

POUR L'ART



Lausanne-Paris - Janvier-Février 1956 - No **46** Neuvième année - Parution six fois l'an

Prix du numéro : Suisse, Fr. 1.25 France, Fr. 100.— Belgique, Fr. 15.— Espagne, 10 Pesetas

Cahiers Pour l'Art

Direction : René Berger

Rédaction : Jeanlouis Cornuz, Raymonde Temkine,
Noël Arnaud, Vio Martin

Secrétaire de rédaction : Louis Bovey

Administration

Suisse : Imprimerie Pont frères, Martigny 28, Lausanne,
tél. 22 40 10, chèques postaux II. 111 46

France : M. et Mme Valentin Temkine
32, rue des Peupliers, Paris (XIIIe)
chèques postaux Paris 51-39-96

Sommaire

Constantin Mavromichalis : Poème : Le Voleur

René Berger : Vers un théâtre abstrait

Hans Curjel : L'art abstrait et le théâtre

Jacques Polieri : Le théâtre kaleidoscopique

Gordon Craig : L'escalier

Adolphe Appia : La Mise en scène et son avenir

Georges Annenkov : Théâtre jusqu'au bout

Jean Tardieu : A propos du « Théâtre de Chambre »

Antonin Artaud : Le théâtre balinais

Raymonde Temkine : La Huchette

Jean Acker : La scène et l'écran à Paris

Jacques Monnier : Apothéloz, Faux-Nez et Cie

L.-E. Juillerat : La chaire de San Giulio d'Orta

Jacques Lassaigne et Emile Szittyá : Shaïm Soustine

Notes de lecture - Echos - Projets

Editeur responsable : Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse, à l'Imprimerie Pont frères, Lausanne

Présentation typographique : Ernest Pont

Le cliché qui orne notre couverture est la reproduction
d'une médaille de Prébandier qui a bien voulu en
autoriser l'impression.

Comité de patronage

Assurance
Mutuelle Vaudoise
contre les accidents
Lausanne

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

« La Suisse »
Sté d'Assurances sur la vie
Lausanne

Lait Guigoz S. A.
Vuadens

M. Emile Ott
Ascona et Hong-Kong

M. H. Matthey, industriel
La Neuveville

Société de Banque Suisse
Lausanne

M. Charles Veillon
Lausanne

Imprimerie Pont frères
Lausanne

à qui Pour l'Art
exprime sa gratitude

Le Voleur

Des lunes sur les tours escortent le soleil
et l'Orient quête des signes.

Le Voleur,
tout couvert de miroirs obscurs, de sang, de fleurs,
irrigue les jardins approchant de l'éveil.

Les vents mûrs, par les fronts des arbres tôt penchés,
devisent de tombeaux nouvellement couchés.
La mer agite au loin ses feux hypothétiques.
Une statue offerte au-devant des portiques
marque l'heure en tournant sur les pierres en pleurs.
Le temps écoute la forêt.

Mais le Voleur :

« Je ne veux rien. Mes mains sont vides et futiles.
J'ai fui ce noir musée où s'habillent les morts.
J'ai jeté mes manteaux dans les vagues nubiles
et, maintenant, je cherche l'Arche dans les ports.

» Je me vêts en passant dans les branches mouillées.
Mon front s'orne du sang des épines du soir.
J'ai laissé dans les champs des armoires pillées
où gisent les lilas obscurcis du revoir.

» Les loups m'accompagnaient au trône de Sicile
où je m'assis, un soir de Mai, quand on chantait
derrière les rideaux fauves comme des îles.
Et les serpents sevrés sifflaient sur les sommets.

» J'ai dérobé le sel du flot argonautique.
Qui m'en voudra ? Les princes pâles de la mer
jettent les dés longtemps dans leurs barques puniques,
et leurs lions rampant sillonnent le désert.

» J'ai volé, dans le bruit des graves pâturages,
l'œil rouge du dragon que ma chanson endort.
J'ai déchaîné, sans le vouloir, tous les orages.
Et j'ai dû fuir les pas épiques de ma mort.

» J'ai revu les enfants dans les forêts hautaines
distiller le poison de leurs corps enchantés.
Ils dansaient. Je passais et leurs flûtes lointaines
faisaient trembler les termitières de l'été.

» Mais voici que l'été m'abandonne. L'espace
me repousse et la mer a trahi mes rochers.
L'horizon se fait noir que des lunes effacent
et les aigles sur les tours mortes ont niché.

» Je repars. J'abandonne aux vagues mon visage,
au désert ces deux mains dont les doigts sont absents.
Je veux fouler un sol où l'ultime feuillage
imite le murmure ultime de mon sang.

» Le sable coule sur mes paumes délaissées,
plus subtil que sur ma face tant de pleurs.
Oh ! Réunir enfin mes enfances blessées
et demeurer celui qui se voulut voleur ! »

Ses ailes ravissant ton violet, soleil !
L'ange emporte au couchant les urnes du sommeil.

Constantin Mavromichalis.

Vers un théâtre abstrait ?

De Jacques Polieri, je n'ai su d'abord que son écriture, griffonnée à la hâte, pour me dire que le « Mouvement dans l'art contemporain », ce n'était pas seulement la peinture, mais le théâtre aussi ! Un brin de revendication encore dans les éloges qui suivaient. (Pourtant on appréciait notre numéro de juillet, tant mieux).

Et puis nous nous sommes rencontrés à Paris. J'avais devant moi un garçon solide, l'air bon enfant, la cravate nouée bas, le col lâche... tout ça, je l'ai compris, pour faire bon enfant. Ah ! le malin ! mais je ne m'y trompais pas : les yeux ont beau faire, ils n'arrivent pas à se mettre en négligé. Et il y a dans ceux de Polieri quelque chose que je connais bien, une petite flamme de rien du tout, sans importance, sauf qu'elle ne baisse ni ne fléchit.

« Possédé » du théâtre, c'en est un. Et je vois mon homme qui court en Provence sur la trace de Gordon Craig, suit à la piste des Russes, des Allemands, des Français, et débusque un Suisse, mais oui, grand rénovateur de l'art dramatique et dont, à ma honte, je ne connaissais rien.

Mais ai-je dit que Jacques Polieri est d'abord un metteur en scène, qu'il a monté des pièces de Ionesco, de Tardieu, qu'il en monte et que, sans souci de frontières, de la peine et des sueurs, il cherche quelque chose. Une vraie course au trésor !

Les textes qui suivent servent à situer cette recherche que Polieri résume lui-même ainsi :

« On parle de théâtre total. L'art total à la manière figurative est un non-sens, car la juxtaposition des branches théâtrales ne signifie que leur assemblage, non leur interpénétration. Les éléments du spectacle ne supportent la coexistence que sur une même longueur d'onde et ainsi seulement aspirent à former un tout. Cette mathématique du théâtre n'est concevable que dans l'abstraction. Alors enfin on peut espérer l'harmonie, le cristal véritable. »

Aspiration qui fait rêver, mais la peinture ne nous a-t-elle pas déjà appris que l'homme, délaissant son visage, se met à interroger de nouveaux signes ? Ne se pourrait-il pas qu'il en trouve *derrière* le rideau ?

René Berger.

L'art abstrait et le théâtre

Les principes de l'art abstrait n'ont été adaptés jusqu'ici à la scène que dans des cas exceptionnels. C'est une situation paradoxale, si l'on considère que les moyens techniques de la scène moderne permettent d'une manière presque idéale la réalisation de visions libres, illimitées. L'appareillage électrique rend maintenant possible l'efficacité dynamique de toutes les couleurs et des nuances les plus subtiles ; la superposition de la lumière et des couleurs et leur interaction fournissent à l'artiste de la scène des moyens qui sont refusés au peintre de chevalet. Les réalisations scéniques peuvent être mises effectivement en mouvement et même obéir à des mouvements simultanés. Les matériaux de toutes sortes, spécialement les matières nouvelles tel le plexiglas, offrent à l'artiste des possibilités d'orchestration d'une richesse exceptionnelle.

Au temps de Diaghilew, pendant la période héroïque du théâtre dynamique russe et, en même temps, dans les représentations de l'Opéra Kroll de Berlin et dans le théâtre de Piscator, les premiers maîtres de l'art du XX^e siècle ont pu réaliser à la scène leurs conceptions et leurs visions nouvelles.

Picasso, Braque, Jean Gris, Léger, Miró, Tatlin, Severini, Chirico, Schlemmer et Moholy-Nagy, par leurs audacieuses initiatives, ont donné à la scène la physionomie du temps présent. Mais ces manifestations ont été des débuts sporadiques dont les suites au cours des dernières années ont été plus sporadiques encore, quand Noguchi, Calder, Kiesler et d'autres ont été occasionnellement appelés à travailler pour la scène.

A l'encontre de ces créations fondamentalement neuves, sur la scène d'aujourd'hui, règne le principe d'une peinture théâtrale décorative, d'un impressionnisme adouci, qui a été développée d'une manière brillante et pleine de fantaisie par Christian Bérard et que ses successeurs ont exploitée en l'affadissant.

Nous n'insisterons pas sur l'esprit de routine des gens de théâtre qui expliquent cet état de fait en invoquant un réalisme de principe qui a,

pour eux, valeur d'axiome. Ils mettent en avant deux raisons : le corps réel de l'acteur et la nécessité de matérialiser, ou du moins de suggérer d'une manière réaliste le lieu où l'action théâtrale se joue. Il n'y a pas de doute que le réalisme, dans ses différentes nuances et variantes, est une des possibilités dans le secteur visuel du théâtre et que ce réalisme peut atteindre la limite où l'apparence se change en ambiance spirituelle, où le théâtre devient le véritable théâtre. Mais le moment de l'épuisement de la méthode réaliste au théâtre n'est-il pas venu ? Le sentiment optique de l'homme d'aujourd'hui n'attend-il pas l'avènement d'une nouvelle vision, sur la scène aussi ?

Les pionniers du théâtre du XX^e siècle ont tracé le chemin. Ils l'ont fait avec tout le radicalisme inévitable dans une pareille situation.

C'est ainsi que Picasso, pour les costumes de « Parade », a transformé la réalité du corps humain en constructions cubistes. En 1916, au Cabaret Voltaire de Zurich, Hugo Ball s'est métamorphosé en un fantôme cubiste-dadaïste qui correspondait à la substance poétique de ses poèmes. Schlemmer a élaboré autour du corps de danseurs des constructions plastiques qui leur imposaient des gestes et des mouvements imaginés qui n'avaient jamais été vus, et il a substitué de même au lieu scénique réaliste le monde des formes du XX^e siècle.

Déjà, avant 1900, le Genevois Adolphe Appia avait fait un premier pas vers la structure abstraite pour la scène, en remplaçant les paysages factices par des praticables cubiques et des constructions plastiques analogues. Il obtenait le résultat magnifique de purs rapports spatiaux irréalistes, base de la structure abstraite. L'homme s'y mouvait sans que son apparence organique en fût modifiée. L'action de l'acteur et ses forces motrices intérieures atteignaient les accents les plus puissants par la dialectique entre l'abstraction et l'organique.

Dans la période des années de 1920 à 1930, Moholy-Nagy, avec sa mise en scène des « Contes d'Hoffmann », accomplit le passage des formes élémentaires abstraites d'Appia au style du constructivisme. Il répondait en cela à la conception des formes de notre temps. Il exploite déjà toutes les possibilités : les formes elles-mêmes sont mises en mouvement par la technique moderne de la scène de telle manière que des images ciné-

tiques apparaissent ; la lumière et les couleurs deviennent dynamiques et, au jeu des matières, bois, métaux, tissus, s'ajoute le complément des jeux de lumières superposées et des dégradations d'ombres.

Venu d'un autre côté, Oscar Schlemmer, dans sa mise en scène du drame musical de Schönberg : « La Main heureuse », évoque la vie des formes imaginaires de l'art abstrait. Un paysage de formes libres naît des rapports de constructions en deux et en trois dimensions et d'une architecture de couleurs basées sur un système de correspondances spatiales. Comme chez Moholy-Nagy, les acteurs se meuvent sur scène sans que change leur apparence naturelle. Seuls quelques accents de couleur dans les costumes établissent un contact visuel avec la structure abstraite de la scène.

Kiesler a poursuivi le chemin indiqué par les pionniers du XX^e siècle. Chez lui, également, la figure réelle de l'homme apparaît dans le cadre de formes scéniques imaginaires.

Dans la mise en scène de ballets, Noguchi a créé des formes imaginaires et aussi des symboles en relation directe avec l'expression immédiate des gestes symboliques des mimes et des danseurs.

Ces démarches décisives faites, il est clair que des possibilités infinies sont ouvertes à la mise en scène non réaliste.

