# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

## ANNÉE 1930

# 2

GEORGES BATAILLE JACQUES BARON ALEJO CARPENTIER ROBERT DESNOS
CARL EINSTEIN ROGER GILBERT-LECOMTE MARCEL GRIAULE EUGÈNE JOLAS
MARCEL JOUHANDEAU MAURICE LEENHARDT MICHEL LEIRIS
GEORGES LIMBOUR MARCEL MAUSS JACQUES PRÉVERT
RAYMOND QUENEAU GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES PAUL RIVET
GEORGES HENRI RIVIÈRE ANDRÉ SCHAEFFNER ROGER VITRAC HANS ARP
JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD GEORGES BRAQUE GIORGIO DE CHIRICO
SALVADOR DALI MARCEL DUCHAMP MAX ERNST ALBERTO GIACOMETTI
JUAN GRIS JEAN HUGO PAUL KLEE HENRI LAURENS FERNAND LEGER
ANDRÉ MASSON JOAN MIRÓ PABLO PICASSO

Documents
Volume 2 1991

*32952*

jean michel place

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

# DOCUMENTS

**Volume 1 nos 1 à 7 année 1929**
**Volume 2 nos 1 à 8 année 1930**

*La valeur d'usage de l'impossible*
préface de
DENIS HOLLIER

Index
des auteurs
des illustrateurs

Revue fondée en 1929
par
GEORGES HENRI RIVIÈRE et GEORGES BATAILLE

GEORGES BATAILLE rédacteur en chef
MICHEL LEIRIS secrétaire de rédaction et gérant en 1930

« Les collaborateurs venaient des horizons les plus différents
puisque avec des écrivains situés à l'extrême pointe
la plupart, transfuges du surréalisme rassemblés
autour de Bataille voisinaient des représentants
de disciplines très variées. Mixture proprement "impossible",
en raison moins encore de la diversité des disciplines
- et des indisciplines - que du disparate des hommes eux-mêmes,
les uns d'esprit franchement conservateur,
alors que les autres, s'ingéniaient à utiliser la revue
comme une machine de guerre contre les idées reçues. »
MICHEL LEIRIS 1963

Cette édition est réalisée
à partir des collections de
Denise Paulme-Schaeffner
Arlette Albert-Birot
Bernard Noël
et de la
Bibliothèque du musée de l'Homme

LES CAHIERS DE
GRADHIVA
HISTOIRE ET ARCHIVES DE L ANTHROPOLOGIE
BIBLIOTHÈQUE DU
MUSÉE DE L'HOMME

# DOCUMENTS

# 2

# DOCUMENTS

COLLECTION FONDÉE PAR
JEAN JAMIN ET MICHEL LEIRIS

*Maurice Leenhardt, personne et mythe en Nouvelle-Calédonie*
James Clifford, *Cahiers de Gradhiva* 1, 1987.

*Le Jazz*
André Schaeffner, *Cahiers de Gradhiva* 2, 1988.

*Organisation sociale des Dogon*
Denise Paulme, *Cahiers de Gradhiva* 3, 1988.

*L' Esprit des usages et des coutumes des différents peuples*
Jean-Nicholas Demeunier, *Cahiers de Gradhiva* 4, 1988.

*L' Homme et les sociétés, leurs origines et leur histoire*
Gustave Le Bon, *Cahiers de Gradhiva* 5, 1988.

*Le Péché et l'expiation dans les sociétés primitives*
Robert Hertz, *Cahiers de Gradhiva* 6, 1988.

*Les Origines du Musée d' Ethnographie du Trocadéro*
Ernest-Théodore Hamy, *Cahiers de Gradhiva* 7, 1988.

*Hommes fossiles et hommes sauvages*
Armand de Quatrefages, *Cahiers de Gradhiva* 8, 1988.

*Bulletin du Musée d' Ethnographie du Trocadéro*
Georges Henri Rivière et Paul Rivet, *Cahiers de Gradhiva* 9, 1988.

*Législation primitive considérée par la raison*
Louis de Bonald, *Cahiers de Gradhiva* 10, 1988.

*Mémoires sur l' Île de Noirmoutier*
François Piet, *Cahiers de Gradhiva* 11, 1989.

*Mémoires d'anthropologie*
Paul Broca, *Cahiers de Gradhiva* 12, 1989.

*Sites des cordillères et monuments des peuples indigènes de l' Amérique*
Alexandre de Humboldt, *Cahiers de Gradhiva* 13, 1989.

*Antiquités celtiques et antédiluviennes*
Jacques Boucher de Perthes, *Cahiers de Gradhiva* 14, 1989.

*Le visiteur du pauvre*
Joseph-Marie de Gérando, *Cahiers de Gradhiva* 15, 1990.

*Recherches philosophiques sur les Américains*
Cornélius de Pauw, *Cahiers de Gradhiva* 16, 1990.

*Origine de l' homme et des sociétés*
Clémence Royer, *Cahiers de Gradhiva* 17, 1990.

*L' Homme dans la nature,*
Paul Topinard, *Cahiers de Gradhiva* 18, 1990.

*Documents*, 1929 - 1930
Georges Bataille, Michel Leiris, *Cahiers de Gradhiva* 19, 1991.

LES CAHIERS DE
GRADHIVA 19
HISTOIRE ET ARCHIVES DE L'ANTHROPOLOGIE

Cet ouvrage a été édité avec l'aide de la *Direction des bibliothèques, des musées et de l'information scientifique et technique* du Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, dans le cadre d'un " concours de reprints " organisé par ses soins en 1987 et dont la bibliothèque du musée de l'Homme a été lauréate.

ISSN 0990-3178
© Éditions Jean-Michel Place, 1991.
12 rue Pierre et Marie Curie, 75005 Paris.
ISBN 2-85893-146-1

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

## ANNÉE 1930

# 12

PRÉFACE DE DENIS HOLLIER

jean michel place

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

1

2e Année. — 1930

Georges BATAILLE. Le bas matérialisme et la gnose. — Marcel GRIAULE. Légende illustrée de la reine de Saba. — Jacques BARON. Jacques Lipchitz. — Jiujiro NAKAYA. Figurines néolithiques du Japon. — Robert DESNOS. Pygmalion et le Sphinx.

Chronique par Georges Bataille, Arnaud Dandieu, Robert Desnos, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris, Georges Henri Rivière.

Photographies de Jacques-André Boiffard.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

## 32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

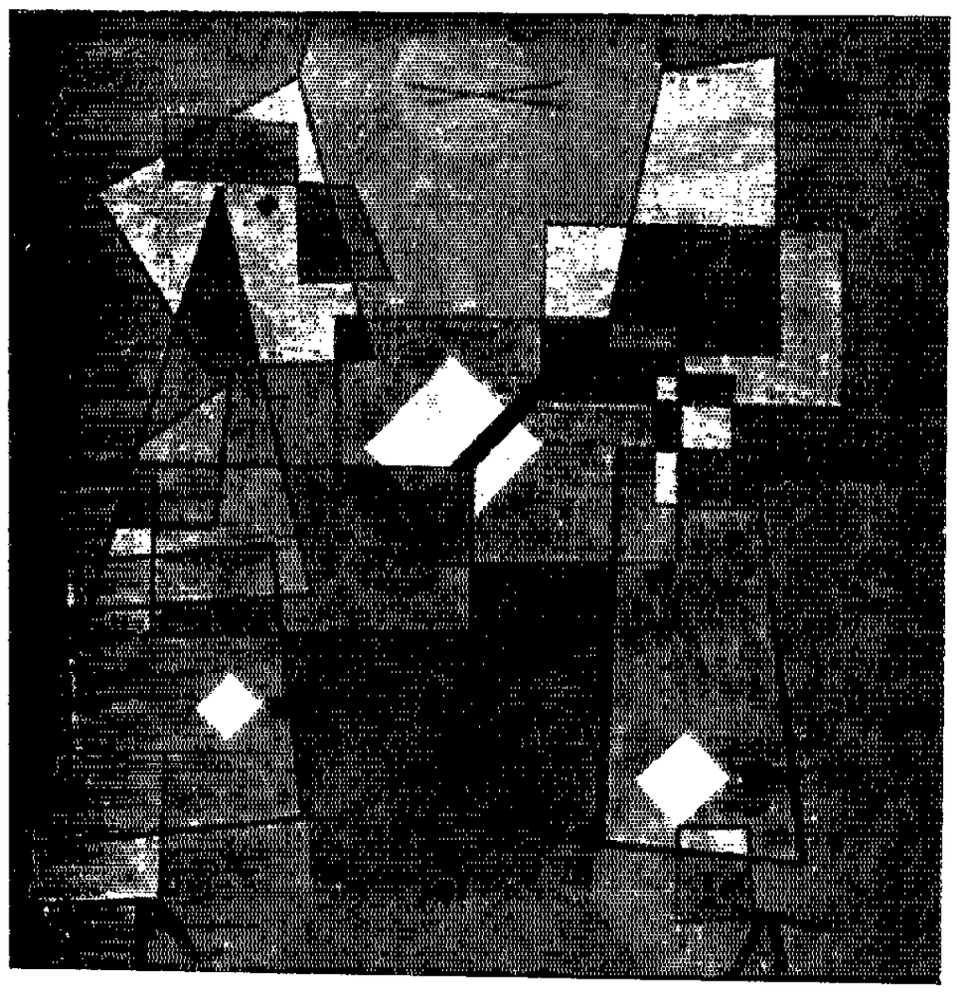
ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# GALERIE
# FLECHTHEIM

## AUGUSTE RENOIR
## ET LES MAITRES CONTEMPORAINS
### SCULPTURES POLYNESIENNES



Paul Klee

**MUSEUM OF MODERN ART. NEW YORK.**

**EXPOSITION PAUL KLEE**

**MARS 1930**

**BERLIN W 10** Lützowufer 13 :-: **DUSSELDORF** Kœnigsallee 34

# LES CAHIERS DE SÉLECTION

**Directeur : André de Ridder**

126, AVENUE CHARLES DE PRETER — ANVERS

**PARUS :**

**1 Raoul Dufy** — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fr. Vanderpyl, René-Jean, Fernand Fleuret, Artigas, P.-G. van Hecke, Luc et Paul Haesaerts, Georges Marlier, André de Ridder, et 40 reproductions et dessins. (88 pages) (épuisé)

**2 Gustave De Smet** — études de Luc et Paul Haesaerts, André de Ridder, P.-G. Van Hecke, et 72 reproductions et dessins. (136 pages)

**3 Ossip Zadkine** — études de Pierre Humbourg, Waldémar George, et 51 reproductions et dessins. (72 pages)

**4 Edgard Tytgat** — études de A. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Frans Gellens, F. Ferdriel, Jean Milo, M. Roelants, Jan Greshoff, et 85 reproductions et dessins. (132 pages)

**5 Fernand Léger** — études de Maurice Raynal, E. Tériade, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Paul Morand, P. Flouquet, W. George, Blaise Cendrars, Robert Guiette, et 35 reproductions et dessins. (72 pages)

**6 Marc Chagall** — études de J. Maritain, M. Raynal, W. George, P. Courthion, Charensol, A. Efrosz. J. Delteil, P. Fierens, A. Vollard, K. With, A. de Ridder, et 96 reproductions et dessins. (152 pages)

**7 Marcoussis** — études de Max Jacob, E. Térjade, W. George, Maurice Silver, Jean Cassou, M. Raynal, W. Uhde, C. Zervos, P. Fierens, T. Tzara, et 48 reproductions. (72 pages)

**8 G. de Chirico** — études de Pierre Courthion et Angelo Bardi ; poèmes de G. de Chirico ; 53 reproductions et dessins (84 pages)

**9 M. Gromaire** — études de P. Petit, J. Cassou, W. George, H. Hertz, Noël Bureau, P. Fierens ; 36 reproductions et dessins. (56 pages)

**POUR PARAITRE :**

PICASSO
F. VAN DEN BERGHE
CONSTANT PERMEKE
MAX ERNST
G. VAN DE WOESTIJNE
OSCAR JESPERS
ANDRÉ LHOTE
PAUL KLEE
AUG. MAMBOUR
J. LIPCHITZ
GARGALLO
JEAN LURÇAT
HEINRICH CAMPENDONK
CRETEN GEORGES
FLORIS JESPERS
JOAN MIRO
HUBERT MALFAIT
SOUTINE
RENÉ MAGRITTE
VALENTINE PRAX

*Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux* **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**
DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Vente :* 84, Boulevard Saint-Michel

Abonnement à 10 cahiers : 75 francs (Belgique) — 100 francs (Etranger)
Prix par volume : 10 francs (Belgique) — 15 francs (Etranger)

Publient chaque mois

LES ÉDITIONS RIEDER

7, PLACE SAINT-SULPICE - PARIS

en cahiers in-8 de 152 pages

LA PREMIÈRE REVUE FRANÇAISE
D'INFORMATION ET DE CULTURE INTERNATIONALE

# EUROPE

## SOMMAIRE DU N° 86

(15 Février 1930)

JEAN-RICHARD BLOCH ..... Essai sur le Théâtre (1)
STANLEY BURNSHAW ..... Poèmes traduits par A. Spire
PANAIT ISTRATI ..... Confiance
LUC DURTAIN ..... Extrême-Orient (2)
A. BELTRAMELLI ..... La Barque des Sept Frères
PIERRE DOMINIQUE ..... Les Cahiers de Tristan Fabrico

COMMENTAIRES de JEAN-RICHARD BLOCH.
NOTES DE LECTURE de JEAN GUÉHENNO.

Chroniques — Notes — Comptes Rendus — Chronique des Idées.

## CONDITIONS D'ABONNEMENT

*SANS PRIMES*

| | Un an | 6 mois |
|---|---|---|
| France, Colonies, Belgique, Luxembourg .. | **56** fr. | **30** fr. |
| Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale | **68** fr. | **35** fr. |
| Tous les autres Pays .. .. .. .. .. | **72** fr. | **38** fr. |

*Avec 24 francs de livres à choisir dans le catalogue des*
*ÉDITIONS RIEDER*

| | |
|---|---|
| France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an : | **68** fr. |
| Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale. | **80** fr. |
| Tous les autres Pays .. .. .. .. .. | **84** fr. |

*ÉDITION DE LUXE :* France, un an : **100** fr. — Étranger, un an : **110** fr.
*LE NUMÉRO :* France, Belgique et Colonies : **6** fr. — Autres Pays : **7** fr. **50**.

*Envoi d'un numéro spécimen gratuit et des conditions d'abonnement sur simple carte de visite timbrée à* 0 fr. 15 *adressée aux* ÉDITIONS RIEDER.

# LES CAHIERS DU SUD

**10, Quai du Canal - MARSEILLE**

**ont publié des rêves, des poèmes et des textes de :**

**Jean AUDARD**
**Pierre AUDARD**
**Jacques BARON**
**Marc BERNARD**
**Geoagette CAMILLE**
**Blaise CENDRARS**
**Hermann CLOSSON**
**René DAUMAL**
**André DELONS**
**Robert DESNOS**
**Hubert DUBOIS**
**Paul ELUARD**
**André GAILLARD**
**Alfredo GANGOTENA**
**Stefan GEORGE**
**Léon Gabriel GROS**
**Marcel JOUHANDEAU**
**Eugène JOLAS**
**Pierre-Jean JOUVE**
**Michel LEIRIS**
**Georges LIMBOUR**
**Vachel LINDSAY**
**Henry MICHAUX**
**Henry de MONTHERLANT**
**Georges NEVEUX**
**Valentine PENROSE**
**Benjamin PERET**
**Henri-Charles PUECH**
**G. RIBEMONT-DESSAIGNES**
**Rainer Maria RILKE**
**A. ROLAND DE RENÉVILLE**
**Jules SUPERVIELLE**
**Ernst TOLLER**
**Roger VITRAC**
**William-Carlos WILLIAMS**

# ARTWORK

*CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL*

*Le numéro de Printemps de ARTWORK contient :*

WALTER RICHARD SICKERT, *par Alfred Thornton ; Hon. Sec. du Club du Nouvel Art Anglais.*

CHARLES RENNIE MACKINTOSH, *par le Major Chapman Huston.*

POST-SCRIPTUM A L'EXPOSITION ITALIENNE, *par Kenneth Clark.*

ICONES RUSSES, *par Boris Anrep.*

F. G. HALL *par James Laver ; Assistant au Département de Gravures, Illustrations et Dessins du Museum Victoria et Albert.*

UNE EXPLOSION A LA COLLECTION WALLACE, *par S. J. Camp ; Conservateur à la collection Wallace.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(Printemps, Eté, Automne, Hiver)* et s'obtient chez l'éditeur : J.-M. DENT et SONS LTD, 11, Bedford Street, Londres, au prix de 15fr.50 le N°.
Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE
DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN
DIRECTEUR : P.-G. VAN HECKE

**les images**
**les documents**
**les textes**
**de notre temps**

**100** francs l'an pour la Belgique
**28** belgas pour l'étranger

Dépôt exclusif à **Paris : Librairie José Corti**
**6, Rue de Clichy. — Tél. : Louvre 47-70**

Dépôt général pour la Hollande :
**N. V. Van Ditmar, Schiekade, 182, Rotterdam**

**ET CHEZ TOUS LES LIBRAIRES**

**le 15 de chaque mois**

*

11, AVENUE DU CONGO, 11 - BRUXELLES
:-: Tél. : 895.37 — Compte Chèques Postaux 2152.19 :-:

# LA REVUE INTERNATIONALE

# BELVÉDÈRE

**Revue mensuelle pour collectionneurs et mécènes**

Dirigée depuis le 1er Janvier 1930, par M. Dr. A. STIX, Directeur de l'Albertina, Vienne.

Chaque cahier contient 30 pages de texte et au moins 20 planches de page entière.

Un numéro : RM. 3 - Une année : RM. 36.

Cette Revue, acquise par nous, apparaît désormais non seulement enrichie de contenu et forme, mais encore augmentée et soigneusement faite. Les savants les plus éminents et des collectionneurs comme FALKE, FIOCCO, FRIEDLAENDER, G. GLÜCK, A.-L. MEYER, PANOFSKY, SCHMARSOW, STRZYGOWSKI, TIETZE, VOSS, WÖLFFLIN, etc., sont nos collaborateurs. Les musées les plus importants, les collectionneurs et les marchands d'art mettent leurs acquisitions à la disposition de notre Revue qui est indispensable à

TOUS LES MUSÉES ET INSTITUTS - TOUS LES LETTRÉS D'ART - TOUS LES COLLECTIONNEURS D'ART
TOUS LES COMMERÇANTS D'ART ET ANTIQUAIRES.

**AMALTHEA - VERLAG**

**Zürich - Leipzig - Vienne.**

# Die Kunstauktion

**" VENTES ARTISTIQUES "**

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76/77

**" DIE KUNSTAUKTION "** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**" DIE KUNSTAUKTION "** donne le compte-rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est un **Journal illustré** ; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **100** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 122, Boulevard Murat, PARIS (16e). Téléphone : Auteuil 67-78.

LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. — DIRECTRICE : TITAŸNA. — RÉDACTEUR EN CHEF : CARLO RIM. — SES COLLABORATEURS : CHARLES ARNO-BRUN - ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BEUCLER - GUS BOFA - PIERRE BOST. - MAURICE BOURDET - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARENSOL - BLAISE CENDRARS - LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - ANDRÉ DAVID - JOSEPH DELTEIL - ANDRÉ DEMAISON - JACQUES DYSSORD - MARC ELDER - JEAN FAYARD - FLORENT FELS - JEAN GIRAUDOUX - HENRY-JACQUES - MAX JACOB - LOUIS LALOY - LEO LARGUIER - PIERRE LAZAREFF - GÉO LONDON - HENRI DE MONTHERLANT - PAUL MORAND - LÉON MOUSSINAC - MARC ORLAN - MARCEL PAGNOL - JEAN PRÉVOST - THOMAS RAUCAT - RENÉ-JEAN - CLAUDE ROLAND - ANDRÉ SALMON - PIERRE SCIZE - PHILIPPE SOUPAULT - JEAN TEDESCO - ETC...

ÉDITÉ PAR LOUIS QUERELLE — 26, RUE CAMBON.

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 1

## SOMMAIRE :

Georges Bataille. *Le bas matérialisme et la gnose*..... 1

Marcel Griaule. *Légende illustrée de la reine de Saba*..... 9

Jacques Baron. *Jacques Lipchitz* ..... 17

Jiujiro Nakaya. *Figurines néolithiques du Japon*..... 25

Robert Desnos. *Pygmalion et le Sphinx*..... 33

*CHRONIQUE :*

*Dictionnaire* (G. Bataille, A. Dandieu, M. Leiris)..... 41

*Faillite de l'inconscient ?* (Robert Desnos)..... 45

*Un coup de fusil* (Marcel Griaule)..... 46

*Disques nouveaux* (M. Leiris)..... 48

*Paysage de Lorenzetti* ..... 48

*Une Conférence de Georges Henri Rivière au Musée Guimet*..... 48

*Masque Bapindi* (C. Einstein)..... 50

*Couverlures illustrées de Fantômas* (Georges Henri Rivière)..... 50

*Exposition Cézanne Galerie Pigalle* (C. Einstein)..... 55

**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

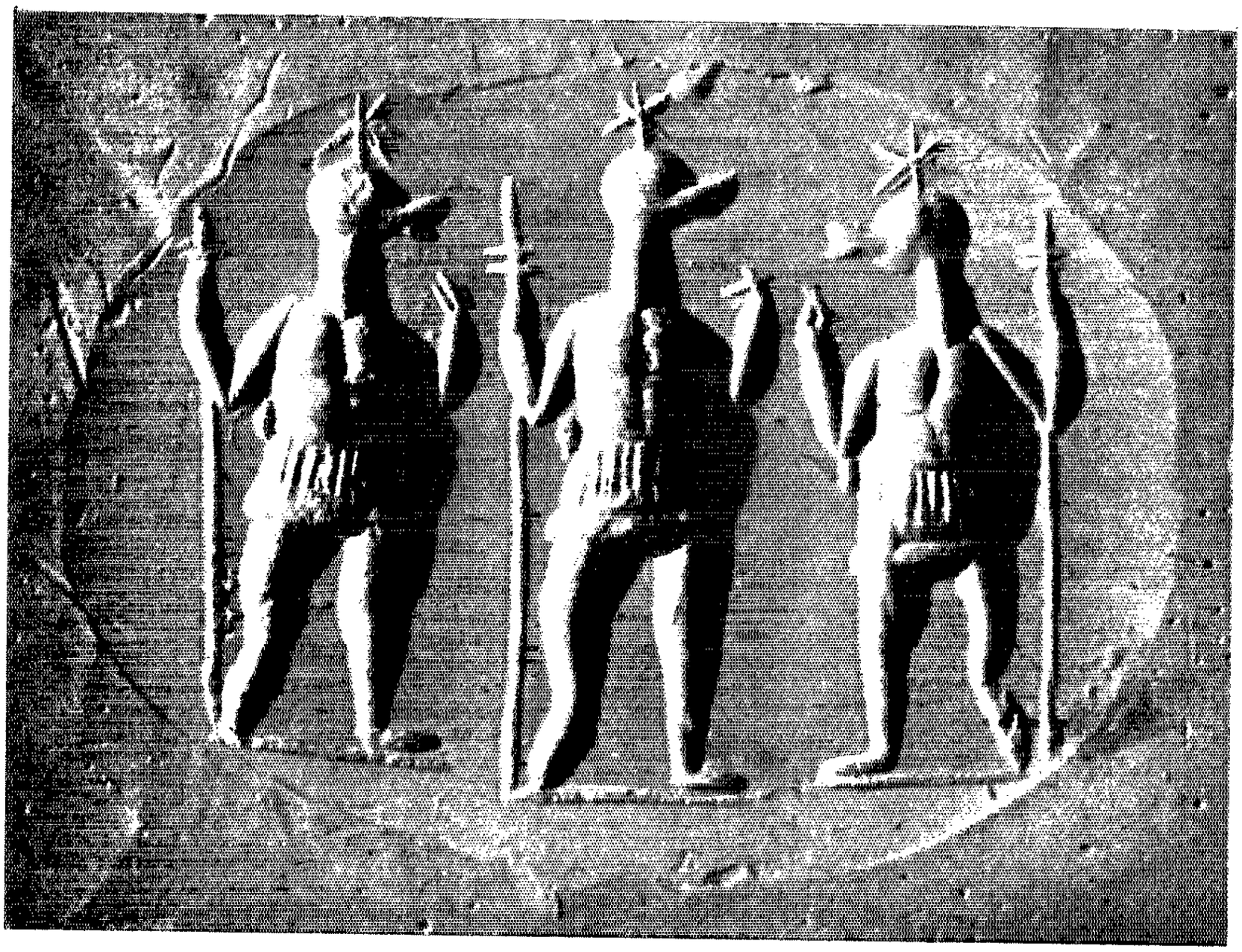
**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VIe)**

**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334-55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** Georges BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Demi-Tarif : 150 Fr. (le N° 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le N° 20 Fr.)



I. Archontes à tête de canard. — Empreinte d'intaille gnostique. Haut. réelle, 27 $\frac{m}{m}$. — Cabinet des Médailles.

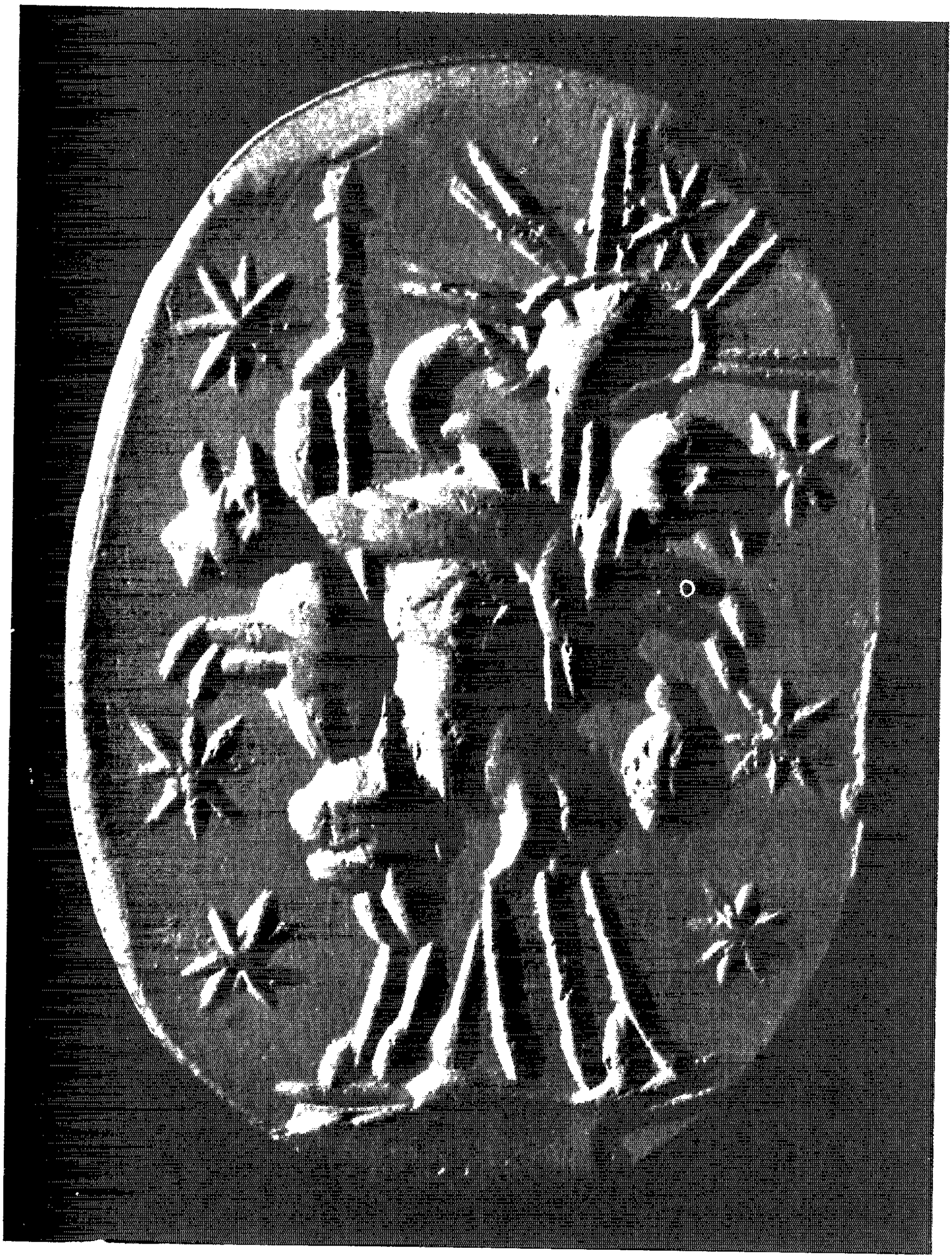
# LE BAS MATÉRIALISME ET LA GNOSE

Si l'on envisage un objet particulier, il est facile de distinguer la matière de la forme et une distinction analogue peut être faite en ce qui concerne les êtres organiques, la forme prenant cette fois la valeur de l'unité de l'être et de son existence individuelle. Mais si l'on envisage l'ensemble des choses, les distinctions de cet ordre transposées deviennent arbitraires et même inintelligibles. Il se forme ainsi deux entités verbales, qui s'expliquent uniquement par leur valeur constructive dans l'ordre social, Dieu abstrait (ou simplement idée) et matière abstraite, le gardien-chef et les murs de la prison. Les variantes de cet échafaudage métaphysique n'ont pas plus d'intérêt que les différents styles d'architecture. On s'est agité pour savoir si la prison procédait du gardien ou le gardien de la prison : bien que cette agitation ait eu historiquement une importance primordiale, elle risque aujourd'hui de provoquer un étonnement tardif, ne serait-ce qu'en raison de la disproportion entre les conséquences du débat et son insignifiance radicale.

Il est toutefois très remarquable que la seule forme de matérialisme conséquent qui jusqu'ici ait échappé *dans son développement* à l'abstraction systématique, à savoir le matérialisme dialectique, ait eu pour point de départ, autant au moins que le matérialisme ontologique, l'idéalisme absolu sous sa forme hégélienne. (Il n'y aura probablement pas à revenir sur ce procédé : nécessairement le matérialisme, quelle que soit sa portée dans l'ordre positif, est avant tout la négation obstinée de l'idéalisme, ce qui revient à dire en dernier lieu de la base même de *toute* philosophie). Or l'hégélianisme non moins que de la philosophie classique à l'époque d'Hegel, procède, semble-t-il, de conceptions métaphysiques très anciennes, de conceptions développées entre autres par les gnostiques, à une époque où la métaphysique put être associée aux plus monstrueuses cosmogonies *dualistes*, et par là même étrangement abaissées (1).

J'avoue n'avoir à l'égard des philosophies mystiques qu'un intérêt sans équivoque, analogue, pratiquement, à celui qu'un psychiatre, nullement infatué, porterait à ses malades : il me paraît sans portée de se confier à des instincts qui, sans coup férir, ont pour but les détournements et les carences les plus pitoyables. Mais il est difficile de rester aujourd'hui indifférent aux solutions même en partie faussées apportées au début de l'ère chrétienne à des problèmes qui ne paraissent pas sensiblement différents des nôtres (qui sont ceux d'une société dont les principes originels sont devenus, dans un sens très précis, *lettre morte*, d'une société qui doit se mettre en cause et se renverser elle-même pour retrouver des motifs de force et d'agitation). C'est ainsi que l'adoration d'un dieu à tête d'âne (l'âne étant l'animal le plus hideusement comique mais du même coup le plus humainement viril) me paraît susceptible encore aujourd'hui de prendre une valeur très capitale et que la tête d'âne tranchée de la personnification acéphale du soleil représente sans doute, pour imparfaite qu'elle soit, l'une des plus virulentes manifestations du matérialisme.

Je laisserai ici à Henry-Charles Puech le soin d'exposer, dans de prochains articles, le développement de tels mythes, si suspects à cette époque, hideux comme des chancres et portant les germes d'une subversion bizarre, mais mortelle, de l'ordre et de l'idéal exprimés aujourd'hui par les mots d'antiquité classique. Toutefois je ne crois pas qu'il soit vain ni impossible de simplifier les choses à l'excès, tout d'abord, et d'indiquer le sens qu'il faut bien donner aux désordres philosophiques et mythologiques qui touchaient alors la figuration du monde. La gnose, en effet, avant comme après la prédication chrétienne, et d'une façon presque bestiale, quels qu'aient été ses développements métaphysiques, introduisait dans l'idéologie gréco-romaine les ferments les plus impurs, empruntait de toute part à la tradition égyptienne, au dualisme perse, à l'hétérodoxie judéo-orientale, les éléments les moins conformes à l'ordre intellectuel établi ; elle y ajoutait ses rêves propres, exprimant sans égard quelques obsessions monstrueuses ; elle ne répugnait pas dans la pratique religieuse, aux formes les plus basses (dès lors inquiétantes) de la magie et de l'astrologie grecques ou chaldéo-assyriennes ; et en même temps elle utilisait, mais plus exactement peut-être compromettait, la théologie chrétienne naissante et la métaphysique hellénistique.



2. Iao panmorphe. (?). — Empreinte d'intaille gnostique. Hauteur réelle, 20 $\frac{m}{m}$. — Cabinet des Médailles.

Il n'est pas surprenant que le caractère protéïque de cette agitation ait donné lieu à des interprétations contradictoires. Il a même été possible de représenter la gnose comme une forme intellectuelle, fortement héllénisée, du christianisme primitif, trop populaire et peu porté aux développements métaphysiques : une sorte de christianisme supérieur élaboré par des philosophes rompus aux spéculations héllénistiques et rejeté par les masses chrétiennes incultes (2). Ainsi les principaux protagonistes de la gnose : Basilide, Valentin, Bardesane, Marcion, feraient figure de grands humanistes religieux et, du point de vue protestant traditionnel, de grands chrétiens. Le mauvais renom, le caractère plus ou moins suspect de leurs théories s'expliqueraient du fait qu'elles ne sont connues que par la polémique des Pères de l'Eglise, leurs ennemis violents et leurs calomniateurs obligatoires.

Les écrits des théologiens gnostiques ont été systématiquement détruits par les chrétiens orthodoxes (à peu de choses près, il ne reste rien aujourd'hui d'une littérature considérable). Seules les pierres sur lesquelles, ils ont gravé en creux les figures d'un Panthéon provocant et particulièrement immonde permettent d'épiloguer sur autre chose que des diatribes : mais elles confirment précisément la mauvaise opinion des héréséologues. L'exégèse moderne la plus consistante admet d'ailleurs que les formes abstraites des entités gnostiques ont évolué à partir de mythes grossiers, correspondant à la grossièreté des images figurées sur les pierres (3). Elle établit surtout, que le néo-platonisme ou le christianisme ne doivent pas être cherchés à l'origine de la gnose dont le fondement même est le dualisme zoroastrien (4). Dualisme parfois défiguré sans doute à la suite des influences chrétienne ou philosophique, mais dualisme profond et, tout au moins dans son développement spécifique, non émasculé par une adaptation aux nécessités sociales, comme dans le cas de la religion iranienne (à ce sujet, il est essentiel de faire observer que la gnose, et au même degré le manichéisme qui, en quelque sorte, en dérive, n'ont jamais servi aux combinaisons sociales, n'ont jamais assumé le rôle de religion d'état).

Pratiquement, il est possible de donner comme un *leitmotiv* de la gnose la conception de la matière comme un principe *actif* ayant son existence éternelle autonome, qui est celle des ténèbres (qui ne seraient pas l'absence de lumière mais les archontes monstrueux révélés par cette absence), celle du mal (qui ne serait pas l'absence du bien, mais une action créatrice). Cette conception était parfaitement incompatible avec le principe même de l'esprit héllénique, profondément moniste et dont la tendance dominante donnait la matière et le mal comme des dégradations de principes supérieurs. Attribuer la création de la terre où a lieu notre agitation répugnante et dérisoire à un principe horrible et *parfaitement illégitime* impliquait évidemment, du point de vue de la construction intellectuelle grecque, un pessimisme écœurant, inadmissible, le contraire exactement de ce qu'il était nécessaire, à tous prix, d'établir et de rendre universellement manifeste. Peu importe en effet l'existence opposée d'une divinité excellente et digne de la confiance absolue de l'esprit humain si la divinité néfaste et odieuse de ce dualisme ne lui est réductible en aucun cas, sans aucune possibilité d'espoir.

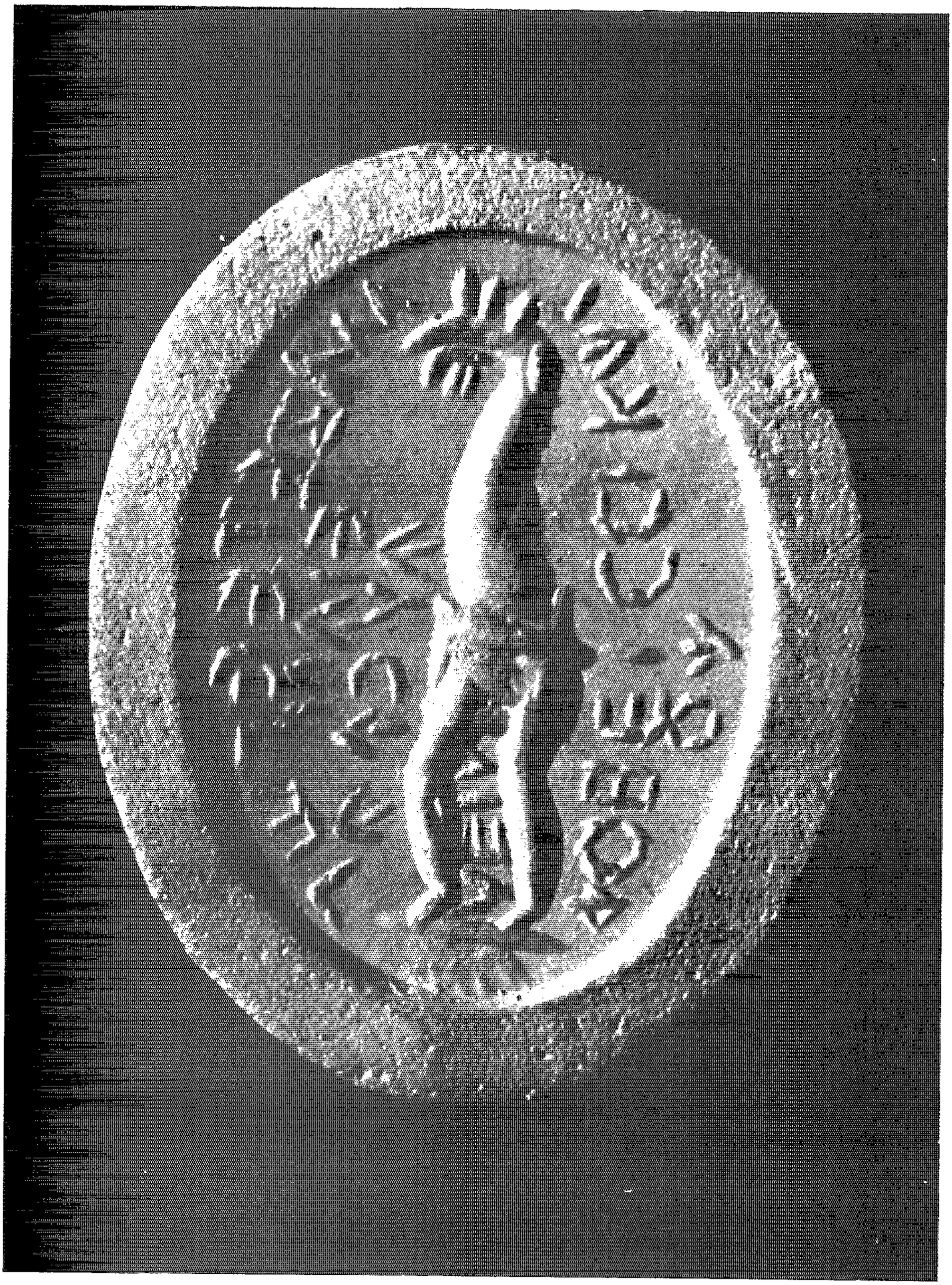
3. Dieu acéphale surmonté de deux têtes d'animaux. — Empreinte d'intaille gnostique. Hauteur réelle, 25 m/m. — Cabinet des Médailles.

Il est vrai qu'à l'intérieur même de la gnose, les choses n'étaient pas toujours aussi tranchées. La doctrine assez répandue de *l'émanation*, d'après laquelle l'ignoble dieu créateur, le *dieu maudit* (parfois identifié avec le Jéovah biblique) émanerait du dieu suprême, répondait au besoin d'un palliatif. Mais à s'en tenir à la signification spécifique de la gnose, donnée à la fois par les controverses des héréséologues et par les figurations des pierres, l'obsession despotique et bestiale des forces mauvaises et hors la loi apparaît irrécusable, aussi bien dans la spéculation métaphysique que dans le cauchemar mythologique.

Il est difficile de croire qu'à tout prendre la gnose ne témoigne pas avant tout d'un sinistre amour des ténèbres, d'un goût monstrueux pour les archontes obscènes et hors la loi, pour la tête d'âne solaire (dont le braiement comique et désespéré serait le signal d'une révolte éhontée contre l'idéalisme au pouvoir). L'existence d'une secte de *gnostiques licencieux* et de certains rites sexuels répond de cet obscur parti pris pour une bassesse qui ne serait pas réductible, à laquelle seraient dus les égards les plus impudiques : la magie noire a continué cette tradition jusqu'à nos jours.

Il est vrai que l'objet suprême de l'activité spirituelle des manichéens comme des gnostiques était constamment le bien et la perfection : c'est par là que leurs conceptions ont en soi leur signification pessimiste. Mais il est à peu près inutile de tenir compte de ces apparences et seule la concession trouble au mal peut en fin de compte déterminer le sens de ces aspirations. Si nous abandonnons aujourd'hui ouvertement le point de vue idéaliste, comme les gnostiques et les manichéens l'avaient abandonné implicitement, l'attitude de ceux qui voyaient dans leur propre vie un effet de l'action créatrice du mal, apparaît même radicalement optimiste. Il est possible d'être en toute liberté un jouet du mal si le mal lui-même n'a pas à répondre devant Dieu. Pour avoir eu recours à des *archontes*, il n'apparaît pas qu'on ait profondément voulu la soumission des choses qui sont à une autorité supérieure, à une autorité que les *archontes* confondent par une éternelle bestialité.

C'est ainsi qu'il apparaît — à la fin du compte — que la gnose, dans son processus psychologique, n'est pas si différente du matérialisme actuel, j'entends d'un matérialisme n'impliquant pas d'ontologie, n'impliquant pas que la matière est la chose en soi. Car il s'agit avant tout de ne pas se soumettre, et avec soi sa raison, à quoi que ce soit de plus élevé, à quoi que ce soit qui puisse donner à l'être que je suis, à la raison qui arme cet être, une autorité d'emprunt. Cet être et sa raison ne peuvent se soumettre en effet qu'à ce qui est plus *bas*, à ce qui ne peut servir en aucun cas à singer une autorité quelconque. Aussi, à ce qu'il faut bien appeler la matière, puisque *cela* existe en dehors de moi et de l'idée, je me soumets entièrement et, dans ce sens, je n'admets pas que ma raison devienne la limite de ce que j'ai dis, car si je procédais ainsi, la matière limitée par ma raison prendrait aussitôt la valeur d'un principe supérieur (que cette raison *servile* serait charmée d'établir au-dessus d'elle, afin de parler en fonctionnaire autorisé). La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations.



4. Dieu à jambes d'homme, à corps de serpent et à tête de coq. — Empreinte d'intaille gnostique. Hauteur réelle, 14 mm 5. — Cabinet des Médailles.

Or, le processus psychologique dont relève la gnose avait la même portée : il s'agissait déjà de confondre l'esprit humain et l'idéalisme devant quelque chose de bas, dans la mesure où l'on reconnaissait que les principes supérieurs n'y pouvaient rien.

L'intérêt de ce rapprochement est augmenté du fait, que les réactions spécifiques de la gnose aboutissaient à la figuration de formes en contradiction radicale avec l'académisme antique : à la figuration de formes dans lesquelles il est possible de voir l'image de cette matière basse, qui seule, par son incongruité et par un manque d'égard bouleversant, permet à l'intelligence d'échapper à la contrainte de l'idéalisme. Or, aujourd'hui, dans le même sens, les figurations plastiques sont l'expression d'un matérialisme intransigeant, d'un recours à tout ce qui compromet les pouvoirs établis en matière de forme, ridiculisant les entités traditionnelles, rivalisant naïvement avec des épouvantails frappant de stupeur. Ce qui n'est pas moins important que l'interprétation analytique générale, en ce sens que seules les formes spécifiques et significatives au même degré que le langage, peuvent donner une expression concrète, immédiatement sensible, des développements psychologiques déterminés par l'analyse.

Georges BATAILLE.

NOTES. — (1) Comme la doctrine hégélienne est avant tout un extraordinaire et très parfait système de réduction, il est évident que c'est seulement à l'état réduit et émasculé qu'on retrouve les *éléments bas* qui sont essentiels dans la gnose.

Toutefois, chez Hegel, le rôle de ces éléments dans la pensée reste un rôle de destruction, alors même que la destruction est donnée comme nécessaire à la constitution de la pensée. C'est pourquoi lorsqu'on substitua à l'idéalisme hégélien le matérialisme dialectique (par un renversement complet des valeurs, en donnant à la matière le rôle qu'avait la pensée) la matière n'était pas une abstraction mais une source de contradiction ; d'autre part, il n'était plus question du caractère providentiel de la contradiction, qui devenait simplement une des propriétés du développement des faits matériels.

(2) Cette interprétation a été développée en France par Eugène de Faye (cf. *Introduction à l'étude du gnosticisme*, Paris 1903, in-8°, extrait de *Revue de l'histoire des religions*, T. XLV et XLVI *et Gnostiques et gnosticisme. Etude critique des documents du gnosticisme chrétien au II*e *et III*e *siècle*, Paris 1913, in-8° dans *Bibliothèque de l'Ecole des Hautes études, Sciences religieuses*, 27e vol.).

(3) Wilhelm Bousset, *Hauptynobleme der Gnosis*, Göttingen, 1907, in-8°.

(4) *Id.*, chapitre III, *Der Dualismus der Gnosis*.

EXPLICATION DES FIGURES. — Les pierres publiées dans cet article sont connues sous le nom traditionnel de pierres gnostiques, ou pierres basilidiennes ou *Abraxas* : leur identification et leur nomenclature ont pour origine ce nom d'Abraxas qui se retrouve dans les légendes et dans la mythologie du philosophe gnostique Basilide. Il est nécessaire cependant d'indiquer que l'ensemble des pierres que des caractères communs permet de grouper sous le nom de gnostiques ne procède pas forcément de sectes gnostiques. Leur origine pourrait être également trouvée dans les pratiques de la magie grecque ou égyptienne. La plupart d'entre elles sont gnostiques sans qu'on puisse toujours préciser pour chacune d'elles. Elles présentent en tous ces cas les pires difficultés d'interprétation en raison du syncrétisme des figurations divines, d'une part, de l'inintelligibilité fréquente des légendes, d'autre part.

La date est impossible à préciser, mais la plupart d'entre elles appartiennent au IIIe et au IVe siècles. L'origine est généralement orientale. L'Egypte en particulier semble avoir été un centre de fabrication important. Des divinités égyptiennes ou des figures de style égyptisant se trouvent fréquemment sur ces pierres. Ainsi le dieu acéphale et Anubis représentés dans la figure 3.

(1) Archontes à tête de canard. Cabinet des médailles, 2180 B. Calcédoine. — Cette pierre porte au revers l'incription ABΛATANAABA (variante de l'expression connue *abracadabra*).

(2) Iao panmorphe (?). Cabinet des médailles. Agathe. Cette figuration composée d'un groupe fantastique d'animaux entouré des sept planètes représente vraisemblablement le premier des sept archontes planétaires Iao, le *dieu maudit*, identifié généralement avec le dieu de la Genèse.

(3) Dieu acéphale surmonté de deux têtes d'animaux. Cabinet des médailles, 2170. Lapis-lazuli. — Au pied du dieu, dans un cercle formé par un serpent se mordant la queue, Anubis, une femme et un chien ; au-dessous, une momie. Le dieu acéphale peut être identifié avec le dieu égyptien Bes.

(4) Dieu à jambes d'hommes, à corps de serpent et à tête de coq. Cabinet des médailles, M. 8003. Jaspe rouge.

# LÉGENDE ILLUSTRÉE DE LA REINE DE SABA

La peinture abyssine est avant tout destinée à la décoration des églises. Le sanctuaire cubique où se tient l'autel et que deux murs circulaires de torchis entourent, est couvert extérieurement — parois et portes — de fresques représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des faits historiques, récents pour la plupart, ou des mythes locaux. Sauf en ce qui concerne ces deux derniers cas, les sujets traités sont invariables, leur orientation et leur place sont fixées par la tradition. C'est ainsi que la vie de la Vierge se déroule sur le mur sud du sanctuaire, dans la partie haute ; que la Trinité est représentée sur le mur ouest, au-dessus de la porte double ; Saint Georges au Dragon a sa place sur le même mur, à gauche, au-dessus du redan de la paroi ; l'ange Fanuel est peint sur le battant gauche de la porte nord. Le costume, le type du personnage sont arrêtés ; l'action est réglée, comme le symbole. Cet art est une écriture, et il n'y a pas deux manières de représenter l'âme d'un juste, un arbre, ou le comportement de l'air autour des thaumaturges.

Cependant, bien qu'il soit enserré dans ce réseau de règles étroites, le peintre abyssin n'en est pas moins convaincu qu'il peint librement. Et, dans son esprit, cette liberté n'est pas relative seulement aux écoles de tels couvents ou de telles provinces : elle regarde la nature même. L'artiste, en effet, d'une part croit chercher son inspiration uniquement dans la lecture des textes sacrés ; d'autre part, il ne regarde jamais autour de lui pour rendre les détails d'un objet ou l'allure d'un être. Il lui semblerait absurde, par exemple, lorsqu'il peint une scène historique récente, de faire poser près du mur qu'il décore le personnage qu'il veut représenter, et dont pour plus de sûreté le nom sera écrit sur la toile. C'est dans sa mémoire qu'il cherchera la ressemblance, et il l'obtiendra assez souvent ; c'est dans sa mémoire qu'il construira l'objet, pour le projeter dans la scène qui l'occupe, comme s'il voulait dégager sa peinture de toute préoccupation matérielle, de toute *souillure*.

