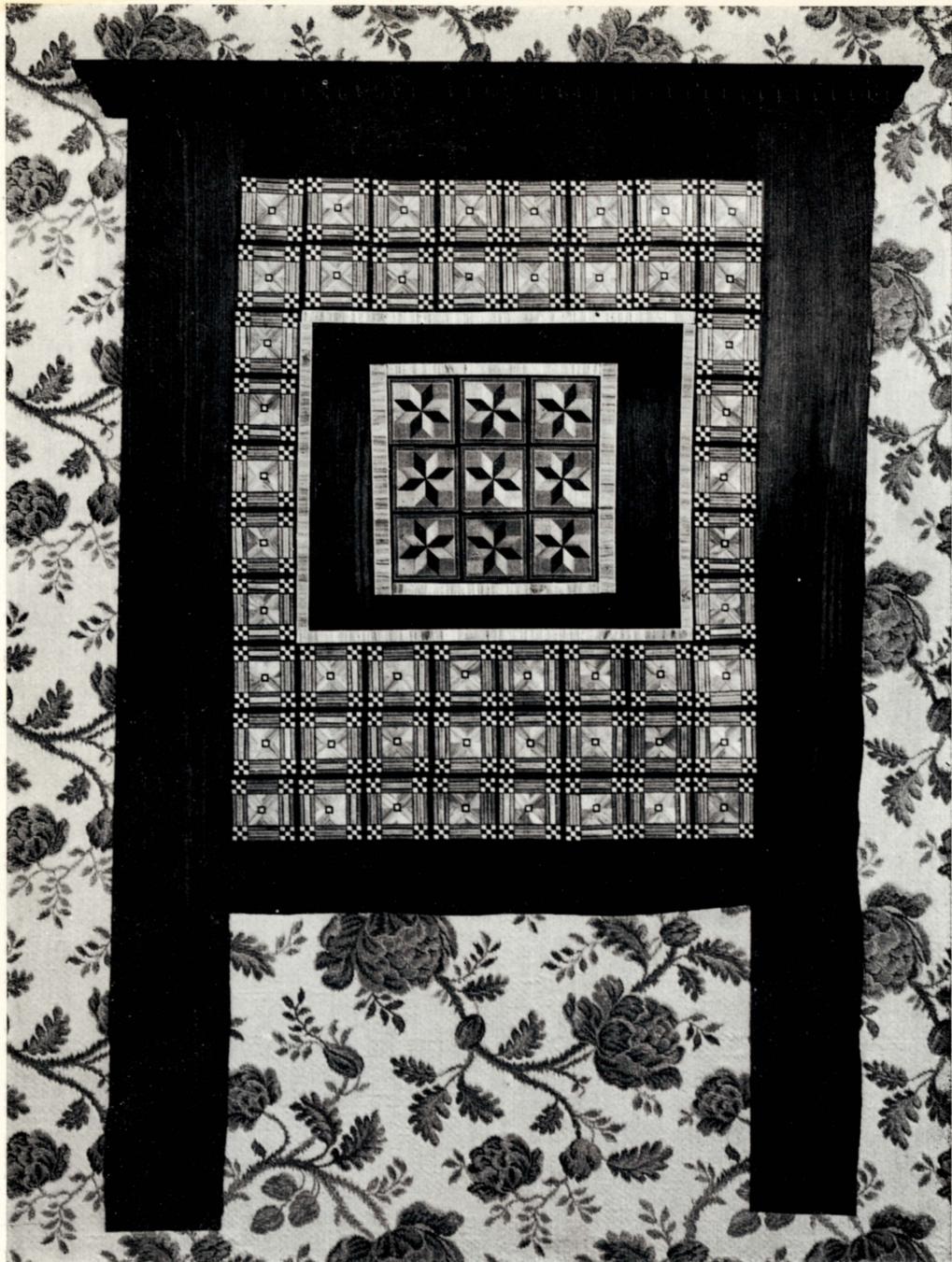
En Extrême-Orient, l'écriture a su se garder d'un excès d'abstraction et de généralisation. Plutôt que de limiter le nombre des signes et d'en augmenter les combinaisons possibles, elle les a multipliés au fur et à mesure que la langue s'enrichissait de nouveaux concepts. Un symbole, dans une écriture extrême-orientale, ne se contente pas d'informer le lecteur du sens que lui confère le code alphabétique, il est un peu



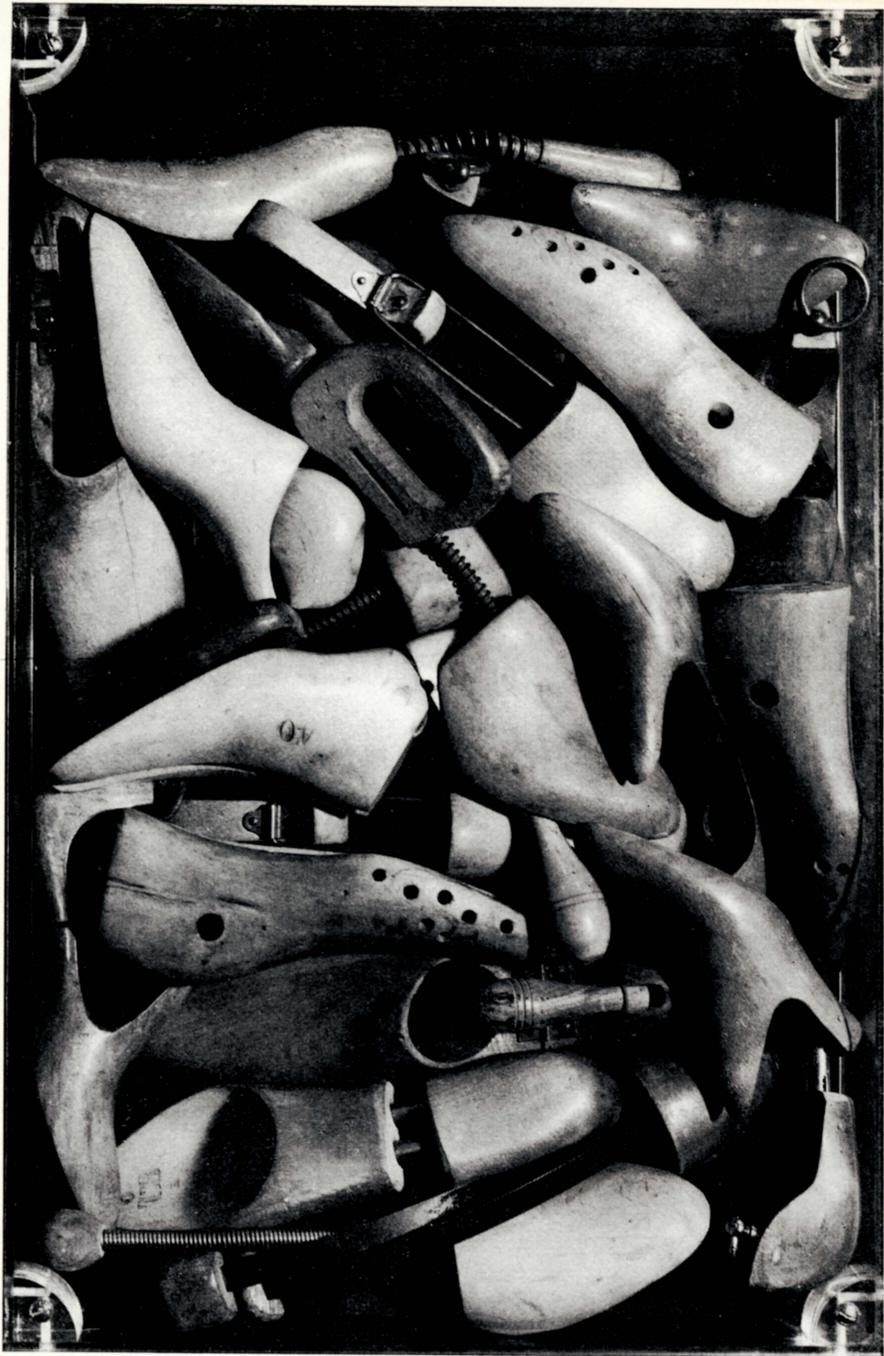
Ger Lataster (1920), *Composition* (détail), 1960. 95 × 115, Huile sur toile, Galerie Facchetti, Paris



Hans Hartung (1904), *Composition en noir*, 1954. 50 × 72, Huile sur toile
Galerie Gimpel & Hanover, Zurich



Enrico Baj (1924), *Grand Meuble avec fantaisie*, 1961, 127 × 97, Assemblage Galerie Schwarz, Milan



Arman (1928), *Squelette d'Achille*, 1960. 70 × 50, Assemblage Galerie Schwarz, Milan

comme l'image de la chose signifiée; et son tracé témoigne de l'habileté, de la maîtrise du geste qui l'a formé.

Peinture et dessin occidentaux se sont proposé d'annexer les apparences, de maîtriser les choses pour les objectiver et les dominer. Leur caractère dramatique résulte de l'activité par laquelle l'artiste s'empare du monde, par laquelle il absorbe le monde et le soumet à sa loi.

L'Oriental, au contraire, se soumet à la loi du monde, il s'absorbe dans le monde. Pour lui, peindre ne consiste pas à multiplier les gestes qui assurent une possession, encore moins à trahir l'effort dramatique d'une telle opération, d'une telle *création*, mais à répéter indéfiniment quelques signes et les rares gestes qu'ils impliquent, jusqu'à obtenir un tracé parfait. Peinture, dessin et écriture, simultanément, la calligraphie est l'exercice d'une contemplation, elle constitue une *ascèse*. Aux antipodes de tout drame, elle vise à l'extase immobile. Traçant un signe parfait, l'artiste se montre parfaitement maître de ses gestes, de son corps, et, à travers eux, de son âme; il accède à la réalité infinie, à l'absolu; en-deçà comme au-delà du signe, il se dissout dans l'univers.

* * *

L'œuvre d'Hartung semble aspirer à la même évidence équilibrée et sereine, à la même sagesse que l'art oriental. Tour à tour faisceau d'aiguilles, chevelu d'algues, buisson épineux, roseaux piquetés dans une eau limpide, nodosité, coquillage, paraphe souple, trajectoire, la touche du peintre multiplie ses élans, les interrompt brusquement, fuse à nouveau, s'arrête, repart, violente le support, lie et délie d'invisibles bouquets, ou fixe de légers vols d'oiseaux, des battements d'ailes, ou l'oscillation d'une herbe sous le vent. Elle est nerveuse, impulsive, et travaille à l'arraché, le plus souvent, quand elle ne caresse pas amoureusement la toile. Dramatique dans son intensité, sa vitesse, elle se détend dans le geste même qui la trace. Le regard la parcourt, animé d'une égale ardeur. Mais il se trouve bientôt sollicité par l'équilibre

qu'elle suscite entre ses divers segments; il se sent fasciné par l'apparent hiératisme de l'ensemble, inerte et fébrile à la fois, simultanément vibrant, prêt à bondir, et suspendu à un pivot invisible.

Le dynamisme extrême d'Hartung découvre, à la pointe de la vitesse, l'extrême immobilité de la calligraphie orientale. Comme si se profilait, derrière la succession rapide des signes, le spectre d'un signe ultime, détenant le secret d'une communion avec le monde. Comme si la hâte à multiplier les coups de pinceau pouvait, par procuration, désigner le durable; « seule la rose est assez fragile pour exprimer l'éternité », déclare Claudel.

Tobey va plus loin encore sur le chemin du paradoxe. Multipliant la touche tout en diminuant sa taille, accusant son intensité dans la ténuité, accélérant sa vitesse le long de parcours de plus en plus brefs, accroissant le nombre des événements et des accidents qu'elle suscite, jusqu'au vertige, il pénètre au cœur de la matière, démantibule les dernières cellules, dissèque les molécules, débusque les atomes, et dans les atomes les noyaux, et dans les noyaux protons et neutrons. Perdu au tréfonds de la substance, va-t-il libérer d'incroyables énergies, va-t-il provoquer d'effroyables explosions, va-t-il désintégrer l'espace? Bien au contraire, à saisir les éléments les plus infimes, et les événements les plus microscopiques dans leur prolifération délirante, il découvre cette fabuleuse dimension de l'univers dans laquelle les accidents se dissolvent les uns dans les autres, s'annulent mutuellement pour ne plus laisser percevoir que la vibration mystérieuse d'un vaste ciel d'été, pour ne plus laisser entendre que le chant silencieux des sphères, l'harmonie prodigieusement muette de l'infini.

Observant la vie aux carrefours des villes, là où des milliers de destins s'entrecroisent, s'interpénètrent, où les panneaux publicitaires poursuivent un dialogue sans fin, ponctué d'exclamations lumineuses, où circulation automobile et souterraine, fils électriques, conduites d'eau, ondes radiophoniques font et défont leur écheveau inextricable, Tobey convertit l'activité et la fébrilité urbaines en détente, la participation au drame

en contemplation. Loin de pasticher (donc de caricaturer) la calligraphie orientale, l'artiste découvre, dans l'agitation même de l'Occident, les signes d'une communion immobile et durable avec l'univers, et par-delà la déraison, une sagesse. Sa vie intérieure y gagne une nouvelle plénitude.

Sam Francis annexe à la peinture le pouvoir de la calligraphie orientale. Chez Tobey, l'acuité de la vision se traduit souvent par une touche amincie, ténue, graphique. La touche de Sam Francis semble plus souple et son registre varié à l'extrême. Plus ou moins fluide, elle glisse, elle coule, elle s'insinue, elle rampe, elle s'accroche, s'éclabousse, s'empâte à peine, repart, coagule, constamment changeante et jouant et se jouant de ses divers états.

Comme Tobey, Sam Francis aime mettre en œuvre des structures apparemment symétriques, naissant de la répétition d'un même thème. On dirait les suites de cellules d'un tissu végétal ou animal. Partout s'insèrent de fragiles zones de réserve qui sont les pores de la peinture: la couleur y respire et s'y ménage cette marge d'incertitude qui lui garde intactes ses chances de métamorphose. Sam Francis semble se tenir au cœur de la Création, là où la vie s'affirme et jaillit avec d'autant plus de force qu'on la croirait condamnée à évoluer conformément à un schéma toujours identique. Liberté souveraine que celle de l'imagination, apte à moduler et à modeler un thème sans cesse repris, sans cesse changeant.

Retour à l'objet

Evasion continuellement entretenue à grands renforts d'or, de marbre, de bois exotiques et de velours, l'académisme du XIX^e siècle finissant préfère au monde l'ersatz du mythe et de l'allégorie. Aussi les artistes du XX^e siècle ressentent-ils le besoin de renouer avec les objets les plus humbles qui témoignent de notre existence quotidienne. Braque et

Picasso s'emploient à cette rédemption peu avant la Guerre mondiale. Les cubistes portent leur regard sur l'univers le plus limité qui soit, l'univers à portée de leur main où le pichet de vin côtoie la pipe et le journal. Ce parti pris des choses constitue un exotisme à rebours. Non contents d'imiter jusqu'au trompe-l'œil les matériaux qu'ils désirent évoquer, Braque et Picasso intègrent dans leurs « peintures » des lambeaux de papier peint, des emballages de tabac, des feuilles de journal. Ce faisant (une manière ironique de prendre les « réalistes » à leur propre jeu), ils inventent une technique nouvelle, le *collage*.