Avant tout, il faut penser à Klee dont les œuvres suggèrent des visions théâtrales d'une grande richesse et d'une extrême profondeur. Jusqu'à la fin de sa vie, Klee s'est occupé de problèmes concernant la réalisation scénique de certains thèmes. Le développement des idées de Klee — jamais, évidemment, son imitation — propose une des grandes tâches dont pourrait dépendre l'avenir de la scène.

Il ne s'agit pas de « décor » traditionnel, c'est-à-dire d'une transposition partielle au théâtre des principes de l'art plastique, mais d'un travail de synthèse entre architecte, peintre, metteur en scène et acteur, qui doit renouveler le théâtre en partant de ses éléments fondamentaux. Alors naîtra un monde optique dont la force d'imagination sera applicable à toutes les œuvres théâtrales, depuis le drame antique jusqu'au théâtre actuel.

Hans Curjel.

Le théâtre kaleidoscopique

« Le décor est une peinture en mouvement ».

(Jean Vilar)

C'est pourquoi il (Gordon Craig) estime qu'un jour viendra où le théâtre ne représentera plus de pièces telles que nous les concevons aujourd'hui dans le fond et la forme mais créera des œuvres beaucoup plus absolument propres à son art parce que tous les éléments en seront inséparables et conçus par un même esprit.

(Léon Moussinac, Traité de mise en scène)

Depuis longtemps déjà je rêve d'un théâtre qui, par sa forme, son esthétique, sa technique même, n'exprimerait qu'une vision intérieure pure, une abstraction essentielle.

A Jean-Louis Barrault dont je venais de faire la connaissance, j'osais pour la première fois exposer cette idée qui me hante.

J'ai rédigé il y a quelques mois la note suivante sur le théâtre, précisant ainsi une tendance : « Le théâtre moderne, du moins celui que j'aime, néglige de plus en plus l'anecdote prétexte ; il ne conserve que sa substance, le meilleur de lui-même. Le théâtre de demain sera, je pense, un théâtre d'introspection et abstrait, utilisant et de toutes les manières les gammes du spectacle ; une orchestration de sons, de lumières, de formes, de couleurs et de vie. Mes réalisations, quelles que soient leurs tendances et leurs diversités apparentes, ne sont qu'une recherche et une démarche pour ce théâtre. »

D'habitude, je sais, le metteur en scène crée son spectacle à partir d'un texte, il l'anime par l'acteur, le geste, la voix, le décor, la couleur et la lumière. Mais qui nous empêche d'imaginer un instant et pour une fois une organisation différente : le décor, point de départ, puis la musique, le jeu des acteurs, le texte.

1. Décor : toile figurative d'un peintre contemporain (Picasso, Chagall, Klee, etc...)

2. A partir de ce décor, on composera un rythme musical dans l'esprit même du tableau.

3. Puis les formes, les tons, les couleurs de la toile à leur tour se décomposent, se désagrègent, changent, dans une danse et une composition nouvelle pour suivre le thème musical.

4. Les danseurs, chanteurs mimes, dans leurs différents aspects et costumes, les comédiens portant le texte, apparaissant, disparaissant, épousent tour à tour le rythme et les formes abstraites des couleurs en mouvement et suivent dans son évolution le thème profond du spectacle.

L'auteur a composé un texte, le mime, le danseur une chorégraphie, le musicien une partition qui illustrent, animent la toile du peintre. On a inversé les rôles.

Je me propose de réaliser un essai dans lequel je prendrai effectivement comme point de départ l'élément pictural autour duquel seront bâtis la musique, la danse, le jeu, le chant, et même le texte.

On peut imaginer d'ailleurs que la toile servant de décor n'est plus une toile figurative mais celle d'un peintre tout à fait abstrait (Kandinsky ou Mondrian) : des formes, des couleurs, une composition, une matière, c'est tout.

Ou, plus encore, des formes et des couleurs en mouvement tenant lieu de décor et entraînant dans leur rythme et leurs rondes les autres machines du spectacle. Rien ne nous empêche dans ce même jeu d'inverser et d'organiser le spectacle à partir de la musique, de la danse, du simple geste et, pourquoi pas, du texte.

Mais dans ce cas, hélas, nous retombons le plus souvent sur terre ; plus de rêve, d'évasion, mais le réel, le doucement quotidien, le banal, l'écoeurant.¹⁾

Un des principes essentiels de ce théâtre kaleidoscopique, principe de vie, est le mouvement. *Tous les éléments du spectacle sont mobiles.*

Sur un thème quelconque, soleil musical, corporel, verbal, mimique, dansé, crié, chuchoté, haleté, strident, naîtra demain le spectacle. Les formes solides elles-mêmes, sous l'œil de l'acteur, véritable magicien, pourront bouger, changer, s'animer, vivre enfin sur tous les plans du théâtre et dans tous les sens.²⁾

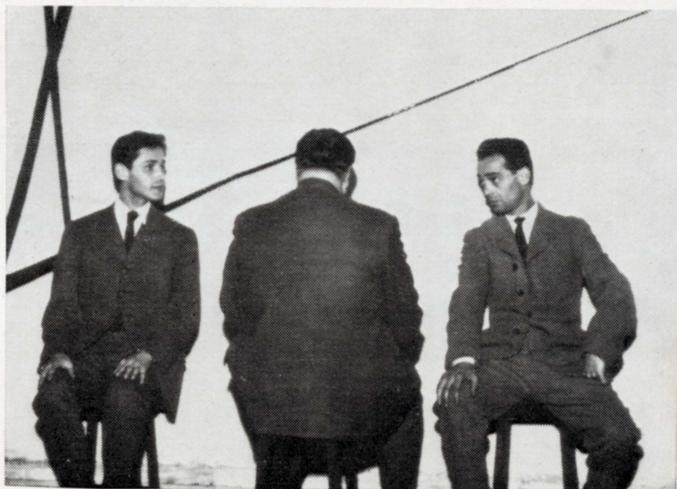
Mais qu'il me soit encore permis ici d'imaginer le spectacle futur dans une cage de plexiglas avec deux abdomens et deux visages comme les personnages des toiles cubistes de Picasso. Entouré de son, de lumières, de couleurs, de formes, d'ombres, il sera perceptible, et de tous ses sens, à toutes les multitudes de combinaisons, d'harmonies, de disharmonies, de rythmes, de motifs mélodiques, perceptibles à tous les points, droites, courbes, angles coniques, lignes visuelles, auditives, corporelles, mimiques, verbales, sculpturales, érotiques, statiques, qui se dérouleront dans le magnifique et extraordinaire kaleidoscope théâtral. Les rails du chemin de fer du spectacle se rapprocheront, se croiseront, puis parallèles pendant un temps, s'éloigneront les uns des autres dans un feu d'artifice perpétuellement renouvelé et une perpétuelle fête.

Pour l'instant, tranquillisons-nous, nous n'avons qu'un ventre et qu'une cervelle. Mais tout est possible.

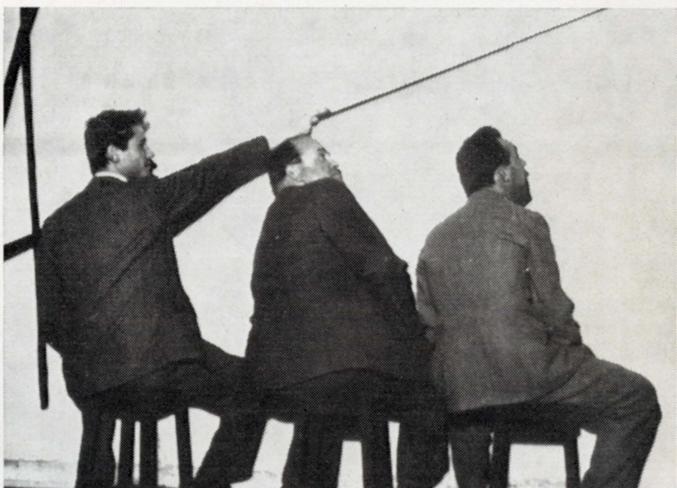
Jacques Polieri.

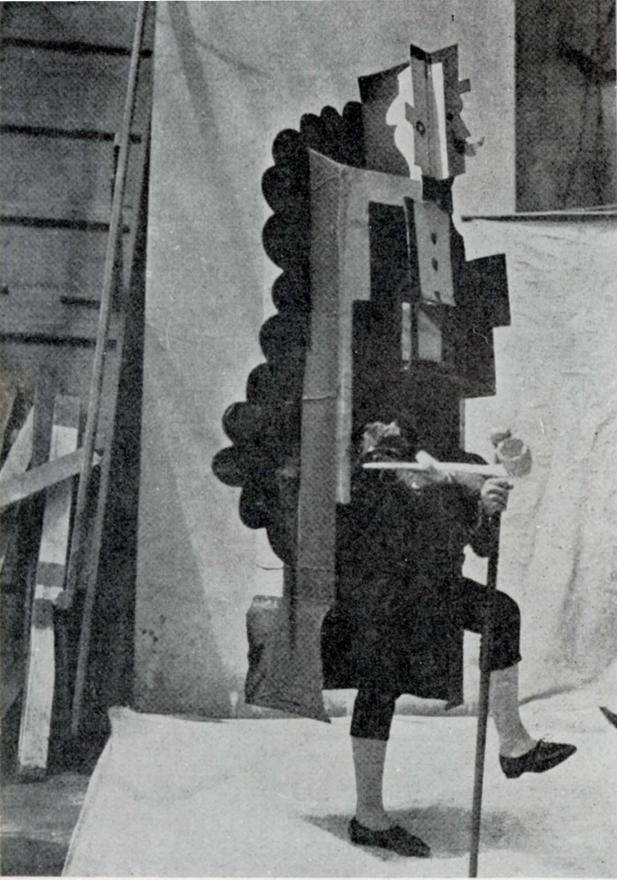
¹⁾ Pour découvrir et aboutir peut-être à une expression plus complètement nouvelle, je choiserais plus volontiers la peinture ou la musique qui me paraissent les formes d'art les plus évoluées.

²⁾ J'apprends qu'en ce moment l'on met au point un procédé d'électronique et d'aimantation qui permet une absolue mobilité du décor.



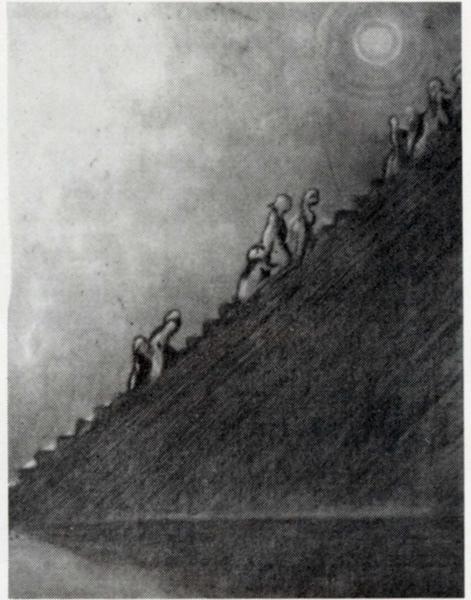
*« La Sonate et les Messieurs »
de Jean Tardieu
Mise en scène, J. Polieri
Décor, G. Annenkov*



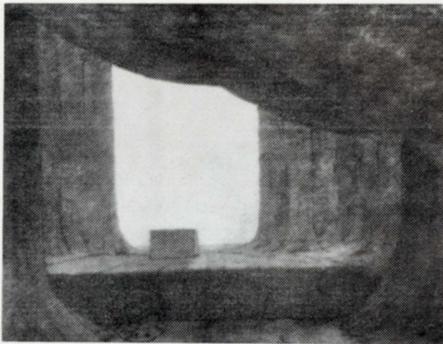


*Picasso : Un Manager de «Parade»,
Paris, 1917.*

*(Cliché obligeamment prêté
par la revue Cimaise.)*



*Etude du mouvement
E. G. Craig*



Adolphe Appia : Orphée (1926)

*(Cliché obligeamment prêté par M. André Weinstein,
de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.)*

Gordon Craig

L'ESCALIER

C'est Maeterlinck, je crois, qui nous a fait remarquer que le drame n'est pas seulement cette part de la vie qui touche aux sentiments bons ou mauvais des individus, et que la vie est passablement dramatique sans devoir recourir au meurtre, à la jalousie et aux autres passions fondamentales. Il nous mène alors vers une source ou dans un bois, ou bien détourne vers nous les eaux d'un ruisseau, fait chanter un coq, et nous montre combien tout cela est dramatique. Shakespeare, naturellement, nous en a donné l'habitude quelques siècles auparavant, mais il est bon et il n'y a aucun inconvénient à le répéter. Toutefois, je crois qu'il aurait pu nous dire qu'il existe deux sortes de drames et qu'elles sont très nettement différentes. Ces deux espèces de drames, je les appellerai le *drame du langage* et le *drame du silence* ; je pense que ses arbres, ses fontaines, ses ruisseaux et le reste peuvent se ranger sous la rubrique de *drame du silence* — c'est-à-dire qu'il s'agit de drame où le langage devient méprisable et inapproprié. C'est cela ; mais alors si nous poussons plus avant notre réflexion, nous constatons que bien d'autres choses, en dehors des œuvres de la nature, participent à ce *drame du silence*, et qu'elles y jouent un grand rôle : le drame est enfant de la plus noble des créations humaines, l'*architecture*. Une grande ville me paraît si humaine et si émouvante, la nuit, lorsqu'il n'y a plus personne dans les rues, ni aucun bruit. L'atmosphère est désespérément triste, jusqu'à six heures du matin. Ce moment-là est excitant. Et parmi tous les rêves que l'architecte a bâtis sur terre, je ne connais rien de plus beau que ses rampes d'escaliers. A propos de ce sens de l'architecture tel qu'il pourrait être utilisé dans mon art, j'ai souvent pensé qu'il serait possible de donner vie (et non la parole) à ces lieux en les utilisant à des fins dramatiques. Lorsque me vint ce désir, j'esquissais perpétuellement des drames dont le lieu d'action jouait un rôle architectural et se prêtait ainsi à mes fins. C'est alors que je commençai de composer un drame intitulé *L'escalier*.