Un peintre du palais royal d'Addis-Ababa — aujourd'hui étudiant à Paris — voulut un jour étudier sur un camarade le geste d'un homme liant sa chaussure. Il le fit poser près de lui tout le temps nécessaire, et quand le tableau fut terminé, il le montra à ceux qui l'avaient commandé. Il avait compté sans les indiscrétions de son entourage, qui faisait des gorges chaudes, par tout le palais, de cette nouveauté incroyable. On lui refusa son travail, « car il avait représenté la chaussure d'un nommé Ayalé, et non pas celle du saint qui lui était demandée ». C'est pour la même raison que les Abyssins ne prisent pas les tableaux religieux importés par les Européens : « Ce n'est pas la Vierge ni l'enfant Jésus, disent-ils, que le blanc a reproduits, mais sa femme et son enfant à lui, qu'il a fait poser près de lui. »

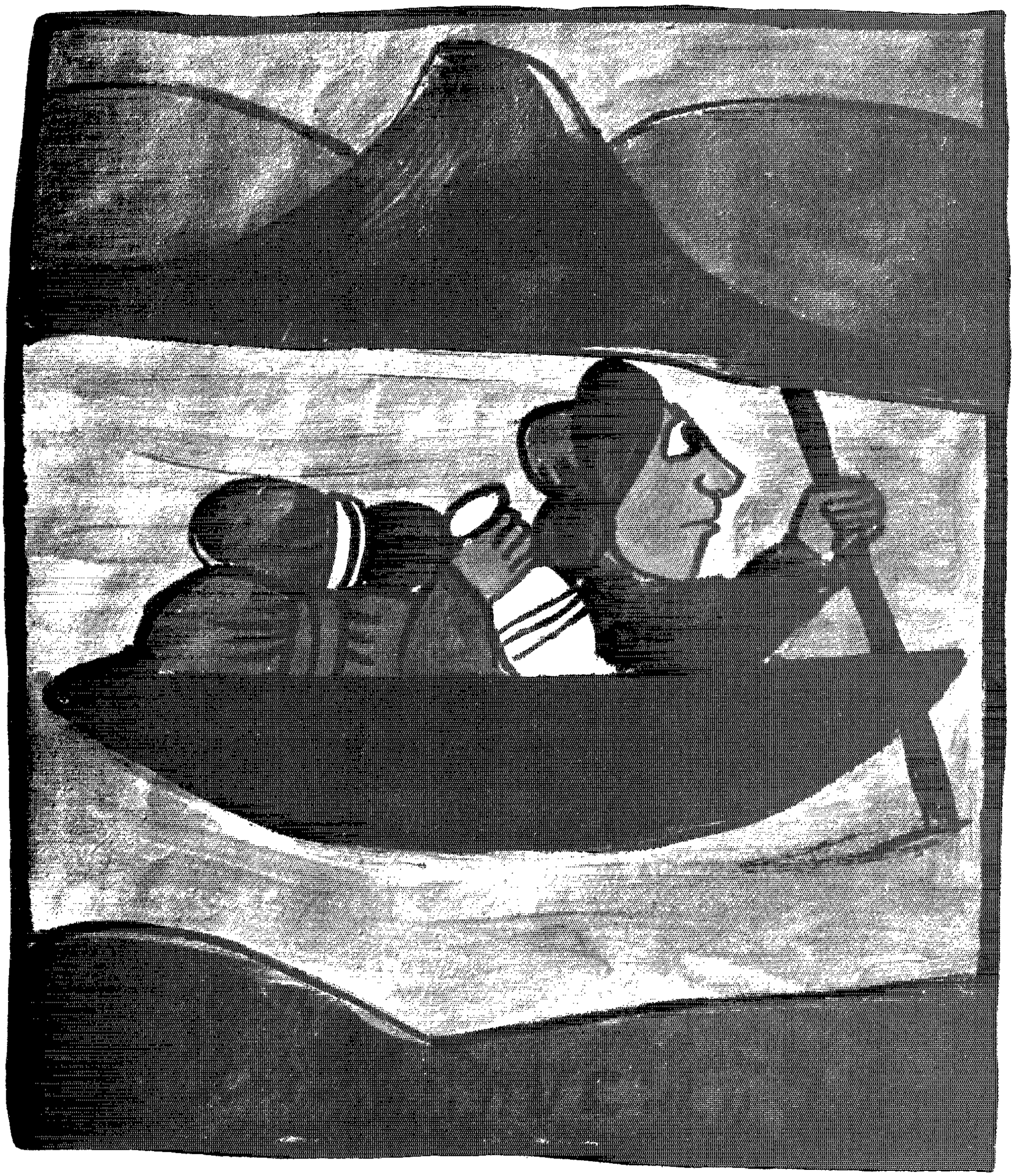
Cette règle n'empêche d'ailleurs pas l'artiste de peindre avec exactitude des gestes ou des expressions, des détails typiques de la vie courante ; mais cette faculté s'observe

surtout dans les œuvres qui — sans être à proprement parler profanes — ne sont cependant pas destinées à la décoration religieuse. Le peintre abyssin, en effet, n'a pas seulement comme clients les donateurs ou les constructeurs d'églises ; les notables font souvent appel à lui pour la décoration de leurs maisons ; ses productions témoignent alors d'une certaine fantaisie où la raideur officielle perd quelque peu ses droits, et où les influences étrangères ont le plus de chances de se faire sentir. C'est ainsi que, pour prendre un exemple extrême, on peut voir dans le palais du Ras Haylou Jasous II, Gouverneur du Godjam, des peintures inspirées principalement par une collection de cartes postales de Paris. Mais le plus souvent, l'artiste représente son client dans l'attitude de l'adoration, devant la Vierge ou un saint, ou dans l'accomplissement d'un haut fait. C'est dans ce dernier cas surtout que sa verve se donnera libre cours : prêtres et tambourinaires, écuyers, chevaux piaffant, mulets chargés de mitrailleuses, timbaliers aux doubles nacaires, guerriers aux armes modernes, chefs d'avant-garde au front ceint d'une crinière de lion surgissent dans des attitudes pleines de vie. Et peut-être même, dans la foule des fusiliers aux toges barrées de rouge, éclatera ce détail extraordinaire que l'artiste aura traité amoureusement avec son pinceau de poils de bouc : un visage souriant.

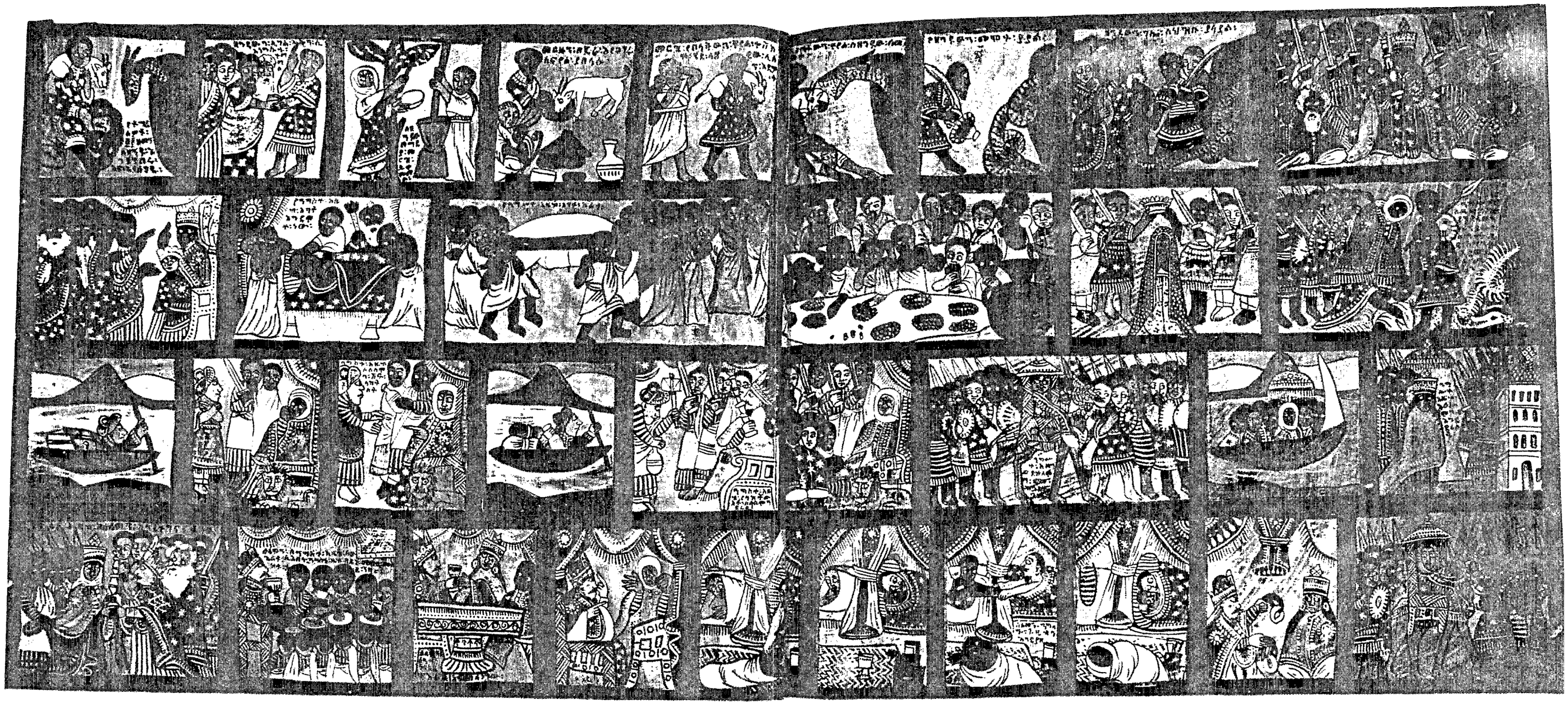
La peinture reproduite ici se rencontre assez fréquemment dans les riches maisons abyssines, à cette réserve près que ses trente-quatre épisodes se réduisent presque toujours à moins d'une trentaine. Elle illustre deux légendes, distinctes à l'origine et soudées par la suite : celle du Roi-Serpent supplanté par un homme et celle du voyage à Jérusalem d'Azieb, Reine de Saba, qui conçut de Salomon un fils, Ménélik I, père de la dynastie salomonienne, dont se réclame encore aujourd'hui le roi d'Ethiopie (Premier Livre des Rois, Chapitre 10 ; Chroniques II, chapitre 9). La tradition abyssine a fait de la Reine de Saba l'arrière petite-fille du vainqueur du Serpent ; dans la présente illustration, le télescopage est plus grave encore : Son père serait celui-là même qui débarrassa le pays de la Bête Royale.

Telle qu'elle est présentée ici, cette légende est très répandue dans tous les pays abyssins et son illustration familière aux peintres. Cependant on rencontre, dans la boucle du Nil Bleu, de vieux artistes qui refusent de l'exécuter, « n'étant pas habitués à ce genre de travail ». Le tableau reproduit est l'œuvre d'un jeune abyssin d'Addis-Ababa (Choa), mais dont le pays d'origine est le Bégamder, province située à l'est du lac Tana. Il a eu le mérite d'éviter certains anachronismes classiques comme les carabines Lebel ou les cartouchières et de donner des aspects divers à ses personnages. Les épisodes relatifs à la cuisson du poison (premier rang, tableau 4), et à la mort du roi Agabos (deuxième rang, tableaux 2, 3, 4), sont remplis de détails fort bien observés et d'un grand intérêt ethnographique ; on en chercherait vainement d'identiques dans la peinture officielle, et il faut voir là un effort pour le moins aussi intéressant que celui des peintres gagés par le Roi d'Ethiopie et qui étudient dans nos écoles un art valable seulement pour nos régions.

Marcel GRIAULE,
*préparateur au Laboratoire d'Ethnologie.*



Légende de la Reine de Saba, détail. — *Le marchand qui est venu auprès de la Reine de Saba retourne à Jérusalem porter un flacon de parfum à Salomon.*



Légende de la Reine de Saba. Peinture abyssine (230 × 88 CM.). — Coll. Marcel Griaule.

*Premier rang*

1. Adoration du Serpent Roi par le peuple tigréen.
2. Promesse faite par Agabos aux notables de tuer le Serpent.
3. Préparation du poison.
4. Absorption du poison par une chèvre.
5. Transport de la chèvre par Agabos.
6. Offrande de l'appât au Serpent.
7. Mort du Serpent.
8. Présentation au peuple du Serpent mort.
9. Avènement d'Agabos à la royauté.

*Deuxième rang*

1. Présentation au peuple de la future reine, fille du roi Agabos.
2. Mort d'Agabos.
3. Funérailles d'Agabos.
4. Festin rituel des parents et invités après les funérailles du roi.
5. Couronnement de la Reine de Saba.
6. Visite de la Reine de Saba au squelette du Serpent. La Reine, piquée au pied par un os, reçoit les soins d'un serviteur.

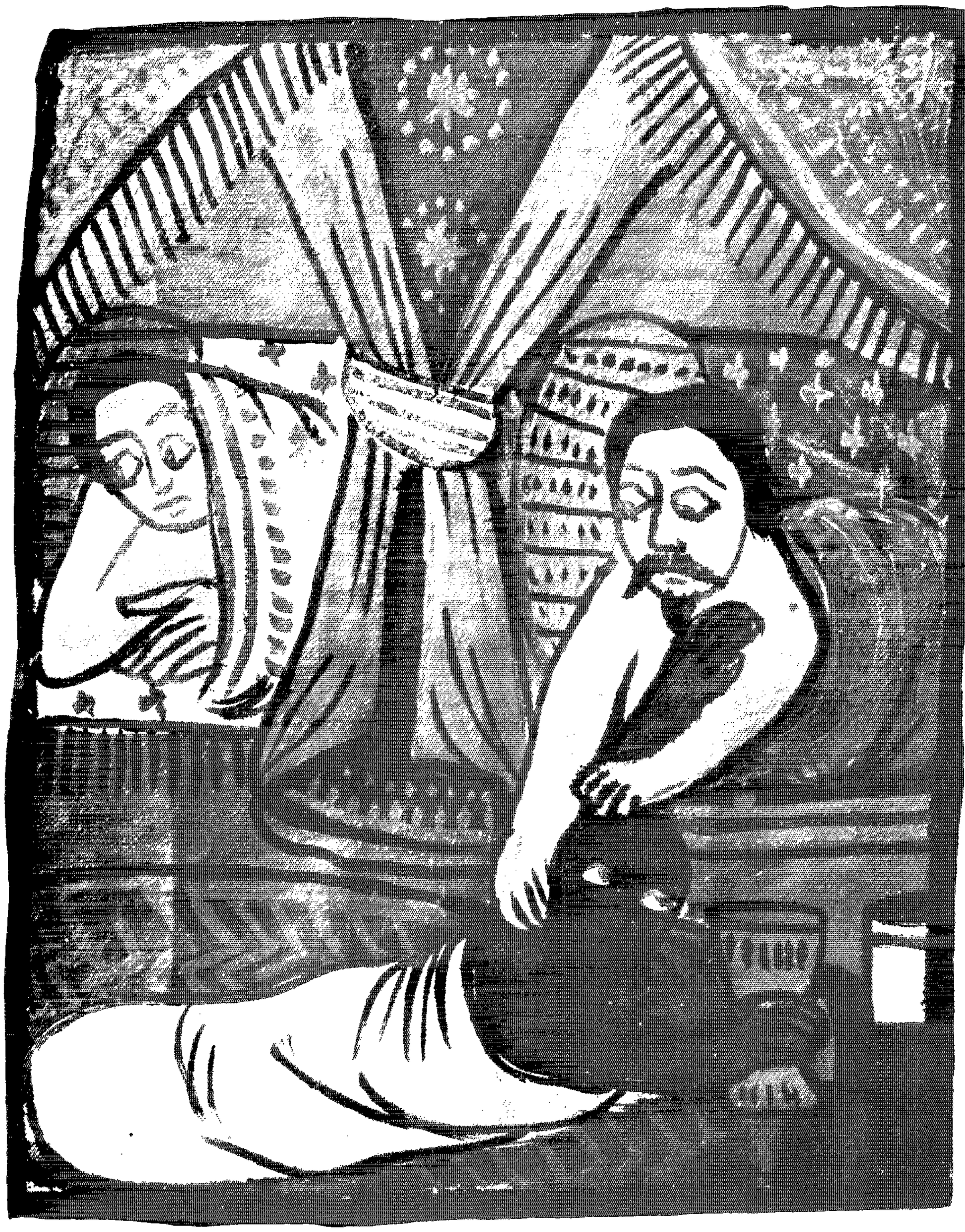
*Troisième rang*

1. Passage de la mer par un marchand de Jérusalem.
2. Réception du marchand par la Reine de Saba.
3. Remise de cadeaux destinés à Salomon.
4. Retour de l'homme dans son pays.
5. Réception du marchand par Salomon.
6. Conseil tenu par la Reine au sujet d'un voyage au pays du grand Roi.
7. Caravane de la Reine.
8. Traversée de la Mer
9. Arrivée à Jérusalem.

*Quatrième rang*

1. Réception de la Reine par Salomon.
2. Banquet offert par Salomon aux suivants de la Reine.
3. Repas offert à la Reine.
4. Propositions amoureuses de Salomon à son hôtesse.
5. Surprise par Salomon de la servante de la Reine.
6. Union du Roi et de la servante.
7. Prise de la Reine par Salomon.
8. Union de Salomon et de la Reine de Saba.
9. Remise de cadeaux par le Roi à son hôtesse.
10. Retour de la Reine de Saba.

Légende de la Reine de Saba, détail. — *Salomon invite la Reine à passer la nuit dans le palais royal.*



Légende de la Reine de Saba, détail. — *Salomon surprend la servante de la Reine, au moment ou elle va saisir une coupe pour la donner à sa maitresse.*

## EXPLICATION DES FIGURES. — *(Les scènes se suivent horizontalement, en commençant en haut et à gauche ; la traduction de la légende amharique est donnée en italique.)*

### PREMIER RANG

Tableau I. — *Comment les gens du Tigré, pendant quatre cents ans, payaient le tribut au Serpent et l'adoraient.* Le peuple est prosterné devant l'antre de la bête, à laquelle un homme apporte une chèvre en tribut.

2. *On jure de nommer roi celui qui tuera le Serpent.* Un homme se présente devant l'assemblée des notables et propose de tuer le tyran, à condition qu'on le nomme roi.

3. *Pour tuer le Serpent, il prépare du poison.* Le héros, le visage couvert d'un voile qui le protège des mauvaises émanations, recueille des chenilles empoisonnées, que sa femme pile dans un mortier.

4. *Ayant fait cuire le poison dans une galette, il la fait manger à une chèvre.*

5. *Chargé de la chèvre qui a mangé le poison, il va au Serpent pour la lui donner et pour qu'il meure.* La femme du héros se lamente et lui recommande la prudence.

6. *Il donne au Serpent, pour qu'il meure, la chèvre qui a mangé le poison.*

7. *Il vient voir la mort du Serpent.* Il tient à la main droite une épée, à la main gauche un bouclier.

8. *Il fait voir le Serpent tué au peuple.* Les assistants expriment leur admiration en se tenant le menton.

9. *L'homme qui a tué le Serpent, Agabos, règne.*

### DEUXIÈME RANG

1. *Le père de la Reine Azieb fait connaître (sa fille) au peuple.* Selon la coutume, le roi, avant de mourir, présente à ses sujets le successeur qu'il a désigné.

2. *Comment mourut le père de la Reine Azieb.* Le corps repose sur le lit royal, entouré de pleureuses qui se sont découvert le torse et qui se lamentent, les mains derrière la tête. Le confesseur du roi se tient au second plan, une torche à la main.

3. *Le corps du père de la Reine Azieb.* Le mort est porté sur une civière recouverte d'une toge à bande rouge ; il est entouré de pleureuses, robes roulées aux hanches, bras écartés, le visage sillonné de larmes.

4. *Revenus de l'enterrement du père de la Reine Azieb, les gens mangent le nefro.* La tristesse officielle ne résiste pas à un banquet royal ; une certaine animation règne autour des tables basses devant lesquelles sont accroupis les deuilleurs ; les mets ne manquent pas, et un serviteur s'apprête à puiser dans une grande jarre l'hydromel qu'il versera dans un gobelet de corne ; l'un des assistants est occupé à boire. (Le nefro est un plat de grains bouillis.)

5. *La Reine Azieb sur le trône de son père.*

6. *La Reine Azieb, allant voir le Serpent que tua son père, un os lui piqua le pied.*

### TROISIÈME RANG

1. *Un marchand vint de Jérusalem.* La scène se passe sur la Mer Rouge ; le bateau est chargé de coffrets contenant des marchandises ; le marchand porte le bonnet juif et rame à l'aide d'un bâton (les Abyssins n'ont pas la rame).

2. *Comment la Reine Azieb demanda des nouvelles de Salomon.*

3. *La Reine Azieb envoie du parfum à Salomon.* Le récipient employé est une carafe de verre ; c'est l'un des rares anachronismes de cette œuvre.

4. *Le marchand qui a pris le parfum traverse la mer.*

5. *Celui que la Reine Azieb a envoyé arrive auprès de Salomon.* Le marchand tient d'une main le flacon de parfum, de l'autre un bâton de messager composé d'un roseau fendu dans lequel est enserrée la lettre de la Reine.

6. *La Reine Azieb (se disant) : Irai-je au pays de Salomon ?*

7. *Comment la Reine se rend au pays de Salomon.*

8. *Lorsque la Reine Azieb traverse la mer.* Le bateau est muni d'une voile ; la Reine est protégée par le dai rouge, signe de la puissance suprême.

9. *Comment la Reine Azieb arrive à la porte de Salomon.*

### QUATRIÈME RANG

1. *Comment la Reine Azieb se rencontre avec Salomon.*

2. *Tandis que Salomon offre un repas aux gens de la Reine Azieb celle-ci regarde derrière une fenêtre grillagée (*litt. : *une fenêtre œil de pigeon.)* Salomon a offert ce repas pour déployer devant l'étrangère les fastes de son palais. Il l'initie de la sorte aux coutumes de son règne avant de la convertir au judaïsme. Il a fait servir à la Reine un excellent repas de plats très épicés. Vivement intéressée par ce qu'elle voit, celle-ci, sans y prendre garde, mange exagérément.

3. *Comment Salomon offre un repas à la Reine Azieb.* A la fin du banquet, Salomon se rend auprès de son invitée qu'il entretient longuement.

4. *Comment Salomon dit à la Reine Azieb : Nous passerons la nuit ici.* La nuit est venue ; l'étrangère veut se retirer dans sa maison de la ville. Son hôte, prétextant l'heure tardive et les dangers d'une promenade nocturne, lui propose de passer la nuit auprès de lui. Elle finit par y consentir, à condition que le Roi ne tente rien contre elle, car elle a fait le vœu de rester vierge. Salomon fait le serment de ne pas la toucher, à la condition qu'elle jure de ne rien dérober dans le palais. La Reine lui en fait la promesse.

5. *Salomon prit la servante de la Reine Azieb.* Le Roi, la Reine et une servante fidèle reposent dans la même pièce. Un réservoir d'eau fraîche a été placé en évidence, ainsi qu'un gobelet. Dans la nuit, la Reine, altérée par son repas, demande à boire à sa servante. Au moment où celle-ci va lui porter le gobelet, Salomon la saisit.

6. *Salomon repose avec la servante de la Reine Azieb.*

7. *Comment Salomon prit la Reine Azieb.* La soif de la Reine est intolérable ; elle s'est emparée du gobelet. Quand elle le porte à ses lèvres, le Roi la saisit, lui faisant remarquer qu'elle a violé son serment : « Est-ce donc voler, lui dit-elle, que prendre un peu d'eau ? — Quel bien est plus précieux que l'eau ? rétorque Salomon. Tu n'as pas tenu ta promesse ; la mienne ne me lie plus. »

8. *Salomon repose avec la Reine Azieb.*

9. *Comment Salomon donna une marque à la Reine Azieb.* Le Roi donne à son hôtesse deux anneaux, l'un d'argent, l'autre d'or. A la naissance de l'enfant, la Reine enverra l'anneau d'or à Salomon s'il s'agit d'un fils, celui d'argent dans le cas contraire.

10. *Comment la Reine Azieb retourne à son pays.*

# JACQUES LIPCHITZ

NOTE DOCUMENTAIRE. — *Jacques Lipchitz est né le 30 août 1891 à Druskimenki (Pologne). Il fit ses études à Vilna, vint à Paris en 1909. Dès son enfance il pratiqua la sculpture. Il étudia à Paris à l'École des Beaux-Arts et à l'académie Julian.*

*Il exposa à partir de 1912 dans divers salons à Paris.*

*En 1920, il fit une exposition chez Léonce Rosenberg, qui eut un grand retentissement.*

*Il exposa régulièrement depuis aux Indépendants et aux Tuileries.*

*Il a été naturalisé Français en 1924.*

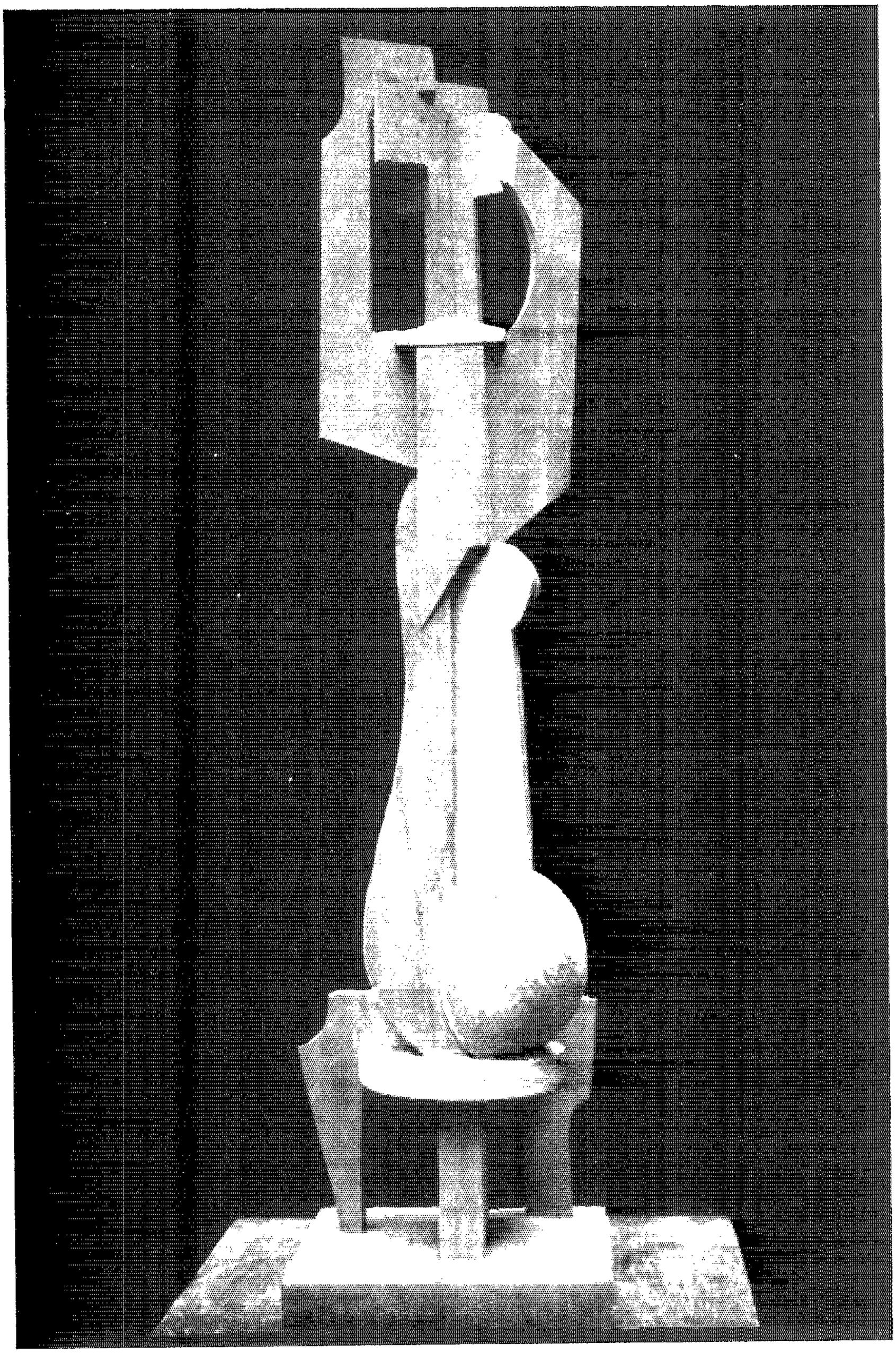
Ce qui est beau, tout d'abord, dans ses œuvres, c'est leur santé.

Lipchitz interroge la nature avec la sévérité d'un homme sûr de lui. Ses statues hautaines se dressent libres dans l'air du monde, grandissent et se meuvent aux éclats du soleil, marquées par la dureté du temps. Une force toute neuve s'en dégage. C'est qu'il travaille à même la nature, saisissant au vol ses mouvements enchevêtrés : autant de points de repère parmi les bousculades de nos journées grises. Ces gestes de pierre aux prolongements multiples, ces gestes qui semblent se perdre au delà de leur ombre retracent l'histoire sombre de la lutte des hommes contre la matière, jusqu'au moment où la matière se découvre humaine.

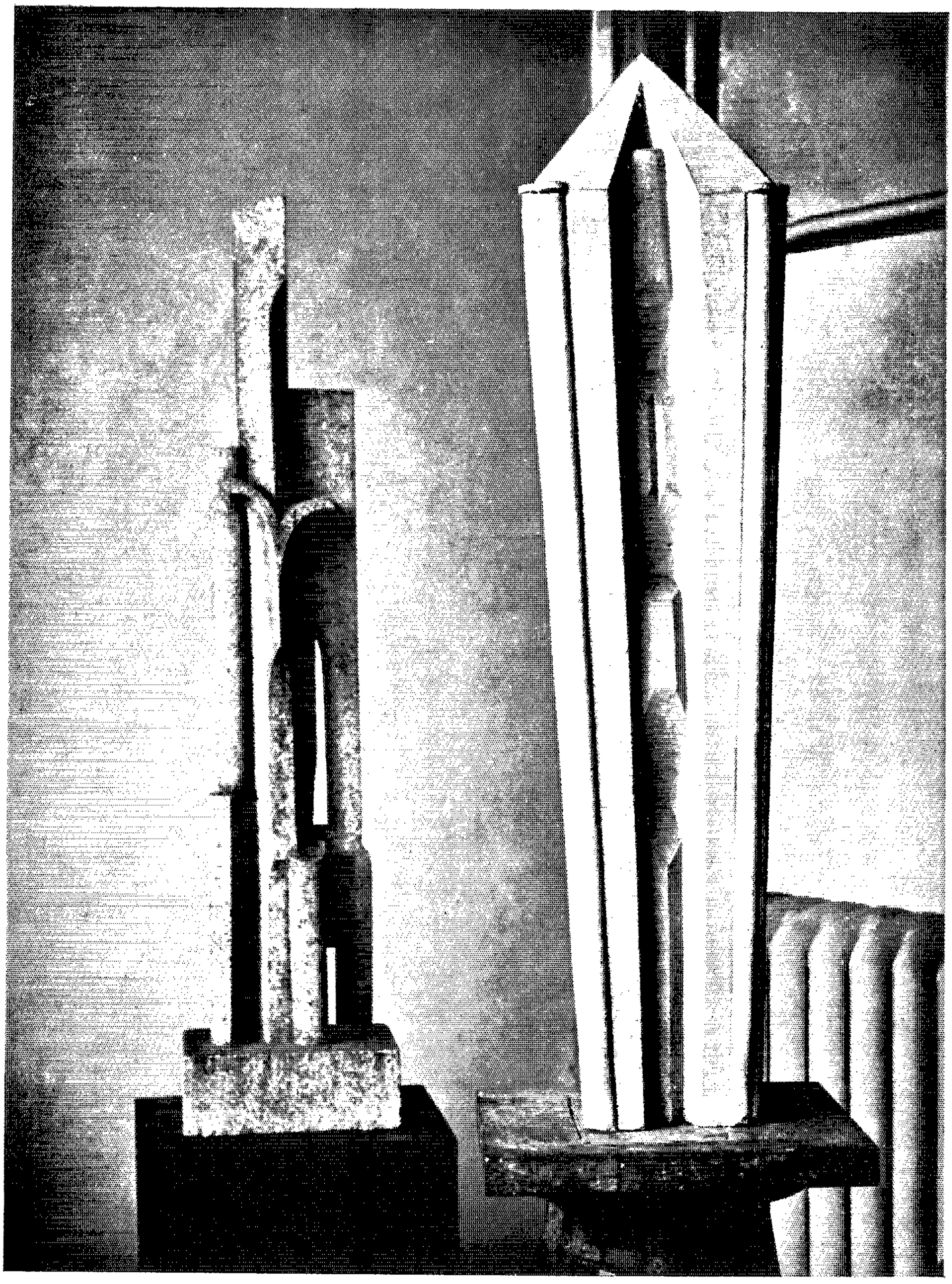
Voilà donc un homme dont le regard fascine la matière, un dresseur de pierre et de bronze. Dresseur subtil et enthousiaste qui emploie tantôt la violence, tantôt la douceur et la persuasion. Dans ses mains, la pierre ou le bronze deviennent des objets lourds de sève et se situent entre les hommes et les forces les plus insoupçonnées de la nature. L'œuvre de Lipchitz accomplit un cycle qui va de la matière à l'homme et qui revient de l'homme à la matière. Œuvre longue, immense, diverse dont le cycle n'est pas encore fermé. Œuvre qui dépouille la vie de son manteau d'abstraction, à la lumière d'un merveilleux devenir..

Il fixe les apparences comme un voyageur qui aurait retenu au passage tous les gestes des êtres de tous les pays : danseuses, comme des cigognes, attendant le paquebot qui les mènera faire fortune en Amérique ; émigrants lassés de trop de malheurs et malgré tout lourds de désirs, avachis sur les bancs des gares ; joueurs de banjo des bars à matelots ; femmes éternellement mouvantes de partout et puis, surtout, l'amour en plein soleil, l'étreinte. L'homme et la femme solifidiés tout à coup, qui ne font plus tous deux qu'une immense et impudique machine.

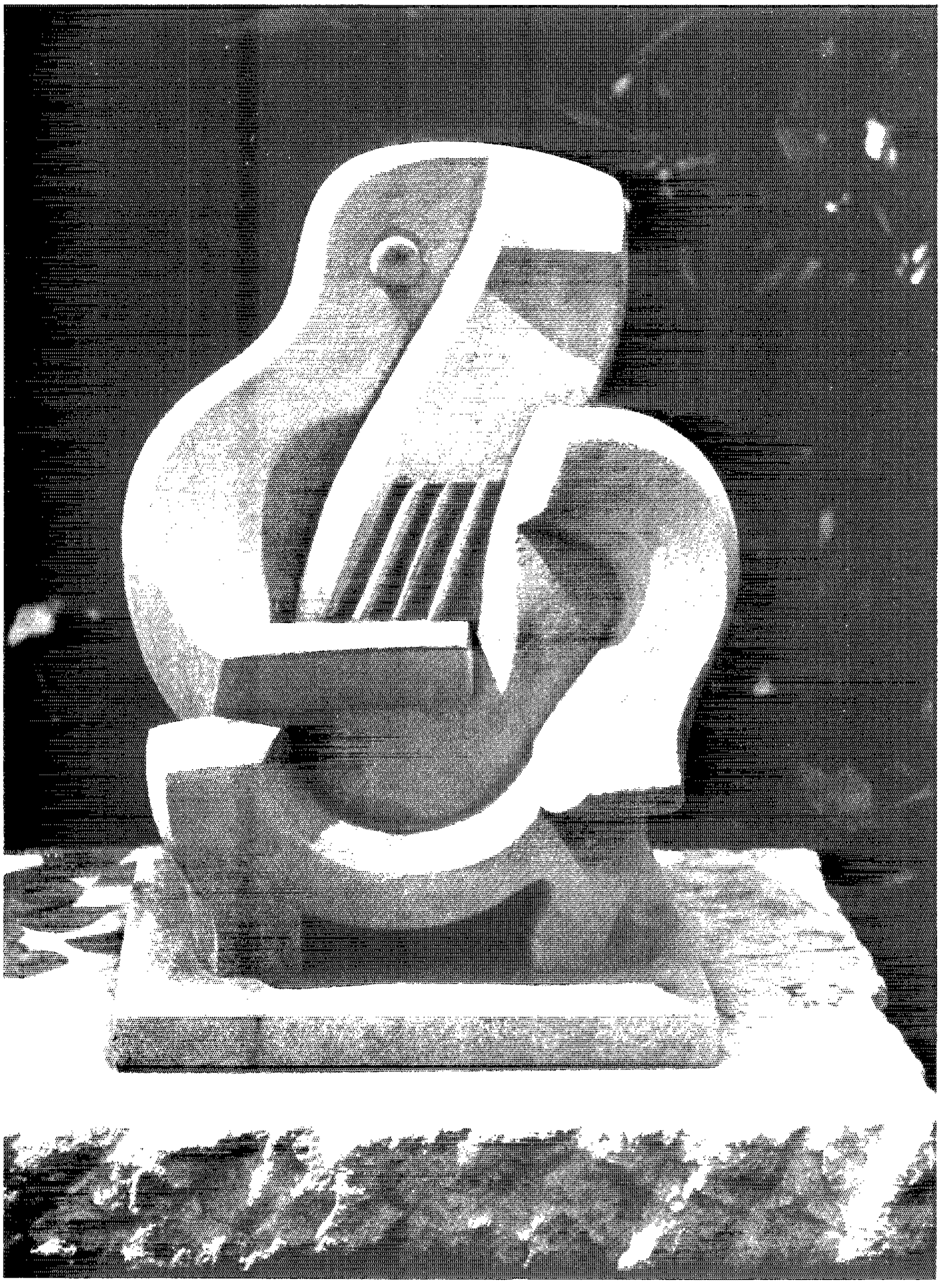
Ces perceptions immédiates et crues, Lipchitz ne les transpose pas dans la pierre telles quelles. Il ne recherche pas, avec ces matériaux de l'esprit, une séduction banale et passagère. Il travaille *en mouvement*. Il décompose les gestes et les attitudes et attaque



Lipchitz, *Femme assise* (1915-16) ; *bois. — Détruit par l'auteur.*



Lipchitz, *Deux sculptures en pierre* (1916). — *Atelier de l'artiste.*



Lipchitz, *Joueur de Guitare* (1922). — *Coll. Paul Guillaume.*

Lipchitz, *Instruments de musique* (1925); *bronze.* — *Atelier de l'artiste.*

la statue de façon qu'elle atteigne sa plus grande intensité, de façon qu'elle crie et demande grâce. C'est alors seulement qu'il lui fait absorber la dose nécessaire d'existence.

Pour dominer la matière, Lipchitz n'essaie pas de lui faire répéter une leçon apprise par cœur, mais il veut lui faire dire ce qu'elle est en elle-même. Il la fait rayonner dans un déploiement d'ombres, *de plats et de marrons*, qui engendrera d'autres formes, d'autres gestes et d'autres existences. Peut-être est-ce pour cela que ces sculptures semblent si intraitables dans leur orgueilleuse domination et d'une rudesse si entière, si émouvante.

Et maintenant, si je me promène avec Lipchitz dans son atelier, j'ai trop de tentations. Tout vibre autour de moi. Cet homme est trop doué. Il a beaucoup osé. Son œuvre est diverse comme une faune fantasque. Chaque objet, chaque *être* semble avoir lui-même disposé de sa forme. Ces arlequins aux multiples bras de cuivre entortillés autour d'un squelette de guitare semblent jouer une musique qui ne sera entendue que bien plus tard. Une grosse grenouille noire va se mettre à aboyer comme un chien. Mais non, c'est encore un couple et le marbre crie sous le spasme. Et plus loin des danseuses, des hommes, des pierres rugueuses comme les steppes du nord, des lianes de bronze rêvent de s'entourer autour des ossatures de marbre, des formes d'hommes encore, découpés, hachés, déchirés par la vie, semblent se recueillir. Peut-être attendent-ils pour se livrer tout entiers que les hommes de chair soient « libres », ces objets déchaînés au milieu de l'exploitation des hommes, par l'énergie d'un de ceux qu'on appelle rêveurs ? Ils se recueillent, ils attendent, témoins impassibles du temps qui s'écoule. Lipchitz m'a dit qu'il attendait du peuple de l'avenir, une justification plus large de son œuvre.

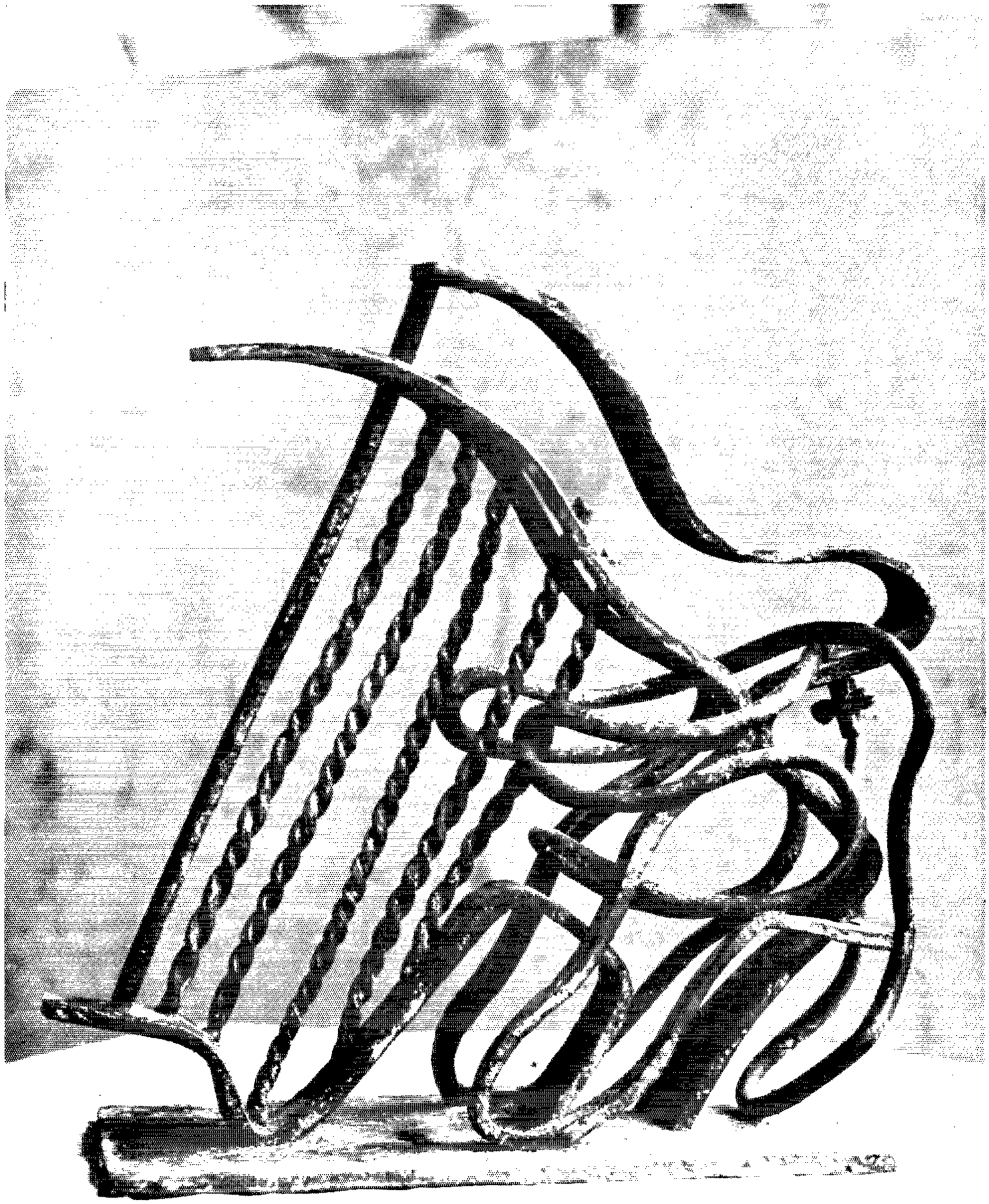
Moi, j'ai rencontré un jour ses statues et depuis, je les aime beaucoup.

Et Lipchitz travaille solitaire, non sans regarder ce qui se passe autour de lui dans ce monde grouillant de fantômes. Il est renseigné d'instinct, voit les écueils et les évite. Mais je viens de m'apercevoir qu'il n'avait pas seulement un don, mais encore une longue patience. Tout cela, c'est le fruit d'un travail profond, intense, d'une large connaissance et d'un métier sévère. Non, ce ne sont pas des monstres ces statues dressées orgueilleusement en l'honneur de la nature, mais c'est l'œuvre d'un homme qui regarde les gestes de la vie avec de beaux yeux calmes ; l'œuvre d'un homme aux muscles d'acier, au cœur solide, à l'esprit clair, tel que l'avenir en réclame.

Je ne doute pas qu'à cause de ce caractère essentiel, une œuvre comme *Le Couple* (1) ne s'érige sur une place publique dans une société future, lorsqu'il ne sera plus question d'honorer la personnalité quelconque de vagues individus du passé, mais bien les forces vives de l'univers, aux aspects toujours nouveaux, toujours changeants.

Jacques BARON.

NOTE. — (1) Reproduit dans *Documents*, 1929, n° 7, p 394.



Lipchitz, *Joueuse de harpe* (1928) ; *bronze.* — *Coll. Catesby-Jones, New-York.*

Lipchitz, *Joie de Vivre* (1926) ; *bronze*. — *A Saint-Bernard (Hyères), propriété du vicomte de Noailles.*

# FIGURINES NÉOLITHIQUES DU JAPON

La culture néolithique au Japon se divise en deux éléments : culture de *Jômonshiki* et culture de *Yayoishiki*. Celle de *Jômonshiki* embrasse l'âge de pierre proprement dit, tandis que celle de *Yayoishiki*, influencée par la culture continentale d'Asie, comprend la culture énéolithique.

Les figurines de terre cuite de l'âge néolothique étaient fabriquées à la période de *Jômonshiki*, et disparurent pendant cette même période. On n'en a jamais trouvé à la période de *Yayoishiki*. Les sites néolothiques de *Jômonshiki* s'étendent chez nous dans la partie du nord; au contraire, dans la partie du sud, il y en a peu, mais on y trouve beaucoup de sites de *Yayoishiki*. Par conséquent, le domaine des figurines néolithiques s'étend seulement dans la région du nord.

J'en ai examiné 837 exemplaires bien conservés qu'on a trouvés dans 424 sites dispersés çà et là dans tous les districts et je suis arrivé à les classer en six variétés énumérées ci-après. Il y a lieu cependant de discuter soigneusement ce résultat. Je propose provisoirement la classification suivante :

1° figurine du style réalistique.
2° — grotesque.
3° — à face triangulaire.
4° — à face de hibou.
5° — de *Mutsushiki* A.
6° — de *Mutsushiki* B.

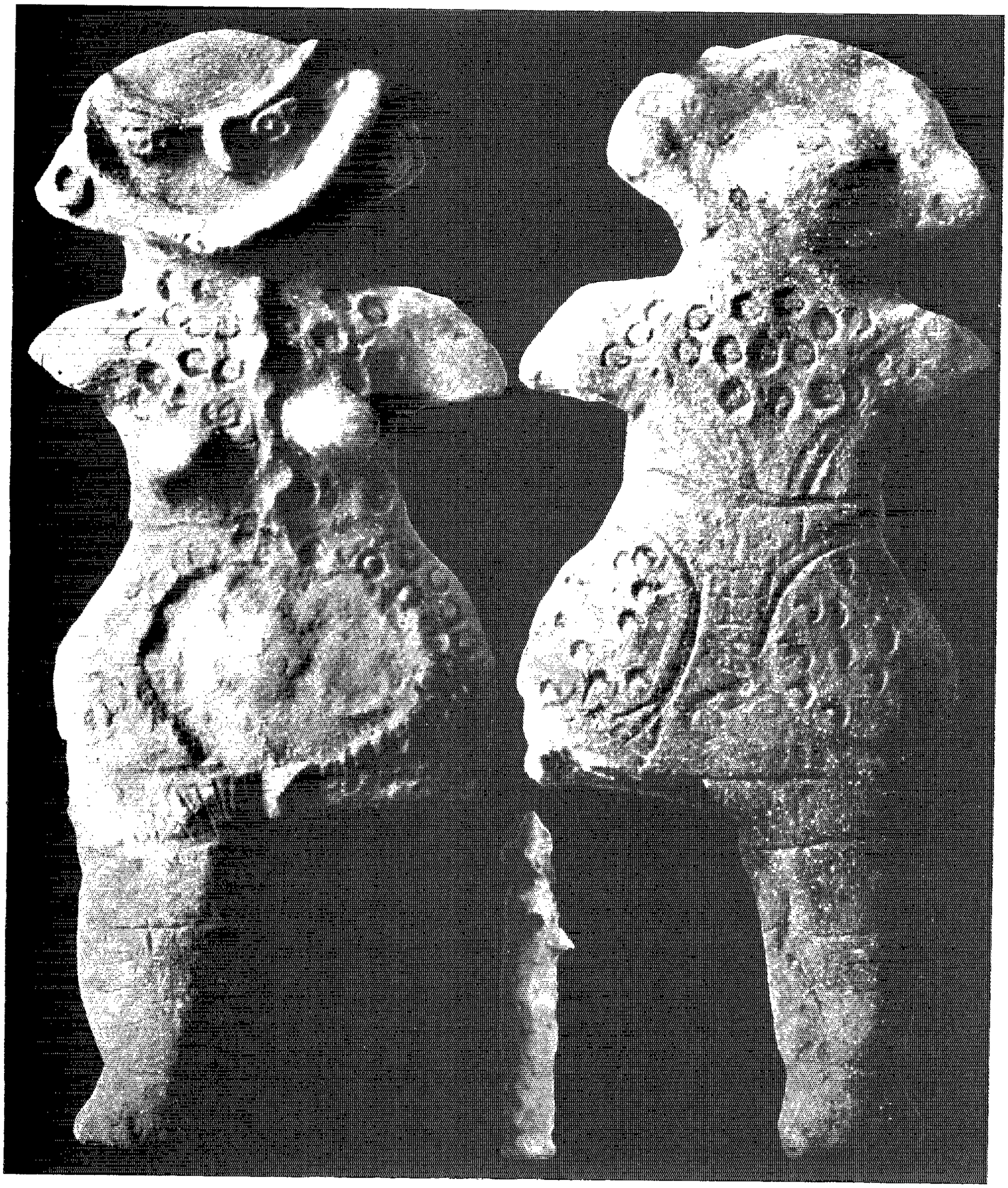
Nous classons les poteries néolithiques du Japon en trois types : le type de *Atsudéshiki*, le type de *Usudéshiki* et le type de *Mutsushiki*. Chacun de ces types a ses caractères propres et sa localité particulière. Chaque type de figurine est en rapport intime avec les types de poteries. Les figurines du style grotesque se trouvent avec les poteries de *Atsudéshiki* ; on les appelle quelquefois les figurines de *Atsudéshiki*. Les figurines à face triangulaire ou de hibou sont toujours trouvées avec les poteries de *Usudéshiki*. Et les figurines de *Mutsushiki* A et B accompagnent les poteries de même nom.

1° Les figurines du style réaliste n'offrent ni un dessin ni un modèle très caractéristiques. Sur la face de ces petites poupées, les yeux, les sourcils, le nez et la bouche sont exécutés d'une manière réaliste. Sur leur corps, en général, il n'y a pas de dessin, comme pour montrer la figure nue. On peut les considérer comme le type original, mais cette conception doit être encore examinée.

2° Les figurines du style grotesque ou du style de *Atsudéshiki* se localisent dans les districts de *Shinano*, de *Kahi* et de *Iwashiro*, c'est-à-dire qu'elles ont pour centre la partie montagneuse centrale. Nous pouvons diviser ce style en trois groupes.

*a*) groupe peu réaliste ; *b*) groupe à faces grotesques ; *c*) groupe des figures assises (les jambes font défaut).

1. Figurine du style à face triangulaire.



2. Figurine du style à face triangulaire. — *a*) face; *b*) profil; *c*) dos.

La figure 1 montre un exemple du deuxième style, groupe *b*. L'expression de la face n'est pas nécessairement grotesque, on voit seulement que le sourcil et le nez composent la forme T. Le menton est en saillie et la tête a une décoration rappelant un chapeau ; les parties du bras sont très petites et étranges. Un dessin en spirale compose les extrémités des bras. Sur les épaules, on trouve deux bosses, qui rappellent certaines caractéristiques de *Mutsushiki*. L'influence des styles 5 et 6 est peu sensible.