Accusant la rigueur de leur composition, les cubistes soumettent les matériaux les plus communs à leur dessein d'ensemble, ils les assimilent et leur confèrent une incontestable noblesse plastique. Sous leurs doigts sensibles, une enveloppe de *Scaferlati grosse coupe* s'enrichit de toutes les séductions d'un marbre ou d'une étoffe de prix.

Aujourd'hui encore le collage a ses adeptes. Parmi eux, Baj. Mais Baj le pratique d'une manière destructrice. Au sein de tout *assemblage*, il conserve à chaque matériau son caractère hétérogène et construit ses œuvres suivant le rythme syncopé qui naît de leur contraste. Ne parvenant jamais à réaliser l'homogénéité de ses divers éléments, irrédûciblement étrangers les uns aux autres, l'objet représenté (qu'il s'agisse de meubles de style appuyés contre une tapisserie ou d'un général) est en état permanent d'aliénation avec lui-même. Il se vide de sa substance et ne laisse sur le champ qu'une coque vide, qu'une pure façade. Quel sort plus cruel pour une commode Henri II, revue et augmentée dans l'esprit modern'style, que de se trouver amputée de sa profondeur, sa dimension utilitaire? Il ne reste qu'un meuble immobile, d'autant plus prétentieux qu'il est vide et inutilisable.

Les œuvres d'Arman peuvent être assimilées à des collages, puisqu'elles juxtaposent des objets et les intègrent dans des compositions. Mais les *assemblages* d'Arman ont ceci de particulier qu'ils accumulent souvent de nombreux exemplaires d'un seul et même ustensile: réveille-matin, robinets, embauchoirs de chaussures, moulins à café.

Arman restitue l'objet à son agressivité naturelle et dénonce l'une des tares de notre époque, celle de la prolifération incontrôlée. Un robinet n'a de sens, en effet, qu'ajusté à une conduite d'eau. Mais séparé de son adduction il échappe à sa fonction utilitaire. Il se dérobe encore plus à son usage lorsqu'il se multiplie inutilement.

Passes encore que des robinets multiplient (c'est ce qu'ils font dans le dépôt d'un installateur), mais qu'ils prétendent mériter notre attention, qu'ils prétextent une vitrine pour se refuser à toute manipulation et garder leur distance! A l'abri du verre et sous la tutelle d'un gardien de musée, ils prennent des airs d'impertinence. Nous serions tentés de forcer ces caisses et d'en éparpiller le contenu. Pas moyen de jouer l'indifférence devant ces sinistres corbillards.

Arman dénonce, comme beaucoup d'autres, les rapports d'aliénation que l'homme d'aujourd'hui entretient avec les choses. Nous ne prêtons attention aux objets que dans la mesure où ils nous rendent service, mais sans nous y attacher. Nous nous débarrassons d'eux avant même de les avoir pratiqués, usés, sans leur laisser la moindre empreinte (pensons au mésusage des gobelets de plastique à qui nous n'accordons qu'une existence éphémère). Sitôt jetées au rebut, les choses nous regardent de leur affreux visage définitivement étranger. Nous nous croyons quittes de leur tourner le dos. Mais voilà qu'Arman nous en impose le spectacle déprimant. Et rejoint, dans sa fureur patiente, l'Ionesco des *Chaises*.

La sculpture ressent aussi le besoin de récupérer l'objet pour lui imprimer la marque d'une présence humaine. John Chamberlain, par exemple, quand il froisse et soude des ailes ou des pare-chocs d'automobiles.

Le sculpteur classique n'agissait pas différemment de l'artisan. Comme lui, il domestiquait le bois ou la pierre, taillant, coupant, rabotant, polissant, parfaissant son ouvrage jusqu'à ce que le matériau soit entièrement soumis à la forme projetée.

Efficacité, précision, perfection sont aujourd'hui l'apanage du travail mécanique. Du stylo à bille à l'avion, en passant par le rasoir électrique,

l'aspirateur et l'automobile, la machine produit de la « sculpture » en quantités industrielles. On sait l'engouement du public pour les profils aérodynamiques appliqués à des véhicules aussi bien qu'à des brosses à dents. Refermant l'objet sur lui-même et lui assurant une surface réduite au minimum qui évite les contacts excessifs, de tels profils achèvent d'en constituer un être autonome. Un ustensile émaillé, léché, brillant paraît « tel qu'en lui-même enfin... ». On dirait qu'il est dans sa nature d'échapper à l'usure, à l'érosion. Le temps n'a plus prise sur lui. Réconfort trompeur ! Soustraire un objet au temps équivaut à lui dérober sa durée et à nous dérober la nôtre, à le constituer en témoin de notre tragique précarité.

Privé de toute empreinte humaine, incapable de témoigner du corps à corps que l'artisan de jadis livrait à la matière, l'objet industriel nous est absolument étranger. On comprend dès lors que l'artiste contemporain soit tenté de rendre à son matériau (le métal remplit volontiers l'office du marbre ou du bois d'hier) sa rudesse première. Il lui faut violenter l'objet par excellence de notre civilisation, le symbole de notre niveau de vie, le signe de notre mobilité : l'automobile. John Chamberlain s'attaque aux pare-chocs et aux radiateurs chromés, aux capots et aux ailes, il les courbe, les froisse, les plie, les désarticule. Puis il articule des structures de plus en plus mouvementées qui, dans leur complexité, dans leurs jeux d'ombres et de reflets, de pleins et de vides, font éclater la simplicité mécanique que leur fonction dictait à ces éléments. Le sculpteur américain saisit la dernière chance d'exorciser l'inhumanité du véhicule bientôt voué au cimetière de banlieue. C'est en exorcisant la bestialité des taureaux que le primitif de Lascaux affirmait sa dignité d'homme.

Tandis que nombre d'artistes ont à lutter contre les artifices de notre civilisation industrielle et font appel, en dernier recours, à la violence, d'autres approchent avec des yeux neufs des objets sauvages par nature : pierres, galets, écorces, troncs d'arbres. A regarder branches et racines avec tendresse, Teshigahara leur découvre une vie intérieure très proche

de la nôtre. Forant le sol, tournant une pierre, obliquant vers un humus tiède, une nappe humide, s'arrêtant, hésitant, repartant avec lenteur, avec délicatesse ou avec force, ou bien dévoilant un cœur fragile, caressant l'air d'une main timide, respirant, jouant avec un rayon de soleil, bruissant, racine et branche et ramille connaissent nos élans, nos repentirs, nos renoncements, nos espoirs, nos ruses, partagent nos convictions et nos doutes.

Pop art

Pop art est l'abréviation de l'expression anglaise qui signifie *art populaire*. Le pop art nous vient des Etats-Unis. Il faut y voir l'une des tentatives les plus intéressantes de restituer à la peinture et à la sculpture ce pouvoir de communication, d'*information*, qu'elles ont abandonné à la photographie, au cinéma, à la télévision et à la publicité murale.

La peinture contemporaine a souvent cru bon de précipiter sur la toile l'image immédiate (presque instantanée) d'un état d'âme. Sous l'empire de la révolte, elle éclaboussait la toile de plaintes et de cris colorés. Son urgence lui interdisait d'incarner sa fureur dans un répertoire d'objets ou de symboles. Le support restait le seul témoin de sa détresse. Mais faute de recourir à un certain nombre d'images figurées ou de mythes connus du plus grand nombre, elle limitait singulièrement ses chances de communication.

En proposant au visiteur le spectacle d'une authentique vitrine, le pop art l'introduit de plain-pied dans un monde connu. Ces coupes de métal inoxydable, ces boîtes de conserves, ces fruits, le visiteur en a éprouvé la consistance, le poids, il en sait le prix et le prestige gastronomique. Une telle image l'affecte dans son expérience quotidienne. En lui donnant à voir une vignette très agrandie de comics, munie de ses « fumetti » (petits nuages tenant suspendues les paroles des interlocuteurs), le pop art met en scène des héros vite identifiés. Quel lecteur

assidu de bandes dessinées n'a pas suivi les péripéties de l'intrigue nouée entre cette blonde aux lèvres gourmandes, qui incarne la sensualité féminine, et ce bellâtre à l'opulente chevelure noire parfaitement ordonnée, impeccablement lustrée (*It's... It's Not an Engagement Ring?*)?

Voilà le pouvoir, mais aussi la limite du pop art. Fort de l'accueil que ne manque pas de lui réserver un certain public, il peut être tenté de répondre aux plus vulgaires sollicitations. Par exemple inciter le spectateur à s'identifier encore davantage à ses héros, à épouser l'esprit qui les anime, à accepter de n'être plus qu'un consommateur par vocation, qu'une pure convoitise en alerte.

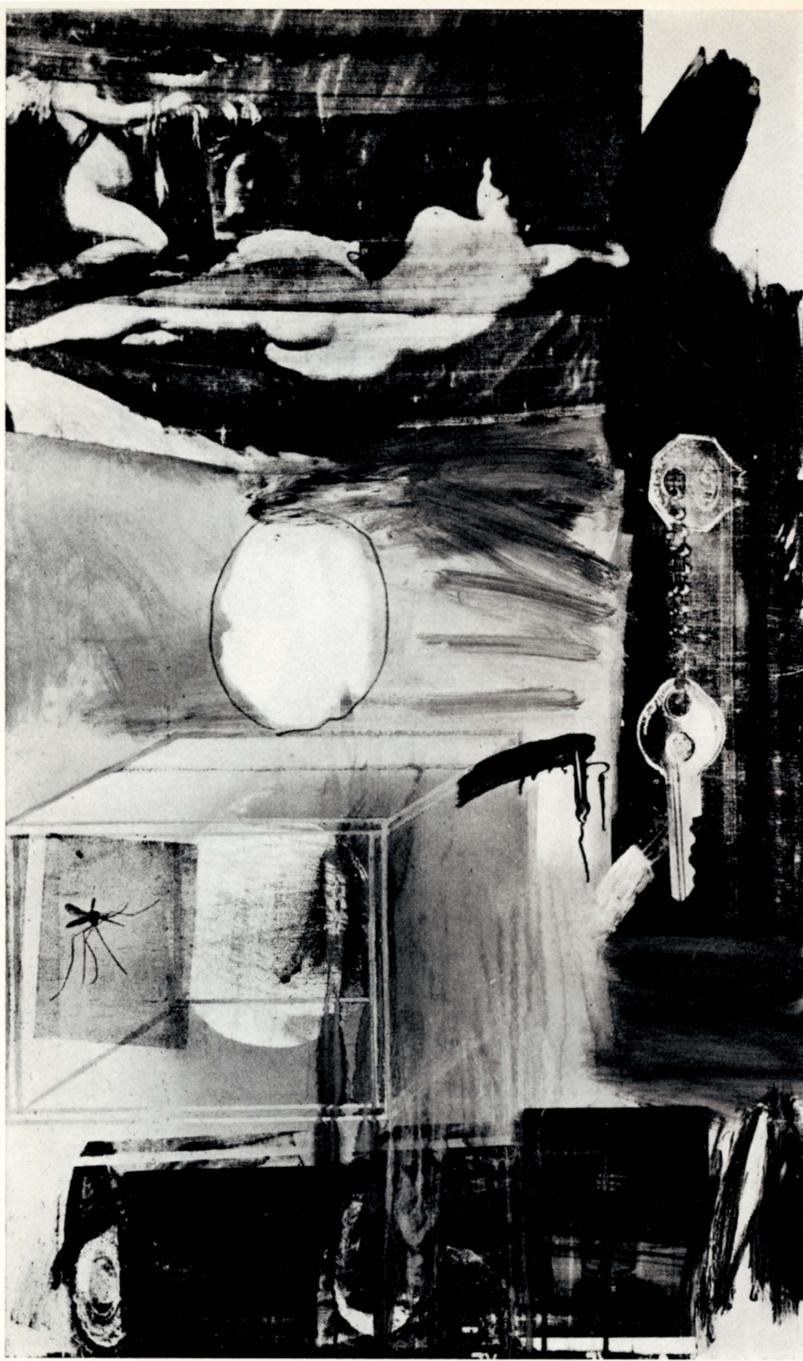
Refusant d'intervenir picturalement ou plastiquement dans l'objet comme dans son image, l'artiste s'efface devant un monde qui se révèle en soi, pour soi. On apprécie l'ambiguïté d'une telle attitude quand on revient à *It's... It's Not an Engagement Ring?* Dans cette œuvre, Roy Lichtenstein (l'un des chefs de file du pop art) agrandit, jusqu'à lui conférer une dimension murale, une vignette extraite d'une bande dessinée. Copiste scrupuleux (soucieux de reproduire, point par point, la trame du papier journal), Lichtenstein se met au service d'une image qui lui est absolument étrangère et semble prendre plaisir à la voir s'épanouir pour son compte, sans son intervention. Aliénée de l'artiste, cette reproduction aliène à son tour le spectateur. Enfermée dans son en soi d'objet, ne pouvant donc se livrer elle-même, elle ne délivre qu'une pure information. Libre au spectateur de souscrire à la fabulation infantile qu'elle présente, libre à lui de dénoncer, dans son gigantisme, le vide spirituel de l'univers dont elle est le porte-parole et de n'y voir qu'un « objet d'inanité sonore ».