L'ESCALIER I

Premier tableau d'atmosphère

Voici le premier dessin (il y en a encore trois autres). Dans chaque dessin, je montre le même emplacement, mais les personnages qui s'y trouvent appartiennent à tous les différents tableaux. L'atmosphère du premier tableau est légère et gaie, et trois enfants y jouent de même que l'on voit les oiseaux le faire sur le dos d'un

gros hippopotame endormi, vauté dans un cours d'eau d'Afrique. Ce que font les enfants, je ne puis le dire, quoique je l'aie écrit quelque part. C'est un détail technique, qui est sans valeur tant qu'on ne l'a pas vu. Mais si vous pouvez vous imaginer le petit bruit étouffé que font les lapins, ou le petit bruissement de clochettes d'argent, vous aurez un aperçu de ce que je veux dire, et vous serez capable de vous représenter ces mouvements ténus, rapides et étranges. Maintenant, passons au tableau suivant.

L'ESCALIER II

Second tableau d'atmosphère

Vous constatez que l'escalier n'a pas changé, mais qu'il semble s'assoupir ; et, tout en haut, sur une vaste terrasse plate, l'on peut voir un grand nombre de jeunes gens et de jeunes filles sautiller en zigzag comme des lucioles. Au premier plan et le plus loin possible d'eux, je fais répondre la terre à leurs mouvements.

On fait entrer la terre en danse.

L'ESCALIER III

Troisième tableau d'atmosphère

L'âge semble peser sur l'escalier. Il est très tard le soir. Le mouvement débute par le passage d'un seul personnage — un homme. Celui-ci commence à se faire un chemin dans le labyrinthe dessiné sur le sol. Il ne réussit pas à en atteindre le centre. Un second personnage apparaît au haut de l'escalier — une femme. L'homme ne bouge plus, et la femme descend lentement les marches pour le rejoindre. Je ne puis dire clairement si elle le rejoint jamais, mais lorsque je dessinais cette scène, j'avais espéré qu'elle le pourrait. Ensemble, l'homme et la femme auraient alors à suivre une fois de plus les méandres du labyrinthe. Mais quoique ces deux personnages m'intéressent dans une certaine mesure, c'est l'escalier sur lequel ils se déplacent qui m'émeut. L'homme et la femme dominent un instant seulement l'escalier, mais l'escalier est de toute éternité. Je pense qu'un jour j'approcherai le secret de ces choses, et je puis vous assurer qu'il est passionnant de serrer de toujours plus près de tels mystères. Si cet escalier était chose morte, combien il serait triste, mais au contraire, il frissonne d'une vie plus vivante que celle de l'homme ou de la femme.

L'ESCALIER IV

Quatrième tableau d'atmosphère

Maintenant l'escalier a un poids plus grand à supporter. Il fait nuit noire ; pour commencer, j'aimerais que vous couvriez de votre main les marques gravées sur le sol et que vous cachiez de votre vue les jets d'eau recourbés qui se trouvent au

sommet de la rampe. Imaginez-vous aussi que le personnage qui s'y penche est placé de l'autre côté de l'escalier — c'est-à-dire dans l'ombre. Il est accablé d'un souci inutile, car les soucis sont toujours inutiles ; et vous le voyez qui se déplace de-ci et de-là au-dessus de cette grande route du monde. Bientôt il occupe la position que je lui ai assignée. Lorsqu'il y arrive, sa tête est baissée sur sa poitrine, et il demeure immobile.

C'est alors que les choses se mettent en mouvement, tout d'abord très lentement, puis toujours plus rapidement. Juste au-dessus de lui, vous distinguez le haut d'une fontaine qui s'élève comme le fait la lune, par un temps lourd d'automne. La source s'élève encore assez régulièrement, avec, de temps à autre, de violents soubresauts. Puis une deuxième source apparaît. Ensemble, elles se déversent en le silence. Quand ces ruisseaux ont atteint leur plus haut niveau, le dernier mouvement se met en branle. Au-dessus du sol un pinceau de lumière enveloppe les cadres découpés de deux grandes fenêtres, et au centre de l'une d'entre elles, l'on perçoit l'ombre d'un homme et d'une femme. Le personnage de l'escalier relève la tête. Ainsi se termine mon drame.

Etude de mouvement

Ici nous voyons un homme se débattre dans une tempête de neige ; les mouvements de la neige et de l'homme sont reproduits dans toute leur réalité. Voilà pourquoi je me demande s'il ne serait pas préférable de ne point représenter la tempête sous une forme visible, mais plutôt l'homme seul, qui effectuerait des gestes symboliques suggérant un individu aux prises avec les éléments déchaînés. En un certain sens, je suppose qu'il en serait mieux ainsi. Toutefois, j'ai quelques doutes à ce sujet ; en effet, ne serait-il pas plus artistique, si l'on poursuit logiquement ce raisonnement, de renoncer à la présence de l'homme et de ne montrer que les mouvements de l'âme d'un individu luttant contre l'esprit de la nature ? Peut-être serait-il encore préférable de ne rien représenter du tout ? S'il doit en être ainsi, c'est que l'art est presque à l'agonie ; aujourd'hui, nous semblons plus proches de la perfection que nous l'avons jamais été, même au temps des grands artistes de l'Inde. Mais si nous admettons que l'homme en chair et en os s'exprime dans des gestes réalistes, pourquoi ne pas accepter également que la scène souffre aussi, dans sa réalité, une pantomime réaliste.

Gordon Craig.

Traduction Jacques Monnier.

Adolphe Appia

LA MISE EN SCÈNE ET SON AVENIR

(Extrait)

... Nous voici arrivés, non pas au nœud de la question mais à son vrai commencement. Il serait oiseux de se soucier de la mise en scène si elle ne devait pas concourir à une œuvre d'art. L'attrait qu'elle exerce vient justement de ce désir. La scène — nous le sentons tous — devrait faire appel à des facultés réceptives d'un ordre semblable à celles qu'éveille en nous une œuvre d'art. Nous y avons peut-être renoncé ; n'empêche que le désir reste vivace, et nous sommes émus jusqu'au fond de l'âme — envers nous-même et pour notre propre compte — lorsqu'une fois, ne fût-ce qu'une minute, l'on nous offre un spectacle vivant qui puisse prétendre à la beauté. J'en appelle à ceux qui ont ressenti cette émotion et ce retour douloureux sur eux-mêmes. L'on nous prive (soyons justes : nous nous privons) du tout premier des arts, l'Art de la vie ; si bien que dire « œuvre d'art » en est venu à signifier des œuvres immobiles... Pourtant, le mouvement est un élément si essentiel de notre existence qu'il ne doit pas être exclu de l'art. Or, nous l'en retranchons. Il est beau, parfois, chez un gymnaste par exemple ; mais l'occasion fortuite qui l'a fait naître n'a pas l'art pour but. Sur la scène nous en avons des exemples, bien rares, sans doute, mais qui peuvent nous faire espérer un avenir de beauté ; à condition, toutefois, de les tirer de leur isolement.

La question de la mise en scène se pose ainsi catégoriquement, et la voici : comment l'auteur dramatique peut-il devenir un artiste ; et qui peut lui en fournir le moyen, puisqu'il n'a pas su y arriver par lui-même ?

Nous ne pourrions répondre que si nous ne considérons plus l'œuvre du dramaturge comme scindée en deux : d'une part son manuscrit et de l'autre la scène. L'effort est pour nous difficile ; nous y arriverons pourtant si nous pensons à l'œuvre du musicien et à son exécution en concert. Il devrait en être de même pour l'auteur dramatique.

A l'audition du poème symbolique nous sentons que la direction et l'exécution y mêlent un élément de vie personnelle inaliénable et qui est

complètement absent des œuvres immobiles de l'art. Au dramaturge nous devons une palette ; cette palette est vivante, sans doute, et sa vie semble insaisissable ; pourtant le dramaturge doit la tenir dans sa propre main, la couvrir et y puiser à son gré et à lui seul. Il s'agirait donc de capter en sa faveur la mobilité de la vie, l'espace seul équivaldrait à une toile auprès d'une palette vide ; les couleurs doivent s'y poser, et, pour la vie, la couleur c'est le mouvement, autrement dit le temps. Notre futur artiste va pouvoir avec son pinceau choisir à son gré les durées du mouvement et les projeter sur sa toile, l'espace. Nous avons vu que le métronome est un moyen artificiel ; il ne fait pas partie intégrante du texte. Actuellement, le seul texte de nous connu qui contienne implicitement ces durées, c'est le texte musical. Pour l'instant nous n'en avons pas d'autre. Donnons-le donc au dramaturge ; rien ne saurait lui être plus précieux. Avec lui l'espace lui est assuré car il ne manque à personne. Ce qu'il ne possède pas encore c'est un procédé qui unisse les deux éléments. La représentation de son drame doit consommer cette union. Puisque c'est la musique qui a libéré le dramaturge, qu'est-elle envers la mise en scène ? Le mouvement, avons-nous dit. Ses durées et proportions correspondent-elles aux mouvements habituels de l'acteur ? Aucunement — et c'est là le problème ! Une convention, réciproquement acceptée, doit les unir. Les mouvements de l'acteur indiquent les mouvements de son âme, ils ne les expriment pas. Notre index abaissé de façon impérative n'exprime pas à lui seul la soif de l'ambition ; ni un froncement de sourcils de longues souffrances muettes. L'acteur surprend en lui-même et chez les autres ces indices et les applique de son mieux au rôle qu'il doit jouer ; c'est la composition de son rôle. Les mots sont également des indications des symptômes : « aimer n'a jamais exprimé ce que nous ressentons en aimant. Nous pouvons aimer toute notre vie sans en avoir rien dit ; être aimé, même, sans en avoir rien su » (du moins Arvers nous l'assure-t-il !). Telle est la durée des mots : sans relation avec celle de nos sentiments. Nos gestes vont plus profond mais semblables aux mots, leur durée n'est pas celle de nos sentiments : un coup de poignard n'exprime pas la longue haine qui aboutit à ce geste ; il en témoigne seulement. Avec notre vie extérieure nous ne possédons pas un moyen d'expression direct, et c'est par un détour que nous concluons aux sentiments dont elle est seulement l'indice.

Nous espérons pouvoir consacrer un numéro spécial à Adolphe Appia dont l'action, mal connue, est très importante.

Georges Annenkov

THÉÂTRE JUSQU'AU BOUT

Le mouvement. — La substance du théâtre authentique est le mouvement. Et puisque le mouvement fut la première forme d'expression humaine, le théâtre est l'art le plus ancien. Le mouvement a précédé le geste, le geste a précédé le langage, « d'où la haute signification de la danse et de la pantomime chez l'homme primitif » (Elysée Reclus).