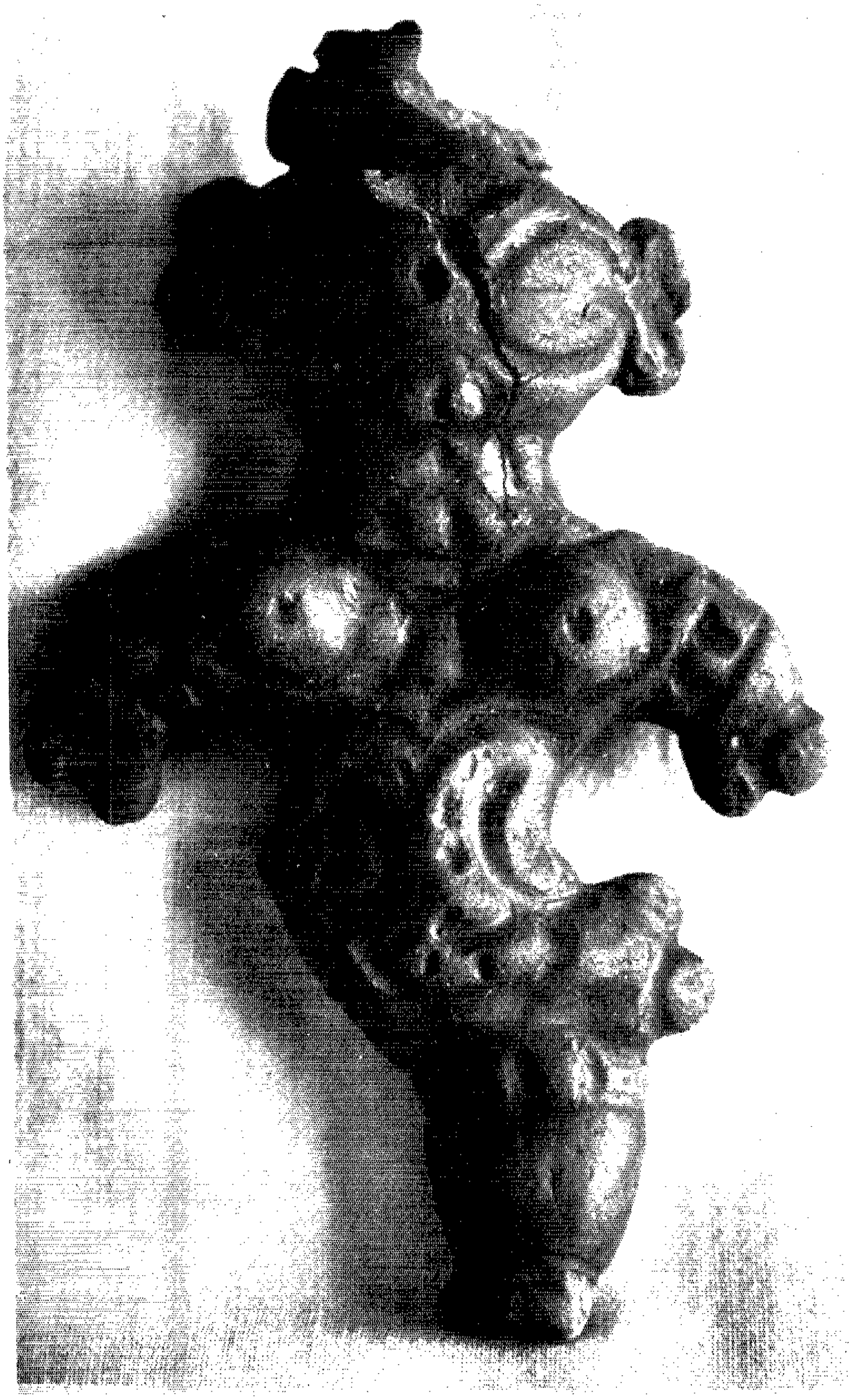
3° Les figurines à face triangulaire ont le corps réaliste. Les traits sur la face dessinent avec la ligne de sourcil et le nez la forme T ; de petits yeux sont ajoutés. La ligne dessinée par le sourcil forme avec celle du menton un quartier de lune. Ce style s'étend sur les districts de *Hidachi*, de *Shimotusa* et de *Musashi*, ainsi que dans une partie de la plaine de *Kanto* qui longe le Pacifique. On voit par l'exemple de la figure 2, que la bouche a déjà disparu, et qu'aux oreilles adhèrent de petits anneaux. En examinant des ossements néolithiques, on a quelquefois trouvé des objets, des boucles d'oreilles ; ces petits anneaux représentent donc des boucles d'oreilles. On prétend que les figurines néolithiques représentent la déesse de l'enfantement; parce que leurs mamelles et leur abdomen sont très gros et rappellent ceux d'une femme enceinte.

4° Les figurines du style à face de hibou ont une face en forme de cœur et présentent les yeux, la bouche et les oreilles ronds du hibou. Sur la tête, elles portent une décoration qui rappelle une coiffure de femme. D'ailleurs tous les corps sont couverts de nombreuses lignes. On penserait à première vue que ce style est très différent des autres ; mais si on regarde sa forme originale, on constate quelque relation avec le style à face triangulaire. Par ce fait, je pense qu'il provient du style précédent. Sa localité a un domaine commun avec le quatrième style (fig. 5 et 6).

Les figurines de *Mutsushiki* A et B sont fabriquées très délicatement, et elles sont brillantes. Elles peuvent être divisées en deux groupes : figurines au corps plein et figurines au corps vide. Les figurines de ce dernier genre sont plus grandes et plus habilement faites ; leurs quatre membres s'attachent à angles droits aux articulations. Tout le corps est couvert en général d'un dessin spécial qu'on appelle le dessin de *Mutsushiki*. Ce type ne se trouve que dans la localité de *Tôhoku*.

5° Les figures du style de *Mutsushiki* A ont une sorte de décoration en couronne sur la tête. Les yeux sont très grands, et composent quelquefois à eux seuls toute la face. Certains pensent que ces yeux gigantesques représentent des lunettes de neige comme celle des Esquimaux. On leur a donc donné le nom de « figurines aux lunettes » : on a trouvé des exemplaires de ce genre parmi les figurines péruviennes, etc. Je pense qu'il s'agit d'une exagération des yeux des sauvages. Le dessin sur le corps est en spirale : c'est un dessin de *Mutsushiki* proprement dit. Le dessin de la poterie néolithique au Japon a tendance à s'orienter graduellement vers la symétrie à la dernière période: d'abord c'est le dessin en spirale, puis le dessin de motifs, puis on arrive au dessin symétrique dans la composition. Sur la poterie de la dernière période, on ne trouve guère de dessins symétriques, car, un peu avant l'apparition de ce genre le dessin ne se

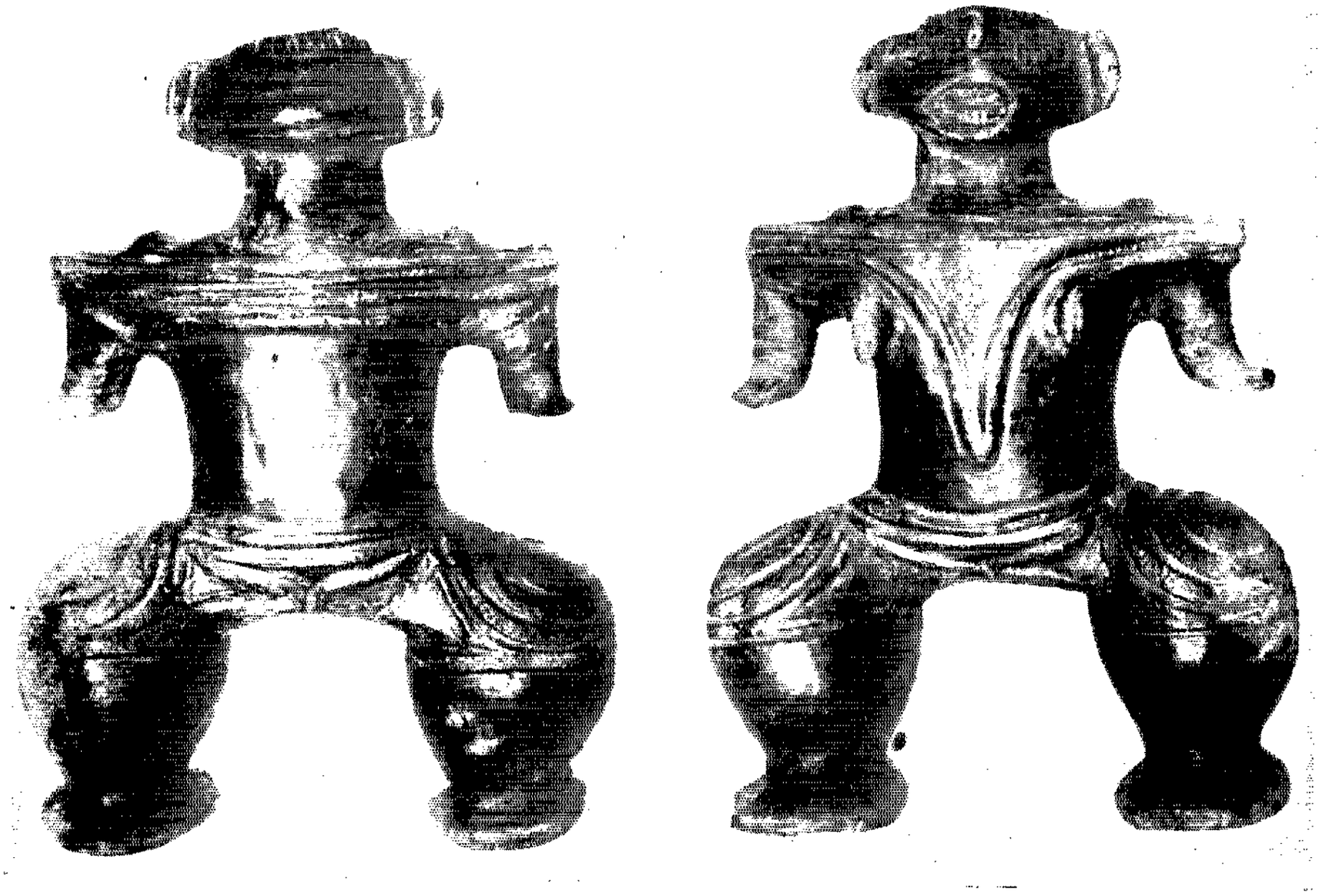
3. Figurine du style à face triangulaire. — *a*) profil; *b*) dos; *c*) face.



4. Figurine du style de *Mutsushiki* A.

5. Figurine du style à face de hibou.

6. Figurine du style à face de hibou.



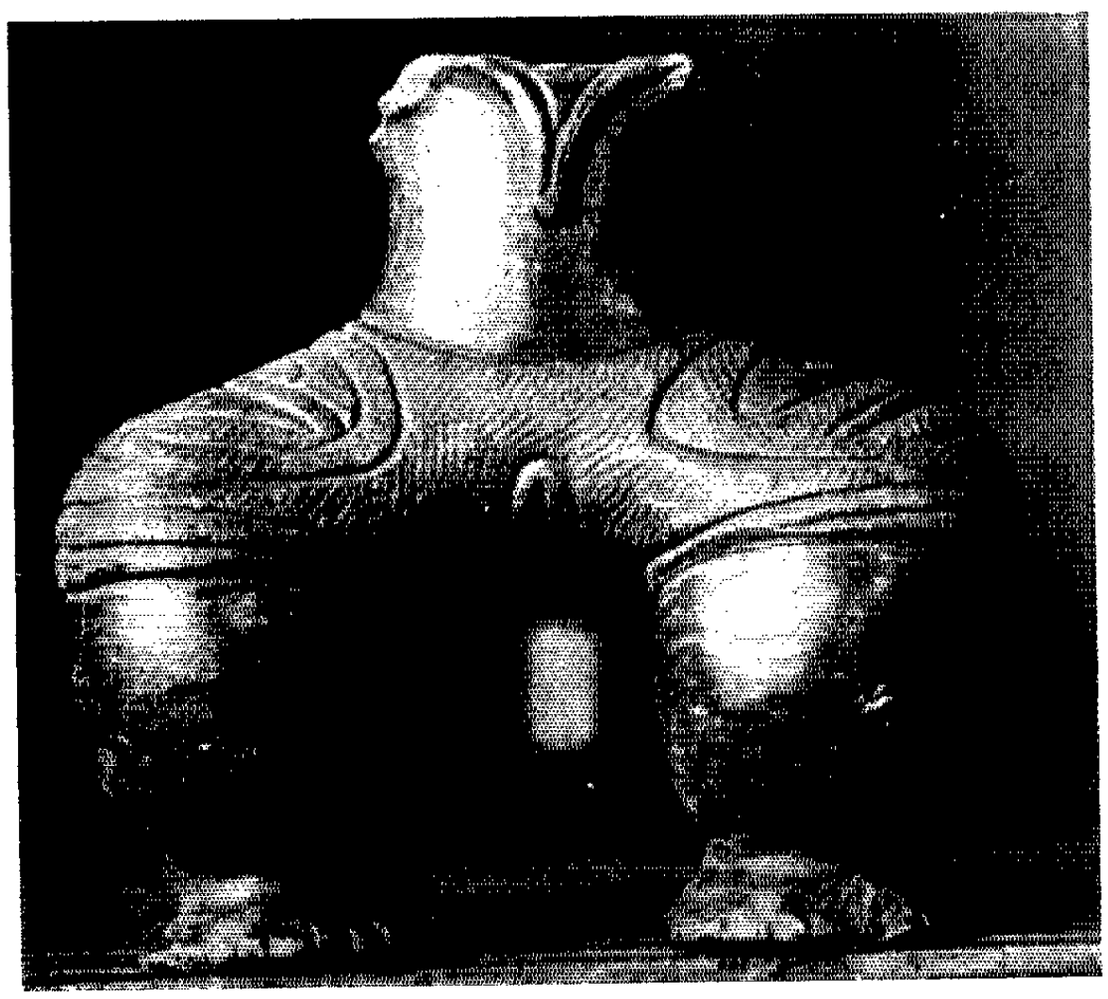
7. Figurine du style de *Mutsushiki* B.

montrait plus sur le vase ; mais sur la figurine de *Mutsushiki*, on voit toujours un dessin de cet ordre. On en attribue la cause au fait que les figurines ont la forme symétrique et ont une ligne droite sur le devant du tronc. La figure 4 en est un exemple.

6° Les figurines de style de *Mutsushiki* B ont une forme peu différente de celles du style antérieur, mais il manque les yeux grands comme des lunettes, et la couronne sur la tête. Tous les corps n'ont de dessins que sur les parties de l'épaule, des reins et du bassin, et ces dessins sont d'un genre spécial, qu'on appelle « dessin en lignes droites de *Mutsushiki* ». Sur la poitrine, on trouve une ligne en forme de V analogue à un col de *kimono* (voir fig. 8).

Je me propose d'écrire dans quelques mois une étude sur ces figurines et d'éclaircir leur évolution typologique, leur tendance à la dégénérescence, les relations entre les objets trouvés ensemble, leurs propriétés spéciales dans chaque région déterminée, etc. Je désirerais fournir un exemple de mes études sur le néolithique au Japon pour y déterminer les courants d'une culture, les relations entre les courants de la même culture, son expansion, ainsi que l'influence des autres cultures sur elle.

Jiujiro NAKAYA.
*Membre de l'Institut d'Anthropologie, Université impériale de Tokio.*



8. Figurine du style de *Mutsushiki* B.

# PYGMALION ET LE SPHINX

M. de la Palisse lui-même serait de mon avis, du moins je l'espère, si je dis que la sculpture, si idéaliste que soient ses buts, est régie par les lois terrestres de la matière et, entre toutes, par la loi de la pesanteur. Qu'il s'agisse de la pyramide, ou mieux du cône qui en exprime le triomphe (n'est-ce pas un cône que forme sur terre la chute de la lumière d'une étoile considérée, terrestrement, comme un point !) ou du fuseau qui s'en évade, la pesanteur marque de son sceau toute les créations matérielles, j'entends celles qui se situent dans l'espace.

Cette présence de la terre se manifeste avec plus de puissance encore dans cette branche de la sculpture qu'est la statuaire. Au poids du bronze, du marbre ou du granit s'ajoute le poids du cadavre qu'une statue prétend perpétuer ou le pesant de cervelle pourrie de l'allégorie.

Rien, en effet, n'est plus contraire à l'idée de divinité qu'un tel simulacre. A titre exemplaire, je rappellerai l'usage fait par Eisenstein dans le « Cuirassé Potemkine » d'un vulgaire crucifix. Mais rien, plus que lui, n'est lourd de mystère, de puissances sournoises et d'activité. Car c'est dans la terre considérée dans un ensemble (terre, eau, atmosphère) que doivent se rechercher les génies. Et les statues sont en quelque sorte des vêtements abandonnés dans une forêt : le premier vagabond venu les revêt, le premier génie venu s'y incarne... s'il n'est pas gêné aux entournures. Cette mystérieuse humanisation des simulacres illustre mieux que toute autre considération le sort des statues.

Qui m'expliquera pourquoi le Jules Simon de la Madeleine, le Musset de la Porte-Maillot et le Louis XIV de la Place des Victoires sont émouvants ? Pourquoi le Napoléon de la Colonne Vendôme est doué d'une vie singulière ? Pourquoi l'Etienne Dolet de la Place Maub', est un attrappe nigaud, tandis que le chevalier de la Barre, à Montmartre, est doué des vertus accordées ordinairement aux symboles dangereux.

Je sais qu'il y a la question du piédestal. Cette muraille close par le sommet, cette cahute fermée joue un rôle plus grand qu'on ne pense dans le style (la manière de vivre) des statues. Le François Coppée du boulevard Montparnasse est un fameux bonhomme en contradiction avec la poussière qui porta son nom. Il n'a pas, ou presque pas de piédestal, il est de plain-pied, il est vivant.

Et dès lors on comprend aisément que la seule statuaire destinée à perpétuer la vie d'un homme se soit réfugiée au Musée Grévin (1). Mais que dire alors des mannequins de vitrines ? Ces statues anonymes ne nous regardent pas toujours d'un bon œil. Il y a de l'envoûtement sous leur front moite et leurs yeux de porcelaine.

Si j'étais un édile, un urbaniste (ne riez pas, il arrive à tout le monde de rêver qu'il est fou) je ne mettrais pas ces dangereux loustics à la portée de tout le monde.

*Monument de la Défense Nationale, par A. Bartholdi (Porte des Ternes). — Photo J.-A. Boiffard.*

*Monument à Léon Serpollet, 1858-1907. (Place Saint-Ferdinand). — Photo J.-A. Boiffard.*

Et même, si j'admettais que le souci de perpétuer la mémoire de quiconque est louable, je ne m'y prendrais pas de la sorte.

Pas de dédicace, pas de nom, pas de piédestal.

On rencontrerait, accoudé au parapet de l'île Saint-Louis, un monsieur de bronze qui serait Baudelaire ; la fortune, sur sa roue, roulerait au carrefour Haussmann, sur la chaussée ; Courbet d'un pas immobile tournerait le dos à la colonne et remonterait sans bouger la rue de la Paix en souriant aux jolies femmes...

Dans ce domaine, le tombeau de M. et Mme Pigeon au cimetière Montparnasse est une réussite. Ces vénérables vieillards de bronze et de fonte jouissent d'un singulier prolongement de réalité dans leurs draps de métal... mais ils sentent moins mauvais qu'au naturel.

Reconnaissons toutefois qu'il faut faire le départ entre l'allégorie et le portrait. Eriger l'effigie d'un être qui fut vivant sur un piédestal équivaut à l'élever au rang de dieu, et, de nos jours, une telle entreprise est moins que jamais légitime. Tandis que l'allégorie de bronze se situe sur le plan de la métaphore, de l'image, de la fiction poétique.

La fontaine de Carpeaux, au Luxembourg, est un poème, « Paris, pendant la guerre » au Carrousel, le comble de la bêtise, Mickiewicz à la place de l'Alma une plaisanterie pas drôle.

Pourquoi faut-il que la publicité qui a doté le monde moderne de tant de créatures insolites ne soit pas entrée encore dans le domaine de la statuaire, elle, la publicité, dont les panneaux donnent tant de grandeur aux paysages et dont la présence accentue la majesté des montagnes, des landes et de la mer.

J'aimerais un bébé Cadum de porphyre sortant d'une baignoire de marbre, les garçons de café Saint-Raphaël surgissant au détour d'une route, la petite fille du chocolat Meunier, en granit et en os, s'appuyant contre les murs.

Ces fétiches d'aujourd'hui ne méritent-ils pas plus que tel poète, tel général, tel savant, d'avoir enfin leur ombre au soleil ? (2)

Certes Pygmalion est mort, s'il a jamais existé. Mais l'exemple de ce Narcisse de l'art n'est pas prêt de nous tenter. Ce que nous aimons c'est la vie avec son cortège de manifestations étranges, de miracles, de regards profonds, d'injures, d'étreintes chaudes ! Ce n'est pas la beauté que nous aimons, elle nous laisse aussi froids qu'elle. Ce que nous aimons c'est le frémissement d'un sein gauche à la hauteur d'un cœur, la chaleur d'un corps, un battement de paupières, la densité d'une voix.

Quant aux statues elles ne doivent être que des accessoires dans l'exégèse de la vie qui se déroule perpétuellement en paragraphes cadencés dans l'imagination des hommes. Encore leur saurons nous gré de pouvoir graver sur leur socle deux noms entourés d'un

*Statue par E. Christophe, 1876 (Jardin des Tuileries). — Photo J.-A. Boiffard.*

cœur et percés d'une flèche. Et voilà de nouveau que le charme, le sortilège, l'envoûtement posent leurs mains solides de sculpteurs, leurs mains au pouce énorme sur ces effigies et nous remémore le danger de figurer la nature et l'apparence des choses.

Pygmalion ne fut sans doute qu'un sorcier malhabile qui, voulant se délivrer de l'amour devint amoureux de son simulacre.

Nous ne voulons pas que les statues soient autre chose que des accessoires...

Mais le marbre, le porphyre, le granit et le bronze sont-ils insensibles ? ne jouissent-ils d'aucune vie ?

Le bronze est sonore. Les veines du marbre sont de vraies veines...

Nous ne voulons pas que les statues soient autre chose... Cette phrase se retourne contre l'auteur de ces lignes.

La nature de la matière est de nouveau mise en question et devant cette question nous ne pouvons que nous taire... O radium, matière vivante et inhumaine !

Qui sait si un ouragan ne balaiera pas un jour le nuage de poussière de l'accident d'auto de la place Saint-Ferdinand, si le ballon de bronze de la porte des Ternes ne prendra pas son essor formidable, à l'aube, dans un ciel consterné ? (3) Ecoutez. Les amares chantent, les pigeons de métal roucoulent, des vivats sortent des gorges de bronze avec un retentissement de tocsin, les fontaines de la Concorde, illuminée ce soir comme un pays de fées, sont troublées par les queues des sirènes qui les battent avec impatience...

Du point de vue de l'absolu le platine pèse-t-il plus lourd que l'hydrogène.

Et l'auteur de cet article s'arrête à ce point précis. Car tout est à recommencer, à contredire à refaire pour être recommencé, contredit, refait à nouveau. Le grand cycle s'achève et recommence. Peut-être n'a-t-il jamais existé ?

Mais, en dépit de tout, ils existent, ils brillent, ils règnent, ils triomphent les yeux, les yeux vivants de notre bien aimée.

Robert DESNOS.

NOTES. — (1) Il y a entre la statue de pierre ou de métal et l'effigie de cire colorée, une différence sensiblement égale à celle qui sépare le cinéma muet du cinéma sonore et celui-ci du cinéma sonore, coloré et en relief. Car on peut négliger la très relative immortalité conférée au bronze et au marbre.

(2) Je regrette également qu'on n'ait jamais élevé de statue à certains instruments usuels tels que la casserole, la bouteille, la roue, la brouette etc.., que dire, à plus forte raison, de l'objet surprenant que constituerait l'effigie en marbre d'une locomotive, de la lumière du gaz, du roulement à billes ou de la Fontaine de Vaucluse !

La sculpture de figuration aurait en effet tout à gagner à des entreprises aussi parfaitement idiotes, au sens propre du terme.

Et quand nous serons à élever une statue au rayon X force sera au sculpteur de découvrir un mode d'expression correct et inattendu.

(3) Je signale à l'attention, comme une des entreprises les plus baroques et les plus admirables, ces deux statues qui s'attaquent à figurer une chose en ce qu'elle a de moins figurable : la poussière quand le vent la balaie, un ballon quand il s'efforce de s'élever en dépit des entraves.

*Statue de Chappe, par G. Farcy, 1893 (Carrefour du boulevard Raspail et du boulevard Saint-Germain). — Photo J.-A. Boiffard.*

*Statue de Louis XIV, par Coysevox (Place des Victoires). — Photo J.-A. Boiffard.*

# CHRONIQUE

## DICTIONNAIRE

**ESPACE.** — 1) *Questions de convenances.* On ne s'étonnera pas que l'énoncé seul du mot *espace* introduise le protocole philosophique. Les philosophes étant les maîtres de cérémonies de l'univers abstrait, ont indiqué comment l'espace doit se comporter en toute circonstance.

Malheureusement l'espace est resté voyou et il est difficile d'énumérer ce qu'il engendre. Il est discontinu comme on est escroc, au grand désespoir de son philosophe-papa.

Je m'en voudrais d'ailleurs de ne pas rafraîchir la mémoire des personnes qui s'intéressent, par profession ou par désœuvrement, par confusion ou pour rire, au comportement de l'incorrigible en rupture de ban : à savoir comment sous nos yeux pudiquement détournés, l'espace rompt la continuité de rigueur. Sans qu'on puisse dire pourquoi, il ne semble pas qu'un singe habillé en femme ne soit qu'une division de l'espace. En réalité la dignité de l'espace est tellement bien établie et associée à celle des étoiles, qu'il est incongru d'affirmer que l'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre. L'espace décevra encore affreusement quand on dira qu'il prend la forme d'un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres, désespérément absurdes, etc...

L'espace ferait beaucoup mieux, bien entendu, *de faire son devoir* et de fabriquer l'idée philosophique dans les appartements des professeurs !

Evidemment, il ne viendrait à l'idée de personne d'enfermer les professeurs en prison *pour leur apprendre ce que c'est que l'espace* (le jour où, par exemple, les murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot). — G. BATAILLE.

2) *Fondements de la dualité de l'espace.* Il n'y a pas de notion qui mérite plus d'amour que celle d'espace. Aussi a-t-elle été deux fois trahie : la première fois par ceux qui ont livré l'espace aux géomètres, le réduisant ainsi à l'abstraction ; la seconde fois par les inventeurs de la durée concrète, romantiques et bergsoniens qui, subordonnant l'espace au temps, à la faveur de l'évolution créatrice, ont instauré le spiritualisme le plus lâche qu'on ait jamais vu.

On peut espérer que M. Meyerson a définitivement fait justice du gâchis évolutionniste. Nous nous apercevons que l'intelligence procède à deux opérations distinctes. Bergson disait lui-même que « notre intelligence telle qu'elle sort des mains de la nature a pour objet principal le solide inorganisé... Il nous est avant tout nécessaire, pour la manipulation présente, de tenir l'objet réel ou les éléments réels en lesquels nous l'avons résolu, pour provisoirement définitifs et de les traiter comme autant d'unités. » D'autre part, (second temps de l'opération intellectuelle), il admettait que « l'espace... milieu homogène et vide, infini et infiniment divisible » n'est jamais perçu, « il n'est que conçu... c'est une vue de l'esprit ». C'est par le principe utilitariste que Bergson explique le passage de la première notion d'espace : solide discontinu et concret, à la seconde : étendue continue et abstraite. Si maintenant, suivant l'opinion de M. Meyerson, nous abandonnons la croyance bergsonienne à la primauté méthodique de l'*homo faber* sur l'*homo sapiens*, les deux aspects de l'espace apparaissent comme profondément différents l'un de l'autre. Le premier implique l'adhésion à une chose concrète et limitée, la réalité du divers, du discontinu, de l'action transitive par contact ou par choc ; le second qui n'est autre que l'étendue cartésienne, suppose au contraire la rationalité du réel, le monisme logique et glacé des scientistes. La distinction fondamentale de ces deux aspects est fortement démontrée, non seulement par l'épistémologie, mais par l'observation clinique du psychiâtre. Dans une des pages les plus importantes de son livre sur la *Schizophrénie*, le Dr Eugène Minkowski met en parallèle les états terminaux du paralytique général et du schizophrène, Le premier, chez lequel l'intelligence est ruinée, a pourtant gardé la notion du *moi-ici-maintenant* ; il a gardé sous une forme essentielle, quoique réduite, le contact avec le réel. Le second qui au contraire n'a nullement perdu la notion d'espace cartésien, qui est au contraire atteint de géométrisme morbide, a perdu la notion affective de l'*ici-maintenant*, de ce présent concret et spécifique, où, comme le dit très justement Ward,

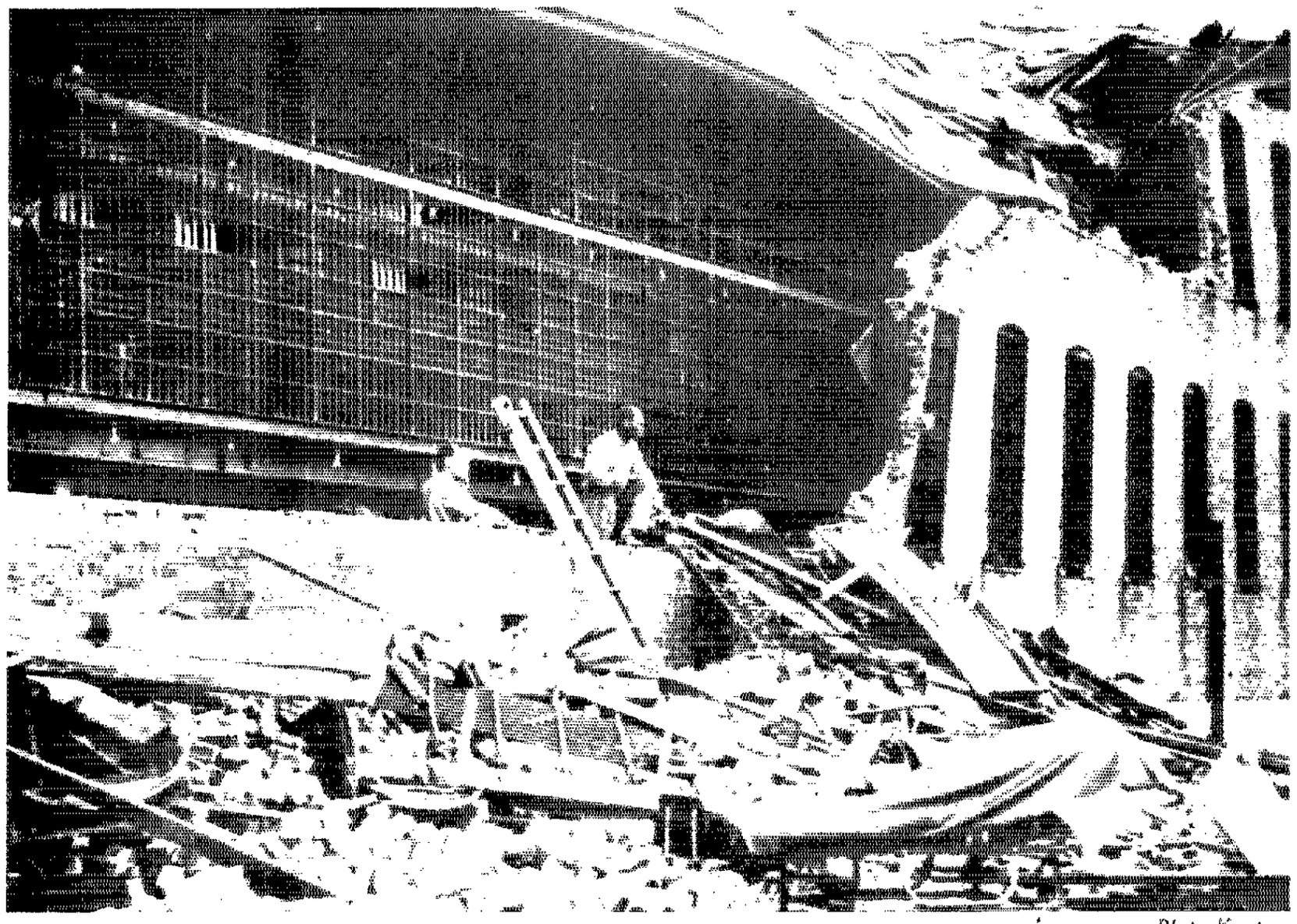


Photo Keystone

*... le jour où les murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot* (p. 41).
Effondrement d'une prison, à Colombus (Ohio, U. S. A).

Photo Keystone

*... qu'un singe habillé en femme ne soit qu'une des divisions de l'espace* (p, 41).

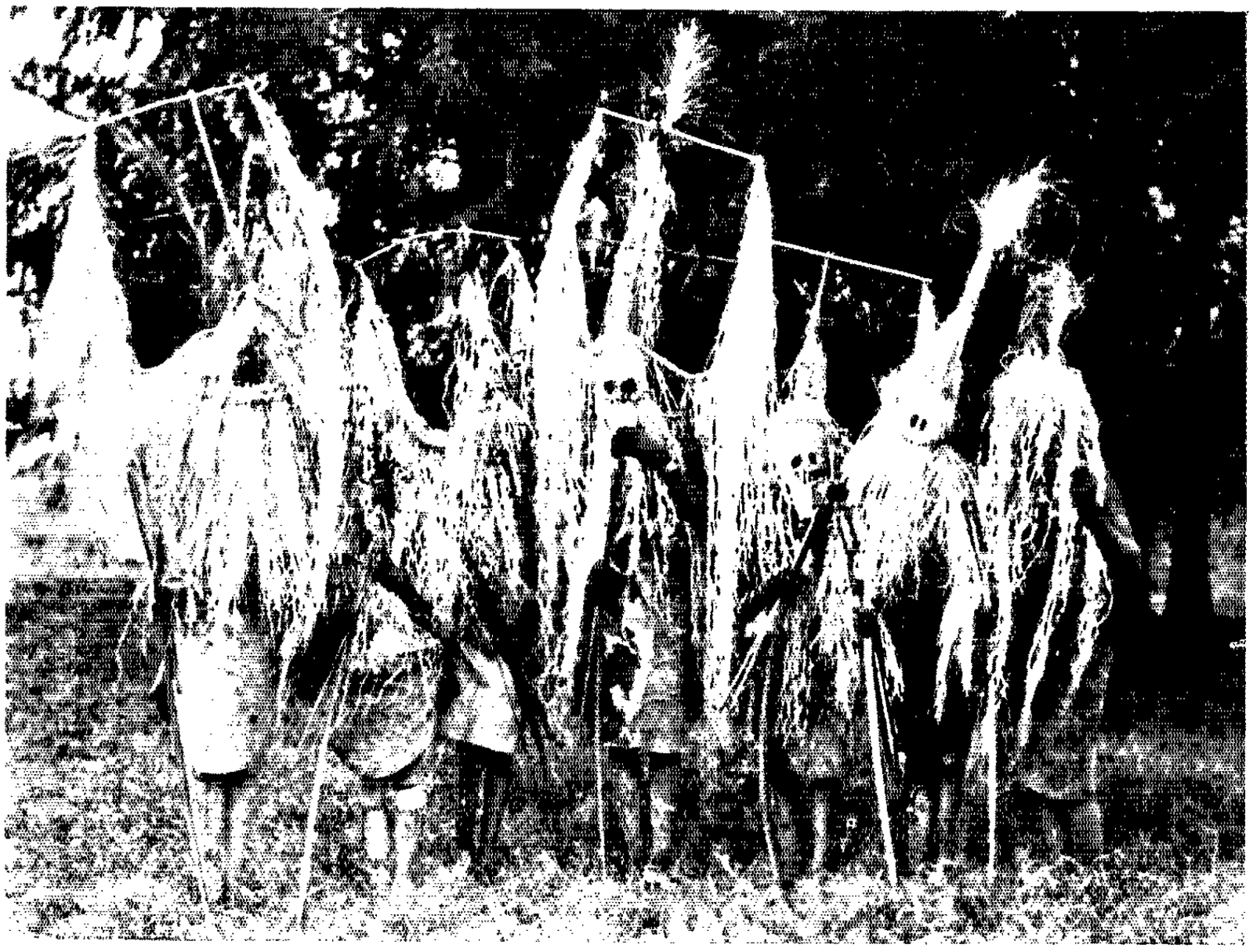


*Photo Wide World*

*... un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres* (p. 41).
(Peuplade Nandi; plaines du Tanganika. — Expédition Colorado, 1929).

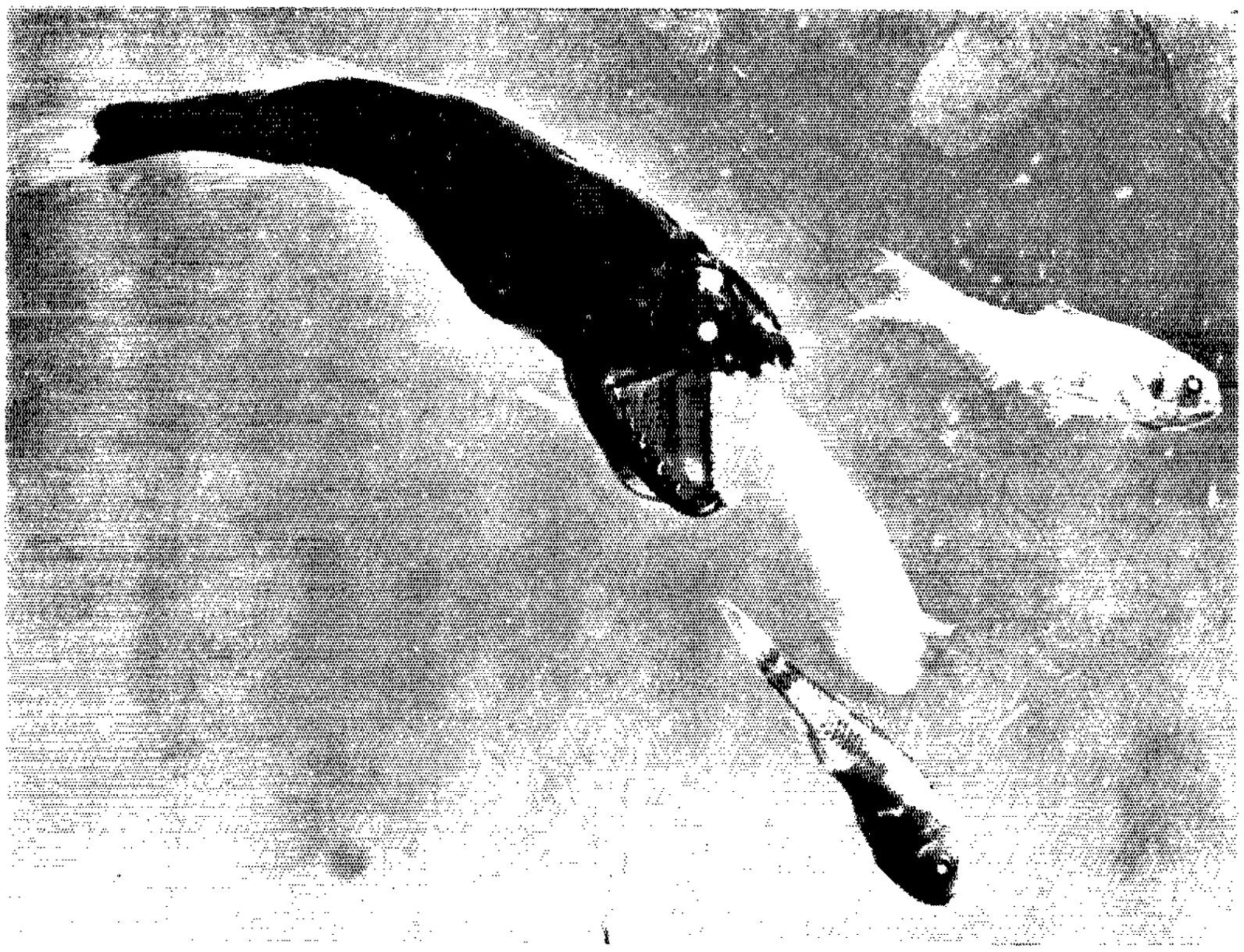


*Photo Wide World*

*... l'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre* (p. 41).

l'*ici* semble dominer et conditionner le *maintenant*.

Ainsi, *d'une part* nous concevons l'espace rationnel comme une pure déduction. L'étendue cartésienne pourrait aussi bien s'appeler temps mathématique. Il n'y a entre eux aucune différence de nature, mais seulement peut-être de degré d'abstraction. Si le temps ou mieux l'espace-temps des mathématiciens n'apparait historiquement qu'après l'infini purement spatial, c'est seulement parce qu'entre la durée concrète et le temps abstrait, le toucher ne jette pas le pont fragile et peut-être illusoire qu'il impose entre le *moi-ici-maintenant* et l'étendue abstraite. *D'autre part* nous nous trouvons en présence d'un espace concret, antérieur à toute donnée intellectuelle et dont la notion survit à la ruine de l'intelligence. En nous référant aux observations du Dr Minkowski et en les rapprochant notamment des théories meyersoniennes, nous nous apercevons que cet espace purement irrationnel n'est autre chose que le contact individuel avec la nature, auquel la science elle-même, bien contre son gré d'ailleurs, ne peut se refuser sans suicide. A la fois *syntonique* et *causal*, cet espace concret sert de base aussi bien au plaisir purement affectif qu'à l'hypothèse proprement scientifique. Il introduit la notion positive d'un réel irrationnel et antispirituel. Mais surtout il ne peut se représenter que par un choc semblable à celui des deux billes de Hume, il est la seule expression possible de l'instantané, du simultané dont l'idée même, hors de lui, demeure inadmissible. Il est la violence pure qui échappe au temps, sur lequel ainsi elle affirme sa primauté. — Arnaud DANDIEU.

**HYGIÈNE.** — L'homme qui se frotte la peau jusqu'au rouge vif au moyen d'un gant de crin, se lave les dents à l'aide d'un produit américain, ou bien prend une douche froide après quelque exercice corporel, s'imagine qu'il agit ainsi dans le seul but de se maintenir en bonne santé, grâce à une hygiène bien comprise, bénéfice admirable de ce siècle de raison. « *Mens sana in corpore sano* », se dit-il s'il aime les citations latines ; « Qui souvent se pèse bien se connaît. Qui bien se connaît bien se porte », s'il préfère la sagesse plus simple des gares de chemin de fer. Il ne se doute guère, cet homme au visage glabre, aux cheveux bien peignés, qu'il ne fait qu'accomplir un rite magique, digne de le faire figurer, massue ou lance en main, auprès des hommes primitifs.

On a cru pendant longtemps que beaucoup des prescriptions concernant les tabous n'étaient que des règles d'hygiène déguisées. « Circoncis-toi », « Abstiens-toi de manger des fèves », « Nettoie tes mains avec du sable », autant de commandements qui passaient pour avoir été inventés par de savants législateurs, soucieux de maintenir leur peuple en bonne santé. Or, il semble aujourd'hui qu'il s'agisse juste du contraire et que notre hygiène moderne soit une sorte de tabou plus ou moins rationalisé.

L'homme primitif, qui ne se lavait pas toujours, ne s'en portait pas plus mal. La propreté n'avait de raison d'être que dans des cas très limités, avant d'accomplir certains rites, n'étant elle-même qu'un rite de purification, purification toute morale, s'adressant à des forces exclusivement mystiques.

Ce qui montre bien le caractère rituel, par conséquent moral, de nos pratiques de propreté, c'est le mépris qu'ont les gens propres pour les gens sales. Un homme qui ne se lave pas passe aux yeux des premiers pour un être réellement inférieur, si ce n'est immoral. Il y a quelque chose d'essentiellement religieux dans la propreté et, en dernière analyse, le dédain qu'a le bourgeois pour l'ouvrier, plus encore que sur la différence de culture, repose sur la différence de propreté. Un *esprit grossier*, un *langage grossier*, cela veut dire un *esprit sale*, un *langage sale*. Dans l'échelle des valeurs métaphysiques, la matière est située au-dessous de l'esprit, uniquement parce qu'elle est plus sale. Et ce dégoût de la malpropreté ne s'explique pas autrement que par l'antique notion magique de l'impureté. Les mauvaises odeurs attirent les mauvais esprits. On s'en préserve en respirant l'encens des temples et des églises ; en évitant tout contact, d'autre part, avec ceux qui mangent du saucisson à l'ail ou sentent mauvais des pieds...

De nos jours, alors que les valeurs religieuses se trouvent en régression, les religions, pour se sauver, tendent à se confondre de plus en plus avec l'hygiène. L'Armée du Salut, les sociétés de tempérance, les ligues contre la licence des rues, les patronages, autant d'organisations d'origine religieuse dont le but réel n'est que de créer une *mystique de l'hygiène*. Ainsi le tour de passe-passe est joué : les ouvriers n'ambitionnent plus qu'une salle de bains, ceux qui sont propres peuvent continuer à croire qu'ils sont de purs esprits, et le monde continue de tourner. Et comme il n'est de crimes, d'erreurs ou de faiblesses que contre le sacro-saint hygiène (tuer un homme, n'est-ce pas attenter de la manière la plus grave à son « hygiène » ?), tous seront bientôt moraux grâce au savon Cadum, conscients grâce aux pilules Pink ennemies des pâleurs, puissants et forts puisque des ancêtres géniaux ont inventé l'antisepsie, l'alcool de menthe et le tout-à-l'égout... — Michel LEIRIS.

# Faillite de l'inconscient ?

Emmanuel Berl, dans les « Nouvelles Littéraires » du 28 décembre dernier partait en guerre, avec à propos, contre l'inconscient. Il le fait certes avec une science et une érudition que justifie son opinion et qui seraient déplacées chez moi qui suis d'un avis contraire. Au fait est-ce-bien « avis contraire » qu'il convient d'écrire ? Il s'agit plutôt ici d'une définition de position. Emmanuel Berl ne m'en voudra pas, j'espère, si je reproche à son article *La faillite de l'inconscient* d'entretenir une confusion contre laquelle nous nous sommes élevés depuis longtemps, plusieurs amis et moi. La faute n'est d'ailleurs pas sienne mais celle de ses adversaires, qui sont aussi les nôtres et qui ont créé le gâchis actuel en faisant usage de sciences dans lesquelles ils sont plus ignorants et plus incompréhensifs que quiconque : la philosophie par exemple. Il y a me semble-t-il une nécessité de jouer la règle dans ces fameux jeux de l'esprit et il est trop facile, quand on n'y connaît rien, de jongler avec Hegel, Marx, Bergson voire Platon et Héraclite devant un public d'ignorants. Mais passons : je fus de ce public qui crut à la réalité des prestidigitations jusqu'au moment où, ayant « pigé le truc », il monta sur la scène et assomma l'illusioniste qui faisait sortir des perroquets de son gilet de flanelle et des fleurs des rues en réfection. Tant pis pour les Robert Houdin en faillite et les Barbette qui perdent leur perruque. Et si je parle ainsi ce n'est pas que je veuille être désagréable à Robert Houdin et Barbette.

Mais Emmanuel Berl croit-il vraiment accabler l'inconscient en démolissant avec succès les têtes d'un jeu de massacre où figurent : les Bergsoniens, les Wagneriens, les Debussystes ; les femmes du monde, les séminaristes, les débris du symbolisme, les disciples de Brunetière, les sous-chefs de bureau, qui proclamaient la faillite de la science parce que leurs médecins ne venaient pas à bout de leur constipation, les piliers de café, qui pensaient éviter les études mathématiques grâce au relativisme de Henri Poincaré, et les études littéraires grâce à la poétique de Rimbaud, les apprentis-pasteurs qui voulaient concilier la raison et la foi, les élèves de M. Emile Boutroux ?

Aussi bien le titre de l'article est-il très bien choisi : Faillite de l'inconscient ? Ca lui apprendra à se mettre dans le commerce et nous ne regretterons pas un tel échec.

Mais du même coup Berl accable l'inspiration, partant la poésie.

Croit-il vraiment que ces jeunes poètes qui faisaient de l'écriture automatique pensaient à Bergson ? Croit-il seulement qu'ils étaient si nombreux ? S'il avait vu comme moi un chef d'école peiner durant des heures sur une page et raturer son « écriture automatique » et me reprocher de le décourager parce que j'écrivais trop vite, il ne croirait pas que la recette est à la portée de tout le monde.

L'esprit souffle toujours où il veut et Berl ne nous explique pas d'où il vient, où il va, ce qu'il veut, quelles lois le régissent et quelle est la périodicité de ses tempêtes bien qu'aucune origine ne puisse être déshonorante pour lui, y compris la très vraisemblable hypothèse du bas ventre.

Force m'est donc de continuer à croire à l'inconscient et à sa puissance en reconnaissant toutefois, avec la meilleure grâce, que ce mot permet toutes les escroqueries et que si on sait bien ce qu'il ne veut pas dire, on ne sait absolument pas ce qu'il veut dire.

Ceci écrit, Berl admettra peut-être davantage la position des défenseurs de l'inconscient si, relevant sa phrase : « Les intellectuels ne s'épanouiront plus en disant " Très mystérieux " ce qui veut dire : " je deviens complètement crétin », je lui remémore cette phrase de Lautréamont : « Il n'est rien d'incompréhensible » seule justification des explorateurs en tous domaines.

L'inconscient, au surplus, n'est pas une chose fixe, mais variable en aspect sinon en valeur, une irréductible inconnue.

Et peu importe que la peinture dite moderne soit mise en liquidation. Cela n'empêchera personne et Berl tout le premier, d'être étonné, à l'aube, après un de ces rêves qui défient toute interprétation.

Quant à l'arrivée d'une *esthétique de la signification* prédite par lui, elle est absolument inutile puisqu'elle existe toujours, de tous temps et que, puisqu'il n'est rien d'incompréhensible, il n y a rien de non significatif.

J'annonce l'avènement d'une *esthétique de la compréhension* (1).

Robert DESNOS.

(1) Le mot esthétique étant employé ici sous toutes réserves pour faire pendant à l'expression de Berl.

# Un coup de fusil

Le grand — et si petit — public européen s'intéresse depuis quelque temps aux productions du grand public « primitif » qu'il connaît par les ventes de l'Hôtel Drouot, par les expositions de particuliers bénévoles et par quelques marchands. Il en a aussi quelques réserves dans les musées nationaux. L'Asie, l'Amérique, l'Océanie, l'Afrique, ont été condensées en quelques vitrines bien ordonnées qui suffisent à son imagination.

Inversement.

Le grand public « primitif » s'intéresse aux cotonnades dites aboudjedid, aux bidons de pétrole quand ils sont de seize litres, aux alcools à bon marché et aux armes de bonne qualité que nous lui fournissons de grand cœur et dont il a de nombreuses réserves dans des musées qu'il n'a pas créés et qui sont les factoreries des centres « exotiques » où les blancs consentent à vivre. Ce qui n'est pas flatteur pour l'Europe, la vieille belle Europe aux mille arts, aux mille littératures, aux mille industries à bon et à mauvais marchés. Mais ceci est une autre question.

Il s'agit de savoir, d'un point de vue plus élevé, si un noir est plus candide de s'indigner devant un bidon qui fuit, qu'un blanc n'est grotesque de déclarer impur un tambour baoulé sous prétexte qu'il est orné d'un homme portant un fusil.

Le noir est certes candide d'ignorer qu'aucune puissance n'empêcherait un blanc colonial de lui vendre de mauvais bidons. Mais où l'autre atteint le comble du ridicule, c'est lorsqu'il refuse à un africain le droit de « faire de l'art » avec un motif européen, sous prétexte d'abord que c'est européen — ce qui est une assez belle auto-éviration — et sous prétexte aussi que cela fait « contemporain ».