Une nouvelle figuration

L'Occident semble s'être épuisé à dominer le monde par l'emprise du colonialisme, de la science, de la technique. Tourné vers l'extérieur, il



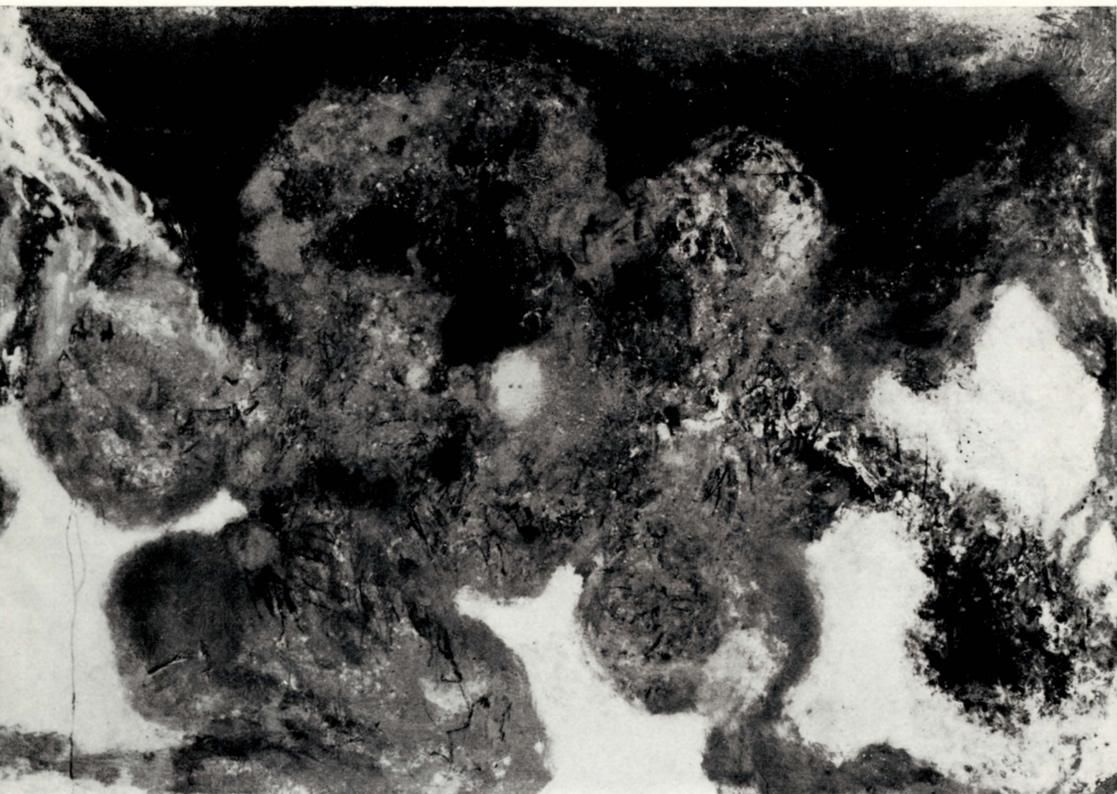
Sofu Teshigahara (1900), *Sculpture*, 1959.
90 × 40 × 25, Bois et feuille de cuivre,
Galerie Stadler, Paris



Robert Rauschenberg (1925), *Exile*, 1962, 153 × 91,5, Huile sur toile, Galerie Leo Castelli, New York



Georges Romathier (1927), *La Clairière*, 1962. 114 × 146, Galerie Pierre, Paris



Jacques Pajak (1930), *Etendue*, 1960, 130 × 195, Huile sur toile, Galerie Marbach, Berne

a négligé sa vie intérieure. Il prend maintenant les choses à témoin de son désarroi. Violentant les formes pour les soumettre à tous les caprices de sa fureur. Restituant les objets à leur agressivité naturelle, jusqu'à devenir leur complice quand ils attendent à notre confort intellectuel. Reniant même sa propre tradition pour chercher en Orient une esthétique et une éthique susceptibles de répondre à ses aspirations.

Refuser le monde, s'en évader ou s'y perdre même vite à l'impasse. L'Europe s'est souvent tournée vers des cultures étrangères; elle leur a emprunté pour s'enrichir, plutôt que de se désavouer. Quand elle a remis ses valeurs en question, elle y a vu l'occasion de les éprouver et de rejeter celles qui lui semblaient caduques. Il s'agit maintenant de renouer, une fois de plus, avec notre tradition.

Avec le passé, d'abord, et d'en saisir la leçon. Pas question de l'imiter, ni de le pasticher. Mais d'en user comme d'une référence. Voilà ce que fait Paul Kallos dans son *Hommage à Velazquez*. Le miracle des *Ménines* tient dans l'élection d'un instant privilégié et dans sa promotion à la durée. Le temps d'un clin d'œil, neuf personnages et un chien conjuguent leurs destins dont on dirait qu'ils sont rigoureusement complémentaires les uns des autres. Par la grâce de la peinture, l'éphémère accède à l'éternité. Cette œuvre nous paraît d'autant plus dramatique qu'elle a pleinement conscience de sa fragilité. Ne s'appuie-t-elle pas sur les reflets qu'échangent un miroir, la trouée lumineuse d'une porte ouverte et la soie des robes? Traitant ce thème, Kallos en accuse la précarité. Velazquez faisait au moins crédit aux apparences. Le peintre hongrois s'en défie; il les désagrège, il les effiloche et ne compte que sur son pinceau pour articuler une image cohérente de la réalité. Dans son effort pour ajuster sa perception et sa conception du monde, il prolonge la recherche de son illustre prédécesseur.

Qu'elle ait nom chronique, reportage, relation de voyage, l'information illustrée n'est plus l'apanage des arts plastiques. Au fur et à mesure qu'elle abandonnait ses fonctions sociales traditionnelles, la peinture s'est spécialisée et a constitué, comme la poésie, ce que Valéry appelle

un « langage dans le langage ». Notre éducation visuelle ne passe plus par elle, mais par la myriade d'images que nous donnent à voir les rues de nos cités. Notre foyer même n'échappe plus à l'emprise de la télévision. Photographies, panneaux d'affichage, étalages des commerçants, signaux de circulation nous investissent par fascination; ils n'exigent de notre part qu'une attention passive. Aussi nous croyons-nous quittes à leur égard d'un coup d'œil distrait. Mais le soir, le néon prend la relève de l'affiche; il ponctue l'obscurité de ses slogans, à intervalles réguliers, et martèle notre conscience à son insu. La publicité use, jour et nuit, d'une stratégie diabolique de « persuasion clandestine ».

Nous avons pris l'habitude de connaître les choses par l'intermédiaire de leur image. Ecrans de cinéma, verres dépolis des récepteurs de télévision, pellicules glacées des photographies, vitrines les constituent en objets parfaitement polis, parfaitement lisses, qui se refusent à toute manipulation (l'hygiène explique-t-elle seule l'emploi abusif de la cellophane?). Le monde s'offre à notre regard comme un corps autonome, existant pour lui-même, qui ne doit rien à l'homme et lui refuse jusqu'à la qualité de *témoin*. L'homme se trouve exilé du milieu qu'il s'est aménagé.

Dans *Exile*, l'Américain Rauchenberg tente de récupérer à la peinture ce monde objectif dont le propre est de se dérober. Prenant photographie, cinéma, télévision à leur propre jeu de noir et de blanc, mimant la manière dont ils révèlent figures et silhouettes, feignant de se diluer jusqu'à l'incandescence opale de l'écran de verre, sa touche saisit leurs images en décalques, les dissout, les évapore, les condense, les empâte à sa guise. Comme si la peinture disposait à nouveau des mythes de notre temps: le profil d'une voiture, une clef de contact, un insecte prisonnier de sa gangue de polyester. Comme si la peinture recouvrait son propre bien: la *peinture*! La *Vénus au miroir* de Velazquez ne lui a-t-elle pas échappé, que nous connaissons le plus souvent sous forme de vignette insérée dans un livre d'art, de carte postale, voire de timbre-poste?

Plusieurs artistes renouent heureusement avec la nature. Romathier, par

exemple, nous invite à voir et à pénétrer et à vivre et à sentir de tous nos pores des paysages gorgés de chlorophylle, d'eau, de senteurs. Liane, chevelu de ruisseaux, veine d'arbre, ligne oscillante du chant d'un oiseau, rai de soleil, la touche de Romathier tisse, noue et dénoue cet espace tumultueux auquel l'homme participe lorsqu'il pénètre dans un sous-bois. « La vraie sensibilité commence lorsque le peintre découvre que les remous de l'arbre et l'écorce de l'eau sont parents, jumeaux les pierres et son visage », écrit Jean Bazaine. Dans l'œuvre du peintre français, l'arbre, la pierre ne sont plus des objets considérés à distance et dont l'existence se dissimule d'autant plus que nous nous en éloignons. Ils ne vivent que dans le dialogue que le spectateur entretient avec eux. A suivre le flux et le reflux de la vie sous l'écorce, dans la pénombre des frondaisons, à fleur d'eau, le peintre et le spectateur pénètrent au cœur de la Création; ils éprouvent cette liberté qu'a la nature d'inventer des formes sans cesse nouvelles et découvrent la leur. Eux aussi peuvent renaître continuellement aux choses, donc à eux-mêmes.

Les peintres contemporains retrouvent également l'homme. Non qu'ils l'aient oublié. Mais rejetant les apparences et la représentation conventionnelle qu'elles inspiraient, ils se sont toujours plus attachés à l'écho que provoquait en eux leur expérience personnelle des choses. Ils ont fini, dans leur égotisme exacerbé, par tourner le dos aux choses mêmes. Il restait à la peinture d'être dès lors le témoin de leur refus du monde. Jouselin, de Kooning, Pajak aspirent maintenant à revenir d'exil et demandent au corps humain une image médiatrice entre eux et un monde encore problématique.

Parlant de Giacometti, Sartre remarque que le sculpteur suisse s'est avisé le premier de montrer l'homme tel qu'on le voit, c'est-à-dire à distance. Giacometti accuse en effet la distance que la Renaissance n'a jamais manqué de ménager entre l'homme et l'objet. Mais la distance que la Renaissance imposait aux êtres et aux objets était de relative proximité. Elle permettait aux regards du spectateur et du personnage peint de se pénétrer l'un l'autre et d'engager un dialogue silencieux. Le spectateur

se sentait badaud parmi les passants, au milieu d'une place publique italienne, ou pénétrait de plain-pied chez lui, dans l'intimité d'un foyer hollandais. L'espace s'y mesurait à l'aune de l'étiquette, de la politesse, de la familiarité ou de l'urbanité. Giacometti, au contraire, éloigne ses personnages jusqu'au moment où l'on ne perçoit plus qu'une silhouette en lame de couteau.

C'est à l'horizon que Jusselin va quérir ses *Figures*. L'éloignement les a privées de leurs traits, pour leur conférer l'anonymat de profils également allongés. Leurs membres n'ont pas l'élégance superbe des chasseurs préhistoriques dont l'effigie danse sur certaines parois rocheuses du Sahara. Ecrasées par le « ciel pesant comme un couvercle », ces créatures ploient sous le faix, s'effondrent, se nouent, se confondent en une véritable pâte humaine. L'obscurité les pénètre, les crible, les lacère, les érode avant de les engloutir. Menacées dans leur humanité même, ces *Figures* trahissent la précarité de notre condition.

La *Femme en jaune* qu'a peinte de Kooning témoigne aussi de notre fragilité. Tour à tour caressant le support pour révéler, à fleur de toile, des chairs transparentes et légères, violentant la surface de tracés nerveux, péremptoires, insolents, qui ne tardent à s'effiloche ou avortent brusquement, dévoilant une succession de déchirures, figeant une improbable ossature à coups d'accents graphiques, suscitant de pénibles rictus, l'artiste dispute à l'espace vide ce personnage constamment happé par l'étendue informulée, désespérément blanche.

Jacques Pajak se montre également soucieux de nous *communiquer* une expérience vécue en prêtant à sa peinture une part de nos traits. La silhouette humaine de son *Etendue* est comme une invite à reconnaître en elle une effigie qui pourrait être la nôtre. Le fidèle se sentait d'autant plus concerné par une Crucifixion qu'il se trouvait confronté avec Christ fait homme et souffrant d'une souffrance humaine. Mais la perspective le tenait à distance respectable du corps supplicié, elle lui permettait de dominer sa crainte et lui laissait la latitude de compatir ou de ne pas compatir à la souffrance du Christ.

A l'égard de sa suppliciée, Pajak nous refuse le réconfort d'une distance ; il nous précipite dans la plaie béante. A suivre la touche qui irrite, exaspère la chair à vif, qui la triture, la coupe, l'électrise, la cisaille, en même temps qu'elle cherche à remédier à la mutilation en coagulant le sang, en cautérisant les blessures, notre œil puis notre corps sont à leur tour déchirés. Comme si nos membres se mettaient à enfler démesurément. Non plus tels que nous les voyons de l'extérieur, lorsqu'un accident les affecte. Mais tels que nous les sentons de l'intérieur. Nous découvrons alors ce « terrible extérieur-intérieur qu'est le véritable espace », pour reprendre l'image d'Henri Michaux, nous longeons des précipices, nous côtoyons des abîmes, nous entrevoyons notre démesure. Mais, avec le peintre, nous disputons à la douleur l'équilibre et la cohérence qu'elle prétend détruire ; nous souffrons pour mieux guérir : « Comme toute grande poésie, celle-ci assume son propre échec, se l'incorpore, le magnifie comme la parole le fait du souffle. » (Olivier de Magny.)

Conclusion

De la préhistoire à David, peinture et sculpture ont pourvu l'homme en images médiatrices entre le monde et lui, entre la société et lui. Depuis Niepce, Daguerre, les frères Lumière, Belin, la photographie, le cinéma, la presse illustrée, la télévision ont pris à leur compte ces fonctions naguère dévolues aux arts plastiques : information, reportage, chronique. Il reste maintenant à la peinture de réveiller en nous, qui sommes investis d'images aliénantes, notre part inaliénable, notre imagination, et de la maintenir ouverte à toutes les richesses d'une réalité en constante métamorphose.

... Quand bien même je changerais en encre
toutes les eaux de la mer,
quand bien même j'étendrais des feuilles de papier
sur toute l'étendue de la campagne immense,
et, taillant les roseaux de mille cannaies touffues,
j'aurais beau fabriquer des plumes à l'infini,
je ne pourrais formuler par écrit
ne fût-ce qu'un atome de mes crimes innombrables!

Bien plus, pour peser mes péchés à leur poids véritable,
si je dressais sur le plateau de la balance
les Cèdres du Liban liés en un faisceau,
ou le Mont Ararat dans toute sa hauteur,
ils seraient trop légers pour créer l'équilibre!¹

¹ Adaptation française de Vahé Godel.

Récit des calamités de notre temps

(fragment)

Grégoire de Khloth (XIV^e-XV^e s.)

L'an huit cent trente-cinq ¹
de l'ère d'Arménie,
premier jour de janvier,
le soleil s'éclipsa.
La veille de l'Épiphanie,
jour d'amertume,
le fléau des barbares
frappa Tauris, la capitale.
Le roi des Huns, Thokhtamisch Khan,
fit envahir la Perse.
Ravageant tout sur leur passage,
ses troupes déchaînées gagnèrent l'Arménie.
Tauris tomba le cinq janvier,
et le vingt-neuf Nakhitchevan.
De là, les Huns se dirigèrent
vers le Moughan.
Alors, chargés d'un immense butin,
Ils rentrèrent chez eux.
Effroyable campagne,
que de sang répandu,
et sous la neige, que de cadavres...
Fuyant devant le flot tartare,
beaucoup de gens, saisis d'effroi, moururent
dans des refuges souterrains;
et les mères oubliaient leurs enfants,
et les pères devenaient les bourreaux de leurs fils;
beaucoup de gens furent torturés,
ou massacrés à coups d'épée.
Mais ce malheur fut suivi, peu après,
d'un plus terrible encore.
Nous étions dans le deuil quand nous apprîmes

¹ 1386.

la sinistre nouvelle:
La maison de Khorazm, la race des Tartares,
s'était mise en campagne.
Les gens de Samarcande,
le bâtard d'Abraham,
pénétrèrent chez nous, se répandirent
parmi l'Atropatène,
se livrant au pillage, faisant prisonniers
Persans et Arméniens,
rasant les édifices,
saccageant sans pitié toutes choses;
ils embrochaient les hommes,
ils capturaient les femmes;
ils scalpaient les uns,
ils étranglaient les autres;
ils égorgeaient les uns,
leur écorchant le dos ainsi qu'à des moutons,
ils rôtaient les autres
dans le feu pétillant,
et l'odeur de la chair brûlée
les emplissait tous d'allégresse...
Comment dirais-je les souffrances
de l'Arménie, peuple chrétien?...
Mes os frémissent,
ma vue noircit,
mon cœur se brise,
car j'ai vu de mes yeux les horreurs
dont fut victime l'Arménie...
Princes chassés de leurs demeures,
et dépouillés de leurs richesses,
et démunis de leurs chevaux,
princes contraints d'aller à pied;

et les enfants, à bout de forces,
mourant sur les chemins;
et les moines, loin des couvents,
errant, en quête d'un abri;
arrachés à leur solitude,
ils s'en allaient, mêlés aux femmes,
pieds nus, privés de leurs habits,
mendiant un morceau de pain;
les gens de haut lignage
passaient inaperçus;
riches et pauvres
avaient même figure;
le boulanger manquait de pain;
plus de vin, chez le tavernier;
cavalier sans cheval;
fantassin désarmé;
ce n'étaient qu'étrangers parmi des étrangers;
chacun cherchait de quoi manger...¹

¹ Adaptation française de Vahé Godel.