Le Théâtre « non-figuratif ». — Les éléments statiques étant en discordance avec la nature même du théâtre, il les chassera de la scène. Tout comme Tatline et Malevitch, qui ont libéré la peinture en découvrant et en mettant au clair sa véritable substance dépouillée des guenilles de tout sujet littéraire, les maîtres du théâtre ressuscité rejeteront les dramaturges, les intrigues et les adultères pour révéler et glorifier la beauté et les richesses inépuisables du mouvement en tant que tel. *Le vrai spectacle théâtral est, avant tout, non-figuratif.*

Où serons-nous alors ? S'il n'y a pas de dramaturge, il n'y a, donc, pas de pièces. Ni de « personnages » non plus. L'oncle Vania avec ses trois sœurs pourront se retirer tranquillement dans leur Cerisaie : le théâtre désormais ne sera pour rien dans leur péripéties et leurs démêlés. *L'acteur sur scène cessera d'exister en tant qu'être humain.* Il s'intégrera (à la rigueur) dans le spectacle au même titre que les autres éléments de mouvement, dont il se distinguera par une élasticité plus fine, tel un violon par rapport au piano.

Les « décors », en tant que « fond » ou de « lieu d'action » immobiles (forêt, salon, village, prison, etc...) disparaîtront aussi. Animés et dépourvus de leur sens illustratif, ils se transformeront en figures et en trajectoires de précipitation, de modération, d'accélération, de flexibilité, d'ébranlement, de tremblement, d'élargissement, de rétrécissement, de netteté, de fluidité, d'apaisement, d'emportement...

L'auteur intégral. — Le maître du nouveau théâtre aura, sur son art, des considérations toutes différentes de celles du dramaturge, du metteur en scène, du décorateur contemporains. Le chronomètre et le métronome seront ses objets de chevet. Auteur *intégral* et autocrate, il va créer des *partitions d'images mouvantes*. Les constructions dynamiques de toutes matières ; *le corps humain biomécanisé et que vous ne reconnaîtrez pas* ; les évolutions de lumière et de couleurs ; la perspective réelle de l'espace scénique et les méthodes d'employer cet espace ; les vitesses et le rythme — en seront les protagonistes.

Le théâtre de demain. — Pour prototype du théâtre pur, le magnifique théâtre abstrait de demain, je prends le kaléidoscope enfantin : ces métamorphoses géométriques de petits débris fantastiquement multicolores.

Je sais : beaucoup dans ce que je viens de proclamer aujourd'hui pour la première fois, exige des corrections. Esthètes, critiques, philosophes et pédants me feront des objections chacun à sa manière. Mais je sais aussi que le jour (et ce jour viendra !) où, devant vous, s'ouvrira le kaléidoscope géant, créé et conduit par l'artiste, vous tous, qui me lisez maintenant et ne me croyez pas, vous resterez bouche bée, émerveillés, devant le spectacle du chaos dompté par la logique d'or du rythme !

Extrait de l'article de Georges Annenkov "Théâtre jusqu'au bout" publié par la revue russe "La Maison des arts" N° 2, Petersbourg 1921.

Jean Tardieu

A PROPOS DU « THÉÂTRE DE CHAMBRE »

Nous sommes quelques-uns aujourd'hui à rêver d'un *art dramatique abstrait*.

Chacun sans doute peut donner de cette commune tendance une définition différente également valable.

Pour moi, venu tard au théâtre (ou plutôt tard revenu car, à quinze ans, j'écrivais des comédies) j'entre dans ce cercle magique en retenant mon souffle, avec les précautions d'un apprenti qui ne veut pas brûler les étapes, mais connaître l'un après l'autre les divers outils de son métier.

Telle est la clé de ces toutes petites pièces, groupées sous le titre de « Théâtre de chambre », par opposition au théâtre de grande dimension ou de grande ambition. Ce ne sont que des gammes, des études, dont chacune prend pour prétexte, non pas un *sujet*, mais un *objet*, emprunté à l'arsenal des « effets » de toujours : les gestes qui font peur, les mots qui font rire ; la hâte, la lenteur, la surprise ; les entrées, les sorties, le temps raccourci ; les conventions tragiques ou comiques du monologue, les métamorphoses insensibles, le dialogue qui évolue non comme la conversation mais comme la musique, la mort et la vie qui vont bras-dessus, bras-dessous hors du monde.

Tel est aussi le sens de « l'Abstraction » que je cherche : partir du rituel théâtral et dans les formes ainsi définies par le cadre même de la Scène, faire entrer les contenus expressifs à travers les ombres et les lumières diversement mêlées de l'humour de la farce et du cauchemar.

Tel est enfin le sens du spectacle qu'a monté cet été au Théâtre de la Huchette Jacques Polieri et sa compagnie : six de ces brefs essais sont groupés dans un ordre qui n'a pas d'autre signification que de faire s'opposer ou s'accorder leurs couleurs.

Mais différents de ton et de forme (écrits d'ailleurs à plusieurs années de distance) ils ont tous pour commun dessein d'échapper soit délibérément soit insensiblement au « réalisme » pour partir en quête d'une autre vérité que l'on a bien voulu appeler « poétique ».

Jean Tardieu vient de publier un « Théâtre de chambre » aux éditions N.R.F.

Antonin Artaud

LE THÉÂTRE BALINAIS

Le spectacle du théâtre balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime — et un peu du théâtre tel que nous l'entendons ici — restituée, suivant des procédés d'une efficacité éprouvée et sans doute millénaires, à sa destination primitive le théâtre qu'il nous présente comme une combinaison de tous ces éléments fondus ensemble sous l'angle de l'hallucination et de la peur.

Il est très remarquable que la première des petites pièces qui composent ce spectacle et qui nous fait assister aux remontrances d'un père à sa fille insurgée contre les traditions, débute par une entrée de fantômes, ou, si l'on veut, que les personnages, hommes et femmes, qui vont servir au développement d'un sujet dramatique mais familier, nous apparaissent d'abord dans leur état spectral de personnages, soient vus sous l'angle de l'hallucination qui est le propre de tout personnage de théâtre, avant de permettre aux situations de cette sorte de sketch symbolique, d'évoluer. Ici d'ailleurs, les situations ne sont qu'un prétexte. Le drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, des schémas. En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création s'étend jusqu'à l'origine intellectuelle des mouvements, des gestes, et qui élimine les mots. Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul leur donne vie le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix.

Ce qu'il y a en effet de curieux dans tous ces gestes, dans ces attitudes anguleuses et brutalement coupées, dans ces modulations syncopées de l'arrière-gorge, dans ces phrases musicales qui tournent court, dans ces vols d'élytres, ces bruissements de branches, ces sons de caisses creuses, ces grincements d'automates, ces danses de mannequins animés, c'est

qu'à travers leur dédale de gestes, d'attitudes, de cris jetés dans l'air, à travers ces évolutions et ces courbes qui ne laissent aucune portion de l'espace scénique inutilisée, se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots. Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. Et il n'est pas jusqu'à la forme de leurs robes qui, déplaçant l'axe de la taille humaine, créent à côté des vêtements de ces guerriers en état de transe et de guerre perpétuelle, des sortes de vêtements symboliques, des vêtements seconds, qui n'inspirent, ces robes, une idée intellectuelle, et ne se relie par tous les entrecroisements de leurs lignes à tous les entrecroisements des perspectives de l'air. Ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif. Et pour des amateurs de réalisme à tout prix, qui se fatigueraient de ces allusions perpétuelles à des attitudes secrètes et détournées de la pensée, il reste le jeu éminemment réaliste du double qui s'effare des apparitions de l'au-delà. Ces tremblements, ces glapissements puérils, ce talon qui heurte le sol en cadence suivant l'automatisme même de l'inconscient déchaîné, ce double qui, à un moment donné se cache derrière sa propre réalité, voilà une description de la peur qui vaut pour toutes les latitudes et montre qu'aussi bien dans l'humain que dans le sur-humain les Orientaux peuvent nous rendre les points en matière de réalité.

Les Balinais, qui ont des gestes et une variété de mimique pour toutes les circonstances de la vie, redonnent à la convention théâtrale son prix supérieur, ils nous démontrent l'efficacité et la valeur supérieurement agissante d'un certain nombre de conventions bien apprises et surtout magistralement appliquées. Une des raisons de notre plaisir devant ce spectacle sans bavure réside justement dans l'utilisation par ces acteurs d'une quantité précise de gestes sûrs, de mimiques éprouvées venant à point nommé, mais surtout dans l'enrobage spirituel, dans l'étude profonde et nuancée qui a présidé à l'élaboration de ces jeux d'expressions, de ces signes efficaces et dont on a l'impression que depuis des millénaires l'efficacité ne s'est pas épuisée. Ces roulements mécaniques d'yeux, ces moues de lèvres, ce dosage de crispations musculaires, aux effets méthodiquement calculés et qui enlèvent tout recours à l'improvisation spontanée, ces têtes mues d'un mouvement horizontal et qui semblent rouler d'une épaule à l'autre comme si elles s'encastraient dans des glissières, tout cela qui répond à des nécessités psychologiques immédiates, répond en outre

à une sorte d'architecture spirituelle, faite de gestes et de mimiques, mais aussi du pouvoir évocateur d'un système, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton. Que cela choque notre sens spontané, c'est possible, mais que l'on ne dise pas que cette mathématique est créatrice de sécheresse, ni d'uniformité. La merveille est qu'une sensation de richesse, de fantaisie, de généreuse prodigalité se dégage de ce spectacle réglé avec une minutie et une conscience affolantes. Et les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante à travers le cri d'un instrument. Les soupirs d'un instrument à vent prolongent des vibrations de cordes vocales avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix. Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques, où les notes de l'orchestre, où les souffles des instruments à vent évoquent l'idée d'une intense volière dont les acteurs eux-mêmes seraient le papillotement. Notre théâtre qui n'a jamais eu l'idée de cette métaphysique de gestes, qui n'a jamais su faire servir la musique à des fins dramatiques aussi immédiates, aussi concrètes, notre théâtre purement verbal et qui ignore tout ce qui fait le théâtre, c'est-à-dire ce qui est dans l'air du plateau, qui se mesure et se cerne d'air, qui a une densité dans l'espace : mouvements, formes, couleurs, vibrations, altitudes, cris, pourrait, eu égard à ce qui ne se mesure pas et qui tient au pouvoir de suggestion de l'esprit, demander au théâtre balinais une leçon de spiritualité. Ce théâtre purement populaire et non sacré, nous donne une idée extraordinaire du niveau intellectuel d'un peuple qui prend pour fondement de ses réjouissances civiques les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà. Car c'est bien en somme d'un combat purement intérieur qu'il s'agit dans cette dernière partie du degré de somptuosité théâtrale que les Balinais ont été capables de lui donner. Le sens des nécessités plastiques de la scène qui y apparaît n'a d'égale que leur connaissance de la peur physique et des moyens de la déchaîner. Et il y a dans l'aspect vraiment terrifiant de leur diable (probablement thibétain) une similitude frappante avec l'aspect de certain fantoche de notre souvenance, aux mains gonflées de gélatine blanche, aux ongles de feuillage vert et qui était le plus bel ornement de l'une des premières pièces jouées par le théâtre Alfred Jarry.

(octobre 1931.)

La Huchette

Une rue qui s'étire au long de la Seine dont la sépare un écran de maisons anciennes : le taudis y prend jour par des balcons de fer forgé ; cette rue plonge dans le bas grouillant du boulevard Saint-Michel qui l'ignore. J'imagine qu'avant 1948, cette rue de la Huchette n'était connue que des amateurs de danses orientales et des friands de loukoum. Elle est aujourd'hui le lieu de rendez-vous avec le théâtre le plus neuf. En attendant que commence le spectacle, ou qu'il reprenne après l'entr'acte, pas question de se marcher sur les pieds dans cette minuscule entrée qui ne peut prétendre à être un promenoir de théâtre. Eh bien ! Il reste la rue : photos évocatrices des cabarets profonds, gâteaux au miel des pâtisseries illuminées.

Avant 1939, il y avait en cette rue exotique un restaurant arménien de plus. Il ferma ses portes à la guerre. En 1946, M. Pinard, amateur de théâtre que le théâtre tel qu'on le jouait ne satisfaisait pas, M. Pinard donc eut une idée pour le moins baroque : dans ce local désaffecté — ni scène, ni salle — pourrait souffler l'esprit de ce théâtre qui le satisferait. Il le loua et fit tout de ses mains ou presque. Un plateau, des coulisses, et quatre-vingt-cinq places qui ne sont pas toutes des fauteuils ; et puis, une espèce de retranchement qui est la caisse ; quant au vestiaire, point. De toute façon, il n'est pas mauvais que les spectateurs gardent leurs manteaux, car à l'entr'acte, seule la rue... on vous a dit son intérêt.

C'est un jeune metteur en scène-acteur-animateur qui, en avril 1948, essaya les plâtres : il avait nom André Reybaz. Un nom qui ne disait rien encore, il a beaucoup dit depuis. Il a aussi fait son chemin, ce Georges Vitaly qui y donna, l'année suivante, *La Quadrature du Cercle* de Valentin Kataïev. Le succès de cette comédie bien enlevée apprît à un assez grand public le chemin de la petite rue : elle n'était plus celle des seules turqueries.