On dira qu'un fusil n'est pas un motif de décoration. D'accord, mais ce n'est pas l'avis des militaires préposés à l'aménagement des salles d'honneur, ni celui des peintres néo-byzantins d'Abyssinie qui poussent l'amour des armes européennes jusqu'à en orner les honorables guerriers du Roi Salomon. Et s'il suffit d'un fusil pour détériorer une œuvre, combien de tableaux et de piles de ponts faudra-t-il démolir? Ce ne serait pas un malheur certes, mais quel travail !

D'autre part, si un noir ne peut sans s'avilir, utiliser un élément *exotique* — je dis européen — qu'il connaît, que faudra-t-il penser de nos emprunts aveugles à un monde exotique — je dis de couleur — dont nous devons proclamer pour notre défense que nous n'en connaissons rien ? Ne faudrait-il pas alors renverser la Reine de Saba portée par un nègre du portail Nord de la cathédrale de Chartres, ou — en faisant preuve d'esprit de système — les bas-reliefs de Deir el Bahari représentant l'expédition de la reine Hat-Scep-Sut au pays de Punt ? Faudra-t-il aussi mettre au feu les œuvres de Ludolfus, dit Ludolf, qui sur la foi d'un éthiopien dessina un mouton exotique traînant sa propre queue sur un petit chariot à deux roues ? Au même titre, il faudra refuser toute valeur aux superbes fers de lance du marché de Djibouti, sous prétexte qu'ils sont faits avec des éclisses volées au chemin de fer franco-éthiopien. Et que dire des efforts « artistiques » des petits gallas courant le long des trains pour attraper au vol des bouteilles vide de Chianti, destinées à orner les poteries de faîte de leurs maisons.

Quant à l'argument de l'ancienneté, il faut être un caviste pour lui donner une valeur quelconque, pour confondre la partie et le tout, *antiquités* et ethnographie.

*L'ethnographie* — il est bien ennuyeux d'avoir à le répéter — s'intéresse au *beau* et au *laid*, au sens européen de ces mots absurdes. Elle a cependant tendance à se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse d'une civilisation. Elle se méfie aussi d'elle-même — car elle est science blanche, c'est-à-dire entachée de préjugés — et elle ne refusera pas une valeur esthétique à un objet parce qu'il est courant ou fabriqué en série. Elle ira même jusqu'à penser que l'abus du chêne dans les salles de la Sorbonne est le signe de conceptions spéciales sur l'esthétique du bois ; que la faïencerie du bourgeois moyen est le résultat d'un choix déterminé par des millénaires de déformations sociales, par une série de considérants et de tractations avec sa femme indiquant des préoccupations d'art pauvres, mais honnêtes — et en tous cas réelles.

Peut-être un contradicteur averti me dira-t-il que je confonds ici ethnographie et folklore. Qu'à cela ne tienne ! J'appelle folklore l'ethnographie des peuples prétentieux, des peuples décolorés dont l'habitat est au nord d'une mer à petites marées et à tempêtes limitées : la Méditerranée, des peuples qui ont peur des choses et des mots, qui ne veulent pas s'appeler *indigènes*, et qui, dans leurs dictionnaires, expliquent en latin les choses scabreuses pour réserver à leurs élites les petits plaisirs honteux.

Marcel GRIAULE.

Tambour de la Côte d'Ivoire (Haut. 193 cm. ; Diam. 48 cm.). Détail. — Musée du Trocadéro, N° 36.376.

## Disques Nouveaux

Depuis longtemps, en dépit de tous les avatars et méandres divers auxquels a dû se plier la musique afro-américaine (adaptations plus ou moins affadies, voire totalement défigurées ; vulgarisation croissante, ou bien inversement tendance au déplorable style « artiste »), je partage avec Georges Henri Rivière la conviction que le jazz représente actuellement la vraie musique sacrée (c'est-à-dire celle qui est le plus capable de faire entrer une foule « *en trance* »). pour ne pas dire la seule musique.

Les récents disques de l'orchestre nègre Duke Ellington en sont un très typique exemple.

Deux de ces disques reproduisent, dans un style entièrement renouvelé et d'une prodigieuse virilité, quatre des thèmes les plus connus de la dernière revue des Lew Leslie's Black Birds (*Bandanna babies* et *I must have that man*, par Duke Ellington and his Cotton Club orchestra, Victor, V-38007-A ; *I can't give you anything but love* et *Diga Diga Do*, id., V- 38008-A) ; un autre, en partie à cause de son extraordinaire batterie, nous fait franchir d'un bond la Mason and Dixon line, Dixie même et l'océan, pour nous jeter en pleine « Guinée », dans un pêle-mêle d'images de piété espagnoles, de rhum d'importation, de termitières et de gratte-ciel (*The mooche*, id., V-38034-A ; au verso : *West End blues*, par King Oliver and his orchestra) ; deux autres enfin, quoique d'allure moins imprévue, sont néanmoins de très beau jazz (*Stevedore stomp* et *The dicty glide*, id., V-38053-A ; *Flaming Youth* et *Doin' the voom voom*, id., V- 38035 - B).

A tous ces airs, l'érotisme déchaîné, le burlesque aucunement « comique », mais intervenant seulement comme une sinistre *dérision*, les pulsations tout à fait animales — brochées d'affreux hoquets bien plus semblables à des convulsions d'infusoires qu'à des soubresauts d'ivrogne — confèrent un caractère d'horreur grandiose, inquiétant comme les larves qui grouillent obscurément en nous, sans que parviennent à les neutraliser ni cette ironie d'essence romantique, ni l'arc-en-ciel sonore opposé à la férocité d'un rythme de cérémonie rituelle ou d'incantation magique.

Encore plus que d'une musique à faire danser, il s'agit ici bel et bien d'une *musique à faire peur*, donc d'une *musique à faire aimer*, si tant est que l'amour — magie moins blanche que noire — se rapproche à peu près nécessairement de l'assassinat ou de l'angoisse panique... — M. LEIRIS.

*N. B.* — Le seul disque de Duke Ellington qu'on puisse, à ma connaissance, se procurer à Paris est le suivant : *Take it easy* et *Jubilee stomp*, par le Duke Ellington's Wonder orchestra (Parlophone, R 144), — disque excellent mais nettement inférieur aux précités

Parmi les rares bons disques qui soient en vente dans l'assommante " province " qu'est en train de devenir notre pays, signalons encore, comme venant de paraître, *Bandanna Babies* et *Magnolia's wedding-day*, par l'orchestre Leslie Blackbirds (Brunswick, 1014), d'une admirable frénésie. Mais il est dommage que l'enregistrement en soit médiocre.

## Masques Bapindi

Nous publions ici (p. 54) un masque Bapindi. Souvent les masques font partie d'un vêtement qu'on porte à l'occasion des fêtes d'initiation. Les garçons chez les Bapindi ne peuvent se montrer devant les femmes qu'avec le masque. Dans d'autres tribus congolaises, il est défendu aux femmes de voir ces attributs ; on dit qu'elles meurent à leur vue. Torday raconte que si une femme a vu ce masque on tue la première chêvre qu'on rencontre, on la mange et on met tous les frais au compte de cette femme. Les usages concernant ces masques sont très difficiles à pénétrer, car ils sont gardés par les sociétés secrètes qui ne les divulguent jamais aux profanes.

Il semble bien que le porteur du masque représente son ancêtre, car le garçon, après la circoncision, change de nom et prend celui de l'ancêtre. Il est curieux que l'invention du masque soit due à une femme nommée Kachiuchi, qui l'a fabriqué pour effrayer son enfant. Une autre tradition rapporte que la mère de Kachiuchi, Samma Mekepi, avait défendu aux femmes de porter des masques, pour ne pas en effrayer les garçons. Elles formèrent la société secrète des Babende qui portaient des masques effrayants pour éprouver le courage des initiés.

Le conte selon lequel la femme est l'inventrice du masque et les hommes les usurpateurs serait un reste du temps où le matriarcat était la règle dans ces sociétés. Il est possible d'ailleurs que les deux institutions du matriarcat et du patriarcat coexistent et se partagent le pouvoir au hasard de la lutte qu'elles mènent l'une contre l'autre.

Il semble que le type primitif de ce masque était une sorte de peigne. La partie supérieure porte de la couleur blanche, couleur des morts et des esprits, ce qui semble confirmer que le porteur s'identifie avec un ancêtre. Il existe de petits masques d'ivoire correspondants à celui-ci et qu'on porte en amulette. — C. E.

Lorenzetti, Paysage. — Sienne, Museo civico (cf. p. 48).

## Paysage de Lorenzetti

Nous publions ici l'un des deux paysages de Lorenzetti du Museo civico de Sienne, dont l'attribution n'est pas encore définitive.

Berenson, Perkins et Van Marle attribuent ce tableau à Pietro Lorenzetti qui a travaillé entre 1305 et 1348. Cependant Dami et Autal l'attribuent à son frère Ambrogio qui travaillait entre 1324 et 1348. Le vieux catalogue du musée de Sienne l'appelle, selon la tradition locale, « à la manière d'Ambrogio ». On connaît encore un deuxième paysage qui formait sans doute un ensemble avec l'autre et dont on a perdu différentes parties. On voulait y reconnaître une représentation de l'hôtel de ville de Sienne.

La figure de Pietro Lorenzetti reste estompée. Sa vie n'est clairement racontée ni par Guiberti, ni par l'ennuyeux Malia Becchiano.

Vasari attribue encore les fresques de Pietro à Giotto bien qu'il parle du premier comme d'un peintre apprécié par toute la Toscane. — C. E.

## Couvertures illustrées de Fantomas

Nous avons déjà publié (*Documents*, 1929, nº 7, p. 379) dans un article de Robert Desnos consacré à l'*Imagerie moderne*, une reproduction de la couverture en couleur de la première édition du tome I de *Fantômas*.

Robert Desnos rappelait (nº 7, p. 378) la parution avant la guerre aux éditions Arthème Fayard des fascicules de *Fantômas*, le plus merveilleux des romans policiers populaires :

« Chaque mois paraissait un nouveau volume : un monde de religieuses s'affrontant revolver au poing dans un entrepont de bateau en présence d'un cercueil vide..., de mains coupées sur le tapis de la roulette de Monte-Carlo, d'assassin vidant dans la Seine le contenu macabre d'un carton à chapeau » ; plus loin « une tête exsangue de femme respirant des roses noires au parfum empoisonné ». On trouvera p. 53 la reproduction des couvertures ainsi décrites.

Nous continuerons dans cette chronique la publication des plus beaux spécimens de l'imagerie populaire moderne dont l'intérêt a été si clairement mis en valeur par Robert Desnos : Nick Carter, les Pieds-Nickelés, le Colonel Ramollot, les suppléments illustrés du *Petit Journal* et du *Petit Parisien* feront l'objet de prochaines publications. — G. H. Rivière.

## Une Conférence de Georges Henri Rivière au Musée Guimet

Le dimanche 26 janvier, au Musée Guimet, Georges Henri Rivière, sous-directeur au Muséum (Musée d'ethnographie du Trocadéro) a fait une conférence sur les mâts totémiques de la Colombie britannique et de l'Alaska.

Il a pu y annoncer le don magnifique que la *Canadian National Railways* a fait au Musée d'ethnographie d'un mât totémique de Angyeda, rivière Nass, nord de la Colombie britannique. Cette pièce remarquable est la première de ce genre qui entre en France.

Nous publions ici (p. 51-52) quelques vues des photographies projetées au cours de cette conférence.

Les Indiens qui peuplent la côte Nord-Ouest de l'Amérique entre le pays des Eskimo et l'actuelle frontière des Etats-Unis se caractérisent par une civilisation commune dont les traits essentiels sont ainsi résumés par Pliny Earle Goddard :

Des maisons rectangulaires en bois, des canots creusés, dits canots « dug-out », un minimum de vêtements, une nourriture de provenance presque exclusivement maritime, une grande considération pour les individus de pur lignage, et prompts à distribuer leurs biens, un art conventionnalisé.

Ces sociétés étaient basées sur le totémisme. Dans ce système, une société donnée se considère comme descendant d'un être mythique, le plus souvent un animal ou une plante et plus rarement un objet inanimé. La société et l'être mythique dont elle se réclame portent un même nom, la société occupe une aire géographique déterminée et rend un culte à l'animal. Le culte est négatif s'il se traduit par des tabous (par exemple, défense de verser le sang de l'animal, défense de le voir etc...), positif s'il y a par exemple consommation rituelle.

Les mâts totémiques (totem-poles) en cèdre sculpté sont une des formes les plus connues de l'art de ces Indiens, qui sont aussi des remarquables sculpteurs sur pierre, tisserands et vanniers.

On distingue trois variétés principales de mâts totémiques : poteaux devant les maisons, poteaux à l'intérieur des maisons et colonnes commémoratives.

Les sculptures décorant les poteaux funéraires étaient presque toujours des armoiries de la famille du défunt tandis que celles des poteaux des maisons pouvaient être soit des armoiries, soit des illustrations historiques. Ils étaient érigés dans de grandes fêtes appelées potlatchs au cours desquelles se distribuaient d'immenses propriétés et se consommaient des quantités de nourriture.

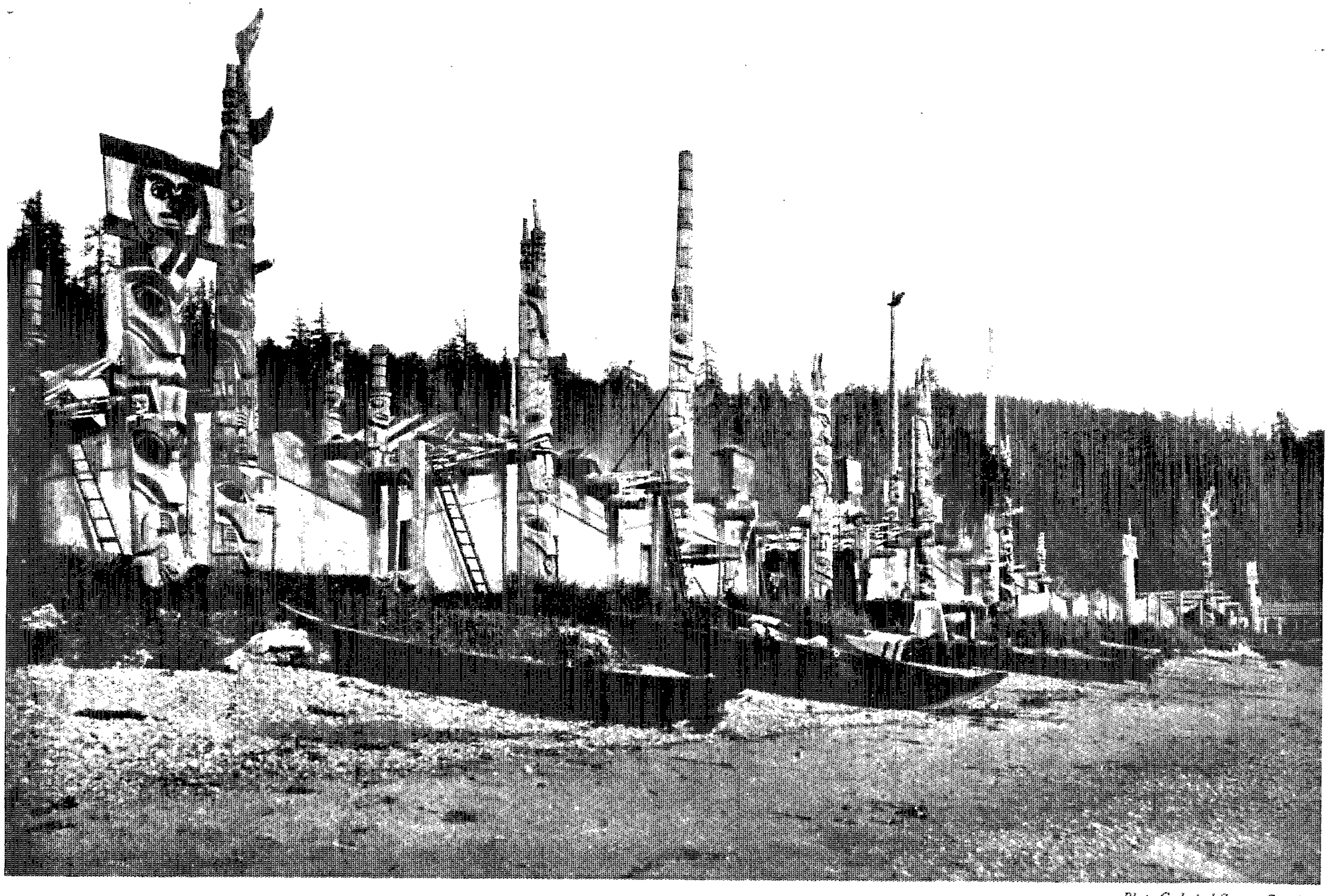


*Photo Geological Survey, Canada*

Mâts totémiques à Skidegate, village des indiens Haïda. — Colombie britannique (cf. p. 48-50).

*D'après Portfolio de photographies, par J. L. Stoddard, The Werner Co, Chicago*

*Photo Canadian National Railways*

Mâts totémiques devant la demeure d'un chef, à Wrangal, Alaska. — *a)* fin du XIX$^{e}$ siècle; *b)* de nos jours (f. p. 48-50).

Quatre couvertures de Fantômas (cf. p. 50), Éditions Arthème Fayard,.

*Photo Maurice Beck*

Masque Bapindi. British Museum (cf. p. 48).

*Photo J. Roseman*

Les Baigneuses. — Coll. Vollard.

# Exposition Cézanne (Galerie Pigalle)

Cette Exposition donne une excellente vue d'ensemble de l'œuvre de Cézanne.

Cézanne nous apparaît dans le « baroque » de ses premières œuvres comme un personnage d'une mentalité à la fois romantique et logique. Son « baroque » était une étape de jeunesse, mais il transparaît encore dans le Cézanne ultérieur. Ainsi, par exemple, dans les petites Baigneuses de la collection Vollard. Dans ce « baroque » de jeunesse, Cézanne avait déjà réalisé, grâce à ces larges courbes, la rupture avec l'impressionnisme et tenté la représentation des volumes qu'il construira plus tard avec tant de science. Plus tard, son « baroque » signifiera la différenciation des éléments divers, des formes et la dialectique compliquée des contrastes. Dans les œuvres tardives de Cézanne, nous sentons clairement l'annonce de ses successeurs légitimes. Nous y trouvons les contrastes heurtés des couleurs pour créer des volumes.

Mais quelle surprenante architecture de la couleur, quelle simplification des formes, quel maintien logique dans la succession des tons ! Poussin avait déjà commencé à simplifier les maniéristes italiens et à repousser le baroque, et cette tendance classique au primitif, caractéristique du genre français, se retrouve clairement dans Cézanne. C'en est fini de la dispersion du motif provenant de l'impressionisme ; on *construit* maintenant le motif. Rappelons Seurat qui, à la même époque, construisait méthotiquement des masses lumineuses. Si l'on compare le mont Sainte-Victoire de 1903 et les grands arbres de la collection Vollard avec le splendide mont Sainte-Victoire de 1885, on peut établir un renforcement et une simplification des formes.

Dans les tableaux plus tardifs, de simples surfaces de couleurs sont placées les unes à côté des autres. Les couleurs sont nuancées pourtant ; mais simplement parce qu'elles sont assemblées en plus grandes masses en sorte que sur une même surface de couleur le ton varie par le rapprochement des couleurs voisines d'accompagnement, phénomène que nous retrouvons particulièrement chez Braque. Nous dénonçons déjà cette structure du tableau dans des esquisses d'aquarelles. Pourtant là, la structure domine et l'on observe déjà comment Cézanne compense sa première impression de coloriste étonnamment sensible par sa science de la construction. Autour de 1903, Cézanne plongeait complètement les petits baigneurs de la collection Vollard dans le vert de la forêt, avec lequel contrastaient les parties crèmes du fond de la toile à nu. Nous citerons encore le portrait bleu d'une fillette avec sa poupée. Picasso, dans sa jeunesse, s'est beaucoup exprimé par ce bleu, qui domina la palette de Cézanne durant la période qui va de 1905 à 1908.

Le *Fils de Cézanne* nous révèle une nature morte étonnamment significative dont l'intensité vaincra tous les Hollandais. Nous voulons parler du jeune homme à la veste rouge de la collection Reber. Rarement Cézanne réussit une structure colorée aussi significative. Rarement, il enflamma une telle ardeur colorée et humaine. On admire encore les *Joueurs de cartes* de la collection Courtauld, de 1891, dont la réplique est dans la collection Camondo. Les joueurs et Arlequin (voir le *Mardi-Gras* de la collection Stchoukine) furent des motifs souvent exploités par Cézanne. Les joueurs et Arlequin caractérisent la volonté, l'humeur du fanatique distant.

Cézanne apparaît dans cette exposition comme le classique qui retrouve les grandes formes constructives et qui force l'impressionnisme au recul. La lumière et l'écriture ne sont plus un but en soi, mais le moyen d'obtenir des volumes. On ne décompose pas un motif, mais on construit un tableau.
— C. E.

La sœur de Cézanne.
Copie du tableau de Cézanne par Juan Gris.

*Photo J. Roseman*

Cézanne, Paysage.

N. B. — Nous rendrons compte prochainement de l'importante exposition d'art africain et océanien, à laquelle participe le Musée d'ethnographie du Trocadéro, qui s'ouvre actuellement à la Galerie Pigalle et dont le catalogue est rédigé par M. Tristan Tzara.

# GALERIE PAUL CASSIRER

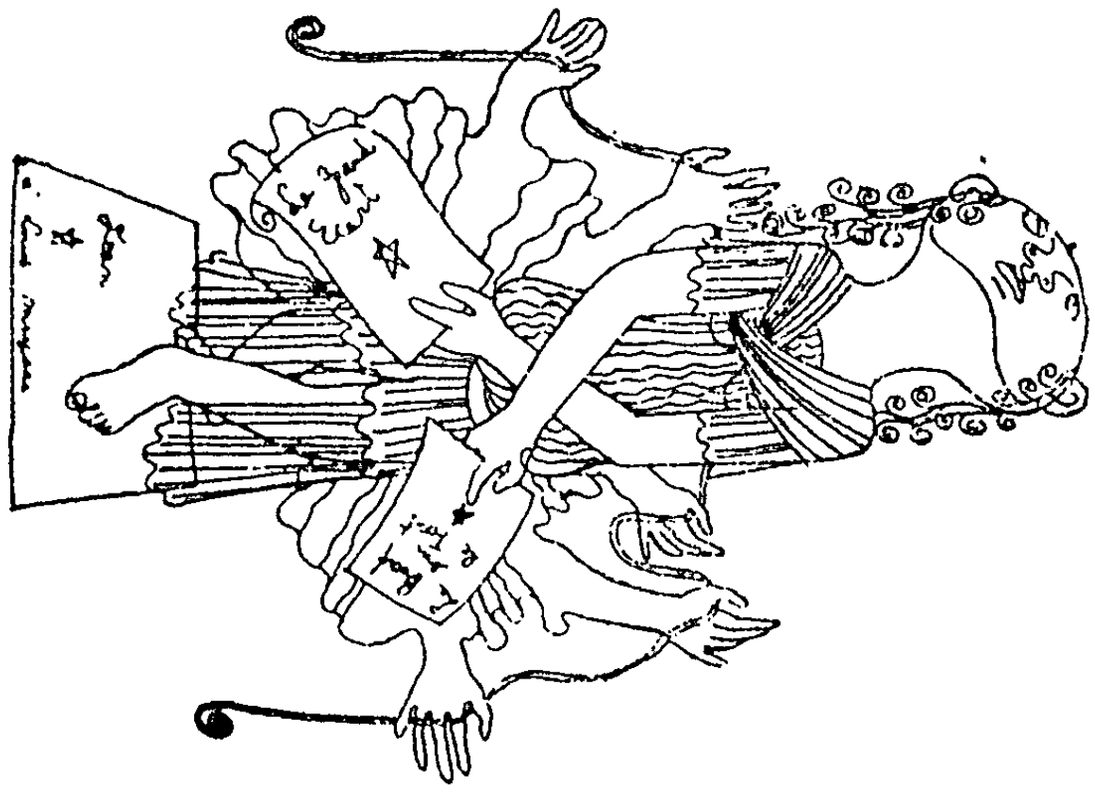
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35



LE BŒUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PENTHIÈVRE



LE GRAND ÉCART, 7 RUE FROMENTIN

RESTAURANT - BAR - DANCING

DESSIN DE JEAN COCTEAU



*Le Gérant :* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

## 2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI$^{E}$)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

### ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
LEGER
UTRILLO
DE LA FRESNAYE
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
GIACOMETTI
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

12

2e Année. — 1930

Michel LEIRIS. Toiles récentes de Picasso. — René GROUSSET. Un cas de régression vers les arts « barbares » : la statuaire du Kâfiristân. — Georges BATAILLE. Les écarts de la nature. — Marie ELBÉ. Manet et la critique de son temps. — Paul JACOBSTHAL. Les têtes de Roquepertuse. — Georges LIMBOUR. Eschyle, le carnaval et les civilisés.

Chronique par Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris.

L'Exposition « Afrique Océanie » à la Galerie Pigalle.

Photographies de Jacques-André Boiffard.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# EDGAR WORCH

TÊTE EN PIERRE SCULPTÉE
PROVENANT DES CAVES DE YUN-KANG
EPOQUE WEI, HAUTEUR 25 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10,

# LES CAHIERS DE SÉLECTION

**Directeur : André de Ridder**

126, AVENUE CHARLES DE PRETER — ANVERS

PARUS :

**1 Raoul Dufy** études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fr. Vanderpyl, René-Jean, Fernand Fleuret, Artigas, P.-G. van Hecke, Luc et Paul Haesaerts, Georges Marlier, André de Ridder, et 40 reproductions et dessins. (88 pages) (épuisé)

**2 Gustave De Smet** études de Luc et Paul Haesaerts, André de Ridder, P.-G. Van Hecke, et 72 reproductions et dessins. (136 pages)

**3 Ossip Zadkine** études de Pierre Humbourg, Waldémar George, et 51 reproductions et dessins. (72 pages)

**4 Edgard Tytgat** études de A. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Frans Gellens, F. Ferdriel, Jean Milo, M. Roelants, Jan Gresholf, et 85 reproductions et dessins. (132 pages)

**5 Fernand Léger** études de Maurice Raynal, E. Tériade, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Paul Morand, P. Flouquet, W. George, Blaise Cendrars, Robert Guiette, et 35 reproductions et dessins. (72 pages)

**6 Marc Chagall** études de J. Maritain, M. Raynal, W. George, P. Courthion, Charensol, A. Efrosz, J. Delteil, P. Fierens, A. Vollard, K. With, A. de Ridder, et 96 reproductions et dessins. (152 pages)

**7 Marcoussis** études de Max Jacob, E. Tériade, W. George, Maurice Silver, Jean Cassou, M. Raynal, W. Uhde, C. Zervos, P. Fierens, T. Tzara, et 48 reproductions. (72 pages)

**8 G. de Chirico** études de Pierre Courthion et Angelo Bardi ; poèmes de G. de Chirico ; 53 reproductions et dessins (84 pages)

**9 M. Gromaire** études de P. Petit, J. Cassou, W. George, H. Hertz, Noël Bureau, P. Fierens ; 36 reproductions et dessins. (56 pages)

POUR PARAITRE :

PICASSO
F. VAN DEN BERGHE
CONSTANT PERMEKE
MAX ERNST
G. VAN DE WOESTIJNE
OSCAR JESPERS
ANDRÉ LHOTE
PAUL KLEE
AUG. MAMBOUR
J. LIPCHITZ
GARGALLO
JEAN LURÇAT
HEINRICH CAMPENDONK
CRETEN GEORGES
FLORIS JESPERS
JOAN MIRO
HUBERT MALFAIT
SOUTINE
RENÉ MAGRITTE
VALENTINE PRAX

*Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux* **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**

DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Vente :* 84, Boulevard Saint-Michel

Abonnement à 10 cahiers : 75 francs (Belgique) — 100 francs (Etranger)
Prix par volume : 10 francs (Belgique) — 15 francs (Etranger)

Publient chaque mois

LES ÉDITIONS RIEDER

7, PLACE SAINT-SULPICE - PARIS

en cahiers in-8 de 152 pages

LA PREMIÈRE REVUE FRANÇAISE
D'INFORMATION ET DE CULTURE INTERNATIONALE

# EUROPE

## SOMMAIRE DU N° 86

(15 Février 1930)

JEAN-RICHARD BLOCH ..... Essai sur le Théâtre (1)
STANLEY BURNSHAW ..... Poèmes traduits par A. Spire
PANAIT ISTRATI ..... Confiance
LUC DURTAIN ..... Extrême-Orient (2)
A. BELTRAMELLI ..... La Barque des Sept Frères
PIERRE DOMINIQUE ..... Les Cahiers de Tristan Fabius

COMMENTAIRES de JEAN-RICHARD BLOCH.
NOTES DE LECTURE de JEAN GUÉHENNO.

Chroniques — Notes — Comptes Rendus — Chronique des Idées.

## CONDITIONS D'ABONNEMENT

*SANS PRIMES*

| | Un an | 6 mois |
|---|---|---|
| France, Colonies, Belgique, Luxembourg .. | **56** fr. | **30** fr. |
| Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale | **68** fr. | **35** fr. |
| Tous les autres Pays .. .. .. .. .. | **72** fr. | **38** fr. |

*Avec 24 francs de livres à choisir dans le catalogue des ÉDITIONS RIEDER*

| | |
|---|---|
| France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an : | **68** fr. |
| Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale. | **80** fr. |
| Tous les autres Pays .. .. .. .. .. | **84** fr. |

*ÉDITION DE LUXE :* France, un an : **100** fr. — Étranger, un an : **110** fr.
*LE NUMÉRO :* France, Belgique et Colonies : **6** fr. — Autres Pays : **7** fr. **50**.

*Envoi d'un numéro spécimen gratuit et des conditions d'abonnement sur simple carte de visite timbrée à* 0 fr. 15 *adressée aux* ÉDITIONS RIEDER.

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 2

## SOMMAIRE :

Michel LEIRIS. *Toiles récentes de Picasso* ..... 57

René GROUSSET. *Un cas de régression vers les arts « barbares » : la statuaire du Kâfiristân* ..... 72

Georges BATAILLE. *Les écarts de la nature*..... 79

Marie ELBÉ. *Manet et la critique de son temps*..... 84

Paul JACOBSTHAL. *Les têtes de Roquepertuse* ..... 92

Georges LIMBOUR. *Eschyle, le carnaval et les civilisés*..... 96

*CHRONIQUE :*

*Dictionnaire* (M. Griaule, M. Leiris)..... 103

*A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle* (Carl Einstein)..... 104

**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

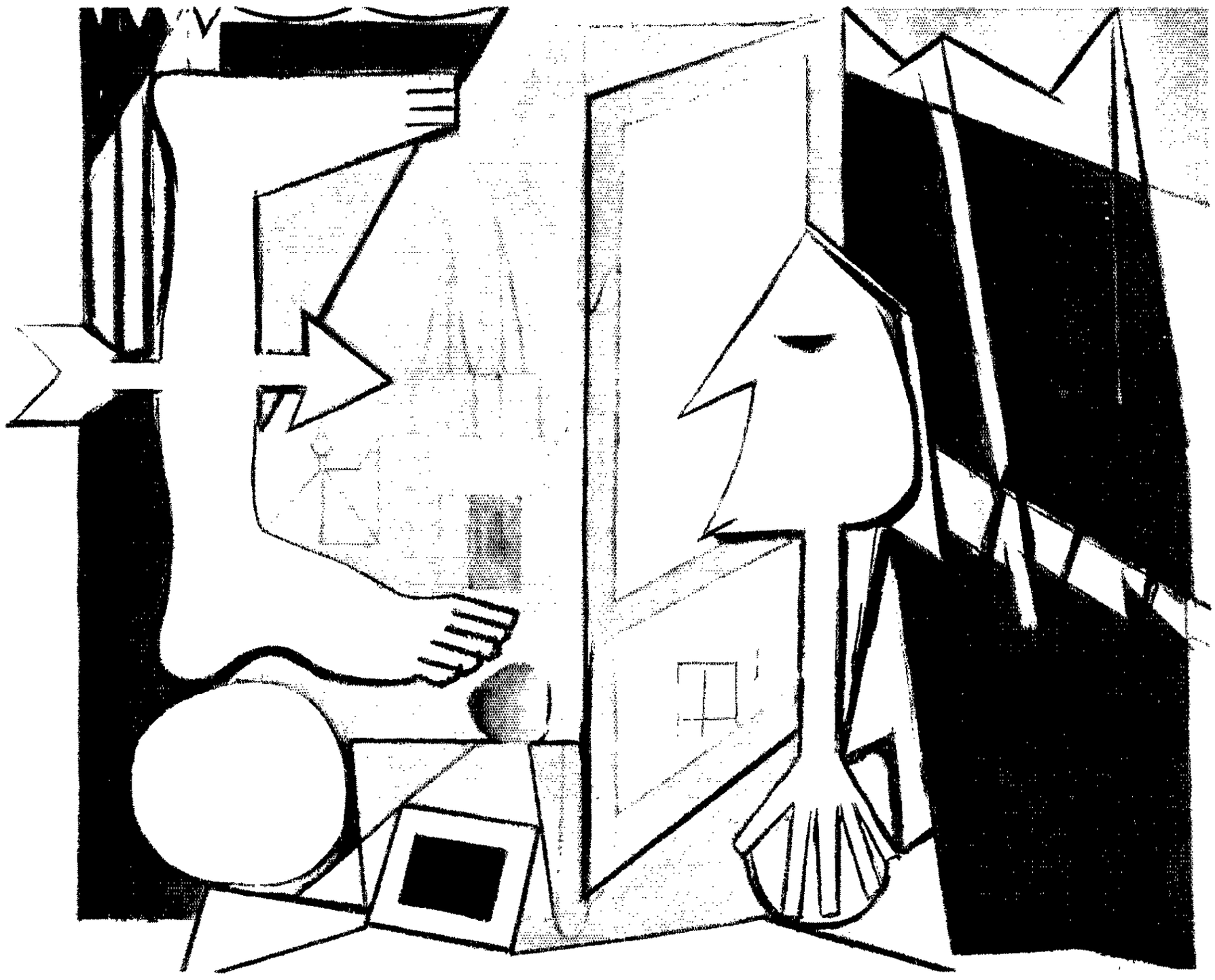
**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VI^e^)**

**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334 55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** GEORGES BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

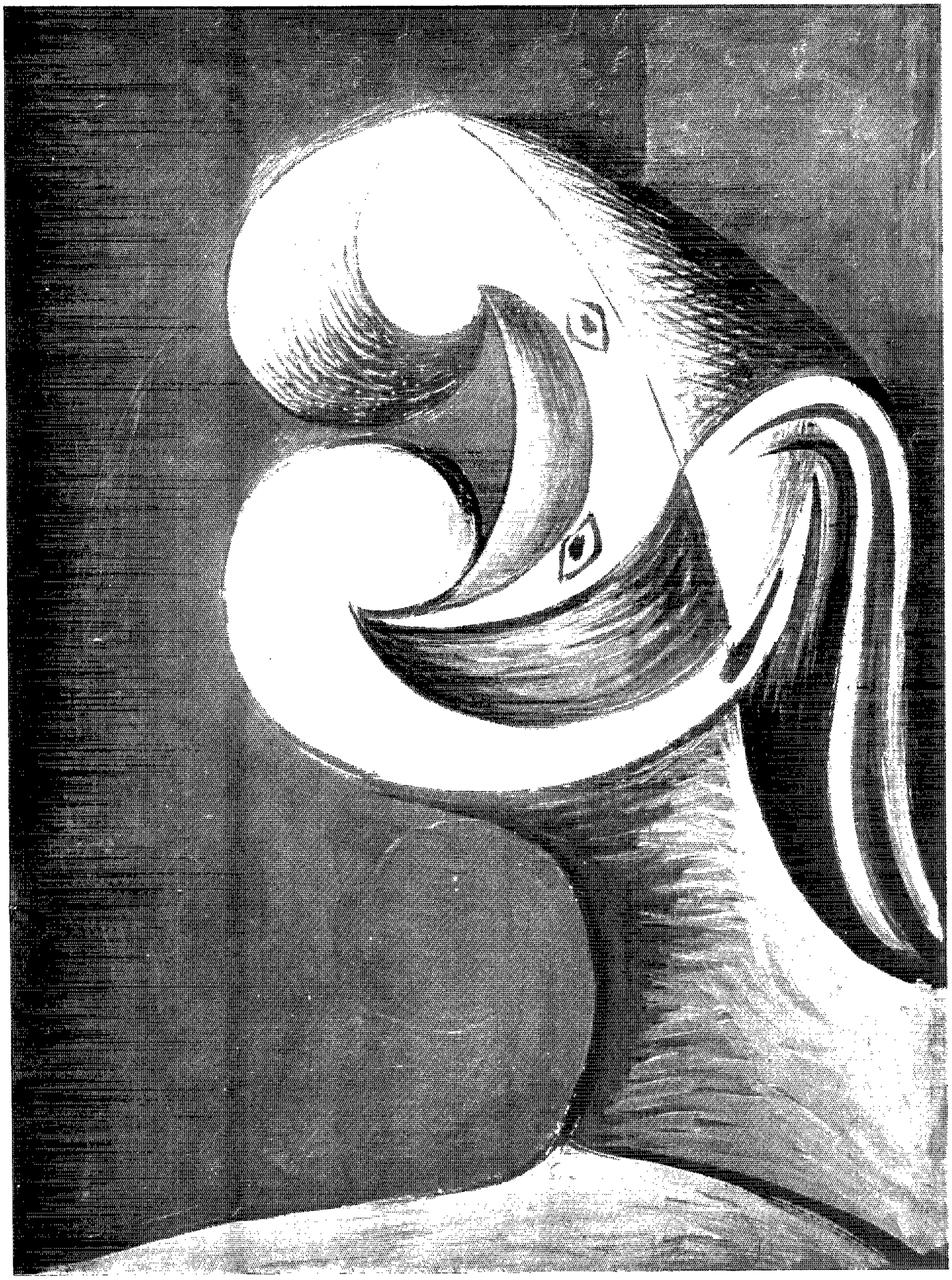
FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Demi-Tarif : 150 Fr. (le N° 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le N° 20 Fr.)



Picasso. 22 novembre 1929. 130 · 161 cm.

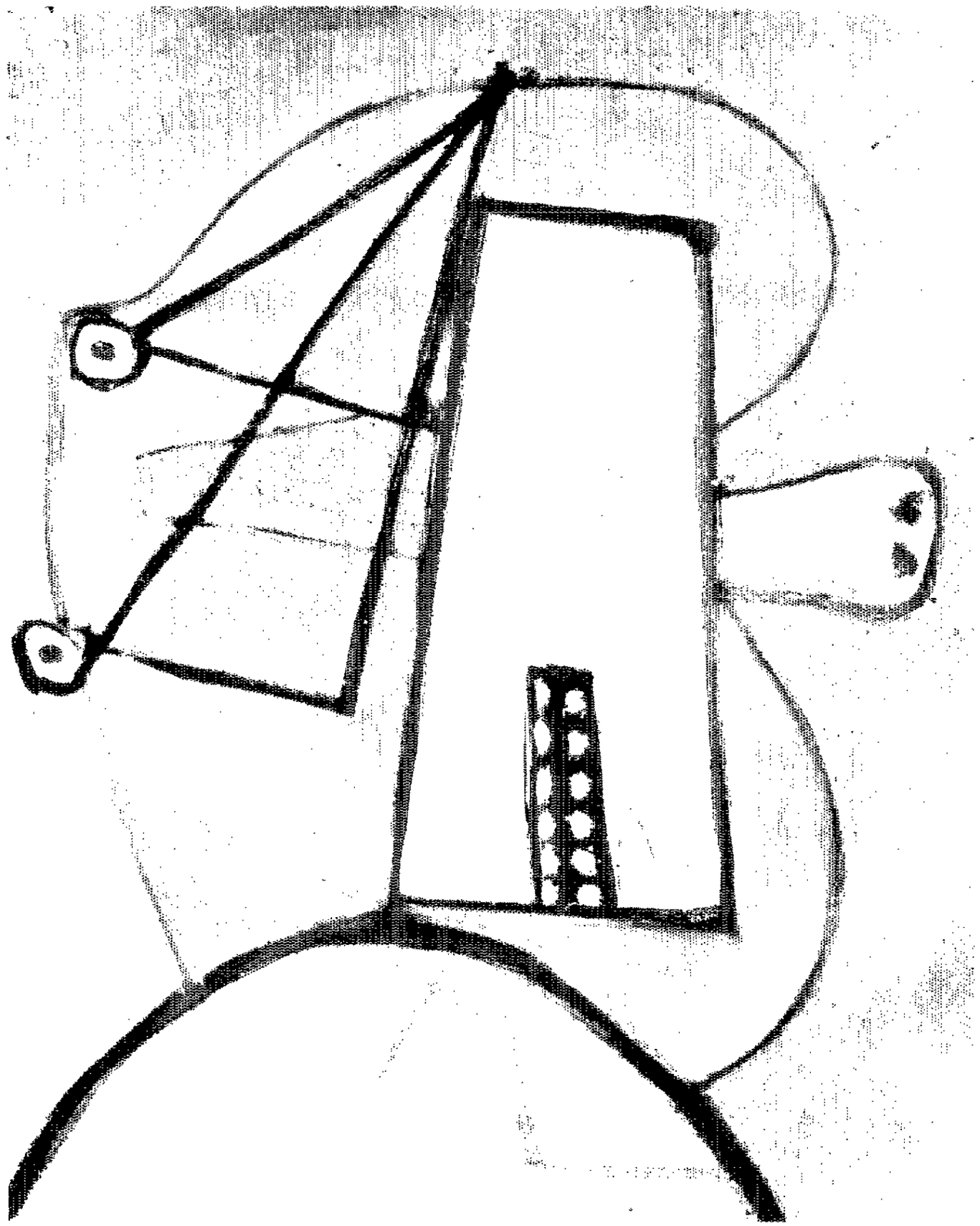
# TOILES RÉCENTES DE PICASSO

Le propre du génie étant de couper court à toute espèce de commentaire, s'il est déjà absurde en général d'écrire sur la peinture, cela *a fortiori* l'est encore plus, et d'une façon beaucoup plus grave, dans le cas particulier de Picasso. Etant donné l'état de médiocrité singulièrement poussée dans lequel aujourd'hui nous vivons, les créations d'un pareil homme dépassent de si loin ce que nous aurions pu imaginer avant qu'il nous l'eût montré, que, quel que soit le point de vue auquel nous nous plaçons (plastique, poétique, métaphysique, etc.), tout ce que nous en pouvons dire n'est qu'une sinistre caricature de la réalité... Drôle de vermine que nous sommes, toujours à nous coller dans les aisselles du génie ! Malgré la sotte prétention qu'il y a d'essayer de faire entrer dans la trame mesurée du discours ce qui, par définition, est incommensurable,

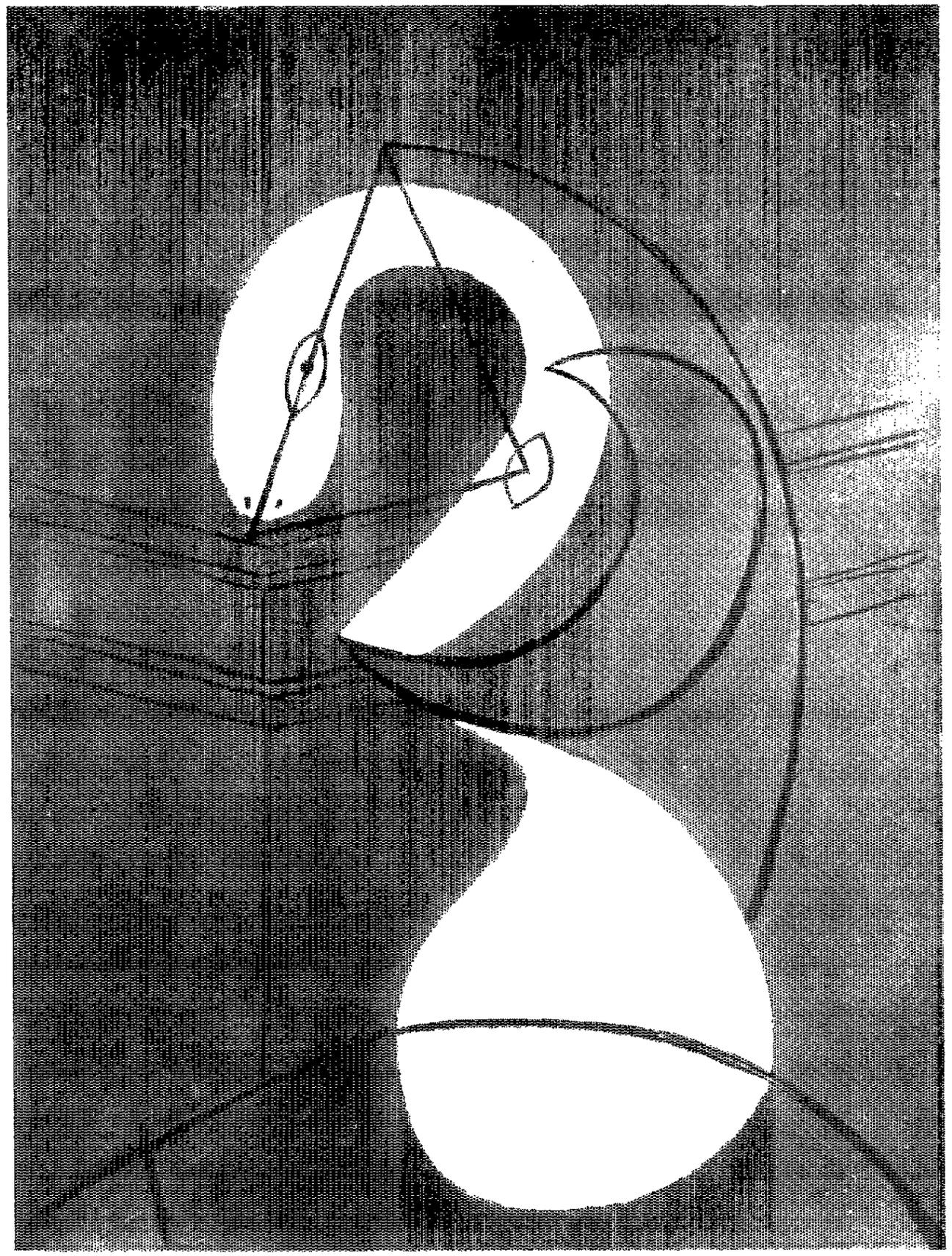


Picasso. 26 janvier 1930. 64 · 47 cm.

Picasso. 31 janvier 1930. 64 × 47 cm.



Picasso. 19 juin 1929. 41 33 cm.



Picasso. 25 novembre 1929. 64 47 cm.

Picasso. 1er janvier 1930. 64 × 47 cm.

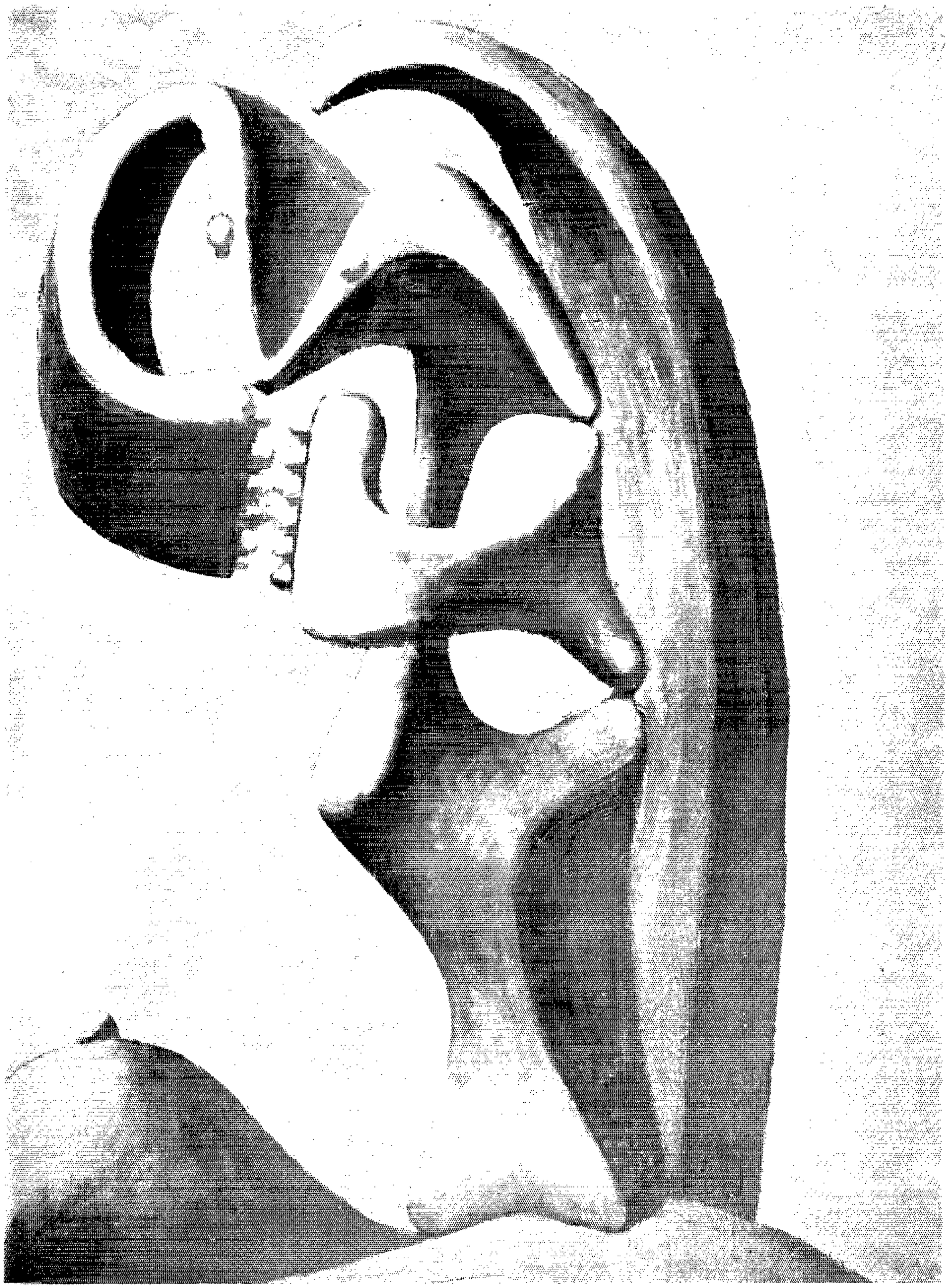
Picasso. 2 janvier 1930. 64 · 47 cm.

nous n'hésitons pas à faire toute confiance à notre « intuition », sans remarquer qu'ainsi — et de n'importe quelle autre manière, du reste — nous avons toutes les chances de nous noyer dans un stérile verbiage, genre punaise de sacristie sinon pédant de village...