Ô villages, nous voici,
cheminant au clair de lune;
nous chantons à pleine voix.
Que dans vos cours les chiens s'éveillent!
Que les fontaines de nouveau
dans les seaux éclatent de rire!
Ô villages, nous voici,
folâtrant chemin faisant;
et voici pour votre fête
des roses qu'avec nos cribles
nous vous apportons du champ.

Ô chaumières, nous voici;
nous venons de la montagne;
nos chansons parlent d'amour.
Que devant les cornes des bœufs
vos portes s'ouvrent toutes grandes!
Que fument les fourneaux,
et que leur fumée bleue
enveloppe les toits!
Ô chaumières, nous voici;
et voici les pots de lait
que vous apportent les filles
et leurs jeunes compagnons.

Ô fenils, nous arrivons;
nous venons de la campagne;
nos chansons parlent d'espoir.
Entre vos murs plongés dans l'ombre
qu'un nouveau soleil respandisse,

¹ Poème tiré du *Chant du pain*, traduction de Vahé Godel, Ed. Seghers (coll. « Autour du Monde »), Paris, 1959.

et que le clair de lune
blanchisse les lucarnes!
Ô fenils, nous arrivons,
avec des brassées de foin,
avec des brassées de paille
mêlée de thym parfumé.

Ô greniers, nous arrivons;
le vannage est achevé;
nous chantons le chant du pain.
Qu'en votre sein plein de ténèbres
naisse l'éclat de l'allégresse,
et que tremble sur vous,
tel un voile d'argent,
la toile d'araignée!
Ô greniers, nous arrivons;
les chars défilent sans fin;
chargés d'innombrables sacs,
ils vous apportent le grain¹.

« Le pourtour de l'Arménie presque tout entier consiste en terrains âpres et montagneux. Si l'on pénètre dans l'intérieur du pays, on y trouve beaucoup de montagnes et de plateaux arides où la vigne elle-même ne vient qu'avec peine; mais on y rencontre aussi de nombreuses vallées, les unes, il est vrai, médiocrement fertiles, les autres, en revanche, d'une incomparable richesse. Telles sont, par exemple, cette plaine Araxène que l'Araxe traverse dans toute sa longueur avant d'aller à l'extrémité de l'Albanie se jeter dans la mer Caspienne, et cette autre plaine à la suite qu'on nomme la Sacasène, plaine riveraine du Cyrus, mais limitrophe aussi de l'Albanie. Nous pourrions même citer la Gogarène qui s'étend au-delà de la Sacasène, car il est constant que toute cette plaine abonde en céréales, en arbres fruitiers, en arbres verts, et qu'on y cultive avec succès jusqu'à l'olivier. La Phaunène compte aussi parmi les provinces les plus fertiles de l'Arménie, et l'on peut en dire autant de la Comisène, voire de l'Orchistène qui fournit le plus fort contingent de chevaux de guerre. Dans la Chorzène et dans la Cambysène, qui sont les provinces les plus septentrionales de l'Arménie, il tombe une grande quantité de neige, par suite apparemment du voisinage de la chaîne du Caucase, de l'Ibérie et de la Colchide; il n'est pas rare, à ce qu'on assure, que des caravanes entières y soient surprises dans les cols ou défilés des montagnes par de véritables avalanches de neige sous lesquelles elles demeurent ensevelies. (...) La Gordyène possède de très riches pâturages et des cantons entiers où la végétation a tant de force qu'il y pousse jusqu'à des aromates, l'amome, par exemple. Ajoutons que le pays nourrit un très grand nombre de lions, qu'il possède des sources de naphte et cette pierre dite gangtite qui écarte les serpents... »

Tel est le portrait que fait de l'Arménie le Cappadocien Strabon¹. Carrefour de races et civilisations, trait d'union entre l'Orient et l'Occident, mère du Tigre et de l'Euphrate, le pays de Haïg jouit, dès la plus haute Antiquité, d'un prestige incomparable, mystérieux, légendaire. Sur ces crêtes arides, dans ces combes verdoyantes, brûle le souvenir de l'Age d'or, de l'Eden et de l'Arche. (N'appelle-t-on pas: « graine de paradis », la semence de l'amome, cette plante parfumée, parente de l'orchidée, qui embaume le cœur de la Gordyène...)

« ... Les vignes innombrables, on dirait d'une épaisse et riche rangée de cils... Le fleuve avec ses rives est comme les deux lèvres d'une bouche entr'ouverte... »²

« Haut jardin de pure présence...

terre de vin miellé! arcane du soleil!...

¹ « Géographie », XI, 14, et XVI, 1, trad. d'Amédée Tardieu, Paris, 1894.

² Moïse de Khorène (V^e s.), « Hist. de l'Arménie », II, 42.

De tes doigts jaillit une source... »³
 « ... Que la brise de Ta suavité souffle
 comme au temps de Noé,
 elle qui fait fondre la puissance des montagnes... »⁴

Epopée ou prière, éloge ou élégie, chant d'amour ou péan, la poésie arménienne demeure profondément enracinée dans le sol où elle est née. Apre et luxuriante. Une et diverse. Le visage réel de l'Arménie.

* * *

« Toutes les divinités de la Perse sans exception sont honorées par les Mèdes et les Arméniens, mais Anaïtis est pour les Arméniens l'objet d'un culte particulier... »⁵
 Anaïtis, — Anahita, Anahide — est à l'origine déesse des eaux et de la fertilité. Protectrice de l'Arménie païenne, elle y fut adorée sous diverses appellations: « Mère d'or », « Grande Souveraine », « Mère de toute sagesse »... On célébrait sa fête au printemps et en automne, par des sortes de dionysies ruisselantes de fleurs, de rameaux, de vins. Il semble qu'elle fut confondue parfois avec Astrik, déesse de la volupté et de l'amour⁶. Son culte était si populaire qu'il survécut quelque temps à l'évangélisation. Tout irréductible qu'il fut, Saint Grégoire l'Illuminateur, pour assurer le triomphe de la Vraie Religion, dut concéder aux foules quelques lambeaux de croyances ancestrales.

Lorsque Grégoire d'Akhtamar invoque la Sainte Vierge, ne dirait-on pas que, par-delà son oraison, il sacrifie quelque peu à la prestigieuse déesse nourricière?

« ... Comme le clair Printemps venue
 dans un jaillissement des Eaux Profondes...
 tu affames, tu rassasies.
 Miel de Sapience et Vol d'Amour...
 Ton chant exalte un brûlant pollen.
 l'Univers entier s'en abreuve!... »⁷

³ Grégoire d'Akhtamar (début du XVI^e s.), traduction de L.-A. Marcel, « *Grégoire de Narek et l'ancienne poésie arménienne* », éd. des Cahiers du Sud, Paris, 1953.

⁴ Grégoire de Narek (X^e s.), traduction d'I. Kéchichian, « *Le Livre des Prières* », 15^e partie, III, éd. du Cerf, Paris, 1961.

⁵ Strabon, *ibid.*, XI, 14.

⁶ René Grousset, « *Histoire de l'Arménie, des origines à 1071* », Payot, Paris, 1947.

⁷ Trad. de L.-A. Marcel, *ibid.*

Trois cents ans plus tard, Daniel Varoujan (1884-1915) célèbre, à la face du monde, d'étranges épousailles:

« Moi, je chante le Vin,
le rire des autels païens,
et le sang des autels chrétiens... »

Le Christ n'a jamais banni les dieux du sein de la poésie arménienne, ni la gloire de David de Sassoun effacé tout à fait celle de Tigrane le Grand...

« Assis sur ton bœuf gras, ô Vanadour,
tu parcours la campagne ancestrale.
Tous les grands dieux sont morts,
la mousse envahit leurs autels;
toi seul restes vivant, comme la terre,
comme le feu, comme le sel de l'océan... »⁸

* * *

Certes, outre les réminiscences païennes, il y a les influences byzantines, arabes, persanes. Grégoire de Narek (X^e s.), qui savait le grec, sinon la langue du Coran, s'est manifestement inspiré de la prosodie arabe. C'est aux Arabes que Grégoire Magistros, prince-poète arménien réfugié à Byzance, emprunta la rime et, en particulier, la strophe monorime, procédés dont son petit-fils, le catholicos Nersès le Gracieux, allait fixer et généraliser l'usage au XII^e siècle. Quant au moine Constantin d'Erzen-gua (XIII^e-XIV^e s.), il n'hésita pas à composer un poème sur le modèle prosodique du *Châh-Nâme* de Firdousi.

Mais ces influences ne concernent pas que la forme: Il convient d'admettre qu'au cours du Moyen Age s'est opérée dans le Sud arménien une profonde interpénétration, tout ensemble économique, sociale et culturelle, qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs celle qui s'est produite aux confins des possessions aragonaises et cordouanes, avant le triomphe de l'impérialisme castillan. Le phénomène (dont l'importance a trop souvent échappé aux commentateurs) se prolonge bien au-delà de l'époque médiévale: Les chants d'amour de Nahabed Koutchak (XVI^e s.) et de Saïat-Nova (XVIII^e s.), deux des plus grands troubadours arméniens, s'apparentent aux chefs-d'œuvre de la poésie musulmane tant par le chatolement de leurs coulées métaphoriques que par la subtilité de leurs résonances; le premier, qu'on a comparé à

⁸ Daniel Varoujan, « *Vanadour* », trad. de V. Godel, Cahiers du Sud, N° 367 (p. 321-324), 1962.

Omar Khayyam, fut très apprécié en Perse, où il influença plusieurs poètes; le second, qui composa des poèmes non seulement en arménien mais aussi en turc et en géorgien, devint célèbre dans tout le Proche-Orient.

« Je suis comme un rossignol exilé,
et tu es pareille à une cage d'or.
Mets mon visage sous tes pieds
et marche dessus comme sur un tapis.
Bien-aimée! je veux te parler
comme on adresse au Shah une supplique... »⁹

On décèlerait sans peine l'empreinte des littératures islamiques dans certaines des chansons de Djivani (1846-1912). Avédik Issahakian (1875-1957) publia en 1903 un vaste poème à la gloire d'Abou-Lala Mahari, « aède arabe né vers la fin du X^e siècle »; et Tcharentz, son contemporain, a composé des *Roubayats*...

* * *

Ayant, vers 400, créé un alphabet, Saint Mesrop, avec l'aide du patriarche Saint Sahak, traduisit minutieusement la Bible en arménien. Événement capital. Evoquant les deux hommes, René Grousset écrit qu'« ils ont donné à l'Arménie la conscience définitive de sa personnalité historique et morale », et assuré ainsi « sa survie et son immortalité »¹⁰. Cessant de n'être qu'une langue parlée, l'arménien devint, grâce à eux, instrument de culture, langue juridique, théologique, langue littéraire. Grâce à eux, la poésie arménienne allait trouver une forme pleine, durable, et mener dès lors une vie autonome, sans plus craindre d'être absorbée par ses puissantes voisines byzantine, arabe et iranienne.

Dans un poème datant de 1943, Naïri Zarian associe dans un même éloge le socialisme soviétique et la langue d'Arménie:

« ... Combien de peuples ont disparu tels des torrents dans les déserts,
Mais elle a vogué jusqu'à l'océan léninien, la langue d'Arménie.
Elle est aux mains de notre Etat bâtisseur,
Et ces mains l'élèvent bien haut vers les sommets, langue d'Arménie... »

Ailleurs, le même poète s'écrie:

⁹ Saïat-Nova, « *Chant d'amour* », trad. littérale d'Archag Tchobanian, « *Les Trouvères arméniens* », Mercure de France, Paris, 1906.

¹⁰ Op. cité.

« Souvenez-vous de Mesrop l'immortel:
Il recueillait de la lumière en ses errances,
Il fit fondre son âme comme du plomb,
Et l'on vit apparaître en un rêve de feu
Les lettres arméniennes et l'avenir... »¹¹

* * *

En Arménie, Eglise, Patrie et Poésie apparaissent essentiellement solidaires. Toutes trois nouées au cœur du peuple, elles en traduisent les aspirations fondamentales. Elles sont, au même titre, *engagées dans l'Histoire*. Elles sont restées unies, vivantes, indemnes, au travers des vicissitudes, des influences, des modes, des idéologies.

« ... J'aime ma douce Arménie...

Je n'oublierai point nos livres vénérables, bénis par les prières... »

Ainsi chante le communiste Tcharentz (1897-1937) et, par-delà les siècles, il salue tout ensemble les chroniqueurs, les troubadours et les théologiens. Pas de rupture. Nulle contradiction. Face au péril, tout s'allie et se concilie. « Tout se ramène aux racines du pouvoir vivre et du comment ¹². » Aucune trêve n'est durable. Sans cesse, il s'agit de sauver, de conjurer, de récupérer, de reconstruire, de survivre à l'invasion et aux ravages. Vigilante Arménie. Les contingences l'ont aguerrie, maintenue en éveil; sa culture n'a jamais eu le temps de pourrir; *actuelle* par essence, sa poésie s'est constamment régénérée, purifiée, dans la chaude boue de la réalité. Qu'il soit moine, « achoug »¹³, romantique, symboliste, patriote, bolchévik, le poète arménien révèle, à toute époque, et sous les formes les plus diverses, une *conscience historique* singulièrement aiguë. Certes, un Narek ferait exception... Mais si le bouillant mystique confère à l'Histoire le caractère d'un drame tout intérieur et personnel, ne serait-ce pas aussi parce qu'il vécut, précisément, en un siècle privilégié (on a parlé d'« âge d'or »), où, grâce aux Bagratides, régnaient l'ordre et la paix? Frik (XIII^e-XIV^e s.), en revanche, a connu (comme tant d'autres) une époque douloureuse:

« ... Les Infidèles nous tourmentent,
emprisonnent des milliers d'entre nous,
et, détruisant nos sanctuaires,
érigent leurs mosquées sur les ruines sacrées...