Ensuite ? Synge, Tchekov, Lorca, Tardieu y furent joués, toujours avec talent, souvent avec succès.

Mais s'il est un acteur qui semble être là bien chez lui, c'est Ionesco. Non que ses premières pièces y eussent été créées, il est d'autres vaillantes petites scènes. Mais c'est reprises à la Huchette que *La Leçon*, *la Cantatrice Chauve* attirèrent l'attention, souvent indignée, offensée — mais tant mieux ! — sur un auteur dramatique, original, baroque lui aussi — comme est cette scène d'où le spectacle déborde, cette salle qui monte à l'assaut du plateau ; comme était à l'origine l'idée de M. Pinard de créer là un théâtre.

Pour l'heure, on y représente — on y crée, je crois — deux pièces encore d'Ionesco : *Jacques ou la soumission*, image non truquée de la comédie naturaliste ou, si vous préférez, du théâtre bourgeois : on y voit mater la révolte d'un fils, et quand il déclare enfin adorer les pommes de terre au lard, comme il se doit, il n'est plus que de le marier. Quelle différence avec *La Croisée des chemins* de M. Henry Bordeaux ? Quant au *Tableau*, fait de pièces et de morceaux, c'est un vrai drame « de cape et d'épée »¹⁾. De fait, on y rit autant — ou plus ? — qu'à *Marie Tudor*, et cette fois, sans malentendu. Ce qui justifie la joie des uns, l'acrimonie des autres.

Vaillant petit théâtre, théâtre du « sur mesure »¹⁾. Puisse le « théâtre de confection »¹⁾ ne pas avoir sa peau !

Raymonde Temkine.

¹⁾ Ces expressions heureuses sont de Jacques Lemarchand, dans sa préface au tome I du théâtre d'Ionesco, paru chez Gallimard.

Apothéloz, Faux-Nez et Cie, Lausanne

Interview express

Décor « cinéma réaliste », style Quai des Orfèvres. Long boyau noir, humide. Cage d'escalier sombre. Intimité lépreuse d'une arrière-cour à ciel ouvert, blafarde, montrant à nu le squelette de sa tuyauterie. Fenêtres décaquées.

Interview en 3 actes. Lieu de l'action : bric-à-brac. Canapé de cuir. Girafes d'acier de multiples projecteurs qui ponctuent l'espace de leurs soleils métalliques. Amoncellement bariolé de pots de peinture et d'encriers. Agrandissements photographiques : la tête martienne d'un scaphandrier à l'œil d'outre-mer, et la gueule de phoque de Georges Brassens.

Acte I. En scène, Armand Abplanalb. Collant, pullover et crinière noirs. Yeux vagues, langue pâteuse, première cigarette de la journée. Acteur, metteur en scène et photographe. Aime aussi les promenades à la campagne. A adapté l'*Hamlet* de Jules Laforgue. « Sur nos tréteaux, nous tendons à des mouvements très cinéma. Le contact intime avec le public nous oblige à jouer en gros plans, ce qui donne au détail valeur d'essentiel ».

Acte II. Et Jacques Guhl d'enchaîner : « Cela donne toute sa force au mot. Le détail doit être soigné à l'extrême, l'acteur étant vu sous toutes ses coutures ». Guhl, yeux bleus rêveurs, flegmatique. Footballeur, acteur et futur auteur dramatique (projets). A publié des nouvelles (*Hors Jeu*, etc.)

Acte III. Arrive Charles Apothéloz. Engoncé dans une lourde canadienne. Calvitie naissante. Evoque ses succès d'avant-garde : *La Cantatrice chauve* et *la Leçon* d'Ionesco, *Esther ou la fosse commune* de Berset, etc. Parle de monter *La Parodie* d'Adamov.

« Nous choisissons de préférence des pièces "actuelles", qui reflètent les problèmes humains d'aujourd'hui. Un classique est intéressant s'il renouvelle notre vision des choses. Aujourd'hui comme hier, il est possible de donner un visage nouveau à *Don Juan* de Molière ou au *Cid* de Corneille. C'est ce qu'a bien compris Jean Vilar et le T. N. P... Le décor doit jouer un rôle dramatique. Vide de personnages, la scène doit nous émouvoir. Ce que ne peut pas le salon Henri II d'un théâtre de boulevard ».

Interview express terminé. Stop.

Jacques Monnier.

LA SCÈNE

ET L'ÉCRAN

A PARIS

La Scène :

« *Le Mal court* » de Jacques Audiberti au Théâtre La Bruyère.

Le Mal court sera peut-être l'évènement théâtral de la saison parisienne. Le public suivra-t-il la critique, unanime, pour une fois, à saluer la représentation exemplaire d'une pièce puissamment originale ? Au vrai, on est en droit de l'espérer. Il y a tout de même des gens pour des créations de cette qualité. Or la qualité est partout ici — prenons ce mot dans son sens le plus haut — dans le texte, dans la mise en scène, dans les décors, dans l'interprétation.

D'abord, l'auteur. Jacques Audiberti est l'un des talents les plus éclatants de notre temps, des plus difficiles aussi. La plus pure poésie accordée à la farce. Une ironie au vitriol. Le goût désordonné du symbolique. Un style qui peut être d'une éblouissante perfection, comme dans l'un de ses meilleurs romans : *Le Maître de Milan*. Ou surchargé, torturé d'images, comme dans *Marie Dubois*. Déconcertant, enthousiasmant tout ensemble. Enfin, dans le caractère, une indépendance, devenue légendaire à Paris, où il est si difficile de rester libre.

Le Mal court n'est pas la première pièce d'Audiberti. Et c'est la seconde fois qu'elle est présentée au public parisien par Georges Vitaly dont la jeune Compagnie, on le sait, unit au talent courage et désintéressement.

Cette pièce corrosive débute comme du Musset. Non, pensons-nous, pour éviter, comme certains l'ont suggéré, d'effrayer le public. Mais parce qu'il est bien dans la manière d'Audiberti d'aborder un sujet par ses grâces les plus légères et en lui gardant le masque du sourire. Le vitriol, le soufre, les masques arrachés, sont pour plus tard. C'est pourquoi, en face d'Alarica, jeune princesse pauvre, éprise d'absolu avec ingénuité, Audiberti a dressé le personnage d'un roi, en qui elle croit, qu'elle aime et qui la rejettera grossièrement après lui avoir fait croire à l'amour et au mariage.

Autour d'elle, Alarica découvre peu à peu que tout est laid, tout est sordide. Et vaincue par ce monde où les cartes sont toutes faussées, elle se met à glisser vers

le mal avec une espèce de rage. Piétinant ses illusions et ses rêves, elle trouvera une délectation amère à être aussi cruelle, aussi dure, aussi mensongère, que ceux qui l'ont saccagée.

La cocasserie bouffonne de la mise en scène, accordée à une intelligence et un naturel souverains chez les artistes... Des décors merveilleux et spirituels de Leonor Fini... Tout ici, dans une réussite qui a la précision et l'irréalité du miracle, est au service de l'écriture féroce, tendre, nerveuse de l'auteur et de son terrible pessimisme.

Quant aux comédiens, on a plaisir à penser qu'un hommage sans fausse note a été rendu à l'admirable maîtrise de Suzanne Flon, qui a repris le rôle d'Alarica qu'elle avait créé, ainsi qu'à l'excellence de ses camarades.

L'Écran :

« *Continent perdu* » de Leonardo Bonzi.

D'un intérêt humain et d'un attrait pictural envoûtant, voilà un documentaire qui laisse loin derrière lui tout ce qui, de près ou de loin, peut mériter ce nom.

Le réalisateur de *Magie verte*, Leonardo Bonzi, se surclasse lui-même avec cette production. On aurait envie de dire cette superproduction, si ce terme galvaudé n'était généralement utilisé pour fixer l'attention sur des films « à grand spectacle ».

Le spectacle n'est non plus grand, mais grandiose. Il déroule sous les yeux des mœurs, des rites, des coutumes, des êtres, que les réalisateurs ont été chercher dans les îles de Malaisie et de Chine. Mais on sait que si le génie des opérateurs n'y met pas du sien, les plus étranges scènes, les plus belles images, peuvent demeurer dans les limites de l'anecdote inerte. Ici, qu'il s'agisse des pêcheurs, qui jettent leurs filets comme aux premiers âges du monde, des fillettes qui dansent, des religieuses bouddhistes, la même poésie mystérieuse, soutenue par une musique d'une prenante étrangeté, exerce sur l'esprit une fascination dont il est difficile de se déprendre.

Avec l'aide du Cinémascope et de la couleur, on sait qu'une camera malhabile peut faire d'un film, qui serait supportable en petit écran et en blanc et noir, une catastrophe. Dans *Continent perdu*, la couleur et le grand écran donnent leur véritable mesure aux sortilèges des évocations.

On se demande seulement pourquoi la maîtrise des réalisateurs italiens, leur goût irréprochable, leur sens exceptionnel du fabuleux, s'est laissé trahir à deux ou trois reprises. Pourquoi tiennent-ils à signaler, si peu que ce soit, mais par des détails puérils, les dangers qu'ils ont affrontés ?

La valeur du film rapporté de leur expédition n'a rien à voir avec les risques courus. Aussi bien, réside-t-elle dans le merveilleux des images choisies. Et tel est l'enchaînement magique de celles-ci, qu'aucun artifice dès lors ne paraît supportable.

Jean Acker.

La chaire de San Giulio d'Orta

A quelques kilomètres du lac Majeur s'élève, sur une île du lac d'Orta, la basilique médiévale de San Giulio. La « Vie manuscrite » des deux saints Giulio et Giuliano qui vivaient au IV^e siècle, et qui avaient déjà fondé 99 églises, raconte comment Giulio s'avisait un jour de bâtir la centième sur l'île qui porte aujourd'hui son nom. Comme aucun passeur ne se trouvait sur le rivage, il étendit son manteau sur les flots et, se guidant de son bourdon de pèlerin, aborda miraculeusement dans l'île infestée de serpents et de dragons.

Mme Béatrice Canestro Chioyenda, qui vient de consacrer un brillant ouvrage à San Giulio¹ nous offre, pour y aborder aussi aisément que le saint éponyme, les ressources d'une sûre information et d'une critique avertie.

A vrai dire, le temps n'a guère respecté l'édifice, qui nous est parvenu fort altéré et, de plus, enserré dans un carcan de constructions parasites. Mais il abrite une chaire de pierre sculptée dont l'intérêt iconographique et artistique vaut qu'on s'y arrête.

Portée par quatre colonnettes, la chaire de San Giulio présente un quadrilatère irrégulier, dont l'une des faces s'appuie à un pilier cruciforme, et dont chacune des trois autres développe un hémicycle entre deux panneaux rectangulaires.

Ces trois faces sont entièrement ornées de sculptures. Ce sont tout d'abord les quatre symboles des évangélistes, puis une figure d'homme où l'on a cru jusqu'ici reconnaître San Giulio, mais qui, selon notre auteur, qui appuie son hypothèse sur une analyse extrêmement pertinente,

¹) *L'Ambone dell'isola di San Giulio*. — Ed. Del Turco, Rome.

représente certainement le célèbre abbé Guillaume de Volpiano. Un centaure et des animaux réels ou fantastiques animent, dans un décor de feuillages stylisés, le fond, traité en réserve.

Sans doute faut-il voir dans cette chaire l'œuvre d'un groupe de sculpteurs cômâsques qui travaillait dans la région au début du XII^e siècle, et dont on retrouve la facture dans d'autres monuments, comme le portail de San Fedele à Côme.

Pour toute la partie décorative et zoomorphique, les ateliers cômâsques et lombards se servaient de modèles en nombre limité, dont on retrouve les motifs sur quantité de monuments, non seulement dans la Haute-Italie, mais en Suisse (à Valère et à Grandson, par exemple), dans la vallée du Rhin (particulièrement au dôme de Mayence), et jusqu'en Suède. Partout ces lions aux dents carrées ou triangulaires, ces monstres sortis des mythologies grecque ou orientale s'enlèvent sur un fond de feuillages traités en méplat. Faut-il attribuer à cette tétatologie un sens symbolique ? Le Centaure bandant son arc contre un chevreau prisonnier de deux léopards est-il encore au XII^e siècle l'Esprit du mal persécutant l'Eglise ? Le griffon terrassant le crocodile figure-t-il le Christianisme vainqueur du paganisme, comme le griffon apollinien déchirait le lézard « incarnant les maléfices du monde souterrain » ?