Presque tous ceux qui parlent de Picasso tournent autour de leur sujet et n'osent s'en approcher qu'avec des ruses de sauvages (attention ! il y a des pièges à loups, des rasoirs grand-ouverts autour de ses tableaux) ; ou bien, s'ils se départissent un seul instant de cette prudence, ils se jettent à corps perdu dans la bonne balourdise, qu'ils adoptent soit le ton d'un professeur en chaire ou celui d'un physicien décrivant ses expériences de laboratoire, soit celui à trémolos de l'Initié devant le Maître, voire le simple et enfantin balbutiement d'une vieille dévote en mal d'adoration. Il conviendrait pourtant de traiter d'un art aussi *actuel* que celui de Picasso d'une manière totalement différente de cela. Ni l'intellectualisme obscur et prétentieux, ni le ton « romantique à tous crins », ni la sentimentalité bébête ne conviennent, mais une manière absolument directe, franche, spontanée, naïve, sans aucune de ces fausses cuirasses qui ne sont que des moyens (bien inefficaces !) de truquer avec le sujet. Picasso ne cesse de nous donner lui-même l'exemple admirable de quelqu'un qui se tient de plain-pied avec toutes les choses, les traite aussi *familièrement* qu'il est possible (cette familiarité impliquant vis-à-vis d'elles une liberté d'allures qu'un antique manuel de savoir-vivre jugerait certainement déplacée), parce que, de prime abord, il les connaît et qu'on pourrait, sans grand risque de se tromper, lui appliquer le vieil adage latin et dire que *rien de ce qui est humain* — pas plus que de ce qui est inhumain, d'ailleurs — *ne lui est étranger*. Il faudrait donc pouvoir en user de même avec lui, en tous cas ne pas le monter sur un socle comme cette horreur funèbre qu'on appelle un « grand homme » ou comme un demi-dieu, lui qui — on ne le répétera jamais assez — témoigne avant tout d'une vitalité et d'une mobilité assez exceptionnelles pour qu'elles soient entièrement et à jamais rebelles à ce qu'on les emprisonne dans les lignes mortes d'une statue.

S'il reste difficile toutefois, pour des raisons élémentaires de déférence, d'adopter à l'égard de Picasso cette attitude dépourvue de tous « embarras » qui seule serait bonne, parce que seule capable de répondre à son extraordinaire aisance, il n'est pas impossible de ruiner quelques erreurs, de dissiper certains malentendus. Il va sans dire, du reste, que Picasso est loin de nous attendre pour s'acquitter lui-même de cette tâche magnifiquement, chaque nouvelle série d'œuvres de lui démontrant d'une manière péremptoire quelles propositions incomplètes, erronées et idiotes on avait avancées, dans la surprise et l'enthousiasme que la précédente série d'œuvres avait en son temps suscités.

Or, parmi les grossières, mais pernicieuses erreurs qui, dans le courant de ces dernières années, ont été propagées sur le compte de Picasso, celle qui vient au premier plan est celle qui tendait à le confondre plus ou moins avec les surréalistes, somme toute à faire de lui une sorte d'homme en révolte, ou bien plutôt en fuite (on a beau faire, les mots disent souvent bien autre chose que ce qu'on aurait primitivement voulu qu'ils dissent), devant la réalité. Bien qu'il y ait de fortes raisons (d'apparences tout au moins) pour le considérer comme une espèce de visionnaire ou de mage noir se propo-

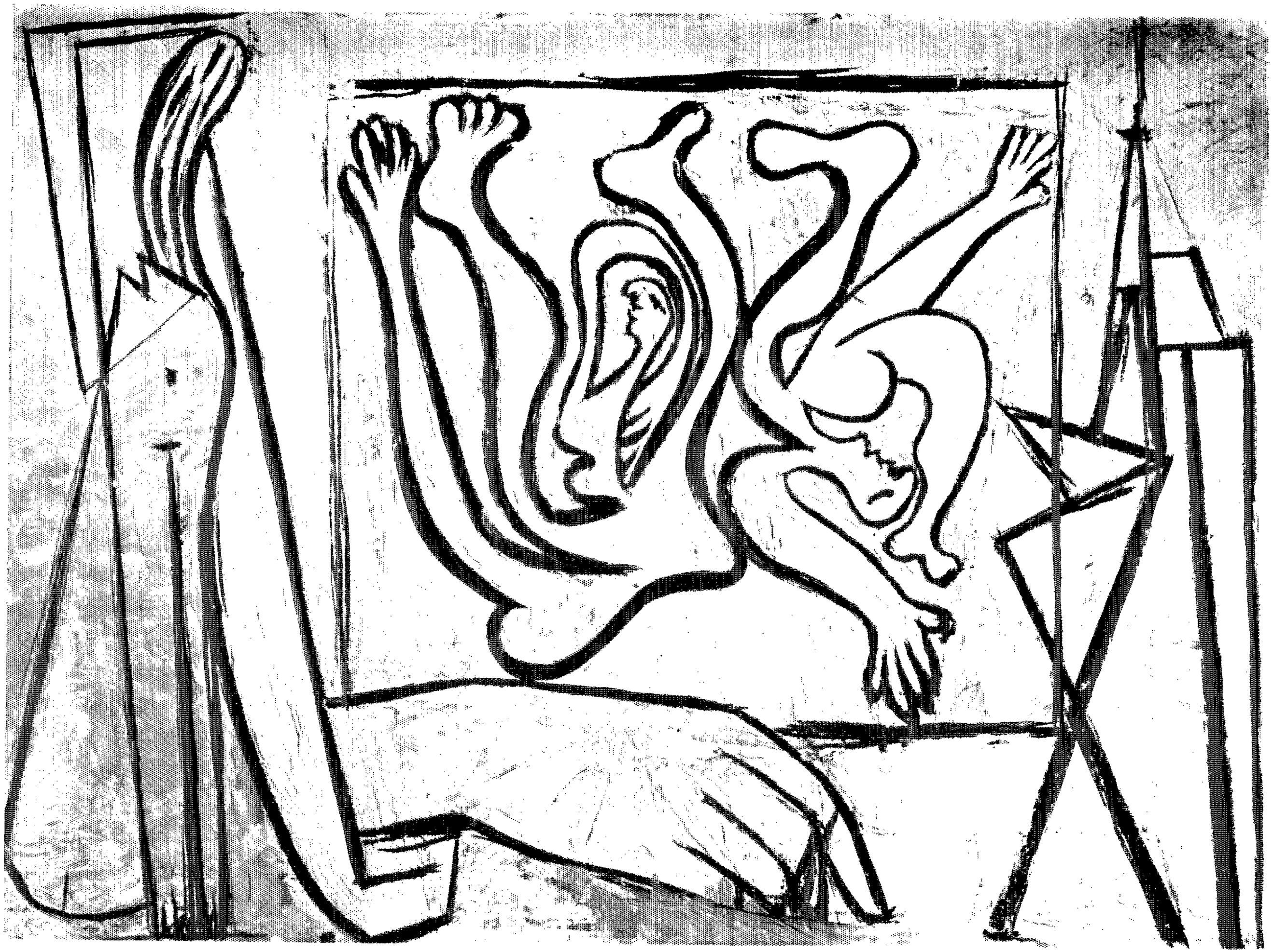


Picasso. 4 janvier 1930. 64 · 47 cm.

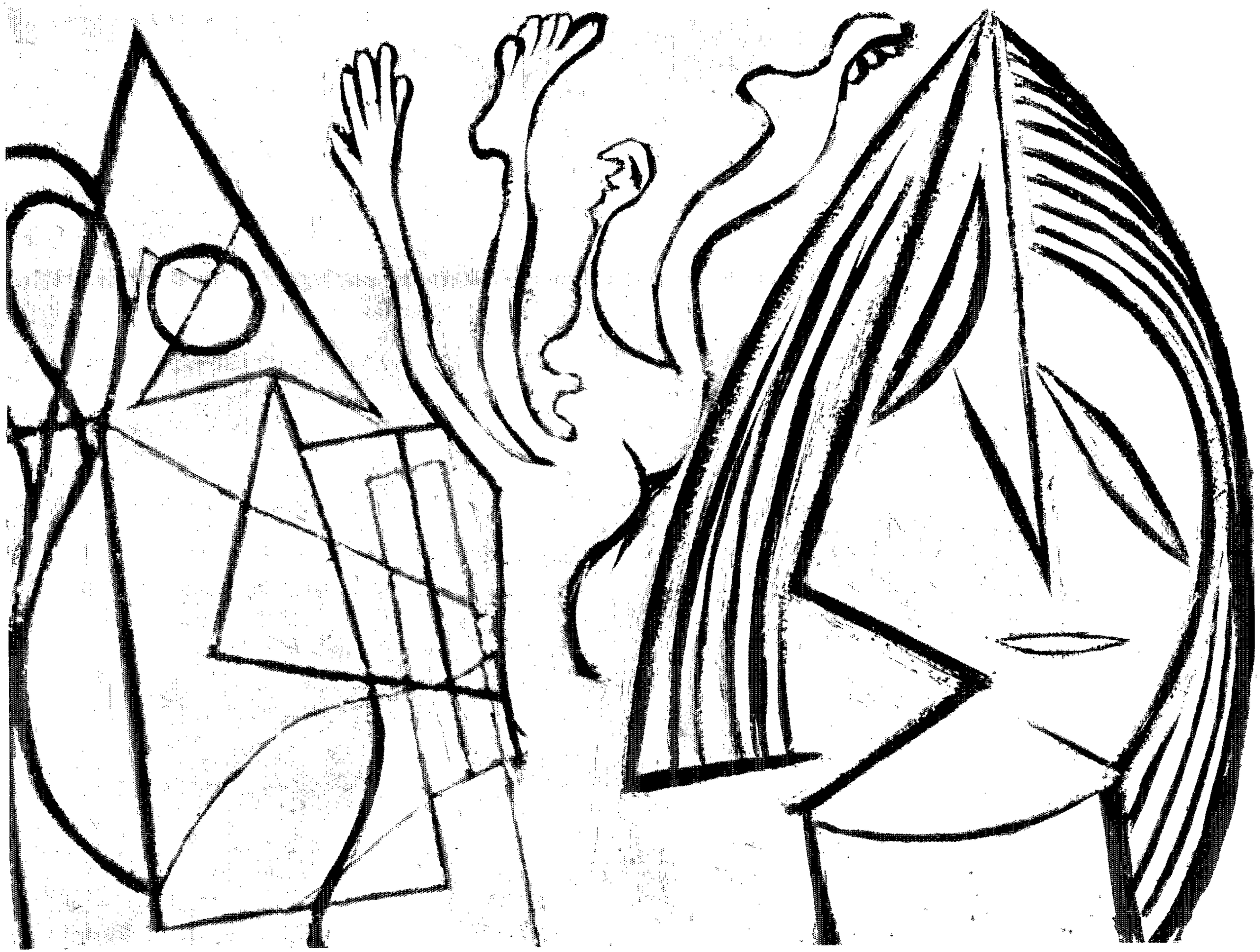
sant soit de substituer au monde des perceptions quotidiennes un monde d'une essence supérieure, soit de poursuivre simplement le bris des relations afin de démontrer le néant et la stupidité de l'arrangement des choses sensibles, je ne crois pas qu'on puisse tenir Picasso pour un ennemi *a priori* du monde. Moins contestablement encore que toutes les autres, ses dernières œuvres me paraissent en faire foi. Pour lui il s'agit beaucoup moins, me semble-t-il, de refaire la réalité dans le seul but de la *refaire*, que dans celui, incomparablement plus important, d'en exprimer toutes les possibilités, toutes les ramifications imaginables, de manière à la serrer d'un peu plus près, à vraiment la toucher. Au lieu d'être un rapport vague, un panorama lointain de phénomènes, le réel est alors éclairé par tous ses pores, on le pénètre, il devient alors pour la première fois et *réellement* une RÉALITÉ. Dans la plupart des tableaux de Picasso on remarquera que le « sujet » (s'il est permis d'employer une telle expression) est presque toujours tout à fait *terre à terre*, en tous cas jamais emprunté au monde fumeux du rêve, ni susceptible immédiatement d'être converti en symbole, — c'est-à-dire aucunement « surréaliste ». Toute l'imagination porte sur la création de nouvelles formes, situées ni au-dessus ni au-dessous des formes quotidiennes, mais vraies comme elles, quoique différentes et tout à fait nouvelles.

Aujourd'hui Picasso met debout, non plus seulement des formes neuves, mais d'authentiques organismes, et ces géantes créatures se dressent et marchent, comme des êtres bien vivants (quoique entièrement réinventés) et non comme des fantômes. C'est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu'oublier le caractère foncièrement *réaliste* de l'œuvre de Picasso et le situer dans une sphère d'hallucinations fantastiques, une manière de plan astral où le réel ne sait rien autre que valser. Il est vraiment par trop facile, lorsqu'une œuvre élargit les limites de l'entendement, de faire appel, pour l'expliquer, à un merveilleux de bas étage genre tables tournantes, ou bien de regarder cette œuvre comme essentiellement hostile à cet entendement même, hostile à cette vie, détachée d'elle, et flottant dans une sorte de ciel chimérique où le moindre désir devient loi. La véritable liberté, d'autre part, ne consiste en rien à nier le réel ou « s'évader » ; bien au contraire elle implique la reconnaissance nécessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements ; et c'est en ce dernier sens surtout qu'on a le droit de dire que Picasso est libre — le peintre le plus libre qui jamais ait existé — lui qui connaît mieux que quiconque le poids exact des choses, l'échelle de leur valeur, leur matérialité...

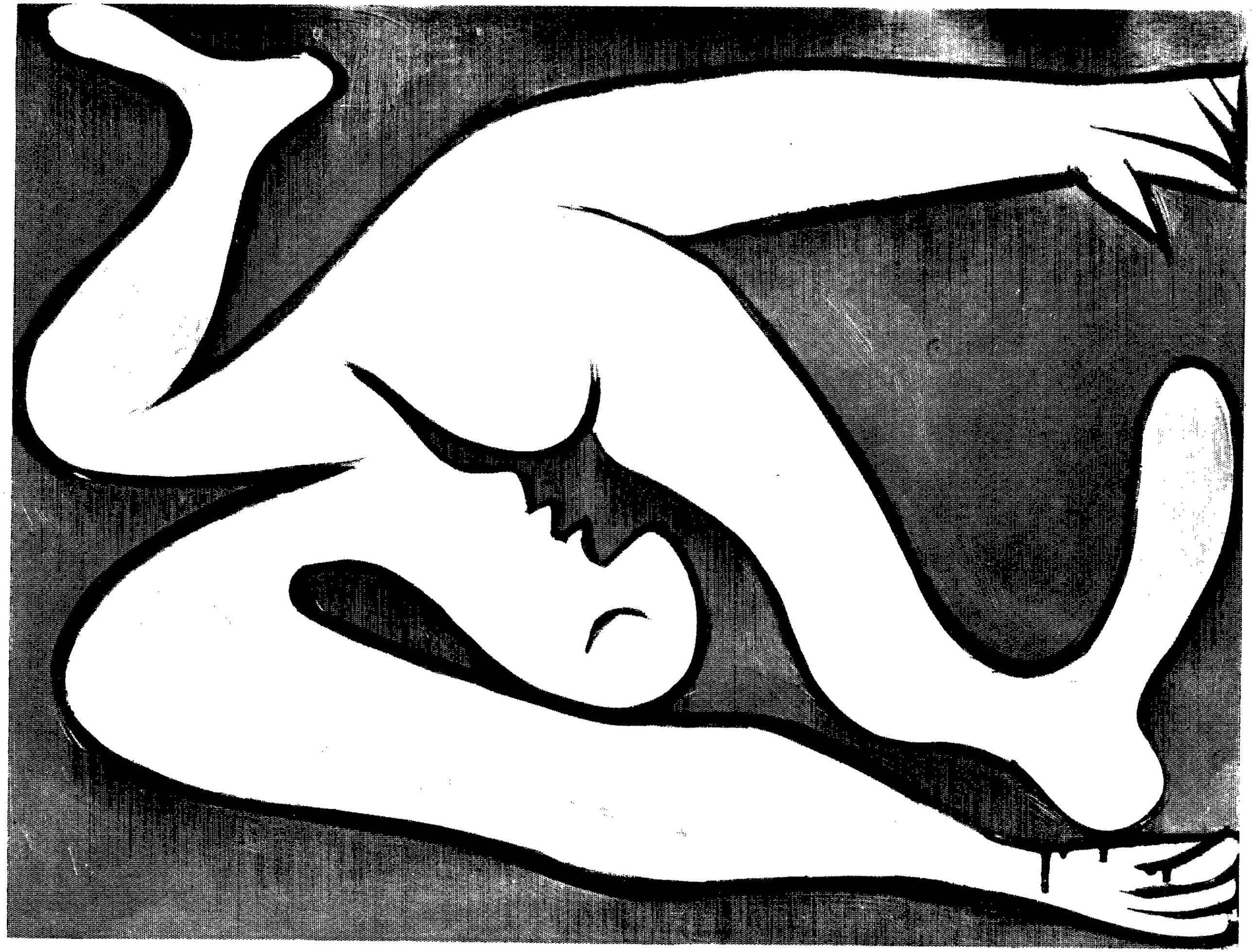
Une autre erreur que certains n'hésitent pas à commettre consiste à appliquer à Picasso, dans un sens assez particulier, la vieille notion antinomique du beau et du laid, opposés comme le jour et la nuit, Ormuzd et Ahriman, ou deux entités manichéennes. Sous prétexte que Picasso s'est insurgé contre les canons académiques, on le loue de s'être attaqué à l'antique beauté, fade, froide et idiote comme une nymphe de square, et d'avoir inventé des formes inquiétantes et monstrueuses. Certes, il ne saurait être question pour moi de nier le trouble très spécial et même l'impression positivement glaçante qu'engendre la vision de quelques-unes des toiles de Picasso, mais j'estime



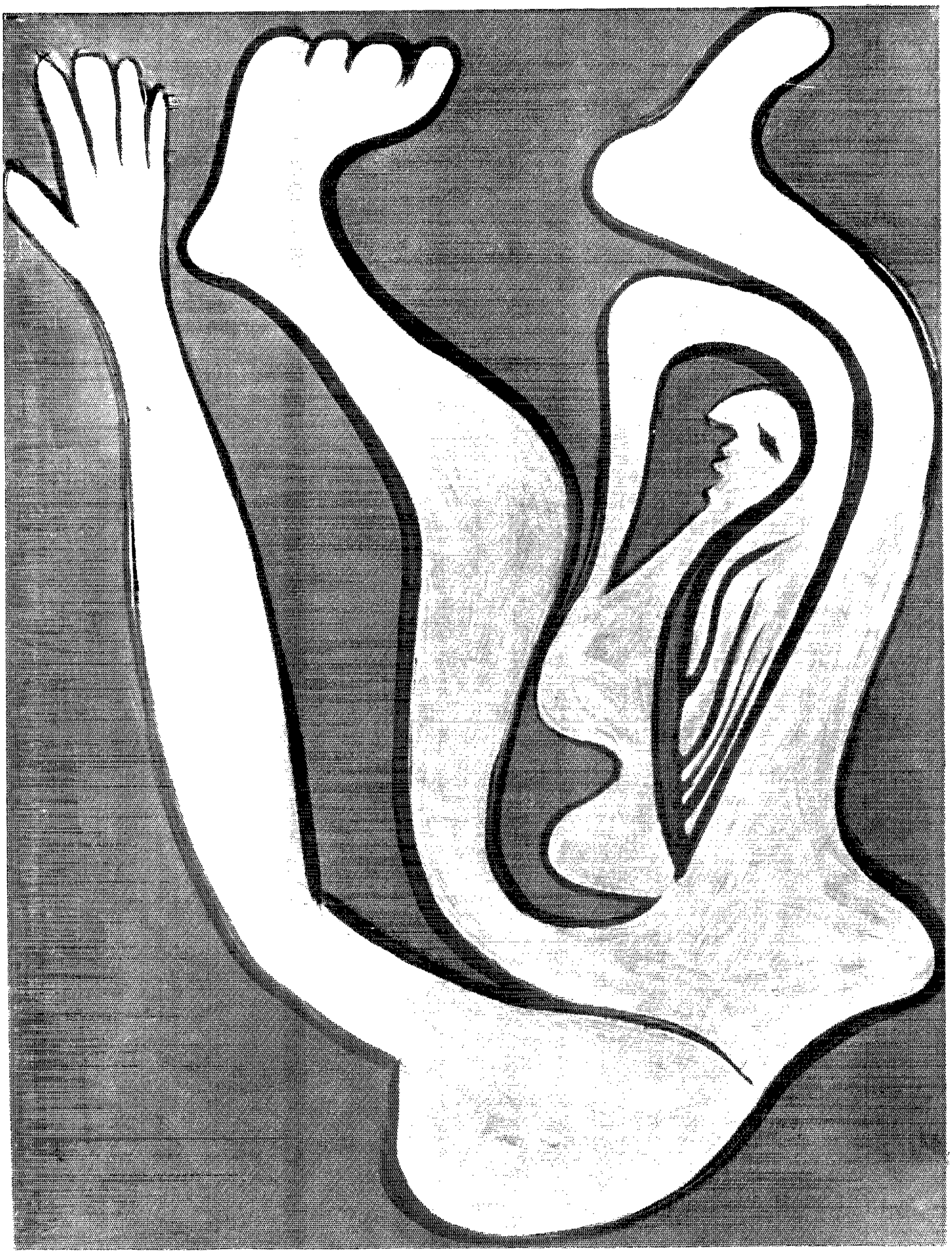
Picasso. 20 janvier 1930. 47 64 cm.



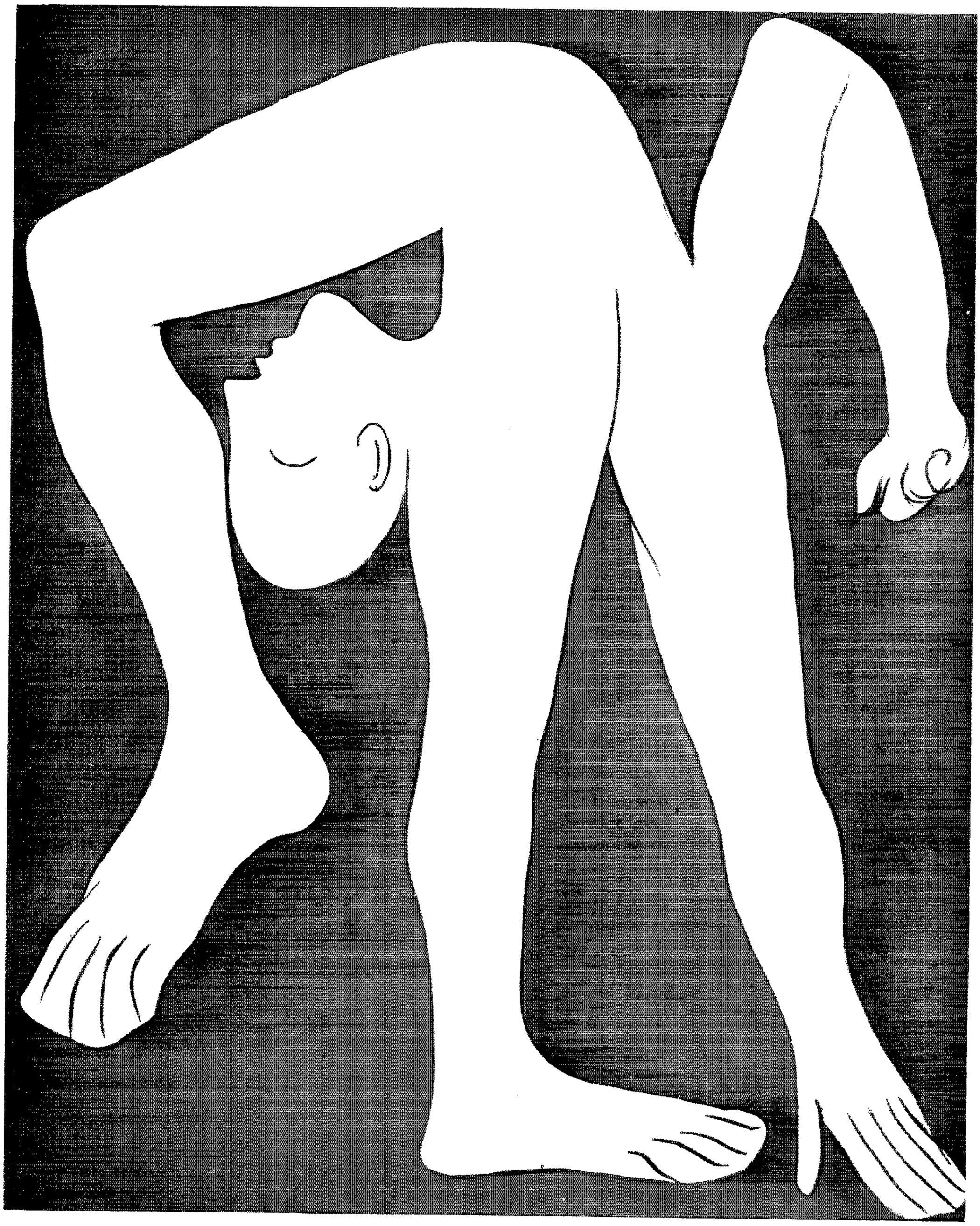
Picasso. 21 janvier 1930. 47 · 64 cm.



Picasso. 19 janvier 1930. 47 · 64 cm.



Picasso. 19 janvier 1930. 64 × 47 cm.



Picasso. 18 janvier 1930. 161 · 130 cm.

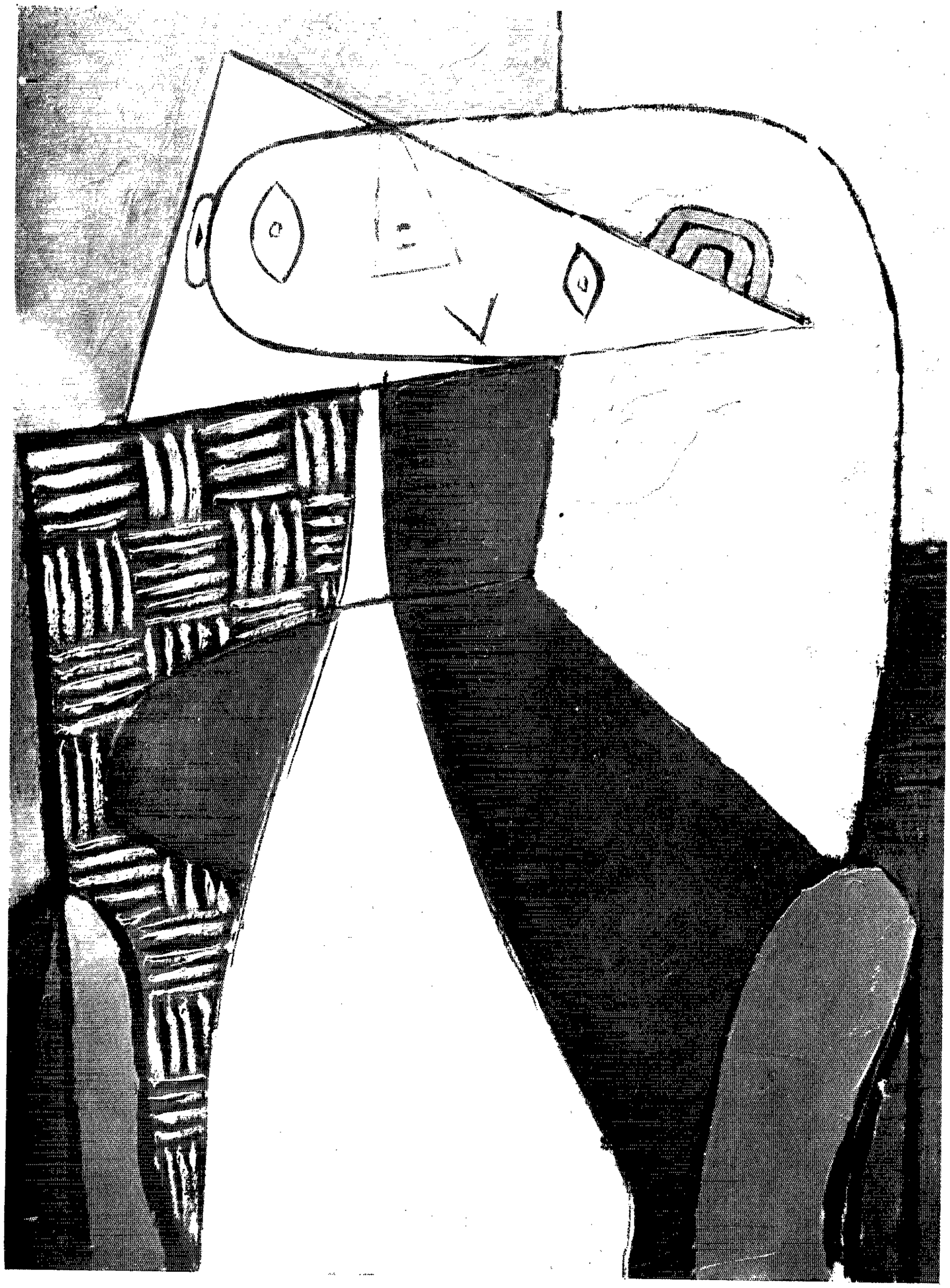
que ce côté « inquiétant » n'intervient que tout à fait accessoirement et que la valeur unique de ces œuvres réside absolument ailleurs. Outre ce que pareille manière d'envisager le problème a d'arbitraire, d'exagérément schématique et de désuet, les œuvres les plus récentes de Picasso semblent établir, plus nettement encore que toutes les autres, combien il serait faux de le soupçonner de vouloir « faire » inquiétant (supposition tout aussi vaine et erronée que celle, par exemple, selon laquelle il se proposerait d'être hermétique *a priori*), autant que de vouloir « faire » monstrueux, et combien même le simple fait d'admirer Picasso dans la mesure où, qu'il l'ait voulu ou non, certaines de ses œuvres ont une allure grimaçante et terrible est entaché d'aveuglement, puisque l'extraordinaire réussite que représentent les œuvres de cet ordre consiste précisément (ici, je songe surtout aux toutes dernières) en ce que les personnages qui y sont figurés font l'effet d'être tout à fait « bien bâtis » et viables, alors qu'une liberté complète présida à la détermination de leur structure et de leurs proportions, faisant de ces créatures des créatures d'ordre cyclopéen sans doute, mais naturelles, et d'autant plus belles et émouvantes qu'elles atteignent un tel degré de vérité.

Des membres humains, des têtes humaines, des paysages humains, des animaux humains, des objets humains situés dans une ambiance humaine, voilà ce qu'en définitive, et en dépit de certaines apparences, on trouve chez Picasso. Jamais jusqu'à lui l'homme n'avait aussi fortement affirmé, dans le domaine artistique, ce qui fait sa nature et son *humanité*. Chaque nouvel objet, chaque nouvelle combinaison de formes qu'il nous présente est un nouvel organe que nous nous adjoignons, un nouvel instrument qui nous permet de nous insérer plus humainement dans la nature, de devenir plus concrets, plus denses, plus vivants. Il faudrait une imbécillité sans égale pour aimer ces œuvres sous le prétexte mystique qu'elles nous aident à nous débarrasser de nos défroques humaines en étant *surhumaines*. Si l'on devait employer à leur propos ce terme « surhumain », ce serait plutôt dans le sens qu'elles sont le comble de l'humain, ainsi que le sont les plus grandioses des créations mythologiques, qui sont démesurées, mais ne cessent pourtant jamais de faire sonner la terre sous leurs pieds.

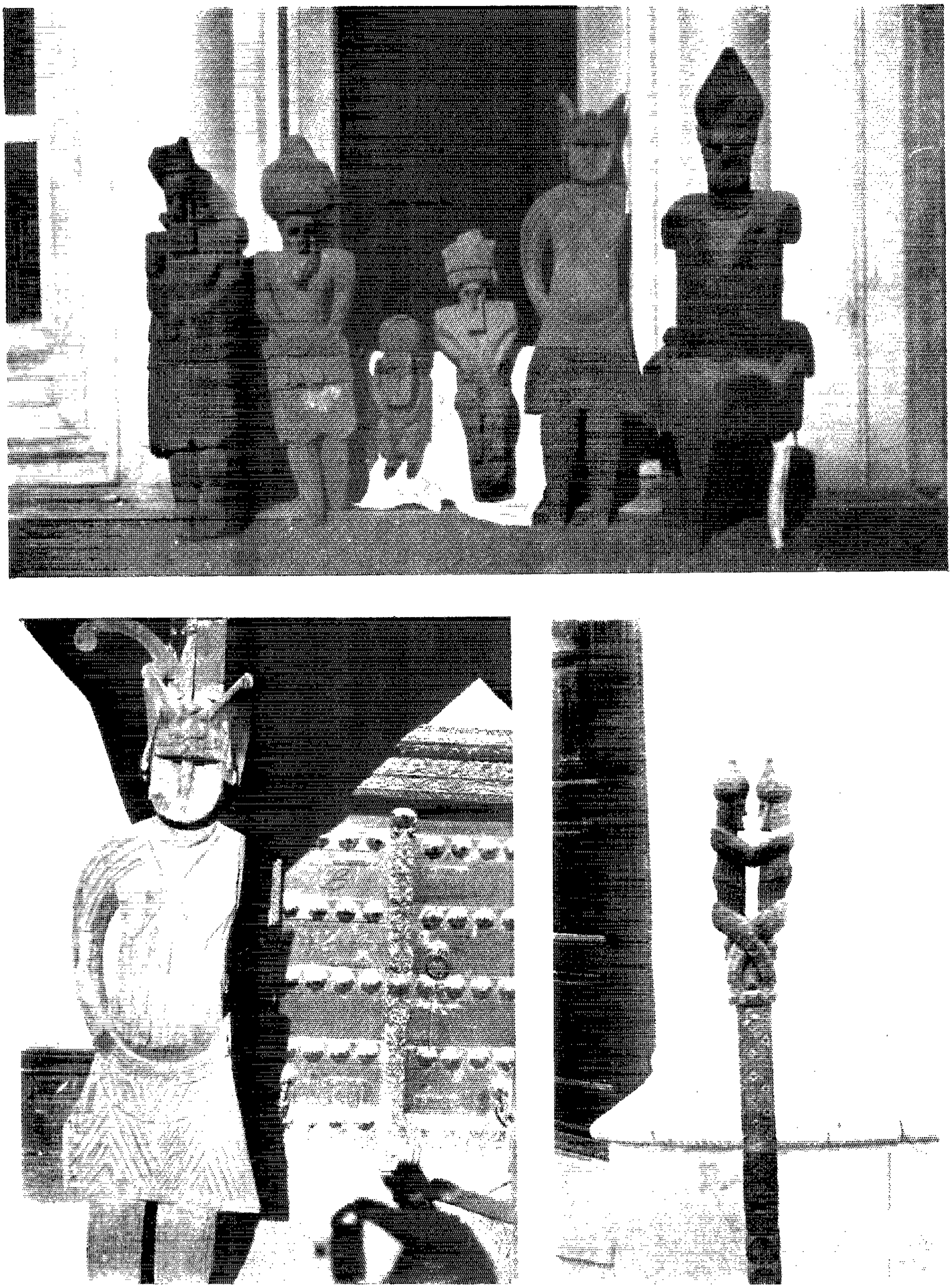
Comme toujours, Picasso semble avoir atteint aujourd'hui le plus haut degré de son génie. Les êtres qu'il invente nous ignorent et respirent impassiblement devant nous, dans un monde clos peut-être, mais clos à cause de notre seule faiblesse. Leur ordonnance a beau n'avoir que peu de rapports avec celle suivant laquelle sont groupés nos organes, ce ne sont ni des fantômes ni des monstres. Ce sont d'autres créatures que nous, ou bien plutôt, les *mêmes*, mais d'une forme différente, d'une structure plus éclatante, et, par dessus tout, d'une merveilleuse évidence. Et nous ne sommes pas au bout de nos étonnements...

A qui me demanderait maintenant quelle est celle des œuvres de Picasso que je préfère, je répondrais qu'à chaque instant c'est la dernière. A une époque où la plupart tournent casaque ou se contentent de tirer le meilleur rendement du modeste terrain qu'ils ont conquis, il n'est que peu de gens dont je pourrais en dire autant.

Michel LEIRIS



Picasso. 24 janvier 1930. 64 × 47 cm.



Kâfiristân. Statues d'ancêtres. Bois. — Musée de Kaboul.

# UN CAS DE RÉGRESSION VERS LES ARTS « BARBARES »
# LA STATUAIRE DU KAFIRISTAN

Le Kâfiristân est un canton de l'Afghanistan oriental, borné au nord par la barre de l'Hindu-Kush, à l'ouest par les hauteurs du Kohistân, à l'est par le massif du Chittrâl ; vers le sud ses hautes vallées longitudinales, dont les principales sont celles du Presun et du Bashgal, descendent vers la rivière de Kunar, affluent du Kâbul-rûd, mais elles en sont séparées par la chaîne qui surplombe la plaine de Jelâlâbâd. Grâce à cette barrière continue, grâce aussi à un réseau montagneux intérieur qui isole les vallées entre elles, le Kâfiristân, situé pourtant au seuil même de la vallée du Kâbul, cette voie historique des communications entre l'Iran et l'Inde, se trouve échapper aux attractions du dehors. Aucune Suisse, aucun Montenégro qui se soit plus farouchement gardé contre les grands courants montés des plaines historiques. *L'Homme qui voulut être roi*, de Rudyard Kipling, n'est que l'évocation vivante du mystère qui planait hier encore sur ces cantons alpestres.

Est-ce à dire que le Kâfiristân ait toujours échappé aux grandes migrations et civilisations voisines ? Non, puisque les dialectes locaux, le *bashgâli*, le *wai-alâ*, le *weron*, le *khowâr* et le *dard*, appartiennent à la famille iranienne orientale ou peut-être même, comme le suggère Grierson, doivent être considérés comme représentant un stade indo-iranien commun, antérieur à la division définitive des Iraniens et des Indiens : particularité en tous cas curieuse, qui atteste le caractère archaïque de ce pays « orographiquement insulaire ».

Nul doute non plus que l'actuel Kâfiristân n'ait participé à la culture gréco-bouddhique, ou plutôt gréco-irano-bouddhique qui rayonna dans la vallée du Kâbul-rûd du 1er siècle avant J.-C. au Ve siècle de notre ère. Aux portes du Kâfiristân, les districts illustres du Kapiça (Kohistân), du Lampaka (Lamghân), de Nagarahara (Ningrahar) et du Gandhâra (Peshawar) voyaient fleurir l'école héllénistique de sculpture dont les stucs récemment rapportés de Hadda au Musée Guimet nous fournissent d'admirables spécimens. Un peu plus loin vers l'ouest, les falaises de Bâmiyân et de Dokhtar-i Noshirwân s'ornaient des étonnantes fresques tour à tour gréco-indiennes et perses sassanides que vient d'aller étudier à nouveau, à travers tous périls, M. Hackin.

La majeure partie de la région dut d'ailleurs vers cette époque être englobée plus ou moins directement dans l'empire perse sassanide, comme semblent l'indiquer les découvertes de MM. Godard et Hackin (1) ainsi que les études de numismatique de M. G. Bataille (2). Un peu plus tard, à l'époque du pèlerinage du voyageur chinois Hiuan-tsang (630 de notre ère), le futur Kâfiristân, nullement encore différencié du

reste du pays gandhârien faisait partie intégrante du royaume de Kâpiça, un des foyers de culture les plus intenses de l'Asie Centrale. Enfin le nom de la principale tribu kâfiri, celle des « Katîr », paraît dérivé du titre de Kidara que portèrent les derniers empereurs indoscythes.

Survint l'Islam. C'est lui qui a isolé le pays du reste de l'univers, car, seuls ou presque seuls en ces régions, les habitants, rebelles à la foi musulmane, restèrent des « Kâfirs », des « païens » irréductibles — d'où le nom qui désigne encore leurs descendants. Des premières incursions musulmanes, vers le milieu du VII^e^ siècle, à la conquête de l'émir Abd al-Rahmân en 1896, leur résistance ne faiblit pas. Tamerlan lui-même en 1398, ne put les réduire. Mais comme, autour d'eux, dans le reste de l'Afghanistan, en Transoxiane, dans les Pamirs, au Kashmir, au Penjâb, l'Islam avait partout triomphé, ils se trouvèrent bientôt coupés du reste du monde. Cet isolement culturel venant renforcer l'isolement géographique, le pays kâfir dut vivre sur lui-même pendant près de mille ans, nous procurant ainsi une des expériences les plus curieuses de l'histoire.

Le bouddhisme dut disparaître le premier. Une fois extirpé du Gandhâra et lorsque l'islamisation du Penjâb comme de la Transoxiane eut coupé les communications avec les monastères du Gange et du Gobi, l'ancien Kapiça supérieur ne constituait pas un centre suffisamment actif pour conserver à lui seul la religion de Çâkyamuni. Déjà, au VII^e^ siècle, dans le canton voisin de l'Uddiyana (Swât et Bunêr), Hiuan-tsang nous montre le bouddhisme local dégénérant en sorcellerie populaire. Il ne put qu'en être de même, l'empire sassanide une fois tombé, du zoroastrisme qui disputait jusque-là au bouddhisme l'empire indo-scythe, comme l'attestent les monnaies des rois Kushans. De tant de religions illustres il ne devait rester après dix siècles que la croyance en une divinité supérieure (nommée en dialecte local Imra), image méconnaissable de l'Ormuzd iranien, et aussi le culte des héros élevés au rang de demi-dieux et dont les idoles constituent aujourd'hui le fond de « l'art kâfir ».

Ces idoles d'ancêtres divinisés, telles qu'elles figurent au Musée de Kâbul et désormais au Musée Guimet (Mission Hackin et dons du Gouvernement afghan) sont des statues de bois grossièrement équarries, travaillées à la hâche, puis incisées au couteau, de relief généralement plat, représentant des guerriers debout, parfois des cavaliers, quelquefois des femmes d'une bien curieuse conformation anatomique. La première impression devant un tel schématisme est celle d'œuvres polynésiennes et M. Hackin qui nous a révélé ces pièces ne pouvait s'empêcher de les rapprocher de certains colosses de l'île de Pâques. Mais (comme il nous le suggérait lui-même) n'oublions pas ici le passé de l'Iran : tel personnage debout, avec son énorme turban cylindrique que surmonte une pointe de cône, avec son visage fait d'une lame nasale et d'une planchette allongée figurant une grande barbe rectangulaire, avec sa longue tunique et ses larges pantalons, n'évoque-t-il pas à son insu quelqu'un de ces rois sassanides, un Yazdegard, un Khosroès, que leur dernier monnayage nous montrait sous un aspect déjà si volontairement stylisé et simplifié ? Le personnage voisin, à la face ronde, avec sa tunique

Kâfiristân. Statue d'ancêtre ; bois ; haut. 71 cm. — Musée Guimet.

**Kâfiristân.** Statue d'ancêtre ; bois ; haut. 176 cm. — Musée Guimet.

Kâfiristân. Statue d'ancêtre ; bois ; haut. 128 cm. — Musée Guimet.

plus courte, ne nous rappellerait-il pas l'image lointaine d'un de ces seigneurs iraniens, « les chevaliers au baudrier et au grand revers » que le Bâmiyân de M. Godard comme le Qîzîl de von Le Coq nous ont révélés en si grand nombre ? Tel cavalier barbu, don du Gouvernement afghan au Musée Guimet, ne serait-il pas le descendant dégénéré des Sapor qui, sur les reliefs rupestres de Naksh-i Rustem et de Naksh-i Rejeb, immobilisent leur lourd cheval de guerre devant la majesté d'Ormuzd ? Enfin la raideur engoncée de la plupart de ces statues ne nous rappellerait-elle pas à certains égards les types purement iraniens (pré-sassanides, pourrait-on dire) de certains rois Kushans, les Kadphisès et les Kanishka, tels qu'ils figurent dans la numismatique comme sur le reliquaire de Peshawer, dans la sculpture indo-scythe de Mathurâ comme sur un relief de schiste nouvellement arrivé de Hadda au Musée Guimet ? Songeons que nos idoles kâfirîs représentent des types traditionnels et conventionnels, reproduits depuis des siècles par des menuisiers de village d'après des modèles immémoriaux.

Par delà même le sassanide, nous plongeons peut-être ici dans un passé plus lointain encore. Regardons attentivement « la statue au grand turban » du Musée Guimet ; « dans ce rectangle brutalement taillé, complétons les frisures de la barbe, modelons cette face, précisons aussi les détails à peine indiqués, de la retombée de la chevelure, et nous obtiendrons une œuvre peut-être tributaire encore de quelque modèle achéménide » (3). Est-il pour l'historien d'évocation plus émouvante que cette comparaison des orgueilleux *Rois des Rois* de Persepolis, de Suse ou de Behistûn avec les humbles statues kâfiris de notre Musée ?

*De l'achéménide et du sassanide régressé aux arts nègres*, telle pourrait être la formule de ces œuvres inattendues. Sans doute, le champ ethnographique nous fournirait-il d'autres exemples de ce que peut donner, évoluant en vase clos, parmi des peuplades retournées à la barbarie, la tradition de quelque grand art classique. Qui dira ce qui peut subsister d'infiltrations pharaoniques dans les idoles modernes de nos nègres africains ?

René GROUSSET,
*Conservateur-adjoint au Musée Guimet.*

NOTES (1). — A. et Y. Godard et J. Hackin, *Les antiquités bouddhiques de Bâmiyan*, P. 66-74.
(2) Georges Bataille, *Notes sur la numismatique des Koushans et des Koushans-Shahs sassanides (à propos d'un don de M. Hackin au Cabinet des Médailles)*, dans *Aréthuse*, 1er trimestre 1928, p. 6-35.
(3) J. Hackin, *Artibus asiae*, IV), p. 261.

# LES ÉCARTS DE LA NATURE

« Entre toutes les choses qui peuvent être contemplées sous la concavité des cieux, il ne se voit rien qui éveille plus l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui épouvante plus, qui provoque chez les créatures une admiration ou une terreur plus grande que les monstres, les prodiges et les abominations par lesquelles nous voyons les œuvres de la nature renversées, mutilées et tronquées. »

Cette phrase de Pierre Boaistuau figure en tête de ses *Histoires prodigieuses*, ouvrage publié en 1561 (1), c'est-à-dire à une époque de calamités publiques. Les prodiges et les monstres ont été regardés autrefois comme des présages et, le plus souvent, en tant que tels, comme des oiseaux de malheur. Boaistuau a eu le mérite de leur consacrer son livre sans aucun souci d'augure et de reconnaître à quel point les hommes sont avides de stupéfaction.

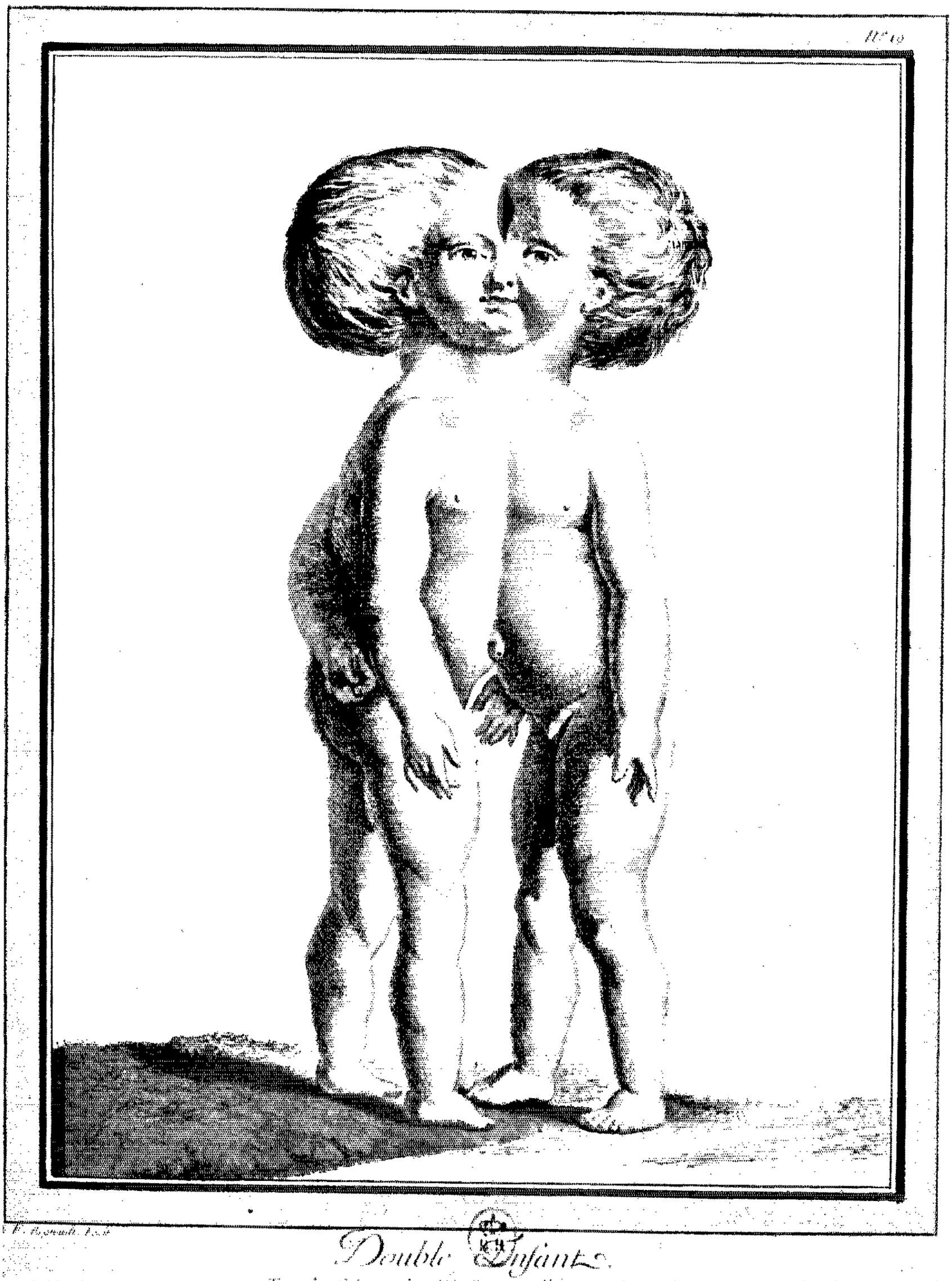
Le plaisir d'aller voir les « phénomènes » est aujourd'hui regardé comme un plaisir forain et donne à celui qui va au-devant la qualification de badaud. Au XVI^e^ siècle, une sorte de curiosité religieuse, due en partie à l'habitude de vivre à la merci des plus fantastiques fléaux, se mêlait encore à la niaiserie curieuse. Les livres consacrés aux frères siamois et aux veaux à deux têtes du temps étaient fort nombreux et leurs auteurs n'hésitaient pas à hausser le ton. Au XVIII^e^ siècle l'intérêt pour les monstres pouvait relever d'une affectation de curiosité scientifique. Le luxueux album de planches gravées et coloriées des Regnault, qui fut publié en 1775 et dont quelques reproductions figurent ici, témoigne d'un souci d'information assez superficiel (2). Il témoigne surtout du fait que, d'une façon ou de l'autre, à une époque ou à l'autre, l'espèce humaine ne peut pas rester froide devant ses monstres.

Je ne reprendrai pas ici la classification anatomique, reproduite dans tous les dictionnaires, des traités de tératologie de Geoffroy-Saint-Hilaire ou de Guinard. Peu importe, en effet, que les biologues en arrivent à faire entrer les monstres dans des catégories, au même titre que les espèces. Ils n'en restent pas moins positivement des anomalies et des contradictions.

Un « phénomène » de foire quelconque provoque une impression positive d'incongruité agressive, quelque peu comique, mais beaucoup plus génératrice de malaise. Ce malaise est obscurément lié à une séduction profonde. Et, s'il peut être question de *dialectique des formes*, il est évident qu'il faut tenir compte au premier chef de tels écarts dont la nature, bien qu'ils soient le plus souvent déterminés comme contre nature, est incontestablement responsable.

Pratiquement cette impression d'incongruité est élémentaire et constante : il est possible d'affirmer qu'elle se manifeste à quelque degré en présence de n'importe quel individu humain. Mais elle est peu sensible. C'est pourquoi il est préférable de se référer aux monstres pour la déterminer.

Regnault, *Les écarts de la nature*, 1775. — Cabinet des Estampes.