¹¹ Adapt. de Pierre Gamarra, Europe, fév.-mars 1961.

¹² L.-A. Marcel, « *Poètes arméniens modernes* », Cahiers du Sud, N° 342 (p. 172).

¹³ Troubadours.

Que de veuves, que d'orphelins,
que de sang, que de crimes,
que de victimes innocentes!

Jusqu'à quand serons-nous torturés?... »

Et le chrétien (prêtre ou laïc?), passant du ton de la prière à celui de la révolte, clame alors à la face de Dieu:

« Et tu tolères tout cela!
et tu nous laisses macérer dans nos souffrances!...

Tu le sais bien pourtant, que nous sommes non point
des statues de fer,
mais des hommes de chair et de sang... »

La colère, éphémère, s'est muée en supplication, en plainte grinçante:

« Si nous sommes mauvais et malfaisants,
si nous te semblons haïssables,
si nous t'avons désobéi,
daigne au moins nous détruire
d'un seul coup... »

La poésie arménienne s'est abreuvée à maintes reprises aux sources de l'Histoire. Peut-être est-elle plus que toute autre une *poésie de circonstance*. L'un des premiers grands poètes d'Arménie est l'historien Moïse de Khorène (V^e s.?), dont l'œuvre est un tissu complexe de mythologie, d'hagiographie, de survivances épiques et d'histoire proprement dite.

« ... Il retrouva le noyau plein de notre histoire,
ce que Tigrane avait conquis par son épée,
il le conquit avec ses parchemins...¹⁴ »

Présence de l'Histoire. Permanence du passé. Emprise de l'actualité. Prestige de l'événement... Djivani, Toumanian (1869-1923), Siamanto (1878-1915), Varoujan,

¹⁴ Naïri Zarian, adaptation de P. Gamarra, op. cité.

Tcharentz..., sont hantés par l'Histoire. Témoins vibrants et meurtris d'une époque dramatique, jalonnée de massacres et de déportations, ils célèbrent avec une égale ferveur la mémoire de Haïg, d'Ardachès, de Saint Grégoire, de David de Sassoun et des victimes des « années rouges ».

« *Chroniqueurs et poètes* »: c'est le titre d'un poème d'Issahakian. Ici, les deux termes s'apparentent étroitement, et souvent se recouvrent.

* * *

Une poésie « accrochée à la terre », et à ceux qui l'habitent. Familière. Concrète. Incarnée. Rurale. Issue de la réalité quotidienne. L'image robuste, sapide et odorante, surgit toujours à temps pour briser le cours de l'abstraction menaçante. A cet égard, le visionnaire du couvent de Narek ne fait pas exception...

« Gloire à la Toute-Puissante Résurrection du Christ! »

Une ode est en train de naître, à 4 kilomètres au sud du lac de Van, dans le canton de Rechtounig, à près de 1700 mètres d'altitude:

« Le petit chariot descendait du mont Massis;
et sur lui sont placés des sièges,
et sur lui des trônes d'or,
et sur lui des tissus de pourpre précieuse,
et sur lui le Fils du Roi... »

Mais le moine élude les pièges byzantins; à la voie royale des icônes et des enluminures, il préfère le chemin rocailleux du village:

« ... Sur le petit chariot il y avait
cent tas d'orchis, six de sainfoin
entassés tas sur tas,
et une violette.

De haute stature est le charretier,
à taille de saule et gros de bras,
large d'épaule et de blondeur rayonnant,
et de sa voix sonore
il commande au couple de bœufs,
il dirige d'un cri la petite chaise...¹⁵ »

¹⁵ Traduction de L.-A. Marcel, « *Grégoire de Narek...* », op. cité.

L'allégorie, en l'occurrence, exhale des odeurs de prairies et de bêtes. Elle a figure humaine. (On est loin du « *Roman de la Rose* »...)

* * *

La poésie arménienne est à l'image de l'Arménie, à la mesure de son destin. Elle a su conserver ses vertus les plus précieuses. Fidèle. Populaire (dans le sens le moins frelaté de ce mot). Toujours renaissante. Mémoire brûlante, souveraine. Elle n'a cessé d'avoir partie liée avec les hommes. De là, sans doute, sa valeur universelle.

Zeus (ou Poséïdon) du Cap Artémision

Il n'y a pas si longtemps encore, l'histoire de l'art grec s'écrivait essentiellement à partir des témoignages littéraires que l'antiquité — Pline l'Ancien en tout premier lieu — nous a transmis; le nom des artistes les plus fameux, leurs œuvres principales, leurs tendances, les rivalités qui les dressaient l'un contre l'autre, leurs « mots d'auteur » permettaient d'en dresser un panorama assez vaste; après quoi, dans le dédale des galeries d'antiques, on avisait, parmi les innombrables copies d'origine romaine, celles des œuvres qu'une lointaine tradition permettait d'attribuer aux grands maîtres connus, dont la personnalité avait d'abord été abstraitement définie. Histoire de l'art doublement tributaire des Romains, et doublement infléchi par la partialité, puisqu'elle dépendait des goûts personnels des informateurs antiques, d'une part, et, d'autre part, des préférences de ceux pour qui les copies avaient été exécutées alors. Et que les critères esthétiques des Romains ne soient pas les nôtres, qui en douterait? « Les statues de Canachos sont trop rigides pour *imiter la vérité*. Celles de Calamis ont *encore de la raideur*, mais elles sont plus souples que celles de Canachos. Les œuvres de Myron ne sont *pas encore assez proches de la vérité*, et pourtant on n'hésitera pas à les déclarer belles; celles de Polyclète sont encore plus belles et *déjà vraiment parfaites*, selon mon opinion¹. » On saura gré à Cicéron (« selon mon opinion ») de ne pas avoir érigé son jugement personnel en système universel, propre à déterminer infailliblement les caractères de beauté de l'œuvre d'art. N'empêche que lui a emboîté le pas toute la cohorte de ceux pour qui la fin dernière de l'art est de copier scrupuleusement, et qui voient dans l'art pré-classique l'imparfaite ébauche d'un art qui, de progrès en progrès, culminera avec Praxitèle, et dont la perfection coïncidera avec son aptitude à *imiter la réalité*. Malheureux sculpteurs d'avant Polyclète, confinés au rôle d'enfants maladroits qui tâtonnent, s'essayant, mais sans succès, à ce rendu illusionniste...

Or, par un insigne renversement, voici que le destin nous délègue enfin des œuvres originales — qui ont traversé le flux des temps à l'abri des déprédations — et semble se complaire à réhabiliter, pièces à l'appui, la sculpture qui précéda l'âge classique: *Corai de l'Acropole*, qui ont attendu jusqu'en 1895 leur exhumation des remblais du Parthénon, *Aurige de Delphes*, rescapé de l'avalanche qui s'abattit sur le sanctuaire en 373 avant Jésus-Christ², plus récemment, découverte³ au Pirée d'un lot de statues qui n'ont pas rejoint leur destination romaine; le grand bronze

¹ Cicéron, cité par Jean Charbonneaux dans *La sculpture grecque classique I*, p. 8. Nous soulignons, par des italiques, les formules les plus caractéristiques.

² Redécouvert en 1896.

³ En 1959: Trois grands bronzes, des marbres...

repêché au large du Cap Artémision⁴ (Eubée) est un autre miraculé des siècles. Merveilleux état de conservation: il n'a perdu que ses yeux, incrustation de pâte vitrifiée, et le projectile qu'il brandissait: trident ou foudre, ou simple javelot. Faute de cet attribut, son identité nous échappe: simple athlète, revêtu d'une force surhumaine, ou dieu menaçant, dans sa toute-puissance, de déchaîner les éléments? Les épithètes homériques vibrent à notre oreille:

« Zeus, au foudroyant éclair »⁵,

« Zeus dont le tonnerre fait vaciller l'étendue de la terre »⁶,

« Poséidon, l'ébranleur des terres »⁵.

Dieu assurément, si l'on en croit l'impression ressentie; car jamais homme ne se pourrait charger d'une telle intensité sans qu'éclate son tissu musculaire. Un frémissement naît dans la main droite, se gonfle au biceps, s'amplifie dans l'épaule, résonne dans le thorax, s'accroît de son écho dans le corps entier, avant de diminuer, de se résorber dans le bras gauche et de s'éteindre dans les longs doigts effilés de cette main tendue qui semble vouloir déjà apaiser les remous suscités par ce coup magistralement, impérieusement dirigé. Intensité surnaturelle de ce geste qui, simultanément, met en branle toutes les forces de l'univers, et les emprisonne dans cette espèce d'étoile à cinq branches que dessine le corps, prenant possession de notre sol autant par son poids également réparti sur les deux jambes que par l'envergure des bras diamétralement opposés. L'antithèse des mains, l'une fermée sur le projectile qu'elle maintient, l'autre ouverte et décontractée, se retrouve dans les pieds: l'un prend appui sur sa pointe, élastique et prêt à conférer au corps l'élan qui l'habite, tandis que l'autre, calé sur le talon, contient cette tension. Tout l'être, jusqu'au regard fixé sur un but lointain⁷, paraît impliqué dans la détente imminente et terrible; et pourtant, quoi de plus stable, de plus immobile, que cette statue dont l'équilibre plastique se double, s'aggrave des pires manquements aux données de l'observation réaliste du « mouvement qui va naître », des pires entorses à la vérité d'un corps qui abriterait une « authentique » énergie musculaire? Les épaules et les biceps, semblablement et symétriquement gonflés, bien que les deux bras aient des fonctions différentes (on s'attendrait à trouver au bras propulseur des muscles d'autant plus contractés que seraient détendus ceux du bras qui ne brandit rien), les jambes qui ne tiennent pas un compte plus précis de leur rôle respectif (à celle

⁴ En 1928. On l'appelle aussi *Zeus d'Histiaea*, du nom d'une localité voisine; œuvre anonyme, mais certainement d'un grand artiste; une attribution vraisemblable la rattache à l'art de Calamis.

⁵ Homère, *passim*.

⁶ Hésiode, *Théogonie*, v. 458.

⁷ « Zeus au vaste regard » (Homère, *passim*).

« Zeus qui voit au loin » (Hésiode, *Théogonie*, v. 514).

qui supporte le poids principal devrait s'opposer celle qui va, de sa détente, augmenter la portée du coup), bref, toutes les inexactitudes morphologiques contredisent l'affirmation qui voudrait que ce *Zeus* soit supérieur aux œuvres précédentes parce qu'il témoignerait d'un progrès, d'une minutie plus scrupuleuse dans le rendu anatomique. Observation plus précise de certains détails, des extrémités par exemple (pieds, mains), on pourrait le croire, à la rigueur — mais ce serait oublier que l'auteur du *Couros de Sounion*⁸ détachait clairement les doigts et les orteils, et s'intéressait à la forme précise des ongles. On notera pourtant que, plus on remonte des extrémités vers le centre de ce corps, plus la liberté d'interprétation gagne, pour atteindre à son maximum dans ce torse, carrément frontal, symétrique, clairement construit autour d'un axe médian — sternum, épine dorsale — autour duquel les muscles se répartissent de la manière la plus solide, mais aussi la plus arbitraire : ensemble de bourrelets et de dépressions harmonieux du ventre et de la poitrine, qui pourraient appartenir au corps de n'importe quel couros au repos. En faut-il conclure que l'œuvre manque de cohésion, que le sculpteur n'a pas connu son métier ? Tout, au contraire, témoigne d'une maîtrise incomparable, tant sur le plan de la technique (fonte d'un bronze plus grand que nature, franchise du burin qui le reprend ensuite) que sur le plan de l'efficacité plastique et de la création esthétique ; l'œuvre entraîne notre adhésion, totale, et de prime abord nous en saisissons l'ampleur, l'énergie, la présence — la vérité. Car elle est vraie, mais d'une vérité plus profonde ; non pas parce qu'elle ressemble, mais parce qu'elle signifie ; elle ne cherche pas à décrire un geste, elle ne tente pas de figer dans le bronze l'attitude de celui qui va donner naissance au mouvement le plus dynamique ; elle se contente de suggérer cette intensité à venir, de traduire intellectuellement cette imminence. Un certain nombre d'indices allusifs, de signes évocateurs, une tension des lignes, mais non des muscles, une fermeté de bronze, et non de chair, font de la statue une création idéale et éternelle, opérée à partir de ce grouillement flasque et passager qu'entraîne le mouvement à l'intérieur de l'humaine anatomie. Pour le sculpteur, le corps reste corps, alors même qu'il est le siège de la tension la plus véhémence : les structures fondamentales de l'anatomie sont immuables, quels que soient les gestes. Cette conception de la statuaire humaine implique un postulat philosophique : le corps humain existe en dehors, et au-delà, de tout accident. Mais ce corps essentiel et vrai qui subsiste, identique à lui-même, à travers toutes les activités, est aussi le support d'une autre vérité, celle du mouvement qui, sans l'altérer, peut être saisi à travers lui ; et pour exprimer la puissance du geste, qui s'inscrit sur la structure permanente de l'être, le sculpteur procède à une reconstruction intellectuelle qui définit la signification de ce geste en même temps que son ampleur.

⁸ Voir *Pour L'Art* N° 83.

Voir *Pour L'Art* N° 83, 84, 85-86, 87, 88, 89.





Il n'est pas, avouons-le, facile d'être un écrivain allemand, et nous avons eu longtemps le sentiment, en France, où les traductions qu'on nous offrait étaient celles d'œuvres assez conformistes, donc médiocres, que le nazisme portait aussi la responsabilité d'une stérilité intellectuelle frappant toute une génération.

Il faut revenir sur ce jugement sommaire. Les traductions d'œuvres de langue allemande se multipliant (quelle émulation chez les éditeurs!), celles qui valent finissent enfin par nous parvenir, portées par le flot.

Nous n'avons pas l'intention de passer une revue générale des écrivains qui se sont révélés après l'effondrement du Reich d'Hitler. Mais saluant de loin des œuvres qui se sont déjà imposées, comme celles d'Heinrich Böll¹, de Gunther Grass¹ et même celle d'Uwe Johnson² mis en vedette par le prix Formentor, nous nous bornerons à présenter deux écrivains dont l'un n'est plus, et dont l'autre vit farouchement en marge, symboles, à des titres divers, de la difficulté d'être Allemand et écrivain.