Il est probable que beaucoup de ces vieux thèmes iconographiques ont perdu, avec le temps, leur signification symbolique, et n'ont persisté dans l'art médiéval que comme motifs décoratifs.

Sur ce fond de pratique traditionnelle, un maître, qui se détache nettement de l'atelier de San Giulio, révèle les dons d'une personnalité exceptionnelle. Son œuvre l'emporte nettement, par la beauté de l'exécution et par la force expressive du style, sur la production contemporaine des maîtrises lombardes. Les deux figures humaines surtout — l'ange de Saint Matthieu et de Saint Guillaume — ont la netteté de trait, la vigoureuse sobriété, la grave énergie de la sculpture ottonienne.

C'est ce dont nous convainc l'abondante illustration photographique de l'« Ambone », qui, outre les divers aspects de la chaire elle-même, offre une documentation monumentale qui situe l'œuvre de San Giulio dans l'ensemble de l'art lombard du XII^e siècle.

L.-E. Juillerat.



Guillaume de Volpiano - Chaire de San Giulio d'Orta



Soutine

Shaim Soutine

... Le secret de Soutine n'est sans doute que celui d'un immense amour. Il ne peut supporter l'incommunicabilité des être — dont il souffre si cruellement — l'immobilité, la vacuité de la mort. S'il interroge des visages inertes, il n'hésite pas à leur insuffler sa propre vie. S'il se penche sur des chairs décomposées, bœuf écorché, volailles mortes, c'est pour y retrouver des germes de renouveau et de résurrection.

... Soutine avait besoin d'une terrible dépense nerveuse pour peindre ; d'abord pour commencer, pour se préparer à recevoir le choc et y répondre, il lui fallait s'éveiller de l'espèce de somnolence, où, sans doute il ramassait ses forces. Il connut fréquemment des périodes de stérilité complète, puis, soudain, il se jetait dans l'action, se ruait littéralement sur la toile et alors il pouvait accomplir une besogne énorme. De son séjour à Céret (de 1920 à 22), il ramena ainsi deux cents toiles. Cette façon de travailler explique qu'il ait considéré toute préparation non seulement comme inutile, mais comme nuisible, risquant de disperser, de fragmenter son inspiration. Il ne dessinait jamais au sens traditionnel du mot, se bornant à faire de rapides mises en place au fusain, charpente et non délimitation de l'œuvre à venir, qui n'avaient de sens que pour lui. C'était déjà ce qu'il faisait sur les murs de son village natal, à l'effroi de ses camarades. Il ne pouvait emplir une forme, infléchir un contour, lui donner chaleur et vie qu'avec la peinture elle-même, avec cette matière qu'il triturait en mêlant furieusement les pâtes déversées à pleins tubes.

Jacques Lassaigne.

(extrait du Dictionnaire de la Peinture moderne, paru chez Hazan)

... Les hommes qu'il peint ont un je-ne-sais-quoi d'apocalyptique. Son *Clown* n'est pas, comme celui de Rouault, un fanatique religieux, mais une âme déchirée, terriblement pauvre et triste. Dans chacun de ses personnages, on retrouve aussi les parages dans lesquels il a traîné avec ses yeux malades à force de voir.

... Tous les hommes peints par Soutine semblent être des enfants hallucinés, perdus sur une route sans fin.

Emile Szittya.

Ces dernières lignes sont extraites de Soutine et son Temps, publié par la Bibliothèque des Arts, à Paris. Soutine commence à sortir de l'ombre. Ses tableaux, peu à peu, sont repérés et catalogués. Mais jusqu'à présent, la seule étude consacrée au peintre était celle d'Elie Faure, qui date de 1928. Aussi le livre d'Emile Szittya remplit-il incontestablement une lacune. Plus que par son texte, qui ne s'élève que rarement au-dessus de l'anecdote, il vaut par ses reproductions et ses documents photographiques, ainsi que par un utile tableau chronologique de la vie et des expositions et une bonne bibliographie. Le cliché ci-contre, qui figure dans le livre, nous a été gracieusement prêté par la Bibliothèque des Arts, que nous remercions ici.

NOTES DE LECTURE

Iconographie de l'Art chrétien

de Louis Réau.

Presses Universitaires de France.

Le visiteur attentif que retiennent la beauté et la richesse de l'art chrétien s'interroge à tout instant sur le sens des images qu'il contemple. Que de perplexités, souvent, devant l'univers des mosaïques byzantines, des manuscrits enluminés, des portails et des chapiteaux historiés ou des vitraux ! Sans doute la valeur de ces œuvres réside-t-elle avant tout, à nos yeux, dans leur beauté plastique. Mais ces images naïves ou savantes témoignent aussi avec éclat des tentatives de l'esprit qui veut se donner forme et se communiquer. C'est dans les livres de pierre des cathédrales que des foules innombrables lisaient une langue imagée dont nous épelons aujourd'hui les secrets.

Une science est née de cette curiosité : l'iconographie chrétienne. Dès le XVII^e siècle, les Bollandistes publiaient la longue série des « Acta sanctorum ». Mais c'est au XIX^e siècle que Didron, Crosnier, le P. Cahier dotèrent les recherches iconographiques d'une méthode scientifique, que devait illustrer Le Blant, vers 1880, avec ses pénétrantes études sur les sarcophages chrétiens. A la même époque, de Rossi consacrait aux peintures des Catacombes sa « Roma sotterranea cristiana ». Quant aux ouvrages allemands, dont le dernier en date est, sauf erreur, l'« Ikonographie der Christlichen Kunst », de Künstle (1928), ils ont le mérite de se présenter sous forme de répertoires, qui clarifient le sujet et facilitent les recherches. Jusqu'ici, il n'existait rien d'analogue en langue française.

Or, cette lacune est en voie d'être comblée par la publication d'un important ouvrage : « Iconographie de l'Art chrétien », de Louis Réau.

Le tome premier, qui vient de sortir des Presses Universitaires de France, est une vaste introduction générale (près de 500 pages, illustrées d'une trentaine de planches), consacrée, d'une part à l'iconographie biblique, d'autre part à l'iconographie des saints. Ample matière, que

les deux tomes à paraître traiteront sur la base de l'information la plus complète ; vaste domaine, où le savant guide son lecteur « à travers des forêts de symboles ».

On sait que les sources de l'iconographie biblique doivent être cherchées non seulement dans les livres canoniques, mais aussi, et dans une large mesure, dans les Apocryphes, que l'Eglise tolérerait sans les admettre dans le canon des Ecritures, et où les artistes puisaient à pleines mains. Le monde antique finissant, l'Orient tout proche leur offraient d'autre part un monde d'images héroïques, légendaires ou fantastiques, qui, dotées d'une signification ou chargées d'un symbolisme nouveaux, s'intégraient d'autant mieux au domaine chrétien que, pour celui-ci, depuis ses origines, jusqu'à la fin du moyen âge, tout, dans la nature, dans l'histoire, et jusqu'aux monstrueux enfantements de la fable, prend valeur de symbole. L'Ancien Testament lui-même apparaît avant tout, dans le répertoire iconographique, comme une préfiguration de la Révélation chrétienne. C'est ainsi que la Crucifixion est annoncée par le Sacrifice d'Isaac, par l'érection du Serpent d'airain ; que Jonas, englouti par la baleine et rejeté sur le rivage après trois jours est une préfiguration de la mort et de la résurrection du Christ.

Aussi bien ces sources ne nous éclairent-elles pas seulement sur l'origine des images : elles nous aident à en définir le sens.

Ce n'est pas tout. Loin qu'elles soient fixées une fois pour toutes, elles vivent de leur vie propre, tantôt soumises aux exigences dogmatiques, tantôt attentives aux suggestions des croyants, sensibles aux courants de l'histoire, et plus encore peut-être à ce qu'Henri Focillon a si bien appelé la « vie des formes ». La loi du cadre architectural, le besoin de symétrie imposent au motif des dispositions qui modifient à la fois son contenu iconographique et son style.

L'iconographie des saints, bien que soumise aux mêmes lois que l'iconographie biblique, offre un champ beaucoup plus libre à l'imagination des artistes. Contrairement à ce qui se passe pour les

thèmes inspirés des Ecritures, la plupart des saints dont la légende anime les églises d'Occident n'ont pas de prototypes orientaux. D'autre part, les données théologiques y font place au besoin de merveilleux.

Les saints sont légion. En marge des martyrologes, établis sur la foi de témoignages éprouvés, des foules de braves gens sont admis « sans examen » aux honneurs de la sainteté. Jusqu'au VIII^e siècle, tous les papes et quantité d'évêques, quelle qu'ait été d'ailleurs l'inégalité de leurs vertus, sont sanctifiés d'office. Du moins ces saints-là ont-ils existé. Beaucoup d'autres ne sont que des noms. Ils sont nés de méprises épigraphiques, de contresens parfois divertissants. Vercingétorix devient saint Gétorix. L'inscription XI M V (onze martyres vierges), interprétée à contresens, fit naître d'un coup les Onze mille Vierges de sainte Ursule !

Il en va de même de la légende des saints. Sur le fond donné par les martyrologes, l'invention populaire, nourrie du besoin de merveilleux, et qui ne s'embarasse ni de vérité historique ni même de vraisemblance, brode toute une geste légendaire où les imagiers du moyen âge puiseront à pleines mains. C'est d'ailleurs un des nombreux cas où la sémantique éclaire l'histoire des mœurs. A l'origine, la légende d'un saint était la relation authentique de sa vie, qu'on lisait (legenda, ce qui doit être lu) du haut de la chaire le jour de son anniversaire. Mais les prédicateurs firent du zèle. Ces récits édifiants devinrent des panégyriques farcis d'anecdotes et de miracles à bon marché. Légende devint synonyme d'histoire imaginaire.

C'est ainsi que naquit vers la fin du XIII^e siècle la « Légende dorée », cette fabuleuse compilation de Jacques de Voragine, archevêque de Gênes, illisible aujourd'hui et qui fut les Mille et une nuits de l'Occident, « La Bible hagiographique du moyen âge ». Et c'est l'illustration de cette Bible qui fournit aux sculpteurs et aux verriers gothiques l'ample matière dont ils firent lever une prodigieuse moisson artistique. Il est d'ailleurs saisissant de voir comment cet art ingénieux autant qu'ingénu excelle à rendre sensibles les expressions métaphoriques des textes. Le dragon purement allégorique de l'idôlatrie devient le monstre de saint Georges. Mais

l'image réagit à son tour, devient créatrice de légende : la princesse de Trébizonde, délivrée par le même saint Georges, n'était à l'origine que la personnification de la Cappadoce évangélisée.

Cependant, il ne faudrait pas exagérer la part de la création populaire dans la formation des légendes hagiographiques. Selon Louis Réau, l'élaboration des clercs a joué le rôle essentiel : « il s'agissait d'achalander les pèlerinages ». D'où une véritable surenchère des miracles, où les plus désarmantes supercheries le disputent aux falsifications caractérisées. Ce mépris de la vérité historique, cette absence de scrupules qu'« autorise » la pureté d'intention, l'hagiographie l'a en partage non seulement avec la mythologie, mais avec la poésie épique de tous les temps.

L'homme ne peut se passer d'images pour traduire ses aspirations. Et quand ces images sont des œuvres belles, les croyances qui les ont fait naître ne sont plus pour nous les pièces d'un procès en imposture, mais les voies parfois obscures d'une forme de civilisation à la recherche de son langage plastique.

Dans un chapitre consacré à la « Grandeur et Décadence des saints », l'auteur accuse plaisamment les coups portés au culte des intercesseurs par les progrès de la science et de la sécurité sociale. « Sainte Barbe était invoquée contre la foudre. En inventant le paratonnerre, Franklin lui a porté, sans y prendre garde, un coup mortel... Une assurance contre le vol dispense de recourir aux bons offices aléatoires de saint Antoine de Padoue ou de saint Restitut. »

Sans doute. Mais pour être équitable, il convient de mettre en parallèle la prodigieuse fécondité iconographique et artistique des saints victimes du Progrès et les panneaux publicitaires des compagnies d'assurances.

L'ouvrage de Louis Réau est une somme d'information doublée d'une étude critique objective et sur bien des points révélatrice. Ecrit dans une langue aisée et vivante, il s'adresse à tous ceux qu'intéresse la vie prodigieuse de l'art sacré.

L.-E. Juillerat.