*Double Enfant.*

*Vu du Cabinet de M.r Pinson, Chirurgien à Paris.*

*Ces deux Enfans reunis sont venus a terme, ils sont adherans par les Poitrines et par les Têtes comme on le voit dans la Squelette N.o 2 ou les deux Têtes reunies forment qu'un seul Visage, deux Oreilles, une seule Langue dans la Bouche; un Oesophage une trachée artere, Ces deux parties se divisent en deux Branches chacune pour communiquer aux deux Estomacs et aux deux Poitrines, la reunion des deux Crânes offre au milieu du front une fente qui a quelque ressemblance avec la partie genitale chez Femme, ils sont Morts en Naissant.*

Regnault, *Les écarts de la nature*, 1775. — Cabinet des Estampes. (Reproduction d'une cire du Cabinet Pinson, aujourd'hui au Muséum d'histoire naturelle).

Toutefois le caractère commun de l'incongruité personnelle et du monstre peut être exprimé avec précision. On connaît les images composites de Galton réalisées par impressions successives, sur une même plaque photographique, de figures analogues mais différentes les unes des autres. Ainsi avec quatre cents visages d'étudiants américains mâles, on obtient un visage type d'étudiant américain. Georg Treu a défini dans *Durschnittbild und Schoenheit* (*L'image composite et la beauté*, *Zeitchrift fuer Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914, IX, 3) le rapport entre l'image composite et ses composants en montrant que la première était nécessairement plus belle que la moyenne des autres : ainsi vingt visages médiocres composent un beau visage et l'on obtient sans difficulté des figures dont les proportions sont très voisines de celles de l'Hermès de Praxitèle. L'image composite donnerait ainsi une sorte de réalité à l'idée platonicienne, nécessairement belle. En même temps la beauté serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure. Mais chaque forme individuelle échappe à cette commune mesure et, à quelque degré, est un monstre.

Il est utile de faire observer ici que la constitution du type parfait à l'aide de la photographie composite n'est pas très mystérieuse. Si l'on photographie, en effet, un nombre considérable de cailloux de dimensions semblables, mais de formes différentes il est impossible d'obtenir autre chose qu'une sphère, c'est-à-dire une figure géométrique. Il suffit de constater qu'une commune mesure approche nécessairement de la régularité des figures géométriques.

Les monstres seraient ainsi situés dialectiquement à l'opposé de la régularité géométrique, au même titre que les formes individuelles, mais d'une façon irréductible. Or « entre toutes les choses qui peuvent être contemplées sous la concavité des cieux, il ne se voit rien qui éveille plus l'esprit humain, etc. »

L'expression de la dialectique philosophique par les formes, telle que l'auteur du *Cuirassé Potemkine*, S. M. Eisenstein, se propose de la réaliser dans un prochain film (ainsi qu'il l'a indiqué au cours de sa conférence du 17 janvier à la Sorbonne) est susceptible de prendre la valeur d'une révélation et de décider des réactions humaines les plus élémentaires, partant les plus conséquentes. Sans aborder ici la question des fondements métaphysiques d'une dialectique quelconque, il est permis d'affirmer que la détermination d'un développement dialectique de faits aussi *concrets* que les formes visibles serait littéralement bouleversante : « rien qui éveille plus l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui épouvante plus, qui provoque chez les créatures une admiration ou une terreur plus grande... »

Georges BATAILLE.

NOTES. (1) Pierre Boaistuau dit Launay, né à Nantes, est mort à Paris en 1566. Ses *Histoires prodigieuses* (1re éd. : Paris, 1561, in-8°) ont été plusieurs fois réimprimées.

(2) *Les écarts de la nature ou Recueil des principales monstruosités que la nature produit dans le monde animal*, peints d'après nature et mis au jour par les Sr et De Regnault. Paris, 1775, in-fol., 40 planches gravées.

*Enfant Sauvage accroupi, dans l'Attitude.*

*Dessiné d'après nature à Paris en 1772 et 1773.*

*Cet Enfant est bien Sauvage en effet, il ne connoît ni la Terre ni le Ciel, il ne sait pas même se servir de ses mains, il ne sait pas encore manger, il ne sait pas même marcher, il ne sait pas même se tenir debout, il ne sait pas même se coucher, il ne sait pas même se reposer, il ne sait pas même se lever, il ne sait pas même se mettre à genoux, il ne sait pas même se relever

# MANET ET LA CRITIQUE DE SON TEMPS.

La critique d'art du XIX^e^ siècle, asservie au grand public par la diffusion récente des journaux, se trouva dans l'obligation périlleuse de juger un art qui, pour la première fois, faisait figure de révolution. Révolution que le public se refusait à accepter. Manet, surtout, après Delacroix et Courbet, provoquait le rire et la colère de la foule. N'était-il pas insensé au point d'abandonner les formules d'une riche culture artistique pour revenir à la « barbarie » des primitifs ? Il dédaignait les moyens raffinés de plaire qu'avait inventés pendant trois siècles la patiente servilité des artistes et rompait ainsi un contact solidement établi et commode à tous, entre le peintre et le public. C'était là une sorte d'attentat aux droits de ce public et la critique, son défenseur naturel, ne pouvait manquer de protester. Elle était elle-même incapable de revenir à la simplicité de Manet, à cette vision directe des choses perdue davantage de siècle en siècle dans les raffinements d'ateliers. Parmi les écrivains d'art, bien peu acceptèrent de paraître eux-mêmes assez « barbares » pour renoncer à ces raffinements. Zola et Huysmans eurent seuls le courage de dénoncer la convention et le mensonge de la culture artistique détruite ainsi par Manet.

Quant aux autres critiques, ils n'exprimèrent que la révolte ou l'incompréhension. Les plus modérés eurent devant Manet cette attitude ridicule avouée par Théophile Gautier : « On se tâte avec une sorte d'effroi, on promène sa main sur son ventre et sur son crâne pour savoir si l'on n'est pas devenu obèse ou chauve, incapable de comprendre les ardeurs de la jeunesse ».

Nous citerons ici quelques opinions des plus caractéristiques de cette réaction contre Manet et susceptibles de donner l'image la plus exacte du goût public au début de l'impressionnisme :—

HECTOR DE CALLIAS, *L'Artiste*, année 1867, *Salon de* 1861, p. 7 :

*L'Espagnol jouant de la guitare* ramène les plus beaux jours de M. Courbet : Quelle poésie dans la personne idiote de ce muletier, dans ce mur nu, dans cet oignon et ce bout de cigarette dont les parfums réunis viennent embaumer la salle ! Les beaux coups de brosse qu'on distingue, chacun à part, plaqués et plâtrés, mortier sur mortier...

LOUIS ÉTIENNE, *Le Jury et les Exposants, Salon des Refusés*, 1863, p. 30, sur le *Déjeuner sur l'herbe* :

C'est là farces de jeune homme, ou plaies vives indignes d'être étalées ainsi. Le paysage est bien traité... mais les figures sont trop lâchées.

FRITZ BLEY, *Edouard Manet, Zeitschrift für bildende Kunst*, 1884, p. 246, sur le *Déjeuner sur l'herbe* :

Un mêli-mêlo confus de corps nus et laids et de légumes verts, dont tout le monde prétendait au début que c'était à la suite d'un pari qu'il avait été envoyé au Salon pour parodier les coloristes décoratifs.

BURGER, *Salon de* 1861, p. 425 :

*Le Bain* (ou le *Déjeuner sur l'herbe*) est d'un goût très risqué... Je ne devine pas ce qui a pu faire choisir à un artiste intelligent et distingué une composition si absurde, que l'élégance et le charme des personnages eussent peut-être justifiée.

Manet, Angelina, 1860 (91×72 cm.). — Musée du Luxembourg.

BURGER, *Salon de* 1864, T. II, p. 99-100 (sur le *Christ aux Anges*) :

...Je conviens que ce formidable Christ et ces anges aux ailes bleu de Prusse ont l'air de se moquer du monde... Assez maintenant sur ces excentricités qui cachent un vrai peintre.

FÉLIX JAHIER, *Salon de* 1865, p. 23 (sur *Jésus insulté par des soldats*) :

Je ne puis prendre au sérieux les intentions de ce peintre. Il s'était fait jusqu'ici l'apôtre du laid, du repoussant. J'espérais que la risée des gens sérieux le dégoûterait de cette voie si contraire à l'art. Loin de là. Jusqu'ici il s'était borné à faire des *Demoiselles à Asnières* et des *Combats de taureaux* et il était, non pas excusable, mais moins provocant que cette année où il a l'audace de traiter des sujets sacrés.

PAUL DE SAINT-VICTOR, *La Presse*, 28 mai 1865 :

La foule se presse, comme à la Morgue, devant l'*Olympia* faisandée et l'horrible *Ecce Homo* de M. Manet. L'art, descendu si bas, ne mérite même pas qu'on le blâme : « Ne parlons pas d'eux, regarde et passe » dit Virgile à Dante en traversant un des bas-fonds de l'Enfer. Mais les caricatures de M. Manet reviendraient plutôt à l'Enfer de Scarron qu'à celui de Dante.

LEGOUVÉ :

Tous les hommes devraient se faire chartreux si les femmes ressemblaient toutes à Olympia.

JULES CLARETIE, juin 1865 :

Ce n'est pas à M. Manet qu'on reprochera d'idéaliser ses vierges folles quand il peint des vierges sales.

...Mais la richesse du pinceau de Manet ne peut lui donner la science qui lui manque. M. Manet n'a pas fait d'études artistiques suffisantes et quel que soit le talent d'écrire d'un homme, il lui manquera toujours quelque chose s'il ne sait point l'orthographe.

EDMOND ABOUT, *Le Petit Journal*, 27 juin 1865 (sur *Olympia*) :

Dans les plus déplorables ouvrages de M. Manet, on découvre des facultés qui manquent à plus d'un académicien.

THÉOPHILE GAUTIER, *Le Moniteur universel*, 24 juin 1865 (sur *Olympia*) :

Les ombres s'indiquent par des raies de cirage plus ou moins larges. Le chat laisse l'impression de ses pattes crottées sur le lit. Il n'y a, dans ce tableau, que la volonté d'attirer le regard à tout prix.

et *Salon de* 1868, *Moniteur universel*, 11 mai 1868 :

Quand il n'y a dans une toile ni composition, ni drame, ni poésie, il faut que l'exécution en soit parfaite et ici ce n'est pas le cas. Nous ne savons pas si une certaine vérité qui nous est inconnue se trouve dans ce cadre qu'admirent les partisans de M. Manet, mais bien certainement le charme n'y est pas.

LAURENT PICHAT, *Salon de* 1870, *Le Réveil*, 13 mai 1870 (sur *Eva Gonzalès*) :

Les saintes au désert ou livrées au bourreau ne sont pas plus courageuses que la jeune personne qui a permis à M. Manet de la représenter en pied avec une robe blanche aussi sale. Et loin d'exprimer son horreur, elle rit au supplice, elle sourit au milieu de ses crasses, comme au centre d'une apothéose.

Il faut signaler que ces opinions ne sont pas toutes celles d'adversaires déclarés de Manet. Théophile Gautier avait applaudi à ses débuts et vanté avec enthousiasme son *Guitarero*.

Nous pourrions multiplier de semblables citations, mais nous pensons donner un aspect plus complet du goût en signalant les noms de quelques peintres que les mêmes critiques vantaient dans le temps où ils couvraient Manet de sarcasmes. Citons entre autres, Guillaumet, Victor Giraud, Bouguereau, Matejko, Leloir, Jules Breton, Jules Lefebvre, etc. Et voici quelques opinions de critiques à leur sujet.

PAUL DE SAINT-VICTOR, *La Presse*, mai 1865 :

Sur Leloir :

« Le souffle biblique qui agite et qui échevèle les grands Prophètes de la Sixtine a passé dans le tableau de M. Leloir. Comme Jacob contre l'athlète ailé, l'artiste y lutte avec Michel-Ange. »

Manet. Femme à l'ombrelle, vers 1871 (52×32 cm.).

*Cliché Paul Rosenberg*

Manet, La prune. 1875. — Collection Arthur Sachs, New-York.

*Cliché Paul Rosenberg.*

Manet, Femmes buvant de la bière, vers 1875 (55×46 cm.).

THÉOPHILE GAUTIER, *Moniteur universel*, 11 mai 1868 :

Sur Bouguereau :

« ...qui n'a guère d'autre défaut qu'une exécution uniformément parfaite ».

Sur Guillaumet, à propos de son tableau *le Sahara :*

« Jamais l'infini du désert n'a été peint d'une façon plus simple, plus grandiose, plus émouvante ».

Sur Jules Lefebvre :

« Dans cette *Académie*, la poitrine, le torse sont peints de main de maître dans une pâte souple et forte ».

JULES CLARETIE, *Peintres et sculpteurs contemporains :*

Sur Jules Lefebvre :

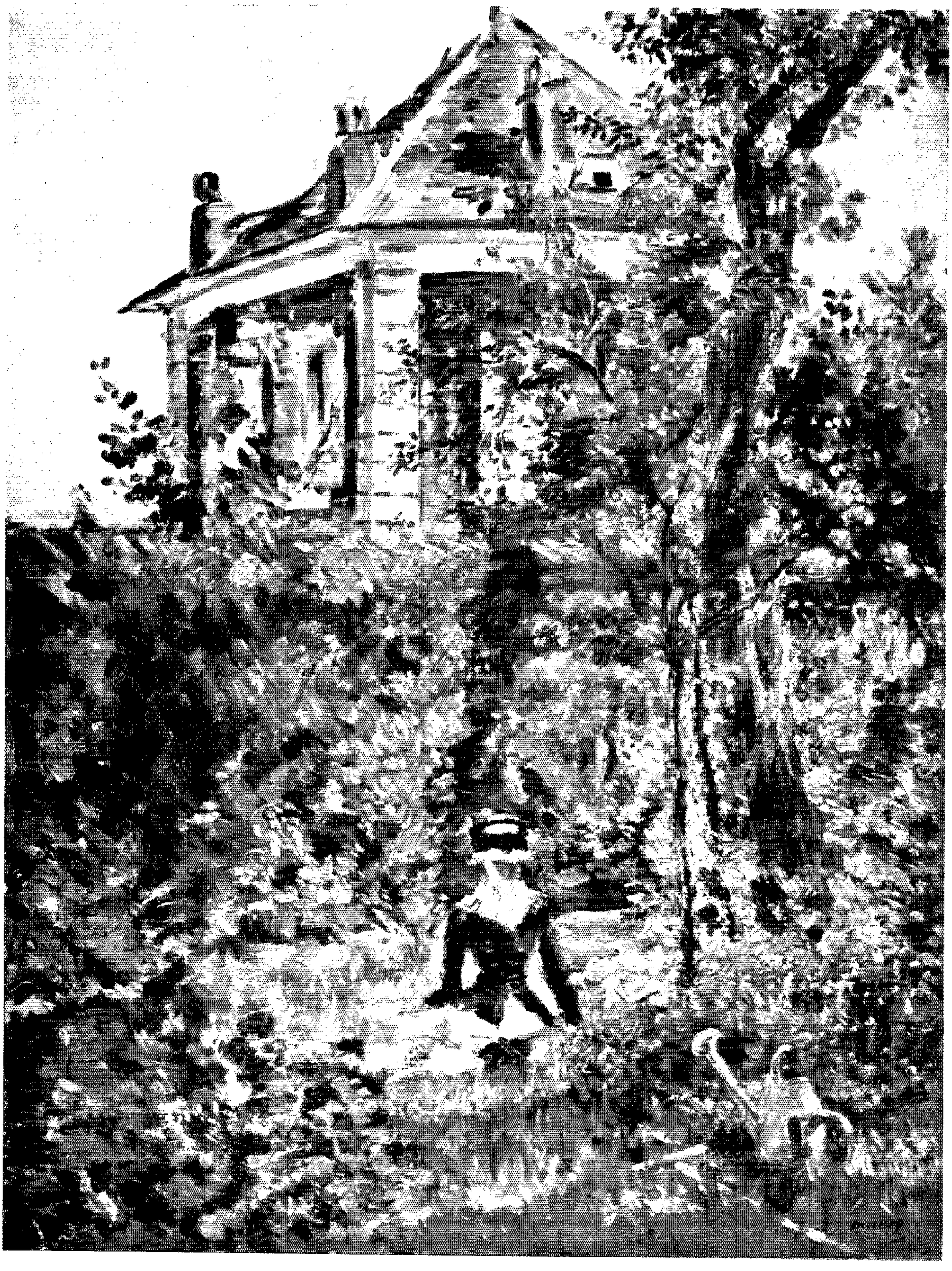
« Cette perfection particulière, si je puis dire, est un des caractères de la peinture de Jules Lefebvre... Et cet art parfait, Jules Lefebvre y atteint sans plus d'effort qu'un autre apporterait à une pochade.. Il y a autant de verve et d'entrain dans ce rendu achevé que dans telle *impression* d'un autre. Seulement, chez Jules Lefebvre, l'impression c'est la perfection ».

Ne nous hâtons pas de rire : que de gens souscrivaient hier encore à de tels jugements ! Nous laisserons à l'un des critiques dont nous venons de souligner les erreurs, le soin de dire enfin une vérité et de tirer la conclusion de tels exemples :

« Les scrupuleux se demandent si vraiment l'on ne peut comprendre autre chose en art que les œuvres de la génération dont on est contemporain, c'est-à-dire avec laquelle on a eu vingt ans » (Théophile Gautier).

Marie ELBÉ.

Jules Lefebvre,
Réveil de Diane.



Manet, jeune fille dans un jardin (la maison du peintre à Bellevue), 1880 (92×70 cm.). — Coll. Arnhold, Berlin.

# LES TÊTES DE ROQUEPERTUSE

Aux portes de Marseille, près de la promenade de la Corniche, se trouve le ravissant parc Borély. C'est dans ce parc qu'est édifié le château qu'un négociant, arrivé à une prospérité considérable, se fit élever au XVIII^e^ siècle. Aujourd'hui les salons Louis XV sont le cadre quelque peu disparate d'un des plus importants musées de France. Ce n'est qu'ici qu'on peut se faire une idée condensée du passé grec de la Provence. Les vitrines, contenant de ternes débris d'argile, ne parlent qu'au connaisseur et au spécialiste des fondateurs de Massilia, du commerce florissant de cette ville avec Corinthe, l'Ionie, Athènes et Naples, de la civilisation qui avait, dès avant l'invasion romaine, pénétré jusque dans l'arrière-pays. Soudain, dans une des salles du rez-de-chaussée, le visiteur demeure saisi à la vue des sculptures de Roquepertuse.

Qu'est-ce que Roquepertuse ?

C'est un de ces curieux villages — ou petites villes — de montagne, un de ces « oppida » comme il y en a tant dans le Midi, surtout dans la vallée du Rhône, mais aussi jusqu'aux Pyrénées et à la Garonne. L' « oppidum » de Roquepertuse est situé non loin d'Aix-en-Provence.

Les « oppida » établis au-dessus de la vallée, à l'abri de ses inondations, et dominant ses marécages et ses étangs, quelquefois dès la fin de l'âge de pierre, ont été continuellement habités par une nombreuse population depuis l'époque de *Hallstatt* (VII^e^ et VI^e^ siècle avant J.-C.) jusqu'à la conquête du pays par les Romains. En général de modestes vestiges : tessons de poteries, restes de vaisselle d'usage ménager trouvés à l'intérieur des cabanes dans les rochers, témoignent seuls de l'existence des habitants anciens. A côté des objets primitifs indigènes, on rencontre des fragments de vases importés de Grèce et d'Italie ; ces peuplades demi-sauvages, celto-ligures, buvaient dans de la précieuse vaisselle grecque ! M. Félix Mouret a trouvé à Ensérune (Hérault) une des plus belles coupes que le grand céramiste Meidias ait peintes à Athènes peu de temps après la fin de la guerre du Péloponèse.

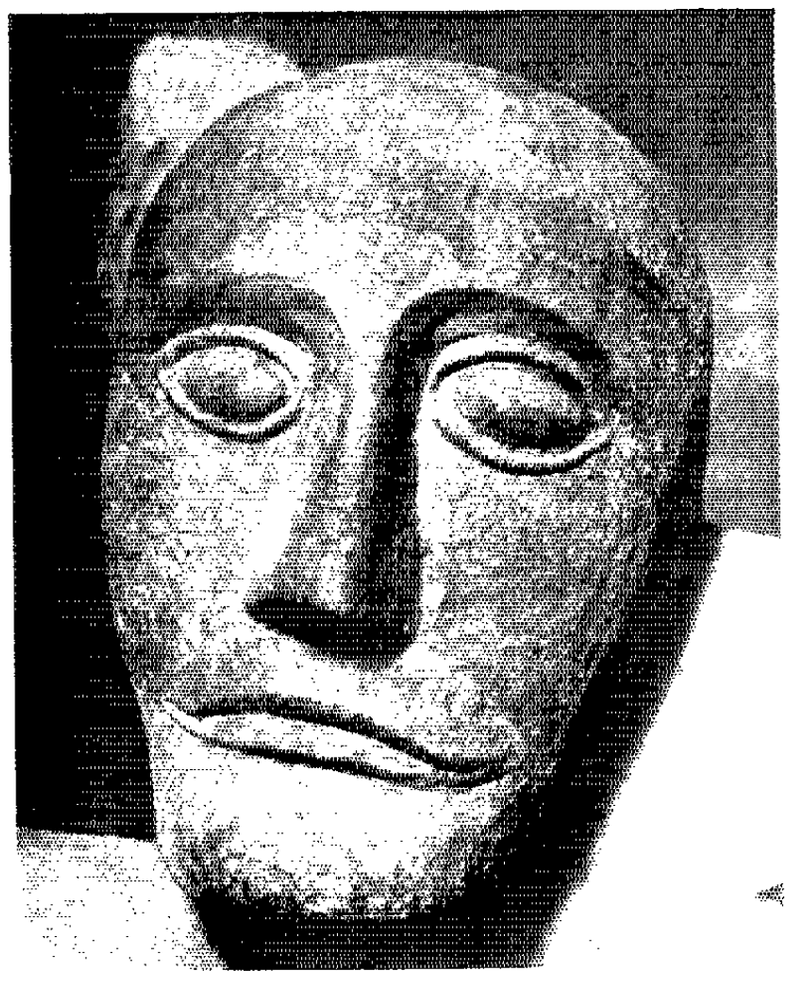
Le caractère de « l'oppidum » de Roquepertuse est entièrement différent de celui de ses congénères qui révèlent un état de civilisation assez médiocre. M. de Gérin-Ricard y a découvert des sculptures de grandeur naturelle en calcaire du pays : statues de personnages assis, un énorme oiseau, deux têtes, et, en outre, des restes d'une singulière architecture, des piliers sculptés avec des crânes humains insérés dans leurs cavités, le tout faisant évidemment partie d'un sanctuaire. L'importance de ces trouvailles nous apparaîtra clairement si nous avons présent à l'esprit ce fait que l'Europe préhistorique ne connaît pas de plastique monumentale, ou du moins ne la connaît que dans les quelques rares endroits où les civilisations méridionales évoluées et précoces hâtèrent le réveil des Barbares, par exemple à Elche, Cerro de los Santos, ou dans la civilisation des châteaux de la région de Pola.

Reconstitution de fragments trouvés à Roquepertuse. — Marseille, Musée Borély.

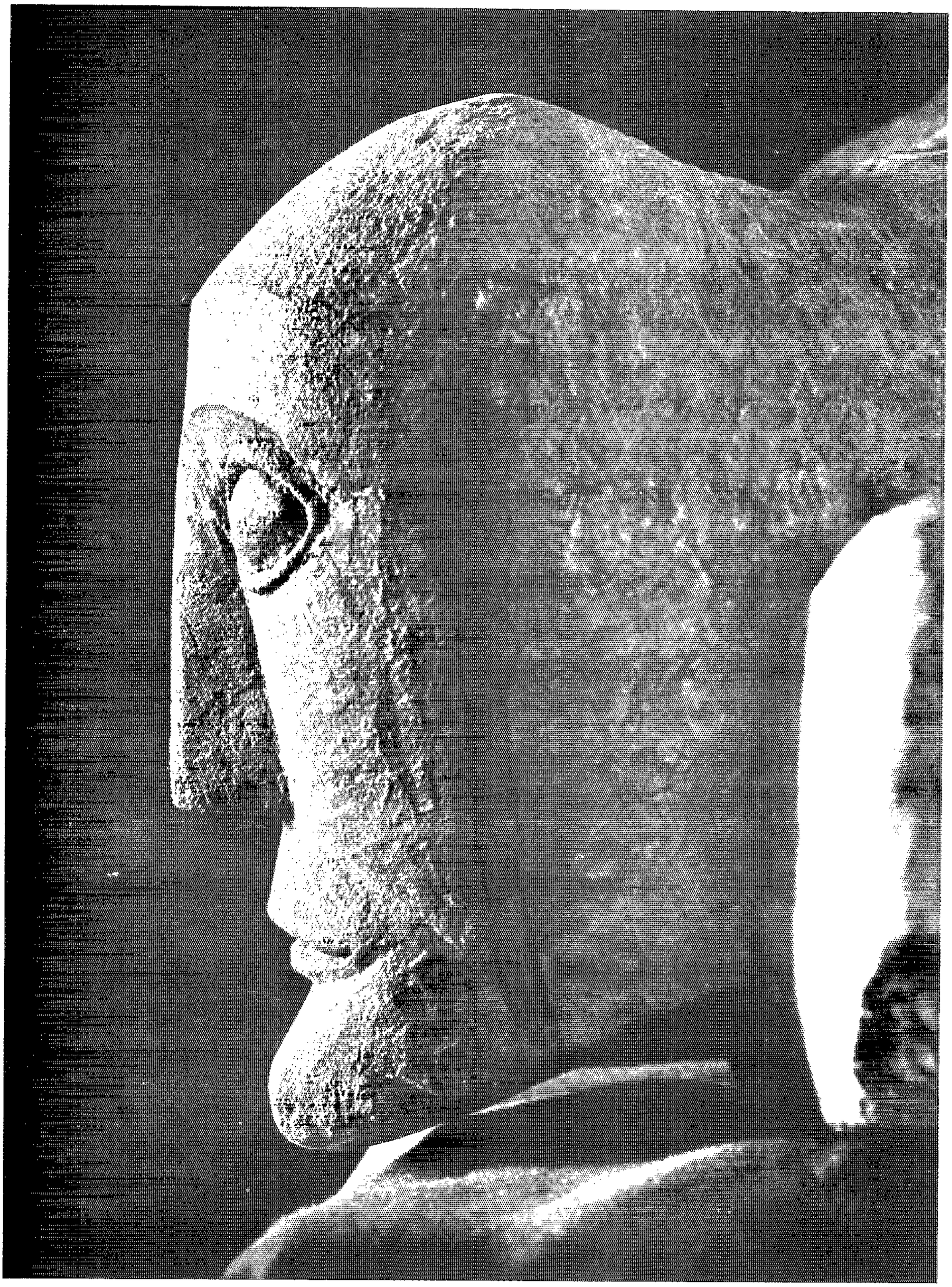
Les deux têtes que nous présentons ici sont soudées comme un *double Hermès* et se prolongent latéralement par des poutres de pierre ; elles devaient donc faire partie d'une architecture. Autrefois la peinture, dont les traces sont encore visibles, renforçait l'impression de vie et de terreur. Au-dessous de ce masque primitif on sent confusément, si éloignée fût-elle, l'éducation grecque reçue par le sculpteur indigène qui acquit à Massilia l'art de manier le ciseau. De même l'idée d'un édifice sacré en pierre avec des piliers, des charpentes et des ornements plastiques n'a pu être conçue que sous l'influence grecque. Mais cette gravité mortuaire, cette immobilité léthargique qui rappelle plutôt le style roman primitif, est loin de tout art classique de quelque époque que ce soit. Quel contraste entre l'impersonnalité de ce masque rigide et austère et l'arc de la bouche, si personnelle, d'un homme d'âge et d'expérience !

Nous ne pouvons résoudre que quelques-uns des nombreux problèmes posés par les fouilles de Roquepertuse, et malheureusement nous ne sommes pas en mesure de répondre à la question la plus urgente : quand a été érigé ce sanctuaire ? Les indices extérieurs des couches de terrains nous manquent, mais le style des sculptures et d'autres arguments assez complexes plaident en faveur du V^e^ siècle avant J.-C. Ce seraient donc des Ligures qui auraient adoré dans ce sanctuaire des dieux inconnus. Les sculptures de Roquepertuse restent le premier témoignage des forces spirituelles qui se manifestèrent, au cours de l'évolution des peuples et des religions, sur ce terrain de la Provence si riche en souvenirs historiques.

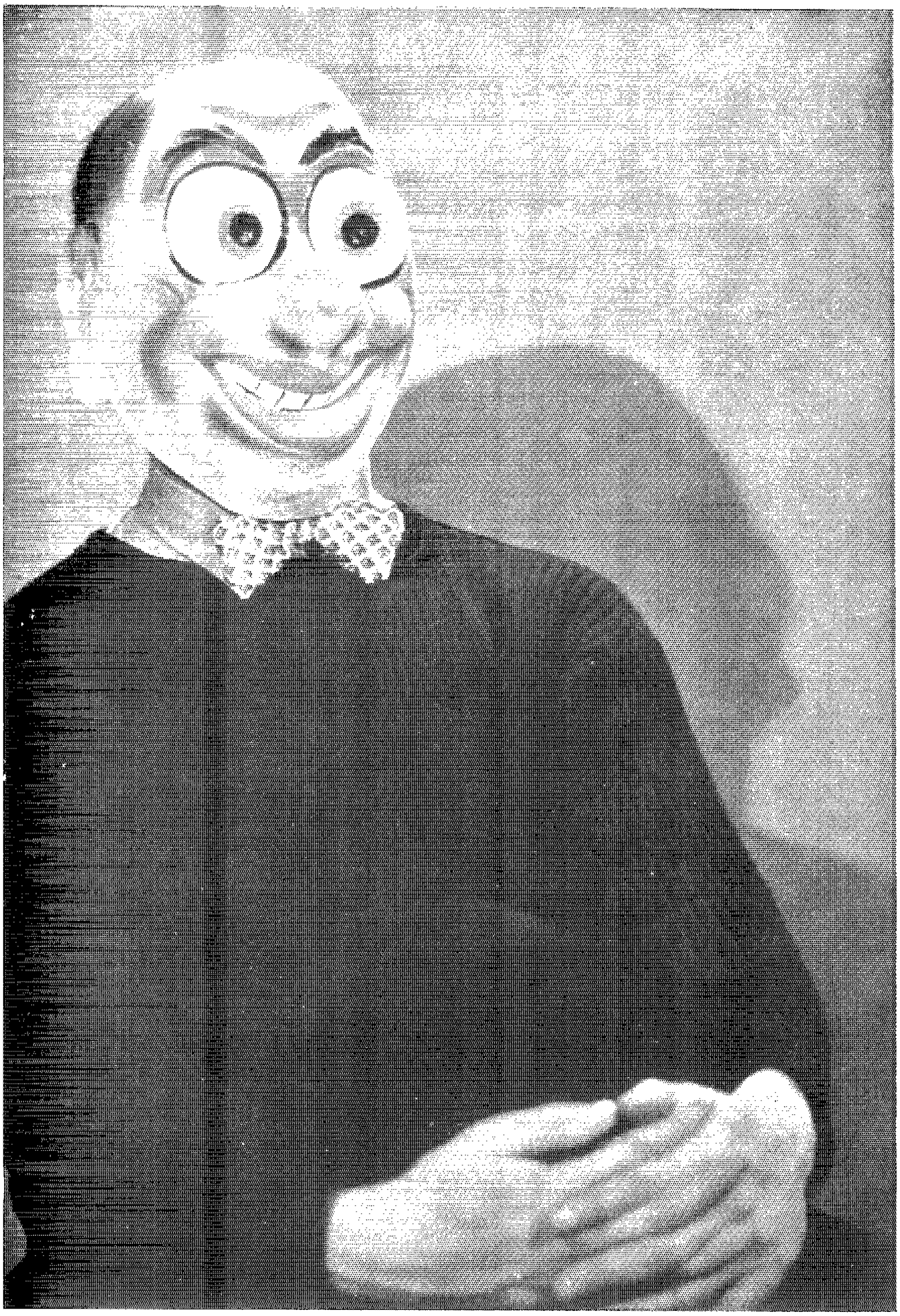
Paul JACOBSTHAL.



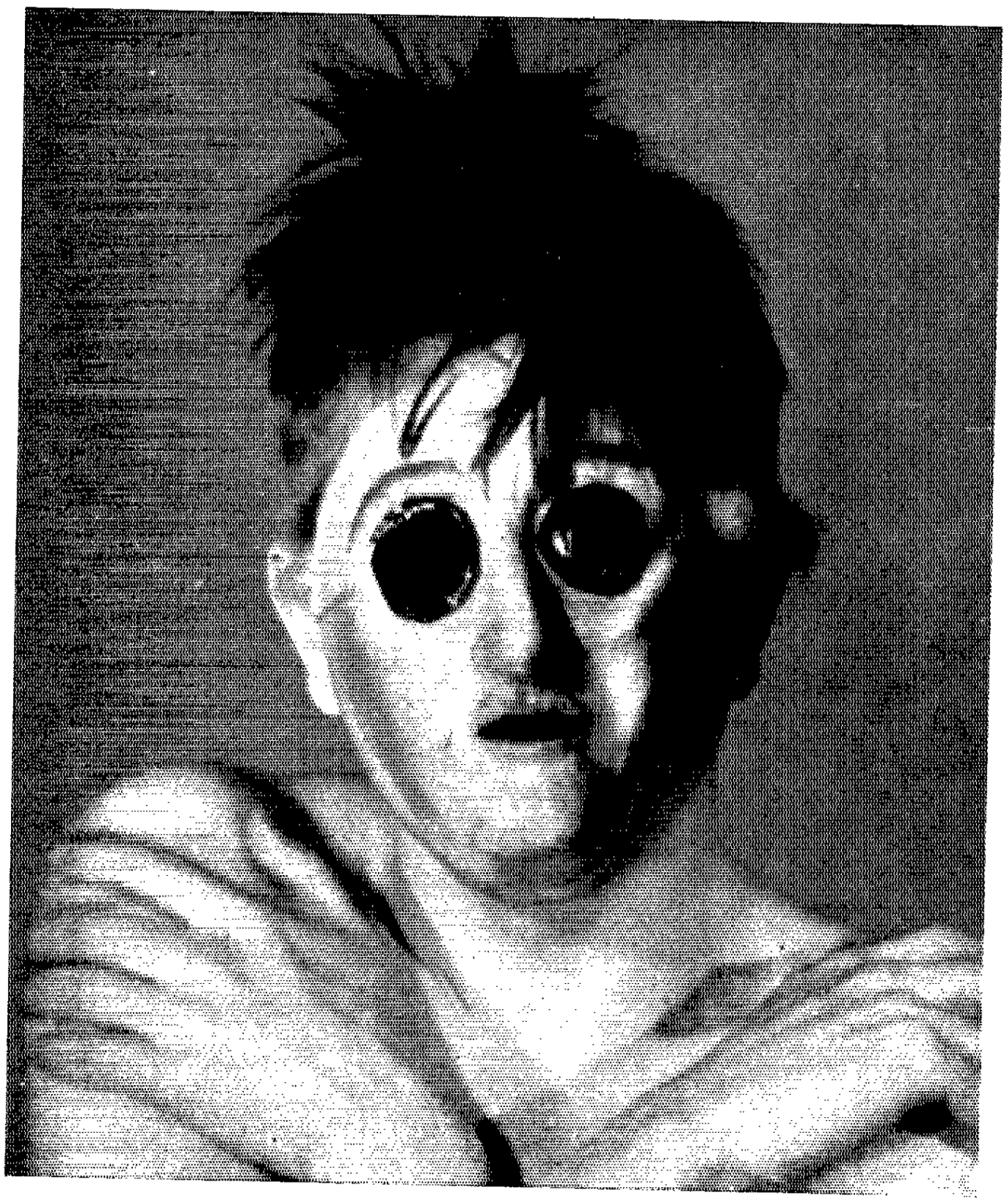
Première tête de Roquepertuse. Musée Borély.



Seconde tête de Roquepertuse. — Marseille, Musée Borély.



Masque de carnaval. — Photo J.-A. Boiffard.



Masque de carnaval. — Photo J.-A. Boiffard.

# ESCHYLE, LE CARNAVAL ET LES CIVILISÉS

J'entrais acheter le journal à la mercerie-papeterie. La marchande remuait en vain des cartons gonflés de désordre pour y trouver les boutons qu'une petite fille attendait, un pot de lait à la main. Dans la vitrine des visages en viande saignante défiaient les métamorphoses colorées et corrompues de la mort et sur ce tas qui n'évoquait aucun massacre, les mouches se promenaient et faisaient abondamment leurs œufs.

L'enfant posa son pot sur la table et tandis que les mouches mal repues venaient y

puiser un festin, elle essaya sur son visage les croûtes bouillies, faces d'une banale humanité à faire crever un nouveau-né de frayeur, têtes officielles, rien d'autre que les masques mortuaires des anciens de ce quartier.

Les gueules de carton ne différaient pas plus de leurs modèles, chef des prud'hommes, bouchers, satyres, qu'une fleur de papier ne diffère d'une fleur du jardin, mais par des qualités opposées, c'est-à-dire seulement par le parfum et une certaine sensation tactile, de sorte que désossés, désinfectés, comme embaumés et dévissés de sur leurs bronches pétrifiées, on pouvait enfin les examiner sans gant.

L'un, tout barbu, était entré tout seul dans un bocal à bonbons à moitié vide, où il s'était installé sur un coussin de sucre rouge et du fond de cette citerne transparente adressait un permanent sourire aux petites Salomés de la rue ; ses compagnons devaient avoir enfin trouvé une sorte de séduction, car l'enfant au pot de lait se posait avec délectation sur la figure l'écorce du vieux qu'elle fuyait chaque soir avec horreur à la sortie de l'école, et d'une façon familière tirait sa petite langue rose entre ses lèvres écartées.

Je pris moi aussi, sûr qu'elle était longtemps restée dans un bain de vapeur, et avait bouilli et rebouilli dans une infernale marmite, une tête de juge ou de commissaire et j'enfonçais mon nez dans cette coupe de carton, quand soudain l'ardeur toute particulière qui s'en dégageait, plus inquiétante que celle de n'importe quelle fleur, car elle n'avait pas été respirée depuis l'enfance, emplit ma tête de mille souvenirs et me donna l'impression d'entrer dans une chambre que j'avais autrefois habitée, bien close depuis, et où je retrouvais le parfum des fleurs peintes, senties jadis chaque matin. Je penchais mon visage sur ces corbeilles généreuses d'une odeur, hélas ! maintenant exotique, et si je les renversais pour voir leur ridicule envers, je me disais : « le jardinier ne serait-il pas ivrogne et paillard ? La vertu de l'eunuque n'est-elle pas d'être un monstre ? »

Et il me semblait, par la suite, que les obèses que je rencontrais dans la rue et ceux qui ont la tête comme la lune (laquelle au lieu de contenir feu, pierres et mines est occupée par un grand foie malade) et ceux dont le nez est travaillé par l'eczéma étaient, sans le savoir, tout tapissés intérieurement de fleurs, entre lesquelles volaient des oiseaux et des papillons.

Eschyle, tu nous as fait là une belle invention. Ce n'était pas assez pour toi que ce visage humain si expressif et si divers, barbu, ou dans sa nudité bourgeonnante, pâli par le désespoir, congestionné par la paillardise ou verdi par la terreur, fendu par l'hilarité, boursouflé par les sentences et les pots de vin ? Les pleureuses de ton temps, plus habiles que les singes dans l'art de la grimace tragique, devaient pourtant avoir approfondi tous les secrets de la douleur et savoir comment la poussière ramassée à pleines mains sur le bord des chemins se pétrit bien avec les larmes dans le mortier des joues creusées par le désespoir. Mais à part le prétexte futile d'un porte-voix, tu devais reprocher à la face de l'homme sa fantastique mobilité, plus prompte, plus déconcertante que la mer soudaine. Peut-être, pensas-tu que l'image du plus intense

Masque de carnaval. — Photo J.-A. Boiffard.

tou1ment, la crispation suprême des passions ne se maintient pas le temps d'une tragédie et combien t'apparut plus terrible un visage descendu dans l'enfer de son expression, qui ne pourra plus jamais revenir en arrière vers son repos, bloqué dans sa grimace comme dans les glaces un navire et qui dans le sommeil même garde l'affreuse torsion de son tourment. Alors la bouche ne se meut plus pour délivrer les plus terribles paroles et les joues s'immobilisent dans l'éternité du drame, car ce sont combien d'hommes cachés qui parlent en chœur derrière ce carton surhumain, cette gueule à jamais estropiée, comme un gymnaste qui pour avoir réussi de trop fabuleux écarts reste difforme pour toujours ?

Je ne dirai pas grand'chose sur le masque contemporain. Quiconque voudra tirer de ces cartons quelque conclusion esthétique ou philosophique n'aura qu'à se reporter aux illustrations ci-jointes et l'on verra plus loin quel est, selon moi, le seul masque moderne et digne d'Eschyle — qu'on n'a pu photographier tant la vapeur qu'il dégage est funeste à la pellicule — qui se porte à notre siècle.

Je raconterai d'abord comment quelques uns de ces grotesques se firent passer pour des conquérants et, sortes de Tamerlan d'expéditions en caisses, gagnèrent des îles dans les Océanies.

Combien de fois dans des villages arabes ou soudanais, en ai-je vu montés sur de grandes robes blanches, danser la nuit à la lueur du pétrole aux terrasses des petits bistrots, où braillaient des phonographes à cylindres et à cornet, devant les narghilés que le rire éteignait. Carapaces sur lesquelles s'émoussaient les trompes des moustiques, ils réveillaient dans le corps de ceux qui les portaient la frénésie des vieux esprits et les tournaient en derviches hilares. Les déserts et les villes blanchies s'étaient recueillis, avaient jeûné durant toute une lune pour qu'un soir les obscénités aussi rituelles que les prières sortissent magnifiquement de ces bouches sans dents ni langue. Puis, aux portes des maisons d'amour, des femmes au front tatoué, au nez percé d'un anneau les accueillaient avec des rires qui faisaient tressaillir la nuit, et bientôt ces beaux présents de l'Occident suspendus au mur contemplaient de leurs orbites sans yeux l'accouplement des diables du désert.

Sur les plages des îles du Sud, se dressent de longues palissades sculptées, des sortes de mâts fantastiques formés de démons grimpés les uns sur les autres, de visages fichés sur de grands troncs d'arbres et regardant le soleil en face. Ces longs autels, forteresses de têtes, remparts de dieux, défendent le pays. La mer elle-même n'ose plus avancer dans ses marées, les requins reculent au large, les oiseaux redoutent de se poser sur ces perchoirs aux environs desquels le ciel se dépeuple.

Alors l'homme blanc, dénué de tout respect, profite de cette crainte universelle pour aborder tranquillement le rivage, suivi de ses missionnaires de carême, ses jésuites de papier mâché. Il débarque ses caisses sur le sable et tire son eau bénite à 45 degrés, puis, pour faire croire qu'il est religieux, il déballe lui aussi ses apôtres, ses masques, les vomissoirs du faubourg Saint-Denis, et les fait passer pour ses ancêtres, ses divinités

protectrices. Ainsi le juge au nez dilaté comme un dirigeable, les joyeuses gueules plâtrées prennent possession de l'île : les prisons s'ouvrent, les fouets claquent, l'argent tinte et le pavillon national flotte mollement sur le pays. A son ombre protectrice, le civilisateur entreprend de scier pour l'envoyer à son marché et ses Trocadéros le bel enfer poussé et quelquefois déjà moisi au soleil. Les cimetières sont retournés et l'on arrache aux morts leurs masques et leurs bijoux. Si le pirate Blanc apprend qu'une Cléopâtre noire vient d'avaler une perle, il fait venir la reine et, bien qu'il ait interdit aux religions les sacrifices sanglants, il lui ouvre le ventre pour retirer l'objet précieux de ses entrailles fumantes. Les noirs changent de dieux, et voilà ! ils se font aussi un petit Trocadéro de Carnaval et des collectionneurs indigènes s'enrichissent de quelques pièces rares.

Ainsi les personnages rencontrés dans l'épicerie près du pot à lait sont partis pour leur mission colonisatrice. Ils ne se sentaient plus très à l'aise dans nos villes. Ils ne correspondaient plus en effet à rien de réel. A leur idiotie désuète, on avait substitué un autre genre de masque énigmatique, que plusieurs générations portèrent jusque sur le rivage de la mort et que les jeunes gens d'aujourd'hui portent aux parades symboliques avec le casque et le flingot.

J'imagine que dans les enfers la bande d'Eschyle, une dizaine d'ombres aux faces de bois terribles et diverses, rencontre une poignée de fantômes de mon temps, dont les visages sont couverts de masques, absolument identiques et dépourvus de tout caractère humain. « Quelles sont donc ces têtes de cochons tous pareils ? » demande Eschyle. Ce ne sont pas des groins, cher père de la Tragédie, ce sont des masques à gaz et qui leur piquent terriblement les yeux, les prennent à la gorge, les font pleurer et tousser, car ils dégagent intérieurement de terribles vapeurs auprès desquelles les émanations sulfureuses de certaines parties des enfers ne sont guère plus gênantes que l'ignition d'une allumette de cuisine. Voilà, à n'en pas douter, le seul, l'authentique masque moderne. Car si, chez les différents peuples anciens, la religion, le culte des morts et les fêtes de Dionysos firent du masque une parure sacrée et rituelle, nous avons nous aussi notre religion, nos jeux de société et partant notre masque. Seulement la standardisation générale de ce temps, nous oblige à porter tous le même . Celui-ci est destiné à faire reculer certains ennemis invisibles. Il ne faut pas désespérer de voir un jour la moitié de l'humanité courant dans les champs ainsi masquée et tout voyageur doit également s'attendre à rencontrer quelque fois sur les côtes de l'Afrique un demi-dieu ou une vieille femme coiffés d'un chapeau haut de forme et balançant ingénument ce museau à l'ombre mouvante des palmes.

Georges LIMBOUR.

Masque de carnaval. — Photo J.-A. Boiffard.

# CHRONIQUE

## DICTIONNAIRE

**PENSUM.** — La plupart des formes d'activité s'imposent à l'homme comme des pensums, même dans le cas d'activités qu'il paraît avoir librement choisies. Peu de peintres font des tableaux autrement que s'il s'agissait de pensums, de travaux imposés par une main étrangère, et bien souvent haineuse. Que d'écrivains s'attellent à leur roman et se réduisent volontairement à la qualité de chevaux de labour ou d'ânes chargés tantôt de céréales et tantôt de reliques ! Que de gens, même, s'amusent non pas pour s'amuser mais pour accomplir une espèce de rite...

Toutes les choses sont haïssables, lorsqu'elles sont faites comme des pensums. Tous les hommes blancs sont ratés, car pas un (ou à peu près) d'entre eux n'est capable de réellement s'amuser. En dehors des enfants qui mettent le feu aux meules, font dérailler les trains ou rêvent de grands massacres d'animaux, je ne connais guère que de sinistres pédants, qui mâchent leur porte-plume pourri et suent sang et eau pour écrire jusqu'au bout leurs calamiteux pensums... — M. LEIRIS.

**SEUIL.** — Le seuil est le nœud qui sépare deux mondes ennemis : l'intérieur et l'air libre, le froid et le chaud, la lumière et l'ombre. Franchir un seuil, c'est donc traverser une zone dangereuse où des batailles invisibles, mais réelles, se livrent.

Tant que la porte est fermée, tout va bien. L'ouvrir est grave : c'est déchaîner deux hordes l'une contre l'autre, c'est risquer de se faire prendre dans la bagarre. Loin d'être une commodité, la porte est un terrible instrument qu'on ne doit manier qu'à bon escient et selon les rites et qu'il faut entourer de toutes les garanties magiques.

Ces précautions sont innombrables : fer à cheval, buis béni, peinture de Saint-Sébastien entourée de formules, âme d'animal sacrifié sur le seuil, toiture particulière, bénitier, paillasson, cadavres d'ennemis morts enterrés debout.....

En Afrique orientale, le moment le plus dangereux de la journée est l'ouverture de la porte, au matin. En effet, toute la nuit la maison a été fermée ; elle a été comme isolée du reste du monde, de l'air libre, du froid, de la lumière. La porte a été l'écluse bien étanche qui a bouché le seuil. On l'ouvrira donc avec d'infinies précautions, lentement, en se tenant derrière elle, en évitant par-dessus tout le déplacement d'air. Quand elle sera franchement ouverte, on crachotera dans l'ouverture béante, en prononçant des paroles d'apaisement, et enfin, avec le plus grand calme, on franchira le seuil en regardant devant soi.

Les mêmes gestes sont observés par le visiteur quand il se présente de bon matin chez les gens. Mais il évitera toutes ces complications en n'arrivant que très tard, quand la porte aura déjà été ouverte et le contact établi.

Ce n'est pas que, dans les civilisations supérieures, le paillasson ait été créé seulement pour retarder le passage du seuil et pour permettre au visiteur de se recueillir. Il joue un rôle plus important encore : quand l'employé d'un fournisseur se présente à la porte d'un client sérieux, il se frotte avec d'autant plus d'ostentation les pieds au tapis du seuil que la maison sera plus imposante, et ceci même par temps sec. Inversement, par temps boueux, il est de bon ton de dire à un visiteur honoré qui s'escrime pour se décrotter : « Je vous en prie, ne prenez pas la peine. » L'empressement qu'on mettra à dégager l'étranger de ce devoir est en raison directe du respect qu'on a pour lui.

Ce qui prouve que le seuil, c'est-à-dire le paillasson qui en est la marque visible, est bien une chose terrible, puisqu'il faut y manifester ou y dépouiller ses qualités, puisqu'il faut y inscrire avec force ou légèreté le rang qu'on occupe dans la société. — M. GRIAULE.

**TRAVAIL.** — « J'ignore quel est le sens du travail à notre époque, mais je pense que la virtuosité est une infirmité, la connaissance un atout dangereux et je suis bien content d'avoir du génie et aucun talent, ce qui me permet de ne pas travailler et de jouer comme un enfant : car le Travail est une chose fastueuse, laide et fausse comme la Justice. » (K. Van Dongen, dans *Bulletin de l'Art ancien et moderne, sept.-oct.* 1929, *p.* 338).

# A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle

Méthode pour l'étude de l'art africain. — On traite encore aujourd'hui l'immense sujet de l'art africain plus sommairement que l'histoire de l'art de n'importe quelle ville européenne. Pourtant, il faut traiter cet art historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique. Que l'on rassemble les traditions variées des tribus et les différents mythes, pour former une mythologie comparée de l'Afrique. On y reconnaît une concordance approximative des traditions. On prend égard, avant tout, aux mythes des migrations qui expliquent les différentes couches culturelles et historiques de l'Afrique. On détermine les œuvres d'art d'après leurs indices de tribus et avant tout le tatouage. Les longues coupures tatouées, par exemple, qu'on trouve sur les sculptures en terre cuite des *Joruba*, les pièces du Benin, de l'époque archaïque, et les masques en bois zébrés des *Bakuba* sont probablement parmi les plus anciens tatouages africains. Ces tatouages zébrés des masques *Bakuba* prouvent entre autres choses la provenance septentrionale de ce peuple. Que l'on commence enfin à collectionner la peinture architecturale africaine et à traiter ces arts figuratifs en liaison avec l'architecture.

Zones de culture. — Il nous semble que la classification en zônes de culture est insuffisante, étant donné que les différentes couches culturelles et ethniques de l'Afrique se superposent et se croisent. La culture africaine n'est pas assez simple pour que ce schéma puisse lui suffire (voir les migrations).

Chronologie des sculptures. — Pour préciser l'âge d'une œuvre d'art, il ne suffit pas de dire qu'elle est primitive ou non. Les contrées moins troublées par les migrations gardaient plus longtemps leurs thèmes et se maintenaient dans une mentalité conservatrice (art provincial africain). Des tribus qui n'étaient pas englobées dans les grands empires ou étaient situées à la périphérie étaient moins touchées par les évolutions plus rapides des centres. D'autre part, nous avons souvent constaté que la forme primitive est quelquefois un apauvrissement et une dégénérescence du motif. Mais ces périodes de régression décadente peuvent produire aussi des œuvres importantes.