Nous avons déjà parlé de Wolfgang Borchert³ quand a paru *Devant la porte*⁴: une pièce de théâtre, des nouvelles. Soldat à dix-huit ans, emprisonné à vingt, relâché pour être envoyé sur le front russe; camp de concentration de nouveau; il devait mourir à vingt-six ans, deux ans après sa libération par les Américains. C'est dire que son œuvre n'a pas eu le temps de s'accomplir: ces nouvelles et cette pièce; et l'on pouvait croire que c'était tout. Paraissent aujourd'hui, sous le titre incolore de *Morceaux choisis*⁴, des textes posthumes, et tout est maintenant publié. Mais il n'en faut pas plus — son témoignage est bouleversant et son cri d'une terrifiante authenticité — pour faire de Wolfgang Borchert le point de départ, l'origine, et l'on peut même dire le modèle, de ces jeunes écrivains d'après le Déluge. D'un Déluge dont ils sont trop jeunes pour porter la responsabilité, dont ils portent pourtant la culpabilité, et qui a pesé sur eux de tout son poids de haine, de sang. Ces morceaux (en quoi choisis? en quoi morceaux? ah! le mauvais titre!) sont, pour la plupart, très courts: quelques pages. Mais elles sont d'une densité souvent terrible: ainsi l'œil de Dieu, c'est-à-dire l'œil du cabillaud, mais c'est tout un, qu'un enfant interroge en vain sur le sort de son grand-père qui vient de mourir. « — Alors, il appartient à Dieu? — Bien sûr, m'a répondu ma mère, cet œil appartient au Bon Dieu. — Pas au cabillaud? ai-je insisté. — A lui aussi. Mais d'abord au Bon Dieu. » Il y a aussi une mouche, compagne de captivité: « Vous est-il déjà arrivé d'être jeté en prison? — Oh, pardon! bien sûr que non! Je suis

¹ Ed. du Seuil.

² Ed. Gallimard - Erik Veaux en a rendu compte dans notre N° 88.

³ Pour *L'Art*, N° 85-86.

⁴ Ed. Buchet-Chastel, traduits par J.-B. Oppel.

en mesure de vous assurer que la chose n'est pas aussi difficile qu'on ne le dit » ; cette mouche lui donne la tentation — revanche sur le tribunal qui l'a jeté dans cette cellule — de jouer, lui aussi, « le rôle du Destin ». Mais elle lui échappe et lui donne une leçon de sagesse : « Il faut savoir se moquer de son propre destin. Tu vois, pauvre ingénu, c'est alors qu'on découvre que la vie est bien davantage une comédie qu'une tragédie. » Ce qui lui vaut le nom de Ching-Ling : Ame sereine. Certaines histoires débordent d'une tendresse exaltée ; dans la truculence : deux êtres affectés d'un même défaut de prononciation se rencontrent et s'adoptent ; ou cette tendresse se fait pudique et doucement ironique : voici un jeune malade en présence de la femme qu'il aime : « Ses dix-neuf ans font grimper mon poulx comme un jeune singe au tronc de son cocotier et qui, parvenu parmi les palmes, me bombarderait de noix de coco à barbe rousse. » Et la jeune fille, à son tour, subit ce feu roulant.

La tendresse que le moribond n'a pas refoulée, le solitaire de la lande de Lunebourg s'en méfie davantage, et ne lui permet guère de sourdre dans son œuvre que par le biais de la sensualité. Arno Schmidt est l'auteur de huit ouvrages. *Scènes de la vie d'un faune*⁵ est le premier à être traduit (et fort bien) en français. C'est une révélation qui nous fait souhaiter connaître mieux l'œuvre de ce Silésien, né en 1914, qui a connu la guerre, la captivité, les camps de « personnes déplacées ».

Par un certain goût de la provocation, il ferait penser à Céline dont il a aussi l'esprit anarchique et l'attitude sournoisement démystifiante⁶. Mais il est l'homme des marécages et des forêts, il connaît, personnellement a-t-on envie de dire, le vent « cheval mongol », le vent qui se frotte « dans les zibelines de la nuit », ou la lune en ses métamorphoses et le soleil qu'il aime, même « fou furieux » ; et il en résulte une œuvre plus saine, plus généreuse, une ouverture de cœur qui fait défaut à Louis-Ferdinand. Par contre, en dépit du fait que le quinquagénaire — ce faune — prend ses ébats avec une adolescente — la Louve — rien qui rappelle Nabokov ; et il est curieux d'observer à quel point l'érotisme est absent d'un roman qui se présente sous un tel titre. Faune beaucoup moins par les prouesses amoureuses que par le goût des solitudes sylvestres et les refus d'un individualiste allergique au bourrage de crâne : « Devait vivre comme un vrai faune, le frère, n'en faire qu'à sa tête. »

Sur le temps (cinq années) des rencontres clandestines de Herr Düring avec Käthe dans la hutte où se tapit, au siècle précédent, un déserteur de l'armée napoléonienne : un blanc. Le récit à la première personne (qui n'est pas un journal) s'interrompt

⁵ Ed. Juillard (*Les Lettres Nouvelles*). Traduit par Jean-Claude Hémerly.

⁶ Si Düring règle son compte au Musée de Hambourg, c'est plus manifestement à l'instar du *Roquentin* de J.-P. Sartre, mais le point de vue est surtout esthétique.

et, de mai-juin 1939, saute à août-septembre 1944: la vie « n'est pas un continuum ». D'un paragraphe à l'autre, chaque début (en italiques) marquant le passage à une idée, une sensation parfois fulgurante et toujours vive, il y a souvent un saut, par lequel le récit progresse. Cette forme originale est une nouvelle équivalence littéraire du monologue intérieur que brisent — mais il resurgit — les manifestations de la vie quotidienne: paroles, événements. Une discontinuité, grâce à quoi il n'y a pratiquement aucun temps mort et qui, assez paradoxalement, fait de ce jaillissement l'expression la plus naturelle: le récit coule de source, et ça ne semble pas tellement écrit « à coups de poing ».

La fin est magistrale: un bombardement, la liquidation mélancolique de la vie en marge. Mélancolique? « Qui sait où nous serons dans dix jours? » C'est la dernière phrase, mais le III^e Reich s'écroule, Düring pourra, peut-être, se consacrer à sa Sainte Trinité: « les œuvres d'art, la nature et les sciences pures ».

Dans sa postface, le traducteur, Jean-Claude Hémery, rappelle que « la langue et le style d'Arno Schmidt en général et de l'œuvre en question en particulier » passent pour intraduisibles. Il a su démontrer le contraire, parvenant non seulement à nous restituer tout le contenu de l'œuvre — c'est une affaire de confiance et on l'accorde à qui l'inspire — mais à nous faire goûter encore des plaisirs d'écriture. Ce n'est pas si commun.

C'est que J.-C. Hémery est lui-même écrivain. Il le prouve dans le petit livre: *Rapport au Grand Conseil*⁷, qu'il vient de publier, œuvre de début qui n'est pas celle d'un débutant tant elle témoigne déjà de fermeté et de maîtrise. Plus que d'influences — Kafka, Samuel Beckett, Saint-John Perse — il faut, je crois, parler, quand on songe à ces grands modèles, de préférences et d'hommages, car même alors le ton sait être personnel. J.-C. Hémery: un écrivain, n'en doutons pas.

⁷ Ed. Juillard - Collection *Lettres Nouvelles*.

Voici un roman curieusement bâti. Osvaldo, un homme d'une cinquantaine d'années, se présente au lecteur et commence à parler de lui-même. On voit bientôt qu'il fait le procès de son père et qu'il se plaint aussi de son fils: l'un ne l'a pas compris, l'autre ne veut pas le comprendre, les deux lui sont manifestement incompréhensibles. Mais voici Adamo, le père, qui parle à son tour pour se plaindre, se décrire, se justifier; et il est suivi par Giulio, qui prend la parole le dernier pour donner son optique de jeune homme en révolte, dégoûté par les poses et par les manières de son père, trop éloigné du vieillard pour le haïr, mais aussi pour le comprendre et l'aimer. Le responsable d'une telle situation n'est pas facile à déterminer, dans le dense enchevêtrement des accusations réciproques: mais l'auteur semble vouloir l'identifier progressivement, par un jeu très subtil de la narration, avec un représentant de la génération moyenne: Osvaldo. Sur lui pèse un reproche précis: il a une maîtresse, et quelles qu'aient été ses raisons, il a fait le malheur de sa femme et indirectement celui de son fils. En outre, l'histoire mystérieuse d'un personnage absent, Andrea, frère d'Osvaldo, disparu quand il avait dix-huit ans, pour des raisons qu'on apprend seulement vers la fin du livre, accumule sur Osvaldo, peu à peu, une autre ombre qui assombrit son caractère.

Libero Bigiaretti, auteur de ce réquisitoire qui s'efforce de mettre au clair la valeur de ce qu'on appelle « la famille » dans les temps modernes, et qui s'intitule *I Figli* (les enfants), a voulu répéter dans les trois parties de son récit cette structure originale et attachante (bien qu'un peu fatigante) des témoignages directs qui se succèdent. On participe ainsi, comme au cours d'un procès, à l'évolution d'une histoire qui se déroule sans que l'on s'en rende immédiatement compte, c'est-à-dire avec un maximum de vraisemblance: les événements les plus terre à terre nous surprennent, puisqu'ils sont la cause de répercussions si développées et si variées dans les différents personnages. Le grand-père est décrit comme un homme solide, tenace, optimiste, sanguin; très content de lui-même, sensuel, habitué à obtenir de la vie les plaisirs ou au moins les satisfactions qu'il désire, sans se soucier trop des autres. Osvaldo est un intellectuel; le type de l'Italien qui a dû vivre sa jeunesse entre les deux guerres, et qui est devenu abstrait, cérébral, paresseux dans son âme, bien qu'il soit capable de raisonner finement, de se justifier toujours, et de se croire intérieurement libre; un homme que la réalité dégonfle, et contraint à des actions qu'il ne sait ensuite que taire ou camoufler. Giulio a vingt ans, est communiste pour la forme, parce que tout en lui respire la révolte, le désir de réalité sincère, précise, authentique. C'est un esprit qui, vers le dénouement du roman, se révèle dans sa douceur et dans sa naïve capacité de tendresse; mais qui symbolise aussi le point de crise, la troisième génération dans laquelle l'éclatement fatal de la famille doit se produire. Il s'amuse à esquisser une description imaginaire de notre

siècle, comme on le verra vers l'an 3000: « A cette époque-là, malgré tant de siècles de progrès et un progrès aussi conscient, les gens avaient encore de façon très développée le complexe de la caverne et le sentiment exaspéré du clan. Ils vivaient en effet dans des habitations petites et fermées, où l'air et la lumière entraient par de petites ouvertures qu'on appelait fenêtres; entassés dans des pièces de quelques mètres carrés, tous les membres de la famille, souvent liés par des degrés de parenté fort compliqués, qui aujourd'hui n'ont plus de valeur. A part les parents, on distinguait un nombre infini de grands-pères, oncles, cousins, beaux-frères, beaux-pères, gendres, belles-filles, etc. Si nécessaire, on créait des degrés artificiels comme parrain, marraine, tuteur, nourrice, etc. Et ils étaient tous obligés à la familiarité et à la simulation de l'amour. En réalité ils se gênaient, car leur occupation principale était de s'observer sans pitié, de demander raison de chaque geste, de se lancer des reproches... »

Un livre cruel, du moins êtes-vous en train de le penser, en lisant ces lignes. Non, un livre sérieux, né d'une méditation profonde mais vive, concrète; un livre qui dénonce une réalité désagréable, mais assez importante pour être connue à fond et portée à la conscience de tout le monde; un livre qui accuse la génération moyenne, mais en lui accordant tout le bénéfice d'une défense ample et minutieuse, et surtout en lui accordant un espoir. Car, le dénouement de l'histoire, que nous voulons laisser à nos lecteurs le soin de découvrir eux-mêmes, fait entrevoir une distension, et presque une promesse de bonheur pour le jeune homme. Le visage d'Oswaldo se charge vers la fin du livre d'une ultime tristesse, d'une dernière renonciation, qui n'a même pas le mérite d'être volontaire; mais autour de lui les nœuds se défont, la vie reprend au moins son cours naturel. S'il y a une cruauté dans le livre, c'est dans cette condamnation implicite de la génération qui est aujourd'hui dans l'âge de la responsabilité: la génération de ce généreux et habile auteur; et la nôtre.

Théâtre des Nations 1963

Nous passerons rapidement sur les spectacles du *Théâtre de la Satire*, de Moscou, par quoi se clôt le cycle dramatique, au Théâtre Sarah-Bernhardt. Au mois de juillet, on ne nous présentera plus que des ballets.

Les Bains et *La Punaise* de Maïakovski ont généralement déçu. L'esprit « petit-bourgeois » est ridiculisé dans l'une comme dans l'autre de ces pièces. Ce n'est évidemment pas cela qui choque. On regrette plutôt (dans *Les Bains*, surtout) que la satire n'aille pas plus loin. La bureaucratie, en quelque pays qu'elle s'instaure et pèse de son poids d'inertie, nous semble plus effrayante et redoutable qu'on ne nous la peint ici, assez bonne enfant et facilement combattue. La leçon de *La Punaise* est plus équivoque. La condamnation de Prissykine, traître à sa classe, est manifeste — et parfois trop clairement manifestée — dans la première partie. Mais la sympathie du spectateur — et peut-être de l'auteur — est tentée de dériver vers lui, quand, transporté par hibernation jusqu'en 1979, il se trouve alors aux prises avec un monde plus qu'aseptisé, stérilisé. On ne peut croire que ce soit là l'idéal socialiste, et celui de Maïakovski.

En fait, si ces représentations déçoivent, c'est surtout, je crois, une question de jeu. Maïakovski ne manquait pas d'invention, lui qui, sans cesse, avançant le temps, s'élançait en pensée vers un avenir qu'il rêvait meilleur — par là, un des premiers auteurs de science-fiction. Femme lumineuse du futur, jaillie de la machine géniale des *Bains*, laboratoire modèle et zoo exemplaire de *La Punaise*, la mise en scène ne sait nous en donner qu'une pâle image d'Epinal, ou de bande dessinée. C'est plutôt dans la caricature: l'Administration, la Noce, qu'elle donne le meilleur d'elle-même. Insuffisamment, car le rythme, sauf à de rares moments, n'y est pas. C'est lent, lent... et l'on finit par s'ennuyer. J'avais gardé un excellent souvenir de la représentation de *La Punaise* en 1959 par A. Barsacq, à L'Atelier. Le rythme en était endiablé.

Les Italiens nous ont présenté deux spectacles honorables. Le T. P. I. (Théâtre populaire italien), un montage de textes, intitulé *Le Jeu des Héros* — mise en scène de Vittorio Gassman; la Compagnie Peppino de Filippo, un

spécimen de Commedia dell'arte: *Les Métamorphoses d'un musicien ambulante*. Ma préférence va au premier où la troupe, qui est censée avoir dressé son chapiteau sur la grande place de Palerme, présente successivement des scènes d'Eschyle, Sénèque, Shakespeare, Pirandello, etc., ainsi que des spécimens de « jeux »: classique, XVIII^e siècle, romantique, et déploie, dans la charge, beaucoup de bonne humeur et d'esprit. La liaison des scènes s'opère de façon très naturelle, par le biais d'un récitant qui adopte le ton capable d'être entendu de son public populaire. Ce jaillissement manque — c'est paradoxal — au spectacle qui se targue d'improvisation et dont on sent, au contraire, que tout y est réglé minutieusement. D'excellents effets comiques, c'est certain, et Peppino de Filippo, adaptateur et metteur en scène de la pièce, y joue aussi en acteur consommé, mais tout cela est situations stéréotypées, effets exploités à satiété, et sans portée satirique; on ne dépasse pas le divertissement.