Baudelaire: Oeuvres complètes

Club du Meilleur Livre

On ignore généralement, ou l'on oublie, que Baudelaire n'a expressément formé et publié que trois livres : *Les Fleurs du Mal*, les *Paradis artificiels*, et le *Spleen de Paris*. Pour le reste de son œuvre (19 volumes dans l'édition Conard !), c'est le zèle des éditeurs qui a groupé la matière. C'est dire que, malgré les précautions, l'arbitraire ne peut être tout à fait exclu. Certes, les *Curiosités Esthétiques* et *l'Art Romantique* présentent un classement qui ne doit pas trop s'éloigner des intentions de Baudelaire. Mais qui peut l'assurer ? Surtout, qui est en droit de l'assurer ?

L'originalité de cette édition est de rompre net avec toutes les sortes de compromis : « Les réalisateurs... ont jugé plus déferent et plus raisonnable de considérer chaque texte comme l'écrit séparé qu'il est en effet ; de se contenter de le placer à la date de sa publication ; de renoncer aux groupements par affinités apparentes et de se plier à l'ordre d'une chronologie objective. »

Tel est le parti choisi. Va-t-il à l'éparpillement ? On pourrait le craindre, mais sitôt l'œil nettoyé de ses habitudes, c'est le courant vital de l'Œuvre qui apparaît en pleine lumière, dans sa coulée majestueuse et sûre. Il faut remercier le Club du Meilleur Livre d'avoir entrepris une tâche qui est d'abord un acte de justice. Les deux volumes, illustrés avec goût et sans excès, sont d'une présentation impeccable. Il me plaît en outre de relever que la collection du *Nombre d'Or*, à laquelle appartient ce Baudelaire, s'est ouverte par le *Molière* monumental que composa peu avant de mourir, René Bray, un ami dont la mémoire nous est chère.

R. B.

L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne de Marcel Ruff. Editions A. Colin.

Ce livre est une thèse ; c'est dire que la documentation y est abondante et précise. Les deux premières parties s'attachent à retracer la fortune du Mal depuis le 18^{me} siècle. Relation minutieuse dans laquelle les détails piquants ne manquent pas. Puis l'auteur suit Baudelaire dans

une sorte d'étude qui tient à la fois de la biographie et de l'histoire littéraire. La fin de l'ouvrage est consacrée aux deux éditions des *Fleurs du Mal*, celle de 1857 et celle, définitive, de 1861. Marcel Ruff est l'un des premiers à avoir montré, conformément à ce que disait le poète lui-même, que les *Fleurs du Mal* est un livre qui a « un commencement et une fin ». Aussi faut-il lui savoir gré de mettre au jour, avec pertinence et doigté, « l'architecture secrète » d'une œuvre qui reste par ailleurs l'une des plus fermées.

D'où vient néanmoins que, l'ouvrage lu, on reste sur sa faim et, faut-il le dire, non sans une espèce de ressentiment qu'on aimerait oublier ? Ce n'est pas que l'érudition en soi m'indispose ; celle dont fait preuve l'auteur est remarquable, mais, comment dire, c'est l'usage qui en est fait dont je suis peu sûr. Plus de 300 pages (je n'ose penser à toutes les recherches qu'elles supposent !) plus de 300 pages donc servent à préparer cette phrase qui me paraît en effet la clé de tout : « C'est peut-être la grandeur de Baudelaire, que cette prise de conscience de la nature humaine dans sa contradiction, et de l'avoir vécue dans sa totalité. » Impossible de sentir plus juste, de mieux dire. Mais quoi, l'ouvrage s'achève à la page suivante, non sans qu'ait été ajoutée cette chose excellente : « C'est le sentiment du mal qui l'a conduit à s'engager tout entier dans son œuvre, mais c'est cet engagement qui fait l'intérêt permanent de sa révolution esthétique. » Et puis ? Et puis, c'est tout. Y a-t-il malentendu ? Est-ce une loi du genre ?

M'étant pleinement persuadé des qualités de l'historien, est-ce naïveté de ma part si je dis que j'espère, combien vivement, que Marcel Ruff fera usage de ses qualités de critique pour nous montrer, dans l'œuvre, comment Baudelaire prend conscience « de la nature humaine dans sa contradiction » et comment, par l'œuvre, « il l'a vécue dans sa totalité ». Loin de moi l'ironie ; je le répète, c'est un grand espoir que je forme.

R. B.

P. S. Le même auteur a publié chez **Hatier-Boivin** *Baudelaire l'homme et l'œuvre* qui est un résumé de sa thèse. La précision de ces renseignements en fait un auxiliaire fort utile aux étudiants.

R. B.

L'œuvre d'art et l'imagination

Editions Hachette.

« Tenter, par le rapprochement de quelques textes, d'éclairer dans leurs relations mutuelles, la nature de l'œuvre d'art et celle des opérations de l'esprit qui la produisent, tel est l'objet de ce recueil. » Les textes vont de Plotin à Malraux, de Kant à Proust. Le choix, intelligent, est dû à Pierre Picon.

R. B.

Réfutation de Bernard Berenson

de Waldémar George.

Editions Cailler.

Certes, il était utile, voire nécessaire, de réfuter les thèses de Berenson, surtout celles qui sont exposées dans son ouvrage *L'Esthétique des arts visuels*. Car s'il est vrai que Berenson est un amateur d'art notoire et sensible (Waldémar George ne se fait pas faute de lui rendre justice), il n'est pas moins vrai que ses théories souffrent d'un double défaut. D'une part, elles sont excessivement dociles aux sautes d'humeur d'un vieillard illustre, mais atrabilaire ; de l'autre, elles sont fâcheusement réactionnaires et périmées : plus personne ne croit aujourd'hui à l'hégémonie de l'art grec, ni à ceux qui voient dans l'art moderne le reste de la colère des dieux... C'est ce que Waldémar George relève fortement, mais sans prendre suffisamment garde que sa méthode a, elle aussi, quelque chose de suranné. Au lieu de réfuter Berenson page à page, non sans quelque pédanterie parfois, on aimerait le voir s'attaquer lui-même au fond du problème. Ce dont nous avons besoin, c'est d'un livre qui ne s'en prenne pas aux faiseurs de théories, mais qui, très simplement, pose le problème de l'art dans les termes qui lui sont propres ! De quoi s'agit-il ? de ceci : que si l'œuvre d'art a, comme chacun l'accorde, une nature qui lui est propre, il tombe sous le sens que la connaissance de l'art doit recourir à une méthode qu'aucune autre ne saurait remplacer. L'apalissade, dont personne ne semble vouloir prendre conscience. Malgré son aspect polémique, on ne saurait enlever au petit livre de Waldémar George le mérite de nous y aider.

R. B.

Berlin

de Theodor Plietner. Ed. Flammarion.

Ce Berlin est une déception. Nous en attendions beaucoup, sur le souvenir que nous avait laissé la lecture de *Stalingrad*. Mais l'auteur en peignant l'écrasement de l'armée Von Paulus s'était élevé jusqu'à l'épopée, il ne domine pas le chaos dans l'évocation de l'écroulement du Reich. Il se veut apocalyptique, mais pour émouvoir de pitié ou d'horreur, il ne suffit pas d'entasser crimes sur atrocités. Des matériaux mal digérés, des ressentiments mal dominés. Aucune incarnation, aucun destin individuel qui rende le son de la vie vécue. On ne s'intéresse à personne, on arrive même à trouver le récit fastidieux. Sur un tel sujet, c'est un comble !

R. T.

Les revues.

Cimaise :

Courageuse et persévérante, cette revue de l'art actuel ne cesse de s'améliorer ; le nombre de pages augmente, celui des clichés aussi, et les articles gardent toute leur saveur : dans le numéro 3/1, le malicieux Julien Alvard tresse un « Paris sans école » qui ne l'envoie pas dire... On peut s'abonner chez E. Genton, Galerie de l'Entr'acte à Lausanne. Pour qui s'intéresse à l'art moderne, c'est plus qu'un conseil !

R. B.

Critique :

Revue sérieuse (c'est son mérite) qui ne présente que des études critiques — c'est son but. Mais peut-on lui en faire grief, quand ces études se distinguent presque toutes par leur intelligence, toutes par leur conscience ? C'est d'une telle revue qu'on peut attendre cette « mise au point » dont tant de périodiques, qui en parlent, ne donnent que des brouillons ! *Critique* mérite autre chose que des éloges, elle est un instrument de travail, j'oserais dire un instrument de pensée. Pourquoi s'en refuserait-on l'emploi, partout où l'on fait profession de réfléchir, et d'enseigner, pourquoi s'en refuserait-on l'emploi, même à titre privé ? (Adr. Edition de Minuit, rue Bernard Palissy, Paris).

R. B.

La Colline

Par Gilbert Troillet.

Introduction de Jean Cassou.

Editions Seghers.

Oeuvre abondante et drue que celle de Gilbert Troillet, poésie qui n'est point sans parenté avec celle d'un Crisinel, d'un Matthey. C'est dire à quelle altitude se situe *La Colline*, livre mince (une trentaine de pages) mais dont la richesse de l'imagination poétique, les harmonies profondes, la forme quasi parfaite pourraient bien faire le chef-d'œuvre de son auteur.

« L'on s'y perd en se gagnant », dit Jean Cassou. Perte sur plusieurs plans. En effet, le poème aux grandes ombres, aux régions ténébreuses, fruit d'une méditation philosophique et d'une expérience intime, n'est pas facile à lire. Perte aussi hors des voies aimables et sablées de la sécurité quotidienne. Le poète, lui, sait le péril auquel il s'expose à interroger en soi l'incrédé, à poursuivre l'essence dehors l'existence, à vouloir rejoindre l'Origine. D'autres s'y sont égarés à jamais.

« Prends garde

Si cet hymne n'est point
un abîme entr'ouvert,

Une eau dont l'œil béant
de rire nous regarde,

Une chimère dont s'abuse l'univers... »

Se gagne qui ose pareille quête, et malgré le « temps compté » auquel nul n'échappe, qu'il est vain de nier, malgré l'horreur de l'époque :

« O ma colline, puisse un dieu
nous réapprendre !

Fragile était la vie
et massive la cendre.

L'espace au loin se convulsait,
ciel étranglé.

Le grain de la misère
éventait chaque blé...

Le tumulte gorgé de sang,
forêt d'idoles,

Avait exténué l'offrande des paroles...

Que dire ? A qui le dire ?
Et pour quels lendemains ?

Qui surgira, jour aboli ?
Par quels chemins ? »

L'angoisse du devenir de l'homme, de l'avenir d'un monde cahotique issu de la

révolution atomique, la terrible gestation du futur : préoccupation de philosophe que le poète transmute en une poésie d'une diversité extrême, multiple comme la vie et l'univers, égale à leur « ivresse », comme le dit Machado. « Nous venons trop tard pour les dieux et pour l'Être trop tôt » s'écrie Heidegger, cité par G. Troillet qui dit lui-même : « Etoile est la blessure en nous de l'Origine ».

« Et toi tu voudrais que tout dorme
Au creux de l'Origine et de l'âge dispos,
Le jour antérieur étreignant toute forme.

Ensemble de signes, de voix, de symboles,
la nature habitée et éternelle :

« Le silence éperdu couvait une parole,
La rumeur alentour adorait une voix... »

« La ruche est le bourdon léger de la durée, » la nature, si elle défie le temps humain, ne suffit point pourtant à combler le poète qui cherche d'autres certitudes, d'autres preuves que « L'obscurcissement du monde n'atteint jamais la lumière de l'Être » (Heidegger). Pour lui, le poème, cette expérience douloureuse, « est le grain vorace du Possible ». L'espoir reste donc :

« Les constellations brûlent
de comparaître

L'infinitude berce
un monde nouveau-né ».

Par un long travail souterrain de synthèse, philosophie et poésie ont fini par s'unir en un concert aux notes victorieuses d'une richesse inouïe. Le thème est soutenu d'un bout à l'autre du poème sans une défaillance, il délie les lacs, il défait les pièges, il effrite les obstacles, il nous rend à la vie singulière, car « La Vie est Une » conclut le poète de *La Colline*.

V. M.

Le Mépris

d'Alberto Moravia. Ed. Flammarion.

Intéressant, oui, mais surtout habile ; et plus habile encore, à la réflexion, quand on y revient en pensée, le livre fermé, tel m'apparaît le nouveau roman d'Alberto Moravia. C'est du beau travail que ce récit d'un homme que sa femme cesse d'aimer parce qu'elle le méprise,

et qui s'efforce avec une bonne volonté qui n'a d'égal que sa complaisance inconsciente envers soi, de comprendre pourquoi ce mépris. Aussi quel soulagement quand il croit démêler qu'il s'agit plutôt de méprise ; il reste à s'expliquer ; mais l'explication, une fois encore faussée, n'apporte rien. Si c'est la veulerie foncière du caractère de Richard qui a rebuté l'amour d'Emilie, où prendrait-il en effet le courage de se voir tel qu'il est ?