1. Figure niamodo, Pahouin (Congo français). A M. Ratton. — 2. Tête juju, Cameroun (sud) Coll. Ascher.

Difficulté de reconnaître la signification religieuse. — La signification précise des sculptures est difficile à déterminer, en raison de la différenciation des religions africaines. Les dieux centraux des religions hiératiques sont devenus latents (ils se retirent et demeurent indifférents aux destinées humaines) et c'est ainsi que les cultes se sont effrités pour prendre la forme de multiples rites magiques. De cet effritement naquirent un grand nombre de sociétés secrètes qui donnent aux mêmes motifs des significations différentes suivant leur usage. La situation est encore compliquée de ce fait que des sociétés d'hommes et de femmes sont souvent ennemies.

Motifs fondamentaux. — D'abord, *le poteau* phallique signe de la génération perpétuelle (symbole du soleil mâle). Parenté avec l'arbre qui montre deux motifs fondamentaux, le tronc masculin et l'ensemble féminin des branches : poteaux et cabanes, les motifs mâle et femelle. On taille la figure d'un mort menaçant dans un tronc d'arbre et l'on dit : « Je te transporte dans l'arbre. Arbre, tu n'es pas le parent de sa mère » (voir les arbres-cercueils des *Wangata* à l'embouchure du Tchuapa-Bussera). Cela signifie que l'ancêtre menaçant est exclu de la famille maternelle et de la continuité du sang, il est ainsi rendu inoffensif. Les poteaux debout signifient le ciel qui est représenté comme un monolithe. Les *Bambaras* représentent l'homme et la femme comme des cônes, le cône féminin est caractérisé par des seins. On verra en étudiant les arts industriels que les Africains attribuent un sexe aux objets et les classent selon ce sexe.

Un autre motif décisif est *le crâne* (symbole du ventre maternel). On connaît les différents cultes de crânes, les têtes Juju et les tonneaux à crânes des *Pahouins* nommés

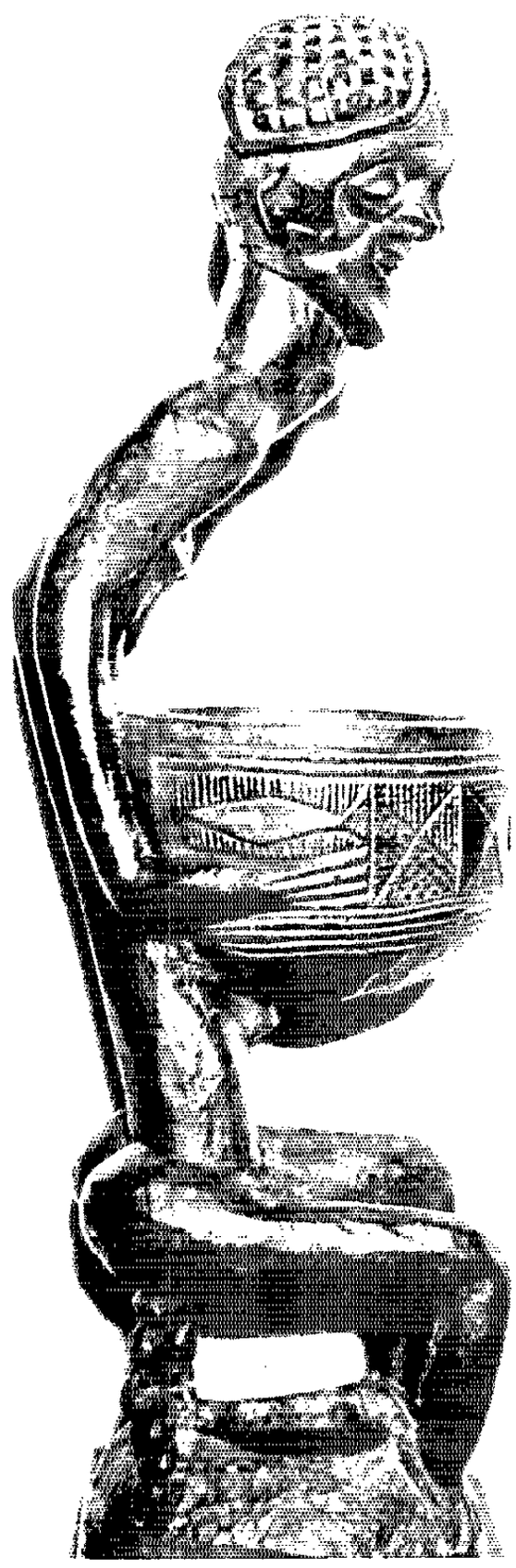
Masque Dan. Coll. de Miré.

Masque (Ugoma). A M. Ratton.

Hermaphrodite. Uli (Nouvelle-Guinée).
A M. Pierre Loeb.

*nocsek* ou *negun*. (Largeau, Lexique Pahouin). On met entre ces crânes une médecine qui porte bonheur et du n'goula (bois rouge pulvérisé). On sculptait des têtes sur ces tonneaux à crânes, plus tard des figures entières appelées *malan* ou *bian malan* ; plus tard encore, on détacha ces statues du tonneau, et on leur donna le nom de *niamodo* (adulte ou grand). On cache ces figures devant les femmes. Elles donnent la mort, ou tout au moins de graves maladies, aux non initiés. On met parfois dans les tonneaux de la nourriture, on peint les crânes avec du n'goula et on leur donne à manger.

Il faut rappeler encore le gobelet à crânes des Bakuba



Mendiante. Cameroun. A. M. Ratton.

éthiopiens. L'Africain, et particulièrement le Bantou, croit que l'esprit de l'homme choisit le crâne et le cerveau comme demeure. C'est pourquoi il place dans le crâne la médecine qui doit donner la force aux statues. Nous attirons l'attention sur la parenté entre le crâne et la cabane des esprits. C'est déjà à une époque très primitive que s'est réalisé le motif bissexuel du poteau combiné avec le crâne (cabane, ventre), thème fondamental de la sculpture. L'exotique, en art, est resté toujours enfermé dans la zône sexuelle dominée par le magique.

On discerne sur un corps des formes masculines et féminines (l'oreille, par exemple est féminine : Libanza, d'après les mythes des *Upotos* et *Bolkis*, est né par l'oreille, Minerve sort de la tête de Jupiter. La bouche est féminine ; c'est ainsi que l'Africain appointe ses dents pour se différencier des animaux lunaires comme l'antilope ou le lapin. Les dents pointues représentent les rayons du soleil. La bouche représente la *vulva*. Le soleil représente le principe masculin, et ainsi *l'actus generationis*).

Les garçons circoncis répandent leur sang sur les têtes de leurs parrains, de même qu'ils le laissent couler dans un trou creusé dans la terre. Le *Pahouin* transperce avec son javelot le toit de la hutte de circoncision pour représenter *l'actus generationis*, ou il transperce le mur avec un poteau phallique sur lequel le communiant danse.

NATURALISME. Il est possible que la représentation des morts aux époques anciennes ait été naturaliste. Le paléolithique présente des formes moins schématiques que des époques plus récentes. On a retrouvé chez les *Mossi* une représentation des morts qui semble très ancienne. On garde au mort toute son action et son efficacité, en faisant imiter par une remplaçante sa figure et ses gestes. On trouverait là le maximum du naturalisme, à moins qu'un tel usage n'ait été introduit en Afrique par l'Islam.

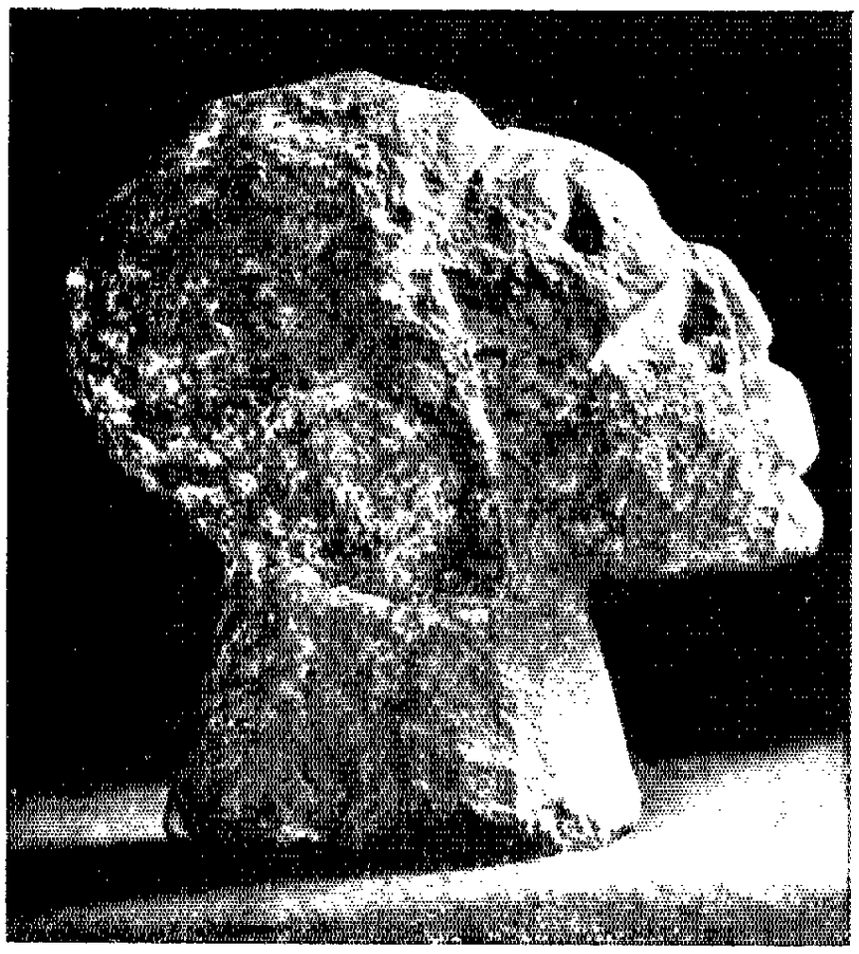
AUTRE MOTIF FONDAMENTAL : LE SQUELETTE. - L'Africain désigne souvent la *sculpture* et le *cadavre* par le même mot. Le cadavre sous forme de squelette apparaît nettement dans les sculptures de bois des *îles de Pâques*, de la *Nouvelle Guinée* et du *Soudan*.

La peur de la mort leur rend les parties durables du cadavre particulièrement précieuses. Etant donné qu'on représente avant tout des morts qu'on veut éterniser et qu'on apprécie surtout les parties durables (crâne, épine dorsale, serpent-vie), cet art est purement statique (parenté avec l'art égyptien).

Dans les stades reculés, un naturalisme magique dominait peut-être la figuration de cet art, comme il apparaît en partie dans les peintures de l'Afrique, les stèles rupestres de vautours de *Zimbabye* et les têtes *Juju*. L'artiste voulait capter les esprits par les images naturalistes comme on le fait encore par l'évocation de leur nom.

D'autre part, une partie du corps peut exprimer l'ensemble du personnage (voir phallus, crâne, etc., voir l'archaïsme correspondant dans la peinture moderne).

L'art africain est marqué par le culte des morts. Son but est d'enfermer les esprits errants devenus invisibles. Il veut assurer par là la continuité de la tribu et il exprime en même temps la terreur devant la mort. L'Africain



Tête de pierre. Sierra Leone (Scherbro). A M. Vignier.

considère la vie sous l'angle de la mort. Il vit avec les esprits des ancêtres. C'est pour cela qu'il se maintient dans un archaïsme religieux. D'autre part, ce culte des ancêtres et de la vitalité génératrice de la tribu l'enferme dans la zône sexuelle. Il ne pourrait s'en évader sans diminuer la force vitale de son œuvre.

L'Africain croit que l'homme est formé de plusieurs substances : le corps, l'esprit, l'ombre ou l'âme-image (voir Aukerman) (ce pluralisme magique prouve le non-sens qu'est l'usage du mot « primitif »). Le nègre regarde la mort comme une mauvaise sorcellerie : le mort restant vivant, il faut conjurer son esprit pour qu'il ne se venge pas. Le nouveau-né est la réincarnation du grand-père et le nègre Bantou dit souvent : « Je suis mon grand-père ». Cette identification joue naturellement comme élément conservateur. Mais les morts s'épuisent peu à peu, et en même temps la force spirituelle des statues diminue. Dans le dernier stade, le mort retourne au dieu lointain. Le culte le plus intense est exercé par le petit-fils qui croit, en nourrissant la statue et en dansant avec elle, vénérer son sosie et prendre soin de lui. On entraîne les jeunes garçons à cette identification avec l'ancêtre pendant la période de leur initiation. Le communiant s'exerce par l'ascétisme et des moyens narcotiques à oublier sa propre existence, sa langue et son milieu. Il renait après sa circoncision comme son propre aïeul. Ce retour des morts est la grande obsession de l'Africain. En même temps, il éprouve à leur égard de la haine et de la crainte et c'est pour cela qu'on trouve en lui la tendance à faire mourir les morts et à les oublier. Il oublie peu à peu les ancêtres anciens et c'est ce qui produit les grandes lacunes historiques. Il ne soigne plus la statue d'un mort très ancien et la rejette de côté puisqu'elle est devenue inactive au sens magique. Une chanson d'enchantement des *Bena Kanioka* montre la haine contre l'ancêtre : « Sois maudit, ancêtre des Bulonga, ancêtre, tu es un malfaisant sorcier. Si j'étais un homme, je te tuerais. »

La statue est la prison des morts. On les apaise par des sacrifices, surtout pendant la nouvelle lune. Le culte est caractérisé par le nègre comme un péché parce que cet appel aux forces magiques lui démontre sa séparation de Dieu. L'Africain a trouvé, comme contrepoids à cette croyance écrasante des ancêtres, l'exogamie, la fuite devant les ancêtres.

Les statues sont donc des doubles par lesquels on capte les esprits, les itongo, qui correspondent probablement au Ka égyptien. Elles sont faites aussi pour que le mort retourne dans sa tribu et annule la mauvaise mort. La force du mort n'est pas entièrement liée à la statue ; elle peut vivre dans le petit-fils, un animal familier, un arbre, etc. Dans l'art africain, la notion de l'âme-ombre ou âme-image apparaît comme très importante. Il y a peut-être

Siège. Cameroun (Bangura). A M. Pierre Loeb.

une relation entre le style graphique de cet art et la représentation de l'âme-ombre.

Dans ces peintures ou statues, c'est l'itongo qui agit. Ce monument animiste comporte d'ailleurs un danger de dégénerescence des arts africains. L'itongo, le ndozi ou le kra peuvent aussi passer dans des pierres, animaux ou plantes et, de cette façon, la statue devient inutile (par exemple, chez le *Baluba de l'est*, l'introduction du culte de Riamba amena une iconoclastie).

La statue est un corps astral et c'est ainsi qu'on peut la désigner comme un cadavre vivant.

On trouve très souvent dans les mythes africains des récits d'après lesquels Dieu, pour créer l'homme a travaillé un modèle plastique. La chose décisive est moins la statue que le fait qu'elle soit habitée par un esprit, et la ressemblance avec l'esprit ne consiste pas dans une ressemblance individuelle, mais dans la représentation des marques magiques et collectives. Il veut représenter les forces génératrices et c'est ainsi qu'il accentue les organes génitaux, qu'il les protège du mauvais œil par un pagne, ou qu'il indique le caractère collectif par le tatouage.

Un art tellement enfermé dans la magie et dans la notion de la mort doit traiter le motif plutôt d'une manière non naturaliste. Le canon de cet art ne peut être naturaliste puisque sa tâche est de rendre visible l'invisible.

La conception est ainsi influencée par les notions religieuses. Par des actes comme la circoncision, la subincision, etc., l'exotique cherche à rétablir la bissexualité divine. Il semble que Freud se soit trompé en expliquant ces rites par des rites de castration. Au contraire on veut acquérir la bissexualité originelle. (Voir Wuithuys).

Les artistes des îles de Pâques représentent les morts avec des côtes saillantes pour exprimer les esprits des morts. On représente l'ancêtre dans des combinaisons avec ses animaux totémiques ou avec les animaux symboles de son âme qui font corps avec lui-même.

On trouve un motif apparenté avec *les sculptures de l'ouest du Soudan* où l'on accentue l'épine dorsale. On reconnaît là le symbolisme du poteau phallique et du serpent. On accentue volontiers la colonne vertébrale sur des figures hermaphrodites qui représentent l'*actus generationis*.

Les statues des rois et des chefs vivants des tribus correspondent aux statues des ancêtres, étant donné le fait que le chef incarne la vitalité de la tribu et la continuité du sang.

Dans cette statue du vivant est aussi contenue une substance de l'âme représentée parce que l'itongo d'un dormeur peut errer comme l'itongo d'un mort.

Il faut discerner les statues des dieux, des ancêtres et les statues de médecine. Il existe de plus un art de la Cour et un art profane. On distingue au Kasai les *Mikisi Mehake*, ce qui signifie statues de substances magiques, des *Mikisi Mikasi*, statues à la mémoire des morts, qu'on appelle aussi *Bimveholo*, ce qui signifie l'aspect. Ces statues portent le nom du mort.

Les Baluba racontent que Ngoy Nekulu, le grand esprit, a cherché la première statuette magique dans le Lac Kila sa demeure, comme remède infaillible contre toutes les souffrances. On connaît encore des *statues du Majombe* et du *Loango* dans lesquelles on enfonce des clous pour les inciter à anéantir les esprits ennemis. On parle ainsi à une statue : « Si cet homme est un porte-malheur, transperce son ventre avec tes clous et fais-le rentrer sous terre ». On appelle ces statues *mobujas*.

Un dogme fondamental est que tout esprit peut habiter dans tout objet. Ensuite, apparaît le thème de la réincarnation. L'unité du monde est réalisée par le drame de la métamorphose. On veut toujours accaparer les forces des autres par idendité ou mutation et c'est ainsi qu'on aboutit à des masques. Le *masque* est presque toujours un démon ou un ancêtre. On est vainqueur de l'objet de sa crainte en s'identifiant avec lui ou en le représentant. Un mythe *Bambala* montre clairement que le masque est souvent un démon. Leur chef formait le *masque Mashamboy* d'après un esprit. Si le masque danse, le démon devient actif. On peut peut-être expliquer l'énergie des danses nègres par cette identification avec les esprits : « Nous dansons avec les ancêtres. O mère, ils dansent en nous ». Le masque montre le crâne, le motif de la cabane. Nous rappellons les urnes à figures pour les morts.

FIGURES ACCROUPIES. Ces statues ont des rapports avec l'enterrement où les morts sont accroupis et où l'on ficelle le cadavre pour empêcher le mort de menacer les vivants.

STATUES HERMAPHRODITES QUI REPRÉSENTENT L'ACTUS GENERATIONIS. Nous trouvons ces représentations par exemple parmi les statues du *Soudan*, les masques Juju à deux figures du *Cameroun*, les *Ouli de la Nouvelle Guinée*, les *statuettes* en stéatite de *Zimbabye* qui rappellent les figurines phéniciennes en ivoire, les *Radjahs* du Kaiserin Augustafluss (voir Aphrodite barbue). Le type fondamental des sculptures hermaphrodites est le poteau à crâne (symbole principal bissexuel : le lézard). Le type primitif de ces statues hermaphrodites démontre entre autres choses que le matriarcat n'était pas la plus ancienne forme sociale régnant seule. On connaît la tradition juive d'après laquelle Eloïm dit : « Nous voulons former l'homme d'après notre image et à notre ressemblance » (Genèse, I. 27). Rabbi Siméon disait que chaque figure qui n'est pas en même temps mâle et femelle ne ressemble pas à la figure divine. L'Adam hermaphrodite joue aussi un rôle dans la tradition gnostique (bisexualité du Pneuma).

Nous trouvons dans le Zohar ces divisions curieuses du corps humain en parties mâles et femelles. Une parallèle en Afrique : les *Ashanti* croient à une bissexualité spirituelle des enfants. Les enfants reçoivent du père un principe masculin, appelé n'otoro, et de la mère un principe féminin, le principe féminin du sang, m'gia.

Il faut en finir avec ce besoin d'expliquer les formes par la nécessité de la décoration. La hache coupe par son énergie magique, les tambours sont des démons. C'est pour cela, qu'au *Kasai* le tambour est appelé léopard et que l'on fait des sacrifices humaines au son du tambour. Le nègre du *Cameroun* en usant d'un instrument y infuse une partie de sa force. Les attributs des statues, comme les sceptres, les gobelets sont des attributs vivants dans lesquels est passé la *mutima* de l'homme. Dans les tribus du Came-

Masque Bajaka. — Coll. de Miré.

roun un *siège* peut être adoré comme l'ancêtre même parce qu'il contient des empreintes du mort. Les chefs sont assis sur des sièges pour être séparés de l'empire souterrain des morts. *Les objets ont un sexe* : des pots, des objets ménagers, les pipes sont féminins dans les districts du matriarcat. Dans les districts du patriarcat, certains objets sont indiqués comme étant mâles par des organes génitaux. Dans les *îles Bisago*, les ustensiles féminins sont munis de seins et de mons veneris. D'autres pots sont masculins, etc. La nourriture qu'on place dans les pots est une partie de la mutima et un animal familier la protège. On trouve parfois sous des sièges au *Cameroun* des lapins sans têtes, animaux lunaires (parenté avec le theos akephalos). Devant la hutte d'un malade, au *Nigeria*, on place une porte avec un lézard, symbole de l'actus generationis. Tous ces exemples prouvent qu'une explication esthétique de l'art africain est insuffisante.

*Il faut donc en finir avec la thèse de l'isolement de l'Afrique*. Les Africains ont exploité, de même que les autres peuples, de nombreuses influences étrangères. Parfois, on rencontre même un éclectisme africain (par exemple dans les arts de la côte du Majombe et du Mozambique). Il faut enfin commencer à construire à travers la terrible décadence de l'Afrique une *archéologie africaine*. Nous soulignons les rapports préhistoriques entre l'art de l'Est de l'Espagne avec la peinture africaine. Mais étant donné le *conservatisme africain*, il faut se garder d'attribuer à cet art africain des dates trop reculées.

Il existait probablement un art africain correspondant à peu près à une couche pré-hellénique. Il faut évidemment tenir compte de l'influence égyptienne, l'Egypte ayant toujours été un intermédiaire précieux des courants méditerranéens.

L'art dans l'antique *Soudan oriental* était sûrement en liaison étroite avec les arts hittites et ceux de l'Arabie du Sud. Des masques Sardes et Carthaginois montrent une parenté surprenante avec des masques du Nigeria du Nord. Nous trouvons à Akera sur *la Côte de l'Or* des masques plats qui correspondent aux idoles plates des Cyclades. Sur les Kalabas de la *Côte de l'Or*, nous trouvons des décors qui montrent les mêmes signes sidéraux que les reliefs babyloniens et les miroirs étrusques. *La fonte en cire perdue* qui joua un si grand rôle dans l'Afrique occidentale se trouve également en Elam et dans l'ancienne Egypte. On rencontre la même parenté dans les bâtiments et les sculptures de *Zimbabye*; mais là encore toutes ces influences ont été exploitées d'une manière complètement africaine. Les masques animaux de *l'Arabie du Sud* montrent la liaison étroite entre l'Afrique et l'Arabie.

L'art ancien du Soudan occidental fut refoulé par l'invasion des *éleveurs* hamitiques d'animaux, qui amena l'émigration vers l'Ouest des Soudanais de l'Est.

Le style des figures en pierre de la *Sierra Leone* appartient au même groupe stylistique que les sculptures du *Benin* ou du Majombe, et nous retrouvons encore ce style dans les masques du *Makonde* et du Mozambique. Dans la période la plus ancienne du *Moyen âge africain* se sont exercées des influences coptes, byzantines et abyssines. Les *W'atutsi* possèdent un cycle de mythes d'Imama, dieu crucifié. On trouve la croix dans l'Est jusqu'au Zambèze et également dans l'Ouest On a importé de l'Est le Svastika qu'on trouve encore au Congo et au Zambèze, d'origine probablement phénicienne. Les poids pour peser l'or montrent des analogies persanes et pré-islamiques. On trouve chez les *Wakusamo* des poupées en terre cuite qui marquent des influences pré-islamiques et qui proviennent encore de la vieille couche est-africaine (femmes stéatopyges). L'Africain a toujours africanisé tous les styles d'importation, et cela seul prouve l'existence d'une forte culture africaine jusqu'à l'apparition de l'islamisme,

Le problème d'une *chronologie africaine* est posé et des éléments en sont donnés dans les traditions des grands empires.

Nous dirons encore un mot de l'art du *Benin*. Cet art n'est pas un événement isolé. Son style va *de la Sierra Leone jusqu'à l'empire du Congo*. Il est traversé par le style archaïque classique des *Pahouins* et de l'*Ogové* qui montre des empreintes précises du vieux style de l'Est. Le Benin a développé pour ainsi dire un style médiéval et un style Renaissance. Il est probable que le Yoruba était un centre ancien de cet art. On parle toujours d'une émigration des rois d'Ifé au Benin. On pourrait établir avec une certaine assurance une chronologie du Benin qui remonterait jusque vers 1140. Nous n'avons presque pas de bronzes de l'époque archaïque : les plus anciens connus peuvent dater de 1360 et les bronzes de bonne qualité ont été travaillés entre 1500 et 1700 (Luschan). L'art du Benin est un exemple de l'éclectisme africain. L'étrange homme poisson du Benin correspond à des représentations hittites. On le trouve également sur des gemmes abraxas, etc. L'art africain s'est conservé plus longtemps dans les districts de la forêt et les provinces reculées. C'est dans ce milieu que s'est créé un grand *archaïsme africain*. C'est avant tout dans les tribus de la savane du Cameroun qu'est né un « baroque » merveilleux et entre autres les *Bakuba* venus du Nord conservèrent longtemps cet héritage. Pendant que les Vatchiwokés infiltraient l'art de la côte jusqu'au Kasaï, tout cet archaïsme était bouleversé par l'islamisme.

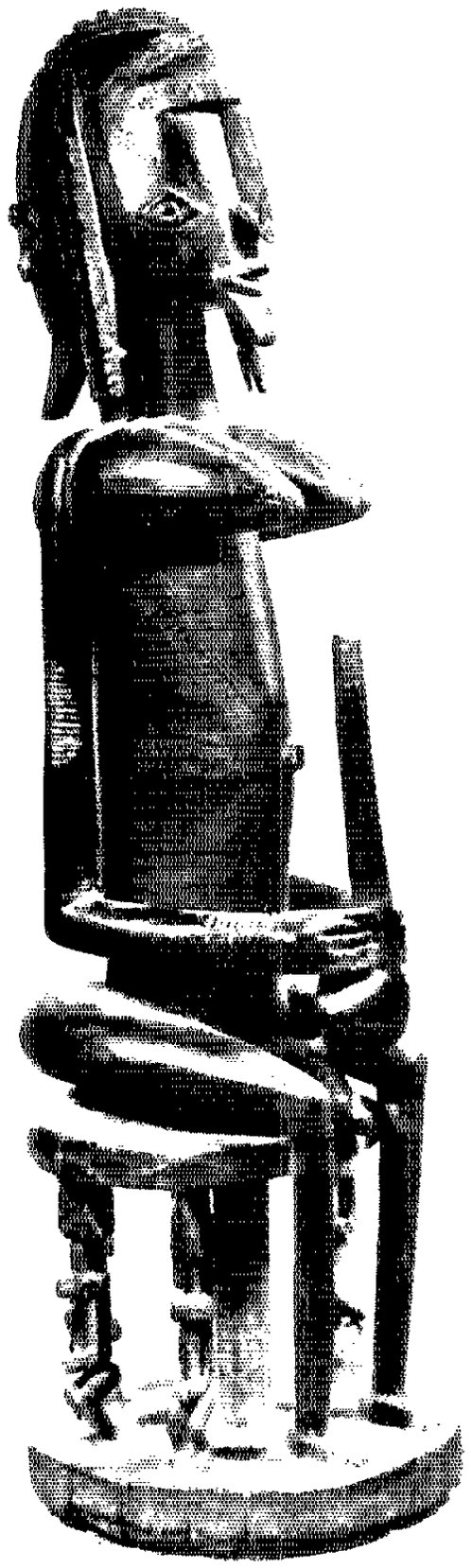
C'est dans la forêt que le dernier drame de l'art africain se joue. On voit encore vivre là un art élémentaire, mais les empires et leurs hiérarchies s'effritent, les religions se décomposent et les dieux centraux se perdent dans les rites de sorcellerie. L'idée fixe de la mort dévaste l'Afrique qui devient stérile et les Africains répètent les anciens motifs presque sans comprendre leur signification.

Carl EINSTEIN

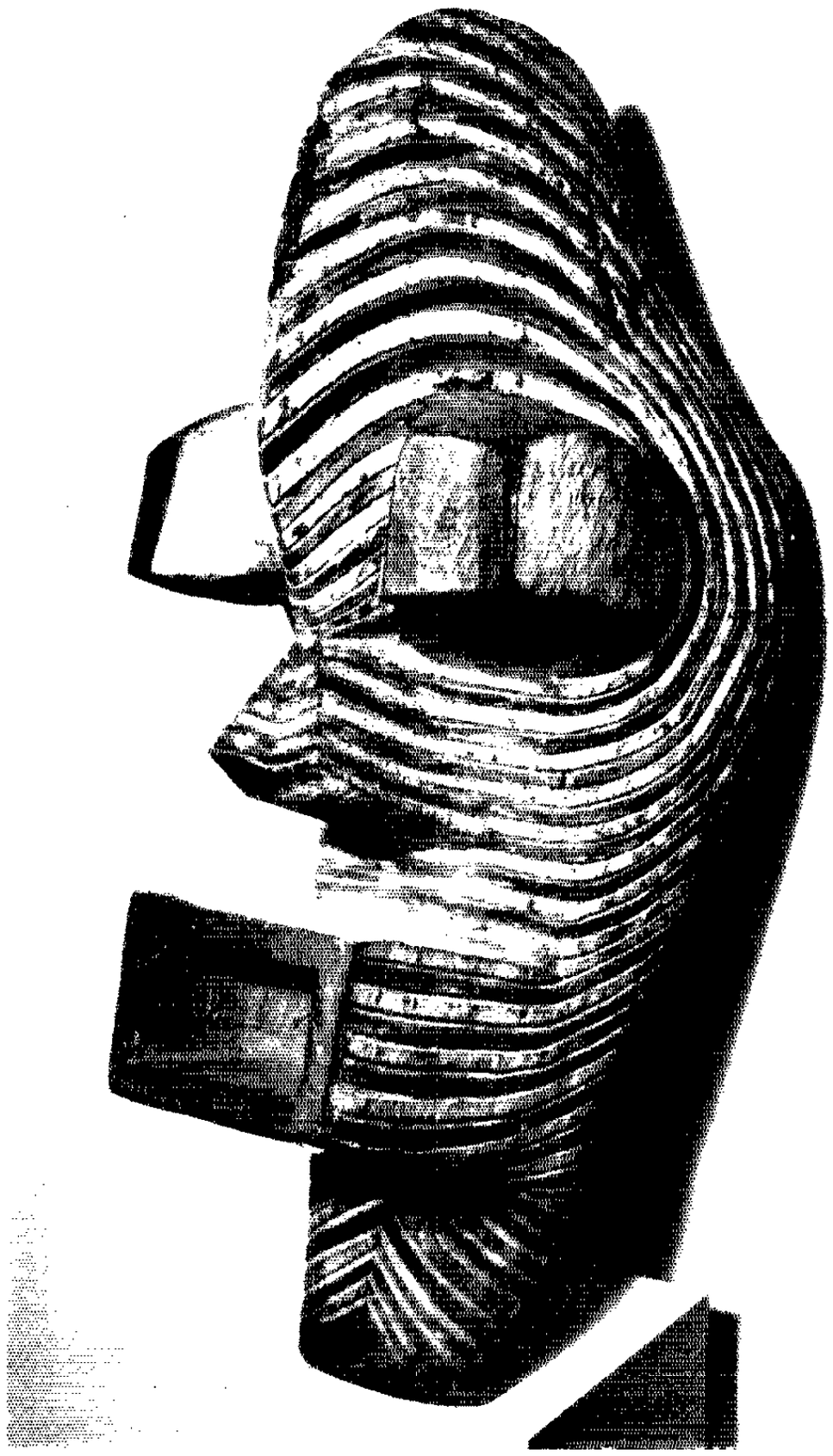
NOTE. — L'exposition a été organisée par M. Marquetty, Directeur des Services d'Art du Théâtre Pigalle.

Le catalogue a été rédigé par M. Fauchet, Secrétaire général, avec la collaboration de MM. Ratton et Tzara.

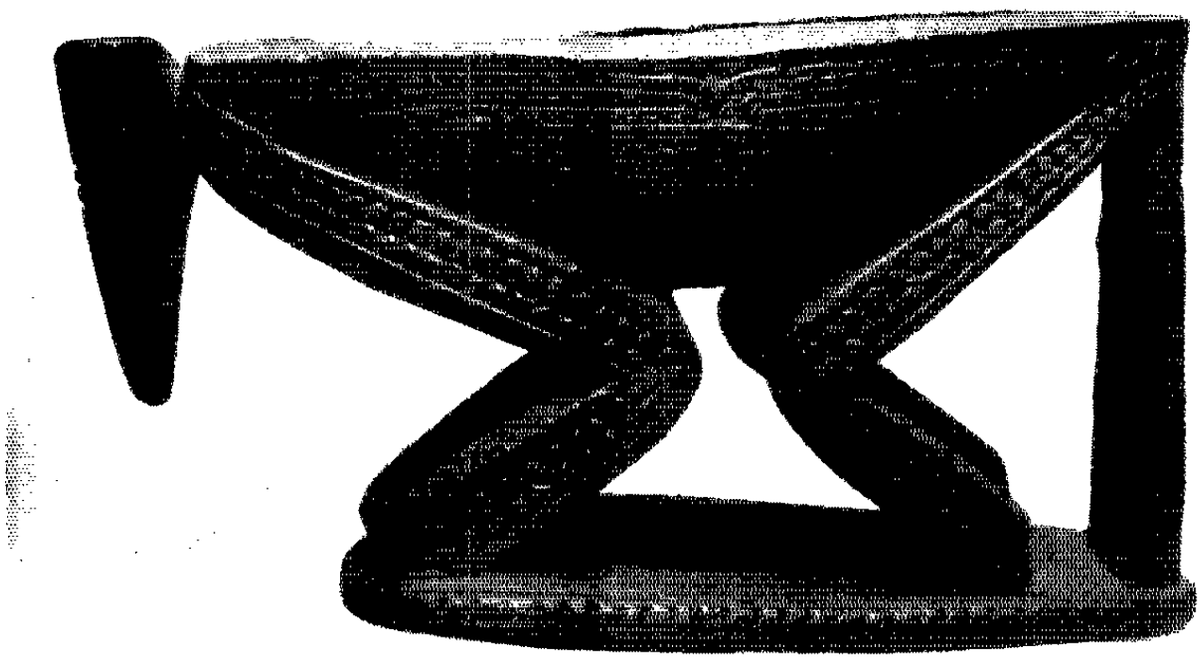
Masque. Côte d'ivoire (confins du Liberia). A M. Pierre Loeb.



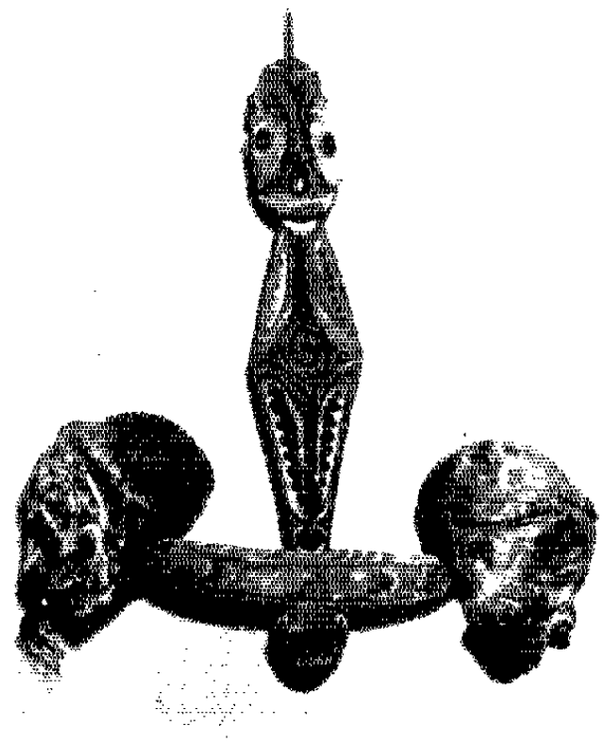
Hermaphrodite. Statue Habbès. Coll. de Miré.



Masque du San-Kourou, Congo Belge. A M. Hein.



Vase zoomorphe Cameroun. A M. Ratton.



Radja (corvar à crânes). Nouvelle Guinée.

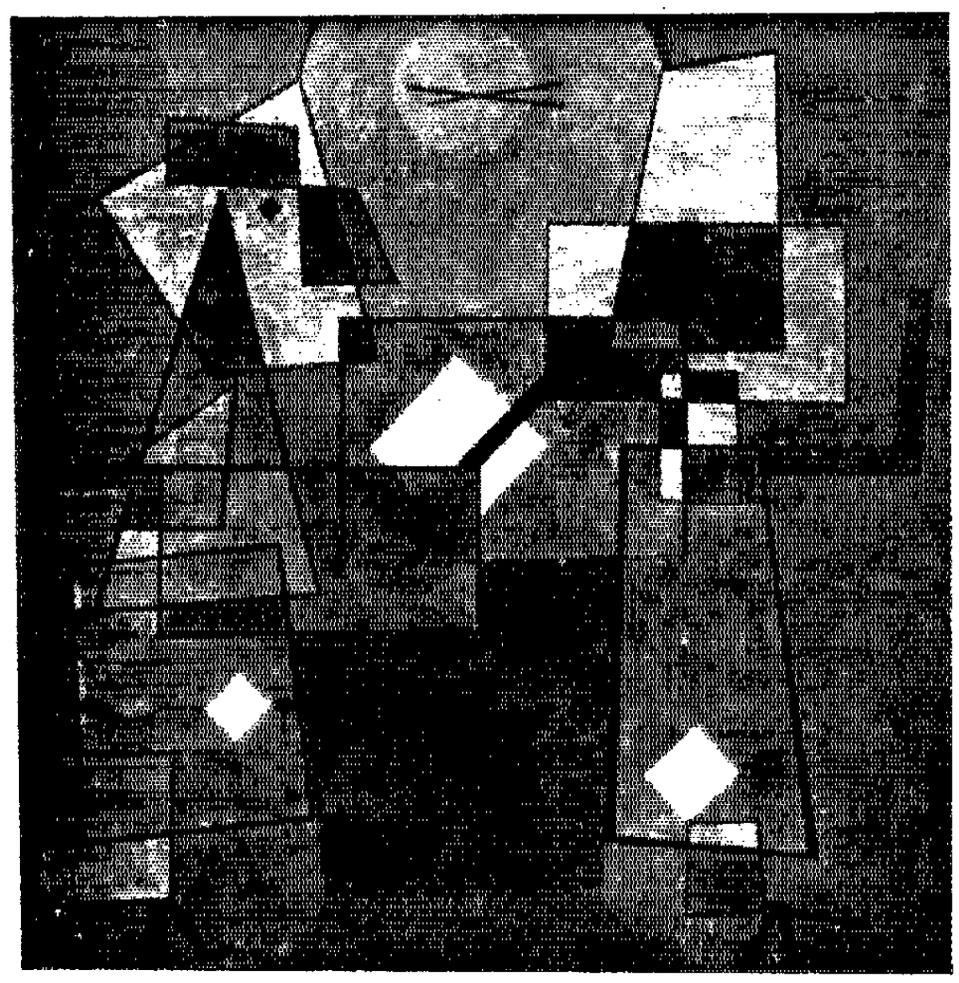
# GALERIE

# FLECHTHEIM

## AUGUSTE RENOIR

## ET LES MAITRES CONTEMPORAINS

### SCULPTURES POLYNESIENNES



Paul Klee

**MUSEUM OF MODERN ART. NEW YORK.**

**EXPOSITION PAUL KLEE**

**MARS 1930**

**BERLIN W 10** Lützowufer 13 :-: **DUSSELDORF** Kœnigsallee 34

# LES CAHIERS DU SUD

**10, Quai du Canal - MARSEILLE**

**ont publié des rêves, des poèmes et des textes de :**

Jean AUDARD
Pierre AUDARD
Jacques BARON
Marc BERNARD
Geoagette CAMILLE
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
Léon Gabriel GROS
Marcel JOUHANDEAU
Eugène JOLAS
Pierre-Jean JOUVE
Michel LEIRIS
Georges LIMBOUR
Vachel LINDSAY
Henry MICHAUX
Henry de MONTHERLANT
Georges NEVEUX
Valentine PENROSE
Benjamin PERET
Henri-Charles PUECH
G. RIBEMONT-DESSAIGNES
Rainer Maria RILKE
A. ROLAND DE RENÉVILLE
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

# ARTWORK

*CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL*

*Le numéro de Printemps de ARTWORK contient :*

WALTER RICHARD SICKERT, *par Alfred Thornton ; Hon. Sec. du Club du Nouvel Art Anglais.*

CHARLES RENNIE MACKINTOSH, *par le Major Chapman Huston.*

POST-SCRIPTUM A L'EXPOSITION ITALIENNE, *par Kenneth Clark.*

ICÔNES RUSSES, *par Boris Anrep.*

F. G. HALL *par James Laver ; Assistant au Département de Gravures, Illustrations et Dessins du Museum Victoria et Albert.*

UNE EXPLOSION A LA COLLECTION WALLACE, *par S. J. Camp ; Conservateur à la collection Wallace.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(Printemps, Eté, Automne, Hiver)* et s'obtient chez l'éditeur : J.-M. DENT et SONS LTD, 11, Bedford Street, Londres, au prix de 15fr. 50 le N°.
Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

# Die Kunstauktion

**"VENTES ARTISTIQUES"**

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76 77

**"DIE KUNSTAUKTION"** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**"DIE KUNSTAUKTION"** donne le compte-rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**"DIE KUNSTAUKTION"** est un **Journal illustré**; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**"DIE KUNSTAUKTION"** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **100** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 122, Boulevard Murat, PARIS (16e). Téléphone : Auteuil 67-78.

# LA REVUE INTERNATIONALE

# BELVÉDÈRE

**Revue mensuelle pour collectionneurs et mécènes**

JOSEPH GRÉGOR - FÜLÖP MILLER

## LE THÉATRE RUSSE ET LE BALLET

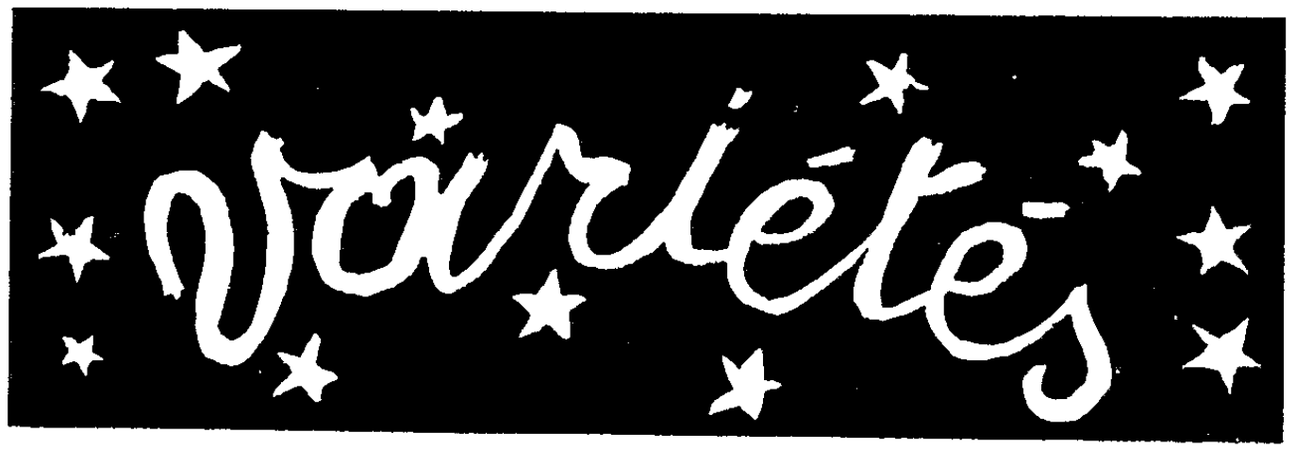
In-fol., 140 pages et 105 illustrations; nombreuses polychromies. Broché RM 70. - Entoilé RM 85.

"*Frankfurter Zeitung*" : .....L'œuvre monumentale, dont l'introduction méthodique et la partie historique, a écrit Joseph Gregor, le connaisseur excellent de la Russie soviétique, offre un synopsis incomparable de la magnifique production artistique du théâtre russe....

"*Das Theater*", Berlin : .....La première description complète de l'histoire, de l'idée générale et des tendances du théâtre russe....

**AMALTHEA - VERLAG**

**Zürich - Leipzig - Vienne.**




REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE
DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN
DIRECTEUR : P.-G. VAN HECKE

---

**15 MARS 1930** — (n° 11 de la 2e année)

**NUMÉRO CONSACRÉ A**

# L'U. R. S. S.

80 PHOTOGRAPHIES

Une littérature révolutionnaire par DENIS MARION

Textes de :

I. BABEL — V. CHKLOVSKY — M. CHOLOKHOV — I. EHRENBOURG — S. ESSEININE — C. FÉDINE — F. GLADKOV — V. IVANOV — I. KATAEV — I. OLECHA — I. PANFEROV — B. PASTERNAK — B. PILNIAK — L. REISSNER — L. SEÏFOULINA — E. ZOZOULIA — etc.

**Prix : 15 Frs.**

---

**15 AVRIL 1930** — (n° 12 de la 2e année)

# NOURRITURES TERRESTRES ET SPIRITUELLES

56 pages de texte et 64 photos et documents variés.

**Prix : 10 Frs.**

---

**15 MAI 1930** — (n° 1 de la 3e année)

**NUMÉRO CONSACRÉ A**

# L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI

80 PHOTOGRAPHIES

Textes de :

G. BENN — HEINRICH MANN — A. DÖBLIN — A. HOLITSCHER — ELSE LASKER SCHÜLER — J. BREITBACH — M. FLEISSER — E. GLAESER — H. KESTEN — E. TOLLER — K. TUCHOLSKY — G. VON DER VRING, etc., etc,

Chroniques et notes de : NICO ROST, R. BELLING, etc., etc.

**Prix : 15 Frs.**

---

LES ABONNÉS RECEVRONT LE SERVICE
DE CES NUMÉROS SANS AUGMENTATION

---

**Dépôt exclusif à Paris :**
**Librairie José Corti, 6, Rue de Clichy. — Tél. : Louvre 47-70**
Dépôt général pour la Hollande : **N. V. Van Ditmar, Schiekade, 182, Rotterdam**
**ET CHEZ TOUS LES LIBRAIRES**

---

**11, AVENUE DU CONGO, 11 — BRUXELLES**
Tél. : **895.37** — Compte Chèques Postaux **2152.19**

# GALERIE PAUL CASSIRER

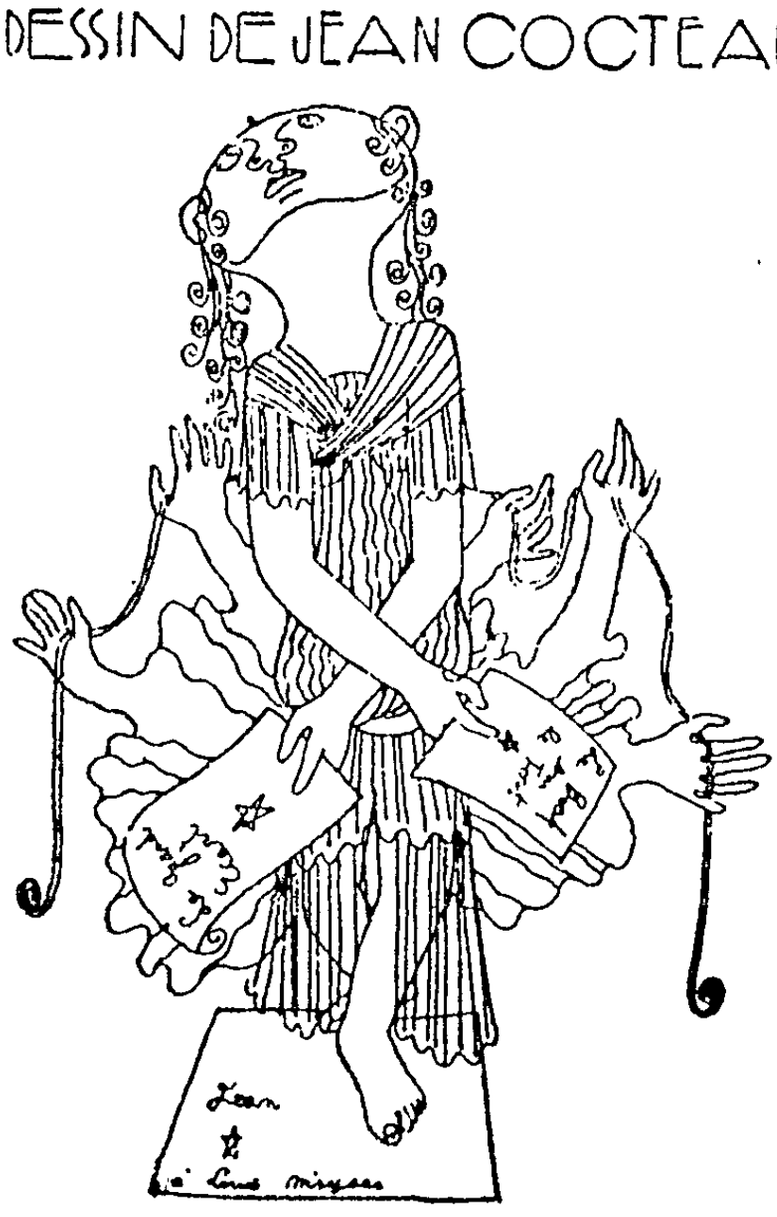
TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35



DESSIN DE JEAN COCTEAU



LE BOEUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PENTHIÈVRE

LE GRAND ECART, 7 RUE FROMENTIN

LE RESTAURANT BAR DANCING



*Le Gérant :* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

## 2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI^e^)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
LEGER
UTRILLO
DE LA FRESNAYE
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
GIACOMETTI
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

# DOCUMENTS

ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
VARIÉTÉS

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

13

2e Année. — 1930

# HOMMAGE A PICASSO

Textes de Jacques BARON, Georges BATAILLE, Robert DESNOS, Carl EINSTEIN, Maurice HEINE, Eugène JOLAS, Marcel JOUHANDEAU, Edouard KASYADE, Michel LEIRIS, Camille MAUCLAIR, Marcel MAUSS, Georges MONNET, Léon PIERRE-QUINT, Jacques PRÉVERT, Charles-Henri PUECH, le Dr REBER, Georges RIBÉMONT-DESSAIGNES, Georges Henri RIVIÈRE, André SCHAEFFNER, Roger VITRAC.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# GALERIE VIGNON

17, RUE VIGNON

TÉL. : CENTRAL 03-54

Picasso, 1922

DU 1er AU 15 AVRIL

## EXPOSITION RAOUL DUFY

EN MAI, EXPOSITION

JEAN HUGO ET CHRISTIAN BÉRARD

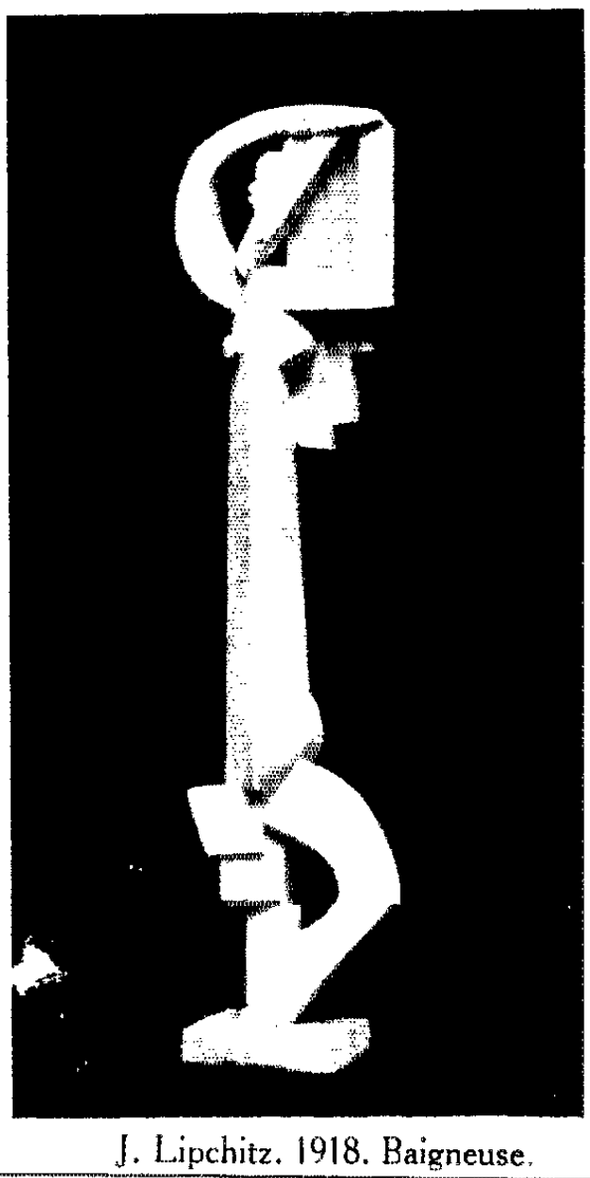
# EDGAR WORCH

TÊTE EN PIERRE SCULPTÉE
PROVENANT DES CAVES DE YUN-KANG
EPOQUE WEI. HAUTEUR 25 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10,



J. Lipchitz. 1918. Baigneuse.

# " GALERIE "
# JEANNE BUCHER

5, RUE DU CHERCHE-MIDI - PARIS-6e

**Œuvres de :**

**BAUCHANT, BRIGNONI, CAMPIGLI, J. GRIS, Jean HUGO, LAPIQUE, Jean LURÇAT, MARCOUSSIS, PICASSO.**

**Sculptures de Jacques LIPCHITZ**

ÉDITIONS D'ART - GRAVURES

## ■ EXPOSITION LURÇAT ■

Jusqu'au 10 Avril

A propos des "LIMBES" de Ch. Albert CINGRIA

---

# GALERIE JACQUES BONJEAN

BERARD, BRAQUE, E. BERMAN, L. BERMAN, CHIRICO, R. DUFY, MAX JACOB, HALICKA, LÉGER, LURÇAT, MARCOUSSIS, PICASSO, TCHELITCHEW, LÉONZACK, etc.