Ceux qui auront apporté du bon, du très bon, de l'excellent et mieux encore, au *Théâtre des Nations*, cette année, ce sont les Anglais. Joan Littlewood, directrice du Workshop de Londres (East-End) nous donne, en fait, la vraie Commedia dell'arte, avec sa mise en scène de la comédie musicale de Charles Chilton: *Oh What a Lovely War*. En fait, Charles Chilton ne revendique, très modestement, que l'idée. C'est la troupe tout entière qui, par un travail collectif, a composé un si vivant spectacle. Je me défie beaucoup, pour ma part, d'une telle méthode de travail. Mais, après la démonstration du Workshop, je dois convenir qu'elle peut donner de très bons résultats. Le style du spectacle est celui des bateleurs qui se produisent, paraît-il, en été, sur les plages du Sud de l'Angleterre. Et ce sont leurs Pierrots qui narrent, qui jouent, changeant de personnages à l'aide de très simples accessoires: casques, casquettes et képis, toute la hiérarchie militaire et tous les camps; les civils ont les accessoires qui leur sont propres. C'est la guerre, celle de 1914-1918, et qui n'était pas si joyeuse; un journal lumineux signalant les événements dérisoires et le nombre des morts qu'ils ont coûtés, ne le laisse pas oublier. Cette fois, la satire porte, elle peut être terrible: fraternisation des bidasses par-delà les barbelés,

mutinerie d'un régiment français; tout le spectacle soutenu par un rythme, une invention qui emprunte à la tradition populaire comme à celle de Piscator et de Brecht, aux ressources du music-hall comme au « métier » du comédien.

Mais c'est de la Royal Shakespeare Company de Stratford-upon-Avon, que nous est venu le plus grand spectacle, la bouleversante révélation d'un *Roi Lear* tel que les Français, ceux qui connaissent et aiment le mieux Shakespeare, n'en avaient pas idée. La mise en scène est due à Peter Brook dont les théories sont très différentes de celles de Joan Littlewood: « En ce qui me concerne, dans le monde du théâtre — où le travail est essentiellement un travail d'équipe — je ne suis pas opposé au principe de la collaboration. Mais je pense que dans la pratique...¹ » Voilà, dans la pratique! « ... je crois en la forme idéale énoncée par Gordon Craig, à savoir qu'une seule main doit diriger les comédiens, faire la mise en scène et composer la musique¹. » *Le Roi Lear* est donc « mis en scène et décoré par Peter Brook ». Les acteurs, tous remarquables, ne cherchent jamais à s'assurer un succès personnel. L'ensemble à cette homogénéité dans la qualité à quoi on reconnaît une ferme direction, consciente de ce qu'elle se propose d'exprimer.

Et quoi donc? C'en est fini, avec Peter Brook, des reconstitutions toujours hasardeuses ou du délire romantique qui a longtemps paru le plus propre à l'interprétation d'un chef-d'œuvre terrifiant et obscur, réputé « injouable ». Et, dès lors, si, par gageure, on le jouait, il fallait en épaissir les obscurités plus que *Macbeth* encore, histoire pleine de bruit et de fureur: elle ne compte pas moins de trois fous!

Peter Brook ne fait pas mystère d'avoir suivi, pour sa présentation du *Roi Lear*, les suggestions de Jan Kott, professeur à l'Université de Varsovie, dont un ouvrage récemment paru² renouvelle les études shakespeariennes — l'au-

rait-on cru! — et, par la seule analyse interne, pénètre beaucoup plus avant au cœur du massif que ne l'ont fait les érudits de tous temps et de tous lieux. Shakespeare devient, par lui, lisible, sensible, jouable. On le reçoit comme une révélation, c'est-à-dire une évidence: les yeux s'ouvrent. Et que voit-on? Une œuvre terrible qui nous parle de nous; un destin dérisoire qu'ont appris à connaître — et voilà qu'ils le reconnaissent dans le palais du duc d'Albany et sur les falaises de Douvres — les hommes traqués par la folie sanguinaire de l'ère concentrationnaire et atomique. Ce n'est pas un hasard s'il est Polonais, celui qui nous fait découvrir, dans l'œuvre de Shakespeare, un tragique contemporain donc familial. *Le Roi Lear* de Shakespeare préfigure *La Fin de Partie* de Samuel Beckett, démontre Jan Kott.

Tout devient, dans la représentation de la Royal Shakespeare Company, d'une barbarie contrôlée jusque dans la démesure, d'une folie symbolique qui est une sagesse amère. Il y a de grands moments. Les plus admirables me semblent ceux qui font du stupide, du léger Gloucester un martyr. J'ai entendu dire à un familier de Shakespeare, et qui a vu représenter maints *Roi Lear* que, pour la première fois, la scène où Albany crève les yeux de Gloucester à coups d'épéon, ne lui avait pas semblé du Grand-Guignol. Plus encore que de cette scène d'horreur, le tragique de notre faiblesse, de notre condition misérable acceptée me semble émaner de la présence de la petite silhouette grêle et ramassée de Gloucester aveugle, seul, assis au milieu d'une scène vide, tandis que se déroule une bataille dont les sourds échos émanent de trois plaques de bronze descendues des cintres. C'est Job sans plus d'Eternel.

Il y aurait à louer encore les costumes, réalisés avec la collaboration de Kegan Smith, dans les harmonies sourdes où domine le brun, faits de cuir, de jute ou de chanvre et qui de vêtements seigneuriaux deviennent loques, leur dégradation accompagnant celle de la raison, non seulement du roi mais du monde. De cette remarquable troupe, nous distinguons Paul Scofield (*Lear*) et Alan Webb (*Gloucester*). Mais tous méritent des éloges pour la justesse et la probité de leur jeu.

Raymonde Temkine

¹ « Rendez-vous des Théâtres du monde », juin 1957 — cité dans le très intéressant *L'Art du Théâtre*, par Odette Aslan — éd. Seghers — dont nous rendrons compte dans notre prochain numéro.

² « Shakespeare, notre contemporain », éd. Julliard (collection des Temps Modernes).

Marguerite Yourcenar

Sous bénéfice d'inventaire

Ed. Gallimard

A l'examen d'un esprit critique à la fois ferme et aiguisé, Marguerite Yourcenar soumet, dans ce volume, des œuvres fort disparates qui témoignent en faveur d'une large curiosité: de la Rome de la décadence avec l'*Histoire Auguste* à l'époque contemporaine avec le poète grec Constantin Cavafy et le grand romancier allemand Thomas Mann, en passant par la Renaissance: les *Tragiques* de d'Aubigné, et le XVIII^e siècle: le *Cerveau noir* de Piranèse. Œuvres d'art ou source d'information, œuvres littéraires ou graphiques; un essai consacré à Chenonceaux *Ah! mon beau château*, plus qu'il ne traite d'architecture dégage l'esprit d'un lieu et évoque avec beaucoup de charme ceux dont le séjour ou le passage anima ces belles pierres.

« Le lecteur moderne est chez lui dans l'*Histoire Auguste* », déclare M. Yourcenar, et c'est probablement la raison qui, outre l'intérêt général qu'on connaît à l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* pour l'antiquité romaine, explique qu'elle se soit passionnée pour cette œuvre de la décadence, sans valeur littéraire et même d'une authenticité suspecte, mais qui est une véritable « tranche de vie ». Nous pouvons y trouver une sorte de préfiguration des temps — de décadence aussi — que nous vivons. De même d'Aubigné, grand écrivain celui-là, a pris « pour matériau la substance brute de son siècle », et « la lugubre narration de supplices d'une part, de prouesses de l'autre, devant lesquels l'imagination également défaillie, est du même ordre qu'un récit de pogrom, qu'un rapport émanant de Buchenwald, ou qu'un compte rendu rédigé par un témoin d'Hiroshima. Les Carceri de Piranèse suscitent une pensée pour Belsen, « les abattoirs de la première moitié du XX^e siècle » et « ceux que nous réserve l'avenir ». En fait, « Pour nous, assombris par deux siècles de plus d'aventure humaine, nous ne reconnaissons que trop ce monde borné et cependant infini où grouillent de minuscules et obsédants fantômes: nous reconnaissons le cerveau de l'homme. »

Nous regrettons de ne pas connaître autant qu'elle le mérite assurément, l'œuvre de Constantin Cavafy, M. Yourcenar, après Lawrence

Durrell, nous donne envie de combler cette lacune. Mais c'est peut-être dans le remarquable essai qu'elle consacre à Thomas Mann que le lecteur, cette fois en pays de connaissance, admirera le plus la puissance de synthèse d'une analyste capable de dominer les manifestations si variées du génie de l'auteur et d'apporter des vues pénétrantes sur cette « œuvre au noir », ainsi que la qualifie M. Yourcenar qui place ce « classique moderne » dans la tradition hermétique.

Rappelons que *Pour L'Art* a publié, dans son N^o 77, un extrait du *Cerveau noir* de Piranèse.

Raymonde Temkine

Marcel Arland

La Nuit et les Sources

Ed. Grasset

Marcel Arland nous offre une suite à *Je vous écris...* dont Georges Anex a ici même rendu compte¹ et que l'auteur classe, dans ses œuvres, parmi les *Essais intimes*. Intimes en effet, ces lettres ouvertes à des amis, vivants ou morts, à des inconnus en qui, le cœur incessamment en alerte, il pressent cette solitude dont les amitiés les plus fidèles et les plus vigilantes ne lui ont jamais fait perdre l'appréhension: « Mais qu'ai-je voulu fuir? Simple-ment — que ce soit ou non ma faute — ce qui me retient d'aimer, ce qui se glisse entre le monde et moi, ce qui me blesse dans nos rapports, ce qui travestit nos visages et me détourne d'une communication sans laquelle je ne peux vivre. »

Ces pages constituent, si l'on veut, la chronique douloureuse des deux dernières années. M. Arland a enduré une cruelle épreuve. Menacé de perdre la vue, il dut subir par trois fois une opération dangereuse, et il pouvait en redouter l'issue. Quand on connaît l'usage qu'il fait de ses yeux, le lecteur infatigable, l'amateur éclairé de peinture qu'il est, on mesure l'angoisse des mois qu'il a vécus, avant et après la nuit où le chirurgien l'a plongé. Dieu merci, pour son salut! On imagine aussi avec quel tremblant bonheur il a émergé des ténèbres et redécouvert le monde sensible.

Malade, curieux malade, au dire de l'infirmière, car « il ne demande rien ». Mais,

¹ *Pour L'Art* N^o 76.

« ... J'allais me flatter de ce renom, quand je songeai que, si je ne demandais rien, ici comme ailleurs, c'est que j'attendais tout, ou presque ». Malade, curieux malade, mais aussi curieux homme qui nous livre ici la clef de ce frémissement inquiet qui court à travers toute son œuvre, de cette émotion qui anime (au sens fort) chaque page tombée d'une plume aussi savante que discrète; si bien que, pour un peu, on oublierait d'admirer avec quel art il suggère plus encore qu'il ne dit; et cette matière qu'il a comme effleurée, il se trouve qu'il en a révélé tout ce par quoi elle pouvait nous atteindre, et très profondément.

Il faut voir comme, dans les souvenirs qui remontent à l'enfance, il évoque le calvaire de deux enfants: le fils Colomb brutalisé « pour son bien » par une brute de beau-père galonné, l'enfant de l'Assistance, tyrannisée et exploitée par une vieille fille dont la sécheresse est bien-pensante. Que d'indignation contenue et de cruauté dont lui-même se déchire, dans la pudique discrétion du récit. Cet « art de se blesser à chaque instant du jour » qui a fait de lui, dans l'enfance, un gamin difficile, timide et ombrageux « meurtri d'un mot ou d'un silence », et révolté, faute de trouver sur sa route assez de professeurs Aubertin à la bonté bourrue mais perspicace, cet art, l'homme ne l'a pas désappris et cela nous vaut — parce que l'écrivain a reçu la grâce de savoir l'exprimer — ces pages toutes simples et d'une si belle transparence, écrites non seulement pour les amis qui en ont reçu la dédicace mais — cela se sent, cela s'éprouve — pour chacun de nous.

R. T.

Robert Musil

Trois Femmes et Nous

Nouvelles traduites de l'allemand

par Philippe Jaccottet

Ed. du Seuil

Noces comporte deux nouvelles: l'*Accomplissement de l'Amour* et la *Tentation de Véronique la tranquille* qui datent de 1911, elles sont postérieures de quelques années au premier roman de Musil, les *Désarrois de l'élève Törless*. Ce qui d'abord surprend; car le roman est mené avec une maîtrise et une ampleur qui n'exclut pas l'acuité, et la maîtrise ici

n'est pas évidente; reste l'acuité qui s'oriente plus vers le bizarre que vers une large prise de conscience. Je concluais donc volontiers à un échec, mais céderais là à un mouvement d'humeur; ces deux textes sont irritants, on est tenté de leur régler leur compte: coupage de cheveux en quatre, aggravé par un style allusif obscur, volonté de provocation, complaisance à l'égard d'héroïnes dépravées ou désaxées. Mais cette irritation même qu'il suscite est le signe que Musil touche là une matière vivante, et l'on ne peut nier son pouvoir d'envoûtement quand, le livre depuis longtemps refermé, l'envie vient encore de le prendre à partie. Acceptons d'y voir, comme nous y invite le *Post-Face* de Ph. Jaccottet, « une expérience menée hardiment sans souci de plaire », et souvenons-nous que les désarrois de Törless germaient du « sombre humus intime », qu'il sortait de l'adolescence comme d'un « rêve oppressant ». Prenons pour tels les égarements d'une Véronique dont l'humus intime est d'autant plus sombre qu'elle est dépourvue de cette forte organisation mentale qui permettait à Törless d'émerger du cauchemar tout juste fatigué et souriant. Véronique y reste plongée. Et de l'aventure de Claudine moins que du sophisme qui lui permet de célébrer par une infidélité « de nouvelles noces », retenons l'étrange envoûtement d'un pays de neige où le dépaysement de l'âme peut être le fruit du charme qu'il exerce.

Trois Femmes parut en 1924. Chacune des trois nouvelles est dominée par un personnage de femme: Grigia, la Portugaise, Tonka, assez énigmatiques pour créer l'inquiétude chez l'homme qui les possède, que ce soit désir ou amour. Et, la Portugaise exceptée, ce qui crée leur pouvoir de fascination est une sorte d'innocence qui leur vient d'une passivité presque animale, du consentement tacite à leur destin; Grigia est d'ailleurs une paysanne et Tonka une petite vendeuse. La Portugaise, elle, est grande dame, et plus consciente de ce qu'elle incarne pour son Van Ketten de seigneur. Un château mystérieux, une lutte inexpiable entre hauts barons, une longue attente silencieuse de l'épouse, un loup familial, un chat sauvage et la vie suspendue à un sortilège: ingrédients connus des contes noirs, mais en filigrane se dessine une quête mystique d'un étrange pouvoir.