Bien plutôt il préfère mettre en lumière sa naïveté confiante, son amour dévoué, sa sentimentalité aux larmes faciles.

Mais les limites de tant d'habileté, les voici : cette Emilie, trop mal connue à travers Richard, ne semble pas de cette trempe morale qui fait les Eveline de *L'Ecole des Femmes*. Car c'est finalement au *Robert* de Gide que Richard s'apparente. Quant au parallélisme de ce scénario auquel on veut faire travailler Richard et de sa propre situation conjugale, il est trop concerté pour ne pas donner dans l'artifice.

Si bien que *Le Mépris* est un bon roman, mais non un grand roman, il lui manque cette liberté des œuvres de premier ordre.

R. T.

L'invitation chez les Stirl

de Paul Gadenne. Ed. Gallimard, Paris.

Je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'invoquer le parrainage d'Henry James pour cet attachant roman d'atmosphère. Cette atmosphère justement nous semble, en dépit « du mystère et du maléfice », d'essence beaucoup trop cartésienne pour cela, et qu'est-il besoin surtout de référence pour une œuvre qui se défend fort bien toute seule ? Irritante et regrettable coutume qui s'instaure, que celle de la prière d'insérer (ou d'apprécier) du côté pile des couvertures. D'autant que cette « relance » souvent est maladroite : non, les termes avec lesquels Paul Gadenne traduit notre solitude, ne sont pas « d'une juste exquise », ils sont justes, c'est beaucoup mieux.

Il est bien entendu que l'irritation que nous cause l'éditeur est un hommage à l'auteur dont le roman allie à l'originalité d'un sujet, profond et modeste à la fois, la fermeté de l'écriture.

R. T.

Emeute

de John Wyllie. Ed. Laffont, Paris.

Sur un sujet brûlant, un livre modéré : la Côte de l'Or, plus précisément la ville de Port-Christian, vit quelques jours d'émeute. Les émeutiers et la police, la population indigène et les blancs colonisateurs (ceux qui se sont enracinés en cette terre africaine comme les hôtes de passage), assez de types et de figures nous sont présentés pour qu'une impression de vérité se dégage des nombreux épisodes qui se juxtaposent et s'enchaînent dans le récit. La peinture, le ton sont tels qu'on croit à la bonne foi, à l'honnêteté de l'auteur qui s'est voulu témoin autant que romancier. Peut-être la transposition, le dépaysement de nos inquiétudes africaines nous aident-ils d'ailleurs à considérer comme roman ce qui serait plutôt reportage pour les Anglais : l'œuvre est à la limite des deux genres.

R. T.

Pays de la Venoge

par Eric de Montmollin.

Editions du Griffon.

Collection « Trésors de mon pays ».

Cossonay, son église Saint-Paul, les chaâteaux de Vuillierens, Saint-Saphorin, l'Isle avec son toit à la Mansart, l'étang mystérieux du Sépey, les fermes et leurs belles terres, « qui ne sont que des terres, des bois qui ne sont beaux que comme bois », une campagne « mesurée en tout », une région « qu'on évite parce qu'on n'y chemine pas rapidement et qu'elle ne mène pas à de grands centres ». Des souvenirs d'enfance remontent du fond du temps, l'histoire s'y mêle, et la légende. On voyage avec l'auteur dans le vieux landau, et le pays se déroule : « un petit bois sauvage sur un replat au flanc de la colline, la très remarquable et très ancienne horloge » du château de Vuillierens, « les fouillis de pierres et de branches » de la Tine de Conflens... Guide averti, délicat et ému, Eric de Montmollin a su nous rendre dans toute son intégrité une des plus attachantes contrées vaudoises. Les belles photographies de Max-F. Chiffelle sont de la même veine que le texte...

V. M.

Nouvelles Editions Debresse :

Mentionnons pour mémoire *Au Seuil du Royaume*, de Gérard Aveline, roman d'une prostituée, aussi long qu'ennuyeux, et qui décevra même les libertins !

Fort heureusement, l'éditeur nous dédommage et au delà par la seconde série de

Présences contemporaines

de Pierre Brodin.

Le critique a repris dans ce livre ses *Ecrivains d'aujourd'hui*, paru voici quelques années, mais en l'élargissant considérablement. Je regrette l'absence de Bosco, de Ramuz et de Dhôtel. A part quoi, j'ai beau chercher : je ne vois guère d'écrivain français contemporain de quelque importance qui ait été omis. Ceci quant à l'ampleur de la matière traitée. Ce n'est pas tout. Brodin n'a pas voulu présenter sur les écrivains qu'il a choisis des vues nouvelles et originales. Il a voulu les faire connaître, eux et leur œuvre, donner envie de les lire et nous munir tout en même temps d'un précieux aide-mémoire. Chaque chapitre s'ouvre donc par une chronologie des œuvres (l'on peut avoir oublié qu'André Gide écrivit un court essai sur Charles-Louis Philippe ou que Martin du Gard commença par une thèse sur l'Abbaye de Jumièges ; mais plus encore il est utile d'avoir une bibliographie de Julien Gracq, de Peyrefitte ou de Paul Morand), puis, après une brève biographie, les livres essentiels sont présentés et analysés. Ici l'auteur n'a pas craint de résumer les œuvres dont il parlait, de nous raconter l'histoire, que nous avons peut-être déjà lue, mais dont nous pouvons avoir perdu l'exact souvenir (on peut être un lecteur assidu de Mauriac, même un bon connaisseur, et confondre les paysages et les personnages de la *Robe prétexte* et du *Mystère Frontenac* par exemple). Les Allemands n'ont pas peur d'une telle critique apparemment ingénue : ils multiplient les *Konzertführer* et les *Schauspielführer* où sont méticuleusement retracées les intrigues de centaines de drames. Et je crois qu'ils ont raison.

Quoi qu'il en soit, on ne trouvera pas dans ces pages d'analyse exhaustive des thèmes, de thèses subtiles et profondes qui vous donnent l'impression d'une véritable récréation, d'une sorte de collaboration entre le critique et le créateur. On en fera peut-être le reproche à l'auteur. A tort : les chapitres parfaitement clairs qu'il nous donne, écrits dans une langue limpide et agréable, ont tout autant de prix. Brodin a su enfin éviter deux écueils : celui de la partialité, où tel écrivain ne se serait mis en valeur qu'aux dépens de tous ses contemporains ; l'écueil de la froideur sous prétexte d'impartialité. Brodin est hardiment partial, mais en faveur de chacun de ceux qu'il nous propose. Si bien que le lecteur de Gide trouve son compte dans ces Présences contemporaines comme celui de Claudel ; celui de Chardonne comme celui d'Aragon.

Un livre excellent en un mot, qui sera le meilleur des guides tant pour l'amateur que pour le professeur de littérature ou le critique.

Jl. C.

Théâtre de Chambre

de Jean Tardieu. Ed. Gallimard.

Nous avons eu l'amusement de voir l'étingelant *Un mot pour un autre* fort bien joué par les Faux Nez. Voici une vingtaine de ces paillettes de feu d'artifice ! Mais prenons-y garde : derrière ces jeux brillants, qui pourraient sembler gratuits, se cache beaucoup de gravité. Par le recours à l'étrange, à l'insolite, Jean Tardieu nous inquiète et nous force à nous interroger. Il dresse sur la scène un monde secrètement fêlé dont justement la bizarrerie doit faire apparaître le caractère menaçant. Avec infiniment d'humour, *Un mot pour un autre* mettait en cause la valeur du langage comme moyen de communication (car enfin, sommes-nous sûrs de mieux nous *entendre* que les personnages farfelus de cette saynète, et pour prendre le mot *liberté*, par exemple, n'arrive-t-il jamais qu'il soit employé non sans quelque quiproquo ?) *Le Meuble* révèle la menace cachée dans nos objets les plus familiers. Quant au *guichet*.. mais était-il bien prudent de partir en voyage ?

Jl. C.

Tchekhov par lui-même

de Sophie Laffitte.

(Ecrivains de toujours). Ed. du Seuil.

Des textes nombreux et bien choisis, le plus souvent empruntés à la correspondance. Si bien que, pour ce volume, le « par lui-même » se justifie. Et il se trouvait que l'homme justement était secret. Il « manquait de pittoresque », c'est ce qui a incité sans doute Sophie Laffitte à mener une investigation en profondeur. Elle nous persuade assez que « cette vie si peu spectaculaire » a « la simplicité, la rigueur concentrée d'une tragédie ». Nous souscrivons à ses conclusions.

Le succès sur des scènes parisiennes de *La Cerisaie*, de *La Mouette*, et plus encore des *Trois Sœurs* donne la curiosité de ce petit livre ; et ce petit livre à son tour fait naître l'envie de lire ou relire les nouvelles. Il est donc le bienvenu.

R. T.

Nous avons reçu :

La Table Ronde, N. R. F.

Le Bayou, revue littéraire française, publiée à l'Université d'Houston (Texas). Des poèmes. Un texte sur Stendhal. Au pays de Jules Romains, par Gabrielle Romains.

La Renaissance provinciale, revue des Ecrivains des Provinces françaises. (Bordeaux).

Pandiffusion. Revue des activités et des œuvres de culture française dans le monde. (Paris).

Figure de Proue. Bruxelles. Pages scolaires et enfantines. Poèmes. Le centenaire de la naissance de Verhaeren.

Echos - Nouvelles

Concerts Pour l'Art :

Le 20 janvier, à 20 h. 30, à la salle d'Orient-Ville,

le Quatuor Vegh

Quatuor et sol mineur, op. 20, de Haydn.

Quatuor en do majeur, op. 59,
de Beethoven.

Quatuor en fa majeur, de Ravel.

Calendrier des expositions

Salle Jean Muret :

Sous les auspices de l'UNESCO, exposition d'estampes japonaises, dès le 13 janvier.

Aux Quatre Z'Arts :

Du 21 janvier au 17 février : Jeune peinture jurassienne. Vernissage-concert le 21, à partir de 17 h., avec Thérèse Deck (soprano) et un groupe instrumental. Oeuvres de Strawinski, Roussel, Will.

3 février : Soirée avec Constantin Regamey : Situation de la musique d'aujourd'hui.

Du 18 février au 16 mars : Groupe du Caveau. Dès 17 h., récital Attila Lengyel (prix Liszt 1952).

2 mars : Soirée avec Pays du Lac. Domaine suisse.

A la Vieille Fontaine :

Fin février : Géa Augsburg.

A l'Entracte :

Du 21 janvier au 3 février : Franz Fédier.

Du 4 au 17 février : Jean-François Liengme.

Du 18 février au 2 mars : Robert Jacot-Guillarmod (sculptures sur fer).

Galerie Bridel et Nane Cailler :

Jusqu'au 28 janvier, Théo Kerg.

Du 30 janvier au 18 février : Clairin.

Du 20 février au 10 mars : Bezombes.

Galerie Vallotton :

Du 26 janvier au 18 février : Marcel Vertès (gouaches).

Du 23 février au 10 mars : Yersin (eaux-fortes).

Galerie du Nouveau Bourg :

Signalons l'ouverture d'un cabinet d'estampes de gravures : Picasso, Braque, Klee, Hartung, etc.
(Madame Kaeser, directeur).

Berner Kunstmuseum :

Du 4 février au 2 avril, *Fondation et Collection Rupf*.

(Braque, Derain, Gris, Kandinski, Klee, Laurens, Léger, Picasso).

Les voyages Pour l'Art en 1956

Pâques **L'Andalousie** *du 30 mars au 14 avril*

Lausanne - Barcelone (train) ; croisière: Barcelone - Cadix (2 jours).
Circuit en autocar : Cadix - Ronda - Grenade - Cordoue - Séville.
Avion : Séville - Madrid - Tolède. Avion : Madrid - Barcelone.

Prix : Fr. 870 — Délai d'inscription 15 février.

Une semaine à Florence *du 3 au 10 avril*

Prix : Fr. 330.— Délai d'inscription 15 février.

Les prix sont approximatifs. Ils seront précisés dans les programmes détaillés.

Les conditions actuelles du tourisme et les difficultés qui en résultent quant au logement, nous obligent à abréger les délais d'inscription. Passé les dates fixées, les inscriptions ne seront plus acceptées que sous réserve et moyennant des frais supplémentaires.

Mai, juin et septembre

Week-ends en Bourgogne

et autres lieux d'intérêt artistique.

Automne **Une semaine à Rome** *du 21 au 28 octobre*

*Les programmes détaillés, ainsi que tous renseignements
sont adressés sur demande par le*

SERVICE DES VOYAGES POUR L'ART

Chemin des Aubépines 5 bis, Lausanne, téléphone (021) 24 23 37