Revenant à *Törless*, je verrais volontiers l'intérêt de ces nouvelles dans le fait qu'elles distillent — avec quel art d'alchimiste! — « la petite dose de poison indispensable pour préserver l'âme d'une santé trop quiète et trop assurée et lui en donner une plus subtile, plus aiguë, plus compréhensive ».

R. T.

Vahé Godel

Rouages

Poèmes

Ed. Kündig, Genève

« La poésie est un creux, un vide, un débris, un moignon, un chien malade, une clé sans serrure, un œil sans paupière, un oiseau déplumé, une ombre, une lueur, une résurgence, un frêle enfant sauvé de l'incendie, une femme qu'on voudrait garder auprès de soi (on sait qu'on la perdra) », dit l'auteur. « Faisons de la poésie avec de l'antipoétique », disait Ramuz... La poésie est en tout, partout; elle est fugace, capricieuse. Vahé Godel l'a saisie ici dans les « rouages » des usines, des villes en démolition et en reconstruction, dans le jeu terrible des engrenages et des muscles, dans l'impitoyable destin de l'homme des terres industrielles:

« On se nourrit de clous, de copeaux,
[d'éponges,
on chasse les microbes;
on se fait les griffes dans le bois des pupitres;
on compte les jours, les secondes, les années;
on se regarde brûler, on s'écoute parler,
on crève d'amour dans les couloirs humides... »
Seul et triste repos: les terrasses où « Toutes les femmes sont belles », où dans l'éphémère euphorie dispensée par l'alcool et la musique,
« on dirait que le monde enfin change de peau ».

Vio Martin

Armando Lopes Salinas

La Mine

Traduit de l'espagnol par Bernard François
Gallimard, 1962, p. 209

Comme les néoréalistes portugais, Fernando Namora (*La Mine de São Francisco*) ou Aquilino Ribeiro (*Volframe*), A.-L. Salinas a placé « la mine » au centre de son roman. Pour un écrivain espagnol qui prétend rendre le réel

actuel, la mine est en effet le type de la concentration industrielle où pourrit la population ibérique. Cependant, à travers le destin de Joaquim et des siens, c'est l'ensemble de la misère provinciale qui nous est montrée avec effroi. Et les récentes grèves des champs miniers d'Asturie permettent à chacun de constater que la réalité n'est pas en-deçà de la vérité littéraire. Le destin de Joaquim sert donc de révélateur et son expérience doit nous amener à voir la mine dans toutes ses dimensions. Le roman est construit selon trois volets inégaux d'un même tryptique social. Dans l'introduction, Joaquim « fuit » son village parce qu'il ne peut y trouver de travail; plus qu'une fuite, c'est en fait une véritable chute dans le vide de l'inconnu minier. Dans le panneau central, il découvre la fraternité humaine de « l'équipe », du quartier ouvrier, de la cité des travailleurs, mais pour se rendre compte que tout cela ne sert à rien. Si on y gagne bien, on y dépense sa santé, sa vie, ses vertus. Mieux vaudrait donc revenir à la terre. Mais le troisième volet achève le destin du paysan andalou par « l'éboulement ». Sa femme s'accrochera à la mine, car pourquoi revenir là où il n'y aurait que souvenirs?

Pour A.-L. Salinas, et à la différence de Fernando Namora, il n'y a rien d'épique ni de tragique dans ce destin. Il constate prosaïquement et avec dépit la damnation du travail dans un régime qui ment, trompe et qui se refuse à ses responsabilités sociales. Point de révolte donc; point de prise de conscience de classe, point de lutte par conséquence; mais une narration circulaire qui éclaire diverses situations où tous les destins s'identifient dans le même néant. Seule une langue crue surgit avec une rare violence, une belle grossièreté, éclatante dans le nouveau roman espagnol. Hélas! elle aussi ne sert à rien. Le regard n'y est pas critique: il n'est que jugement résigné. La colère conduit toujours à l'impuissance et la grande menace qui pèse sur cet univers halluciné, c'est une impuissance généralisée que la grossièreté du langage repousse difficilement. A.-L. Salinas montre l'émasculatation d'un peuple qui se distinguait par sa vigueur et son orgueil. La vie n'est plus qu'une conduite passive qui suit aveuglement le chemin que d'autres ont tracé. Comme les deux rosses de la mine, estropiées et aveugles, les seuls

êtres qui accompagneront Joaquim dans sa mort et dont l'unique préoccupation était d'échapper aux rats.

Pour A.-L. Salinas, il n'y a plus d'espoir en Espagne.

Regrettons que le traducteur n'ait pas toujours été au bout de sa tâche et qu'il se contente souvent de saupoudrer son texte de mots espagnols ou de notes inutiles pour maintenir « une couleur locale » sans doute. Il ne suffit pas de dire qu'il y avait à la page III, par exemple, un jeu de mots intraduisible, il faudrait au moins dire lequel. Pierre Furter

Fred. Bérence

Raphaël

Ed. Larousse, Paris

A première lecture, le texte laisse une impression d'insatisfaction, de parti pris, d'injustes comparaisons — en particulier avec Michel-Ange. Surtout, on ressent un malaise à l'idée que nombre d'œuvres attribuées à Raphaël sont des faux ou des peintures dénaturées par des ajouts ou des restaurations sacrilèges.

Puis, le charme opère. Une à une, les reproductions, soignées et de qualité, nous familiarisent avec l'artiste. Son autoportrait révèle une nature altière, nerveuse et fine, une intelligence exceptionnelle, une grande noblesse d'âme et une infinie tendresse.

Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans l'œuvre, univers entre le divin et l'humain. Le plus beau portrait de femme, celui de la *Donna velata*, reste terrestre par une volupté émanant du flot des mousselines où se noie une main frémissante, de l'appel des yeux grands ouverts, de l'attente des lèvres, du modelé arrondi du menton. Aucune des Vierges ne se laisse ainsi deviner. Elles n'ont d'élan que vers l'Enfant divin. Dans leur pureté, elles sont la *Turris eburnea* des litanies. Si différentes soient-elles les unes des autres, leur sourire, leur regard voilé sous des paupières délicatement bombées et remontant vers la tempe, toujours baissées sur un mystère, mettent entre elles et nous l'inaccessible.

Raphaël mourut très jeune (37 ans); pourtant son œuvre est immense. Léon X l'accablait de travaux de toutes sortes, dessin, peinture, fresque, tapisserie, gravure, architecture, voire archéologie puisqu'il devait diriger les

fouilles où il prit du reste le mal dont il mourut. C'est pourquoi beaucoup de ses œuvres, dessinées, ébauchées, surveillées par lui, étaient tout de même en grande partie des exécutions d'atelier. Peut-être cette hâte fut-elle aussi cause de fragilité? Ce qui provoqua la nécessité de tant de restaurations.

Arrivé à la fin de ce livre attachant, le besoin de fixer ses impressions fait que le lecteur reprend au début le texte de Fred. Bérence et y trouve avec joie toute l'admiration passionnée de l'auteur pour son sujet.

M.-Th. K.

Jeanne Patthey

Thérèse, bonne à tout faire

La Baconnière

Inclassable, hors série... Roman réaliste, certes, d'un réalisme où, dès les premiers chapitres, on subodore le vécu, l'autobiographique. Et c'est là ce qui me gêne dans un roman écrit d'une plume alerte, qui sait traduire les sentiments d'une jeune fille devant les « noirs-cœurs » de l'existence, qui sait aussi vous placer au cœur d'un paysage auquel l'auteur est sensible, qui court avec une bonne humeur certaine, qui cherche à convaincre le lecteur — un peu trop d'insistance parfois à montrer « l'injustice » humaine. La sincérité de Jeanne Patthey, sa simplicité, son ardent désir de servir une cause qui lui tient à cœur, la manière dont l'héroïne du roman, Thérèse, se hausse par ses propres forces, vers une vie plus digne et plus ample retiennent cependant le lecteur et ne le laissent pas tout à fait intact. V.-M.

Expositions Musées

La section vaudoise des Femmes Peintres Sculpteurs et Décorateurs organise une exposition des œuvres de ses membres au Musée cantonal des Beaux-Arts, à Lausanne, du 24 octobre au 24 novembre 1963, avec Aloyse, peintre vaudoise.

Le Kunstmuseum de Berne prépare une grande exposition du peintre Eugène Delacroix, mort à Paris il y a cent ans. L'exposition, qui comprend des tableaux, des aquarelles et des dessins provenant de diverses collections européennes, sera ouverte dès la mi-novembre.

Revue Pour l'Art

Direction: René Berger

Adjoints de direction: Jacques Monnier,
Valentin Temkine

Secrétariat de rédaction: Suisse, 19, av. Floréal,
Lausanne. Tél. 021/26 90 97

France, 37, rue Pierre Nicole, Paris 5°,
Tél. MED 09-85

Correspondants à Paris: Raymonde Temkine,
Guy Weelen

Editeur responsable: Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse,

à l'Imprimerie Raymond Fawer S.A., Lausanne

Mouvement Pour l'Art

Président: L.-E. Juillerat

Voyages Pour l'Art

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

Pour l'Art est une association culturelle
sans but économique

Administration:

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

Trésorier: E. Weber

Avantages

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

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

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

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

Abonnement annuel

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

Abonnements et adhésions

en Suisse:

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

Chèques postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

en France:

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

Les Voyages Pour l'Art vous proposent

Avenue Valmont 20, Lausanne ☎ (021) 32 23 27

Voyages accompagnés

16 jours

22 décembre - 6 janvier

21 mars - 5 avril

26 mars - 10 avril

Programme: Genève - Le Caire et retour en avion (jet)

Basse-Egypte: Le Caire - Memphis - Saqqarah - Guizeh

Haute-Egypte: Luxor - Karnak - Les Nécropoles thébaines - Assouan - Kom-Ombô - Edfou (Le Caire - Assouan en avion)

Croisière en Nubie: Abou-Simbel

Tout compris: **Fr. 2485.—**

Prolongation à volonté - Les voyages de printemps peuvent être complétés par une excursion au *Mont-Sinaï* (5 jours)

Le grand voyage d'Egypte

24 jours

13 janvier - 5 février

Programme: Genève - Le Caire et retour en avion (jet)

Basse-Egypte: Le Caire - Memphis - Saqqarah - Guizeh

Moyenne-Egypte: Beni Hassan - Tell el Amarna - Achmounein - Tounah el Gebel

Haute-Egypte: Luxor - Karnak - Thèbes - Denderah - Abydos - Assouan - Kom-Ombô - Edfou

Nubie: Croisière de 4 jours - Abou Simbel. Prolongation à volonté

Tout compris: **Fr. 2970.—**

Voyage individuel

10 jours

Départ à volonté

Genève - Le Caire en avion
Excursions à Memphis - Saqqarah - Guizeh

Tout compris: **Fr. 1390.—**

Prolongation à volonté

Délai d'inscription:

Cinq semaines avant le départ

Programmes détaillés sur demande

VOYAGES POUR L'ART, av. de Valmont 20
LAUSANNE ☎ (021) 32 23 27

Université populaire de Lausanne

L'Université populaire de Lausanne signale à l'attention des lecteurs de *Pour L'Art* deux des quarante-deux cours du semestre d'hiver 1963-1964:

A Lausanne

Introduction à l'art contemporain:

KANDINSKY, DELAUNAY, MAX ERNST

par M. Jacques Monnier

Ce cours de 2 heures hebdomadaires a lieu le vendredi, à l'auditoire XVI du Palais de Rumine, et débute le 18 octobre

A Montreux

Histoire de l'art:

DE LA CRÊTE A BYZANCE

par M. Jean-Marie Pilet

Ce cours de 2 heures hebdomadaires a lieu le vendredi, au Nouveau Collège, et débute le 18 octobre

Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat de l'Université populaire de Lausanne (rue Pichard 12, Lausanne) ou à l'Office du tourisme de Montreux (Grand-Rue 8, Montreux).

Galerie Stadler

51, rue de Seine

Paris VI^e Danton 91-10

22 octobre 1963

Coetzee

peintures récentes

en préparation

Budd
Damian
Tapiés

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Saison 1963-1964

P. Rebeyrolle
Cy Twombly
H. Hoffman
A. Arikha

Galerie Karl Flinker

34, rue du Bac Paris
Littré 2059

du 29 octobre à fin novembre
œuvres récentes

Paul Jenkins

février - mars 1964
rétrospective Paul Jenkins
Kestner-Gesellschaft
Hannover

En permanence à la Galerie Karl Flinker:

Arikha - Benrath - Castel - Chinn - Erma - Hosiasson - Hundertwasser
Sonderborg - Karskaya - Toledo - Zanartu - Cousins - Kricke

Galerie Krugier & C^{ie}

5, Grand-Rue Genève

Prochaine exposition

Giorgio Morandi

Bonnard	Klee	Rothko	De Stael
Sam Francis	Matisse	Riopelle	Bram Van Velde
A. Giacometti	Morandi	Messagier	Asse
Jorn	W. Lam	Castillo	Uhry
Kandinsky	Picasso	Soutine	Alechinsky

Sculptures

Chillida	Giacometti	Laurens	Vittulo
Max Ernst	Gonzales	Ipousteguy	

hommage à

jaques berger

A l'occasion du soixantième anniversaire du grand peintre vaudois Jaques Berger, les Editions « Pour L'Art », à Lausanne, ont l'honneur et le plaisir de mettre en souscription un

Hommage à Jaques Berger

Textes de Gustave Roud, Jean-Paul Berger, Jean-Marc Besson, Jacques Chessex, André Kuenzi, Jacques Monnier, Georges Peilleux, Janos Urban.

Photographies de Jacques Rouiller.

12 reproductions soit 1 quadrichromie, 9 reproductions d'œuvres en noir et blanc, 1 photo d'atelier et 1 photo-portrait de l'artiste.

Cet ouvrage paraîtra à fin août. ~~Délai de souscription: 20 septembre 1963~~

Bulletin de souscription

Madame, Monsieur

Adresse:

souscrit à

_____ exemplaire(s) de tête, sur papier impression à la cuve véritable, avec une lithographie originale signée de l'artiste (15 exemplaires numérotés de I à XV)

Fr. 150.—

_____ exemplaire(s) de luxe, sur papier impression à la cuve véritable (40 exemplaires numérotés de XVI à LV)

Fr. 50.—

(Après la souscription: Fr. 60.—)

_____ exemplaire(s) de l'édition ordinaire (1000 exemplaires numérotés de 56 à 1055)

Fr. 30.—

(Après la souscription: Fr. 45.—)

de l'ouvrage *Hommage à Jaques Berger*.

Signature:

Prière d'adresser ce bulletin de souscription à l'adresse suivante: Editions « Pour L'Art », avenue Floréal 19, Lausanne.