Sculptures d'ARNO BRECKER, ANDROUSOW, ZADKINE

**34, RUE LA BOÉTIE**

(au fond de l'impasse) — Élysées 57-20

---

EXPOSITION

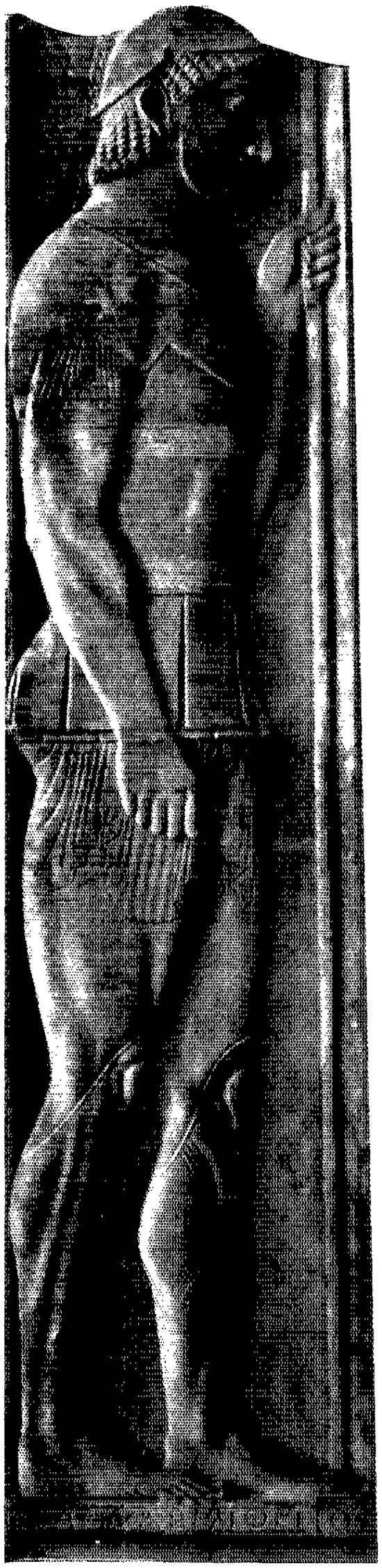
# ANDRÉ BEAUDIN

à la

# GALERIE GEORGES BERNHEIM & Cie

109, rue du Faubourg-St-Honoré

Du lundi 31 mars au samedi 12 avril 1930



stèle du tombeau d'Aristion.
Du tome : L'Art en Grèce
et à Rome.

# Toute la création artistique du monde entier

se reflète dans cette "Histoire de l'Art publiée par les Propylées" (Propyläen-Kunstgeschichte), qui vient d'être terminée. C'est l'oeuvre la plus complète sur l'art de toutes les époques et de tous les peuples. Ses 16 tomes volumineux représentent une sorte de musée pour bibliothèque qui, à chaque page, doit ravir l'ami des arts. Il y trouve, en effet, les oeuvres fameuses des collections publiques et celles moins connues des collections privées qu'il désire précisément tant connaître. Sous ses yeux défilent ces 9 000 reproductions empruntées aux domaines de la peinture, de la plastique, de l'architecture et des arts appliqués, ensemble d'une perfection qui n'avait jamais été obtenue jusque là. Chaque tome qui constitue un gros volume, représente un tout et se vend séparément. Chaque tome contient environ 500 reproductions et 50 planches toutes réunies à part dans le volume. Les introductions qui précèdent cette partie consacrée aux illustrations sont dues aux historiens d'art les plus réputés, mais, comme le fait remarquer 'The Observer' de Londres : "Pour chaque page de texte il y a cinq pages d'illustrations, de sorte que ceux qui ne comprennent pas l'allemand peuvent quand même très bien jouir de l'enseignement offert par l'oeuvre". * * * Dans l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées" on trouvera employés pour la reproduction des oeuvres d'art tous les moyens de la technique moderne. A côté de l'autotypie d'un seul ton on remarquera, selon le caractère de l'original, l'autotypie duplex, le chromo en 4 couleurs, la gravure sur cuivre et l'estampe „offset" en différentes couleurs. Cette variété dans la reproduction a permis de saisir le charme spécial de l'oeuvre reproduite dans l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées". * * * D'innombrables critiques venues de tous les coins du monde célèbrent l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées", elles en font ressortir l'unique beauté et soulignent combien elle est indispensable pour tout connaisseur, tout ami des arts. * * * Mais persuadez-vous en vous même! Toute librairie de quelque renom de votre pays vous présentera l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées" pour que vous en preniez connaissance. * * * Sur votre désir nous pouvons vous indiquer une de ces librairies et vous faire parvenir un prospectus richement illustré.

**DER PROPYLÄEN-VERLAG**
**BERLIN SW 68**

# GALERIE

# FLECHTHEIM

## AUGUSTE RENOIR

## ET LES MAITRES CONTEMPORAINS

### SCULPTURES POLYNESIENNES

Paul Klee

**MUSEUM OF MODERN ART. NEW YORK.**

**EXPOSITION PAUL KLEE**

**BERLIN W 10** Lützowufer 13 :-: **DUSSELDORF** Kœnigsallee 34

# DESNY

122, CHAMPS-ÉLYSÉES

TÉL. ÉLYSÉES 52-20, 52-34

DÉCORATION

ORFÈVRERIE

LUMINAIRES



LE GRAND ECART, 7 RUE FROMENTIN

DESSIN DE JEAN COCTEAU

LE BŒUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PE

RESTAURANT BAR DANCING



# Die Kunstauktion

"VENTES ARTISTIQUES"

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76.77

**"DIE KUNSTAUKTION"** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**"DIE KUNSTAUKTION"** donne le compte-rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**"DIE KUNSTAUKTION"** est un **Journal illustré**; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**"DIE KUNSTAUKTION"** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **100** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 122, Boulevard Murat, PARIS (16e). Téléphone : Auteuil 67-78.

# Galerie de France

2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)

Téléphone : Danton 22-24 — Métro : St-Germain des Prés

## PEINTURES ET SCULPTURES MODERNES
## ŒUVRES D'ART NÈGRE

Picasso.

## du 3 au 19 Avril

## JEAN CROTTI

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 3

## SOMMAIRE :


Robert Desnos. *Bonjour Monsieur Picasso* ..... 113
Charles-Henri Puech. *Picasso et la représentation* ..... 120
Roger Vitrac. *Humorage à Picasso* ..... 127
Michel Leiris. *Picasso* ..... 129
Léon Pierre-Quint. *Doute et révélation dans l'œuvre de Picasso* 133
Georges Monnet. *Picasso et le cubisme* ..... 139
Georges Ribémont-Dessaignes. *Picasso météore* ..... 141
Jacques Prévert. *Hommage - Hommage* ..... 147
Carl Einstein. *Picasso* ..... 155
André Schaeffner. *L'Homme à la clarinette* ..... 161
Marcel Jouhandeau. *Dieu-le-Père* ..... 167
Jacques Baron. *Flammes* ..... 168
Georges Bataille. *Soleil pourri* ..... 173
Eugène Jolas ..... 175
Dr Reber ..... 175
Maurice Heine ..... 175
Marcel Mauss ..... 177
Camille Mauclair ..... 177
Edouard Kasyade ..... 178
Georges Henri Rivière ..... 179
*Notice documentaire* ..... 180
*Opinions officielles en Allemagne* ..... 183



**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VIe)

Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334-55

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** Georges BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 150 Fr. (le Numéro 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention.... : 180 Fr. (le Numéro 20 Fr.)

# AVIS A NOS LECTEURS

**Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur les modifications qui seront apportées à DOCUMENTS à partir du nº 4 (1er mai 1930).**

**Afin d'étendre le domaine de nos informations, nous avons élargi le cercle de nos collaborateurs, notamment à l'étranger.**

**Nous nous efforcerons de donner aux études d'archéologie, d'ethnographie ou d'histoire de l'art publiées dans DOCUMENTS une précision qui réponde aux exigences actuelles ; nous compléterons méthodiquement nos propres informations par une REVUE DES PUBLICATIONS et DES PÉRIODIQUES.**

**Une place importante sera désormais réservée à l'étude des œuvres les plus significatives ou les plus curieuses de la peinture ancienne.**

**Nous croyons pouvoir préciser ainsi la signification de DOCUMENTS dans le mouvement intellectuel contemporain.**

**Pour mieux réaliser son programme, DOCUMENTS paraîtra désormais sur soixante-quatre pages.**

**A partir du nº 6 (20 juin 1930) le format sera sensiblement agrandi et chaque fascicule comprendra un hors-texte en noir ou en couleur.**

---

**Détacher ce bulletin et l'adresser à DOCUMENTS, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (VIe)**

**Bulletin de Souscription**

*Veuillez m'abonner pour une année (10 numéros) à la revue DOCUMENTS à partir du* 1er ..... 19

* *Ci-joint* mandat ou chèque *de* .....

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de* .....

*Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de* .....
*(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

*Nom* .....

*Adresse* .....

*Signature :*

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, dix numéros) : FRANCE : **120 Fr.** (le nº 15 fr). — BELGIQUE : **130 Fr.** (le nº 16 fr.). — ÉTRANGER : Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **150 Fr.** (le numéro 18 fr.) ; Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **180 Fr.** (le numéro 20 fr.)

**Compte Chèques postaux : Paris 1334.55**

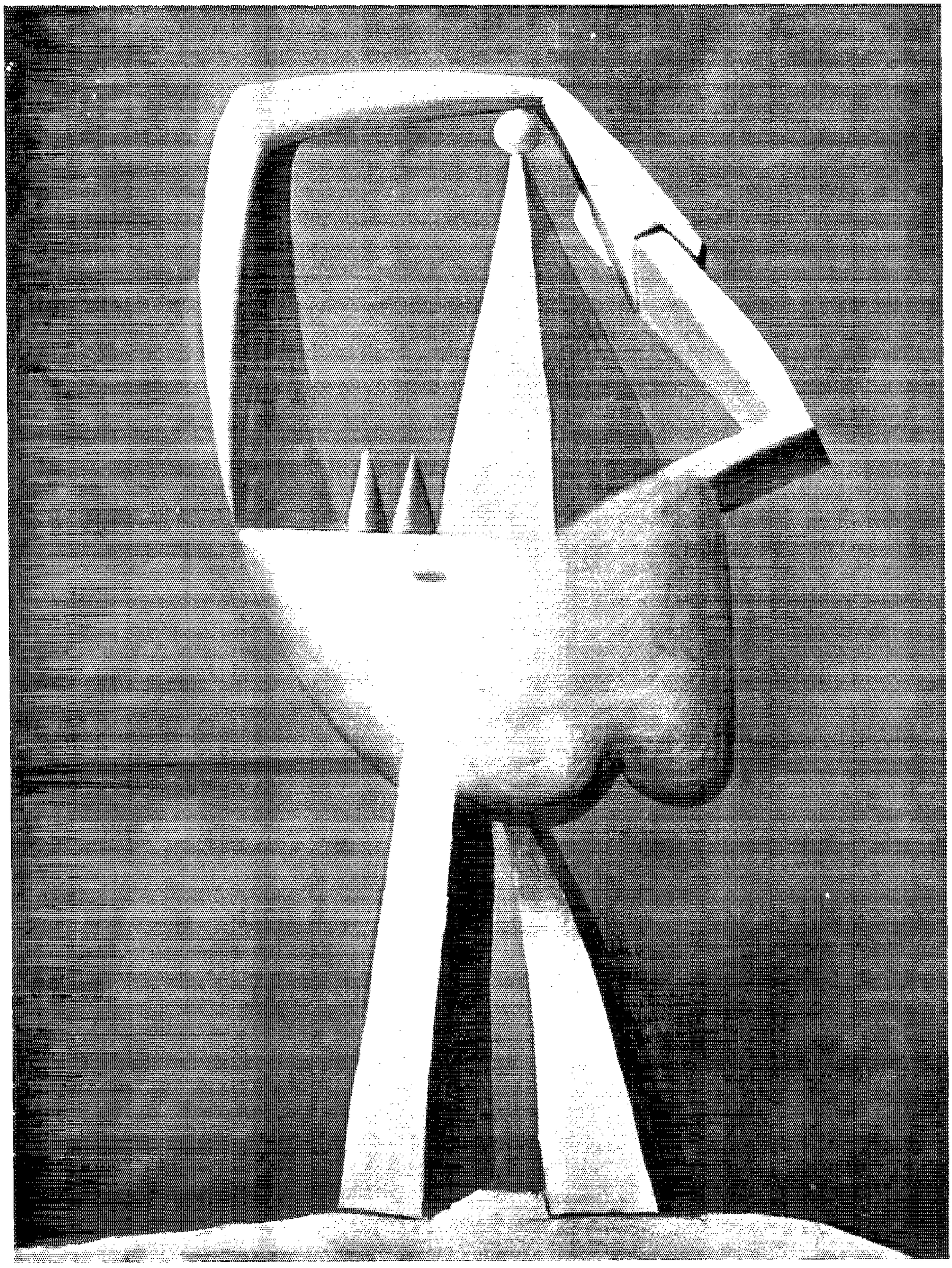
* **Biffer les indications inutiles**

# BONJOUR MONSIEUR PICASSO

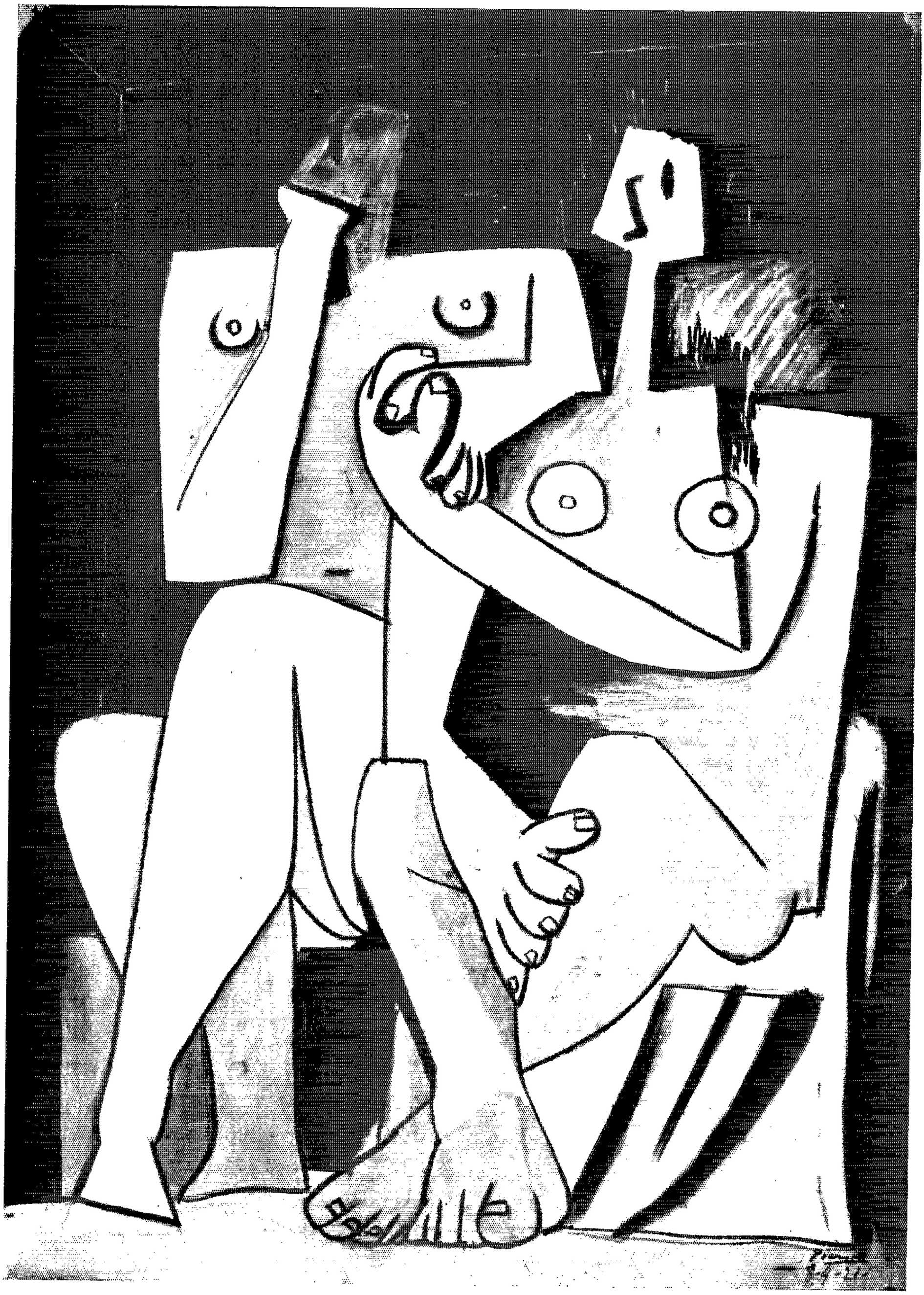
Picasso, panneau, 1923 (81 × 100 cm.).

Vraiment, plus j'y pense, moins je me sens capable de génuflexions, et, surtout, de génuflexions en groupe. Quelle que soit l'admiration que je porte à un homme, si grand, si indiscutable que soit son génie, je n'ai nulle envie de lui rendre des honneurs que je refuserais à la divinité même si j'accordais la moindre réalité à celle-ci. Le mot « maître » m'écorche la bouche. J'imagine aussi qu'il écorche les oreilles de ceux à qui, le plus légitimement, on pourrait donner ce titre et, parmi eux, Picasso.

On a tout dit sur Picasso, y compris ce qui n'était pas à dire. Je me refuserai donc aujourd'hui à contribuer à la glose plus ou moins burlesque de son œuvre. Qu'elle résiste à tant d'exégèse me serait déjà une suffisante raison de l'admirer. Mais, ne serait-ce que par dignité, je n'emploierai jamais ces vocables techniques et vides de sens, à force d'avoir servi, qui permettent d'écrire de si délicats articles sur



Picasso, 1929 (130 × 97 cm.). — Atelier du peintre.



Picasso, pastel, 1921 (106 · 74 cm.). Collection du Dr Reber, Lausanne.

la « patte » et sur la « symphonie des verts véronèse et des bleus de cobalt ». Littérature de belettes et de poissons-scie dont le modèle remonte au regrettable Molière et au poème, suffisamment imbécile pour le disqualifier à jamais, qu'il écrivit à la gloire du Val de Grâce.

Picasso est un homme extrêmement sympathique que je connais peu personnellement, mais qui me reconnait toujours quand il me rencontre. Et cela ne me flatte pas peu. J'ajoute que, ma myopie m'empêchant très souvent de reconnaître des visages connus et, pis, me faisant reconnaître en des inconnus des amis que je vois tous les jours depuis des années, semblable méprise ne m'est jamais arrivée en ce qui le concerne.

Je ne rencontre Picasso que dans deux endroits à Paris : devant la gare Saint-Lazare et passage Jouffroy. A cela nul mystère. Nous devons, lui et moi, aller souvent dans ces parages.

Tout de même, j'aime que sa personne soit mêlée dans mes souvenirs à ces deux endroits.

La place, devant la gare Saint-Lazare, est le seul endroit de Paris où j'ai quelque plaisir à prendre l'apéritif. Il me semble que, à travers l'odeur de suie, de goudron et d'essence, flotte une odeur d'absinthe, de véritable absinthe. Et puis les femmes de ce quartier y sont très particulières. Je me demande encore pourquoi. Cela ne tient ni à leur costume, ni à leur parfum, ni à leur beauté. Rencontrées à cent mètres de là, boulevard Haussmann, elles seraient semblables à n'importe quelle autre femme. Pourtant on ne peut emmener n'importe qui au *Criterion* ou dans les bistros de la rue d'Amsterdam. Certaines personnes y sont terriblement déplacées.

Alors ? Alors comprenne qui voudra. Mais cela me fait encore penser à Picasso. Certains de ses tableaux, merveilleux parce que de lui (j'insiste : parce que de lui) seraient indéfendables s'ils étaient signés par un autre. Mais oui, signés par un autre.

Moi, je ne la fais pas à l'oseille, qu'on le sache. Je regarde toujours la signature d'un tableau et, la plupart du temps, avant de regarder ce qu'il représente. Pourquoi ? Pour ne pas me tromper.

Or, il y a dans le signature de Picasso je ne sais quelle graphie magique qui joue un rôle très important dans ses tableaux. N'est-ce pas normal ? La signature appartient au tableau comme telle ou telle autre partie. Elle est peut-être, elle est sûrement aussi importante que ce bleu, ce jaune ou ce rouge. Elle est même sûrement plus importante.

Bon, c'est entendu, la signature de Picasso me fait penser au quartier Saint-Lazare.

Mais le passage Jouffroy me fait penser au peintre des *Demoiselles d'Avignon*, pour d'autres raisons, Ce passage sent la parfumerie, le cuir, la toile qu'on repasse. Il est fait de tous les éléments de la rue, il les résume, il est peuple, il est parisien. Il a l'accent de Belleville, et de la rue Mouffetard. On y est chez soi. Et c'est sans doute cette aisance, ce sentiment de bien-être qui me frappe quand je rencontre Picasso dans

Picasso, feuillet d'album.

cet endroit où je ne sais plus qui remarqua jadis une affiche pour une lotion : une grosse femme en bleu, vue de face. Il assurait, des années avant de connaître les grosses femmes peintes par Picasso, que ce coin lui faisait irrésistiblement penser à lui.

Je ne plaisante pas. Ce que je viens de dire de ce peintre et qui est à peu près tout ce que je sais de sa personne (j'y ajouterai le port de La Corogne en Espagne) m'éclaire bien davantage sur sa peinture que les théories les plus subtiles de MM. X..., Y... ou Z...

Alors, c'est tout ? Non. J'ai un remords. J'ai maltraité tout à l'heure le poisson-scie et la belette. Je le regrette. Ce sont des animaux charmants.

Un jour une belette rêvait au pied d'un pin, au sommet d'une dune. La mer languissait et s'effilochait sur la plage. Le jour courait à sa perte dans un crépuscule de

boue, de strass et de ruolz. Un vapeur minuscule, en équilibre sur l'horizon, balançait un énorme panache d'une fumée noire et prodigieusement dense. Les douaniers allumaient déjà le fanal pour leur ronde. Les premiers feux du phare clignaient à l'extrémité de la baie dans les vitres d'un estaminet. Une baigneuse sortait de l'eau, vêtue d'un maillot rose. Une algue accrochée à son épaule ne s'en détacha que lorsque ses pieds mirent leur empreinte dans le sable sec. Un vent de fourrures et de tulle s'enroulait légèrement autour des dunes dont le sable volait.

Alors une vague venue d'on ne sait quelles profondeurs, d'on ne sait quel océan, se gonfla et vint crever sur la plage.

Quand elle se retira, ravissant le sable, la belette aperçut le poisson-scie qui se débattait, essayant en vain de rejoindre la mer. Un oiseau blanc tourbillonna un instant dans le ciel au-dessus de lui.

Puis, d'un bond suprême, le poisson-scie regagna l'onde amère.

Puis, l'oiseau disparut au-dessus des pins.

Puis, la baigneuse, un instant nue, revêtit sa chemise qui se souleva sur son corps, enfila ses bas de soie noire, son pantalon de linon, ses souliers et sa robe et s'en fut en traînant son maillot mouillé.

Puis, la belette disparut dans la nuit enfin tombée.

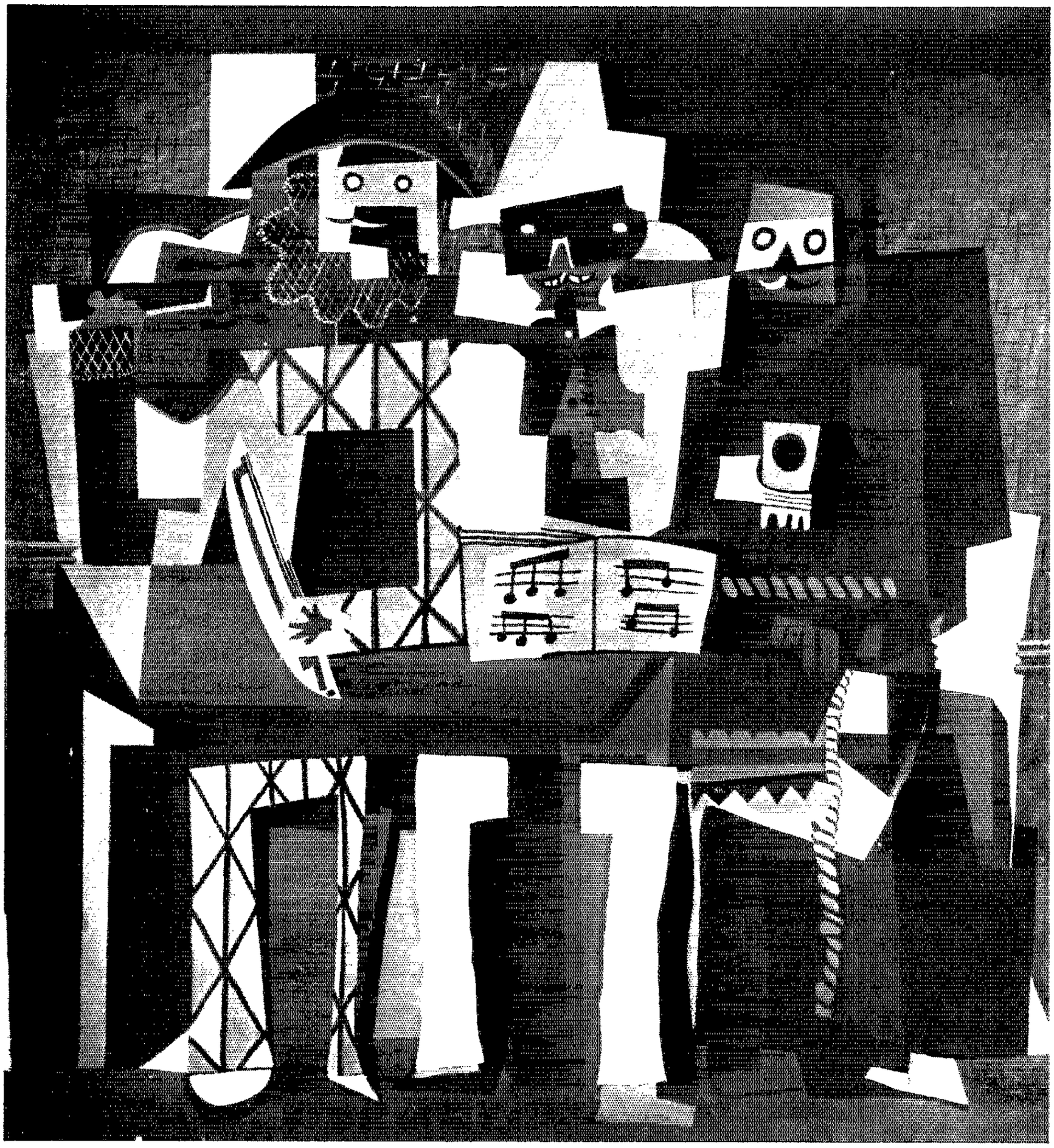
Et voilà pour la belette et le poisson-scie.

Robert DESNOS.

# PICASSO ET LA REPRÉSENTATION

Le monde que nous savons et créons n'est plus le monde que nous voyons, et il est plus que lui. Non pas monde dont il serait possible de retrouver la vision à une échelle réduite ou agrandie, mais monde qui, dans son ensemble comme en ses phénomènes élémentaires, répugne de plus en plus à toute *représentation*. Il faudra bien un jour mesurer la portée de cette remarque que vérifient toutes les manifestations de la science ou de l'art modernes, nous rendre un compte plus exact que la ruine de l'idée de *représentation* comme le caractère essentiel de notre époque, lui donne son *style*, et tirer enfin de cette position nouvelle des choses et de l'esprit tout le bouleversement qu'elle implique. Et notamment ceci : avouer que nous mettions sous les mots de « compréhension » et d' « explication » ce besoin immédiat et contradictoire de nous représenter les choses, de projeter devant nous un spectacle sur le type et la mesure du corps humain, de ses sens et de leurs actes, — que le « rationalisme » revenait, somme toute, à la limitation des démarches pures de l'intelligence au cours de cette exigence biologique de représentation, — qu'en un mot, l'intelligence moderne ne peut plus confondre « comprendre » et « se représenter ». (Ceci dit, par avance, pour ceux qui cherchent encore le *sens* d'un tableau sans trop bien savoir ce qu'ils demandent.)

Le premier intérêt de l'œuvre de Picasso a été, de ce point de vue, de délivrer la peinture de l'obsession trop humaine de la représentation qui paraissait, cependant, être par essence attachée à ce domaine, d'élargir la forme picturale jusque-là définie par la coïncidence des sensations nées de l'œil et de la main, d'avoir rendu la peinture à elle-même, en refusant ainsi de la réduire à une application limitée de recettes de perspective. Et cette libération de l'intelligence autant que de la peinture n'a pas laissé



Picasso, Les trois masques, 1921 (203 × 188 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne

Picasso, 1924 (130×97 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.

Picasso, 1925 (130×97 cm.).

de révéler des modes de perception neufs et autonomes, d'ouvrir d'indéfinies possibilités où l'esprit s'exprime et se reconnaît purement, de faire du tableau non plus une *reproduction* plus ou moins originale, mais une chose *significative*.

L'esthétique moderne ne peut être, en effet, qu'une esthétique de la signification ; mais, détaché de la représentation, l'art n'a-t-il pas à opter entre une alternative de pureté ou de force ? On peut, notamment, concevoir le tableau comme une pure technique réfléchie en soi, valable par la seule nécessité par quoi il s'impose à un œil éduqué, ou bien revenir aux origines et, cessant de chercher la beauté qui, en fin de compte, importe peu, demander à la peinture la création d'objets chargés de capacités inconnues, d'obsessions violentes, — rêves ou mythes —, en un mot et vraiment d'*objets magiques*.

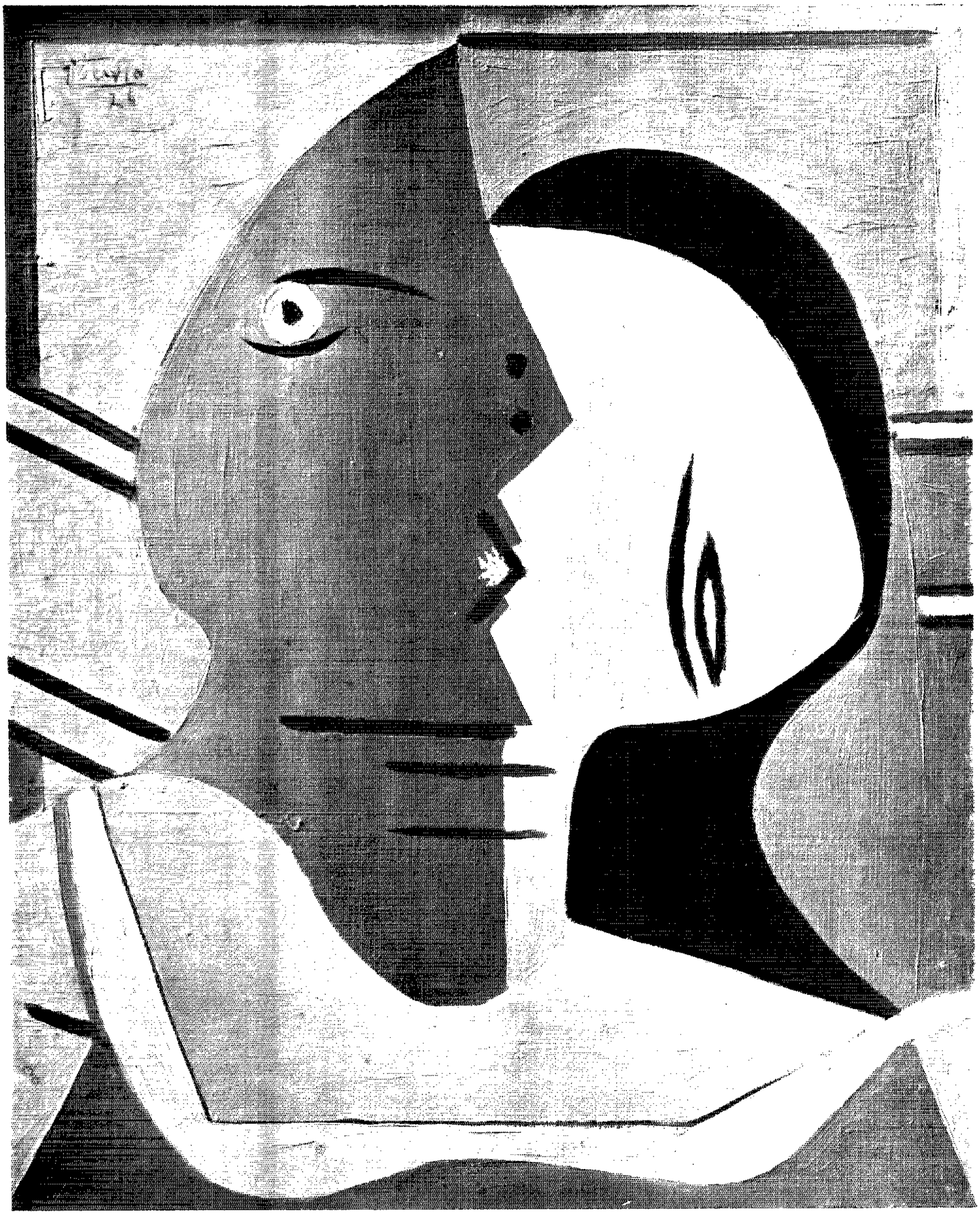
C'est ici que les démarches de Picasso révèlent leur grandeur singulière et font, à peine posés, apparaître périmés ces problèmes. Elles ont été les seules, — ou à peu près — parmi les tentatives picturales de ce temps, à se refuser d'opter, ou plutôt, par leur progression, à joindre l'une à l'autre de ces solutions qui, si l'on veut, représentent schématiquement la réponse *cubiste* et celle du *surréalisme* pictural. Par elles une technique, mais aussi la création d'une *mythologie* nouvelle ont été également permises à la peinture. Avec on ne sait quelle extrême rigueur ou quelle liberté la plus parfaitement détachée Picasso aura simultanément entretenu cet état d'anarchie plus ou moins spontanée dont a besoin l'effort moderne et opéré à chaque fois une prise nouvelle de possession de soi et du monde. En plein risque — car ici le tableau devance l'œil, le peintre le public — il délivre la suite la plus diversement infinie de lignes, de plans et de couleurs dont la charge d'émotions, pour un esprit capable d'épouser cette fuite haletante; est imprévisible.

Tel tableau s'impose par sa nécessité et, comme une individualité, ne signifie que lui-même. Sa totalité simultanée crée logiquement des ondes et un système de rapports autour d'un motif central d'où part la vision ou qui est presque instantanément arraché de l'ensemble perçu. Au contact de quelques signes la chiromancie du spectateur retrouve une ambiance spirituelle prévue par le peintre. Sur un fond d'épaisseurs rouges, noires et blanches, une main de marbre se crispe pour l'éternité. Mais il est de cette peinture comme de l'Esprit de se révéler, hors de toute représentation, comme infinie capacité d'aventure et de révolte autant que, dans l'instant, d'éternité. Et je ne sais pas, finalement, si ce qui me touche le plus dans la génie particulier de Pablo Picasso n'est point précisément de ne coïncider que partiellement avec ses peintures, d'être toujours *au delà* de ses réussites et de refuser, enfin, de se définir par une marque commune à des répétitions.

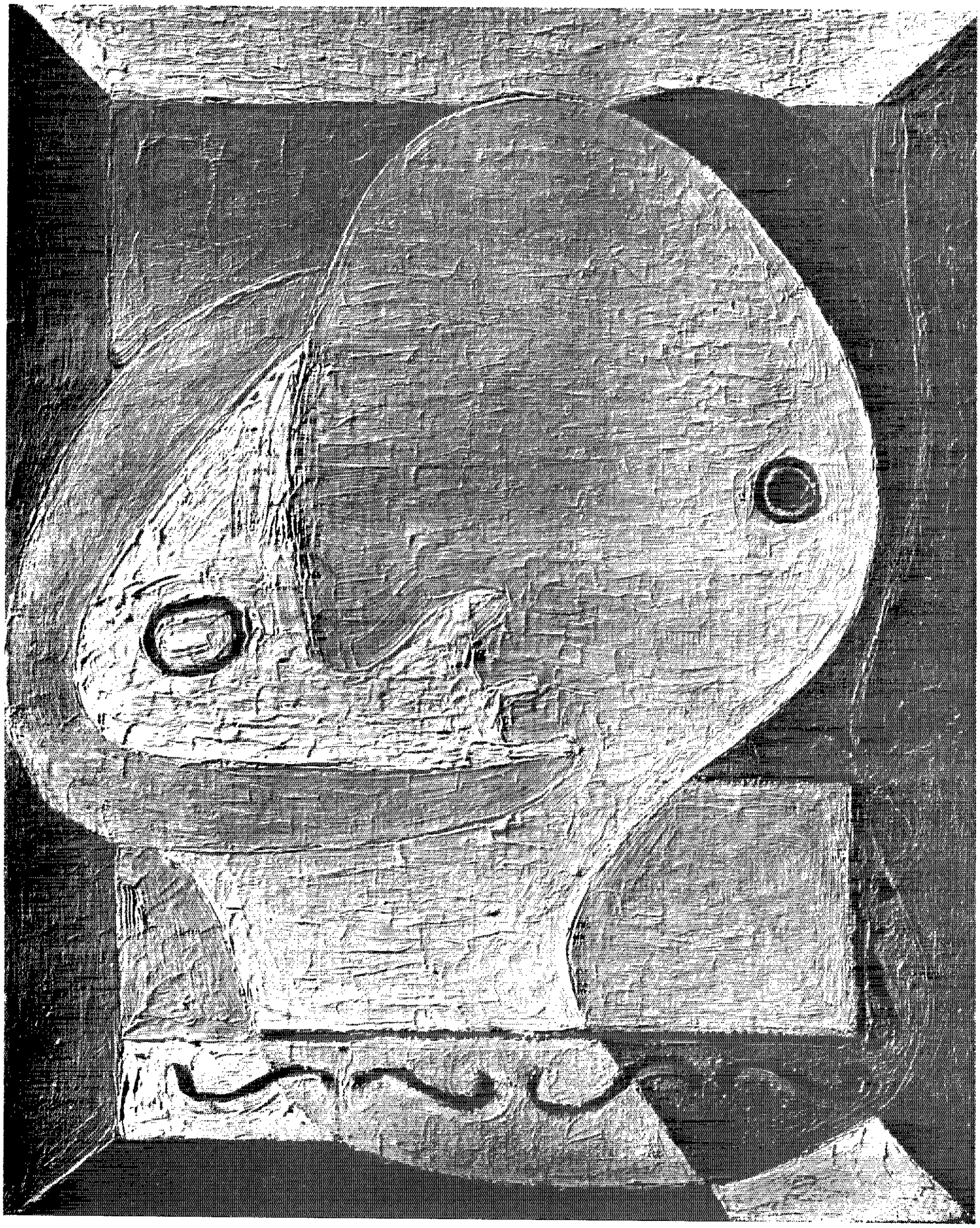
Ces éléments d'« hommage » sont malgré moi abstraits et rapides, et sans doute leur schéma est-il bien loin d'épuiser l'extraordinaire variété de l'œuvre de Picasso. Ce que je sais seulement, ce que je dis, c'est qu'on peut tout attendre d'un homme pour qui ses œuvres ne paraissent jamais être qu'une série d'*alibis* perpétuels.

Henri-Charles PUECH,
*directeur d'études adjoint à l'Ecole des Hautes études.*

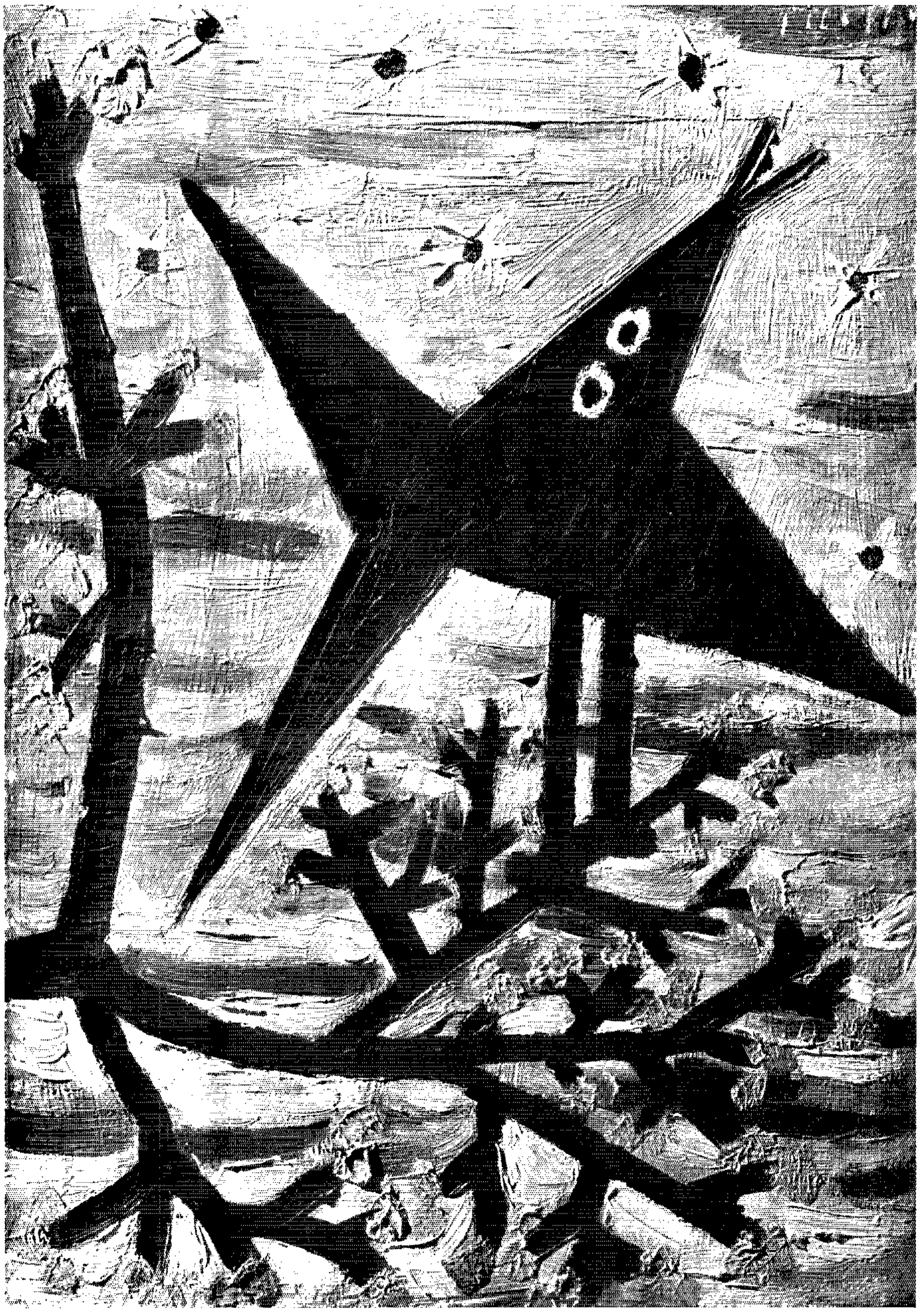
Picasso, 1927 (130×97 cm.).



Picasso, 1926 (41 × 33 cm.).



Picasso, 1926 (41×33 cm.).



Picasso, L'oiseau sur la branche. 1928, Dinard (35 · 24 cm.). — A M. Thannhauser, Berlin.

# HUMORAGE A PICASSO

Et vive le pinceau
De l'ami Picasso.
*( Apollinaire )*

*Cet arbre fait comme un tombeau,*
*Cet astre comme un numéro,*
*Ce soleil comme un escargot,*
*C'est Picagot.*

*Ce journal ni joli, ni beau,*
*Cette sciure de gâteau,*
*Ce double sein comme un étau,*
*C'est Picétau.*

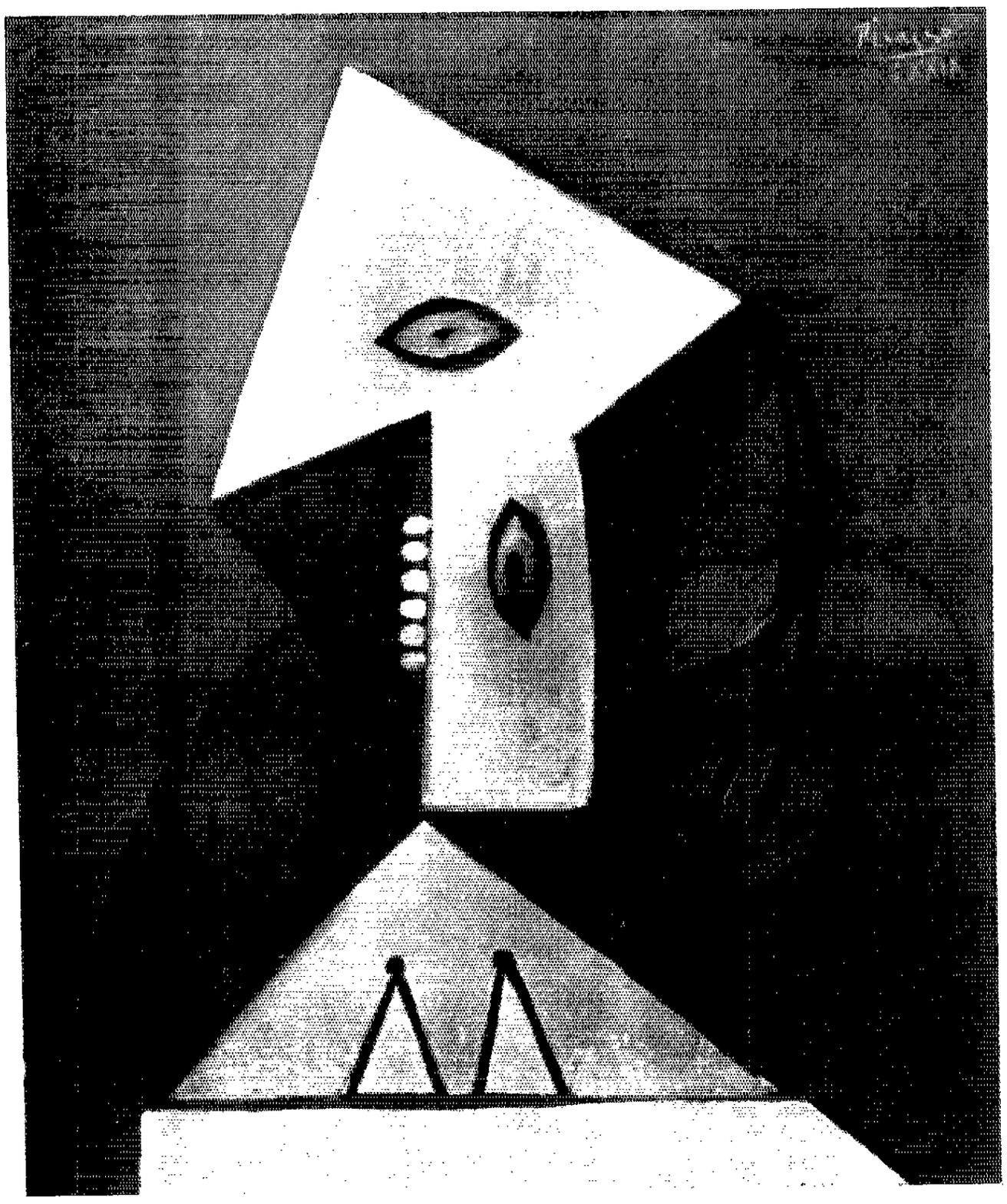
*Ces cheveux poussant dans un pot,*
*Cet œil pareil aux culs d'oiseaux,*
*Ce marétal porte-marcheau,*
*C'est Picacheau.*

*Ce mou, ce dur, ce matériau,*
*Moulé, pompé comme la chaux,*
*Colorié à coups de plumeau,*
*C'est Picaplo.*

*Ce dos, ce pal, ce paletot,*
*Ce récit mis comme un fardeau*
*Sur la tartine de Toto,*
*C'est Picato.*

*Ce sol tout nu, ce ciel sans os,*
*Cette baigneuse comme un gigot,*
*Et ce cheval comme un sabot,*
*C'est Pisabot.*

*Socrate au torse de fourneau,*
*Divisant le diamant des eaux*
*Pour l'épingler dans un tableau,*
*C'est Pitableau.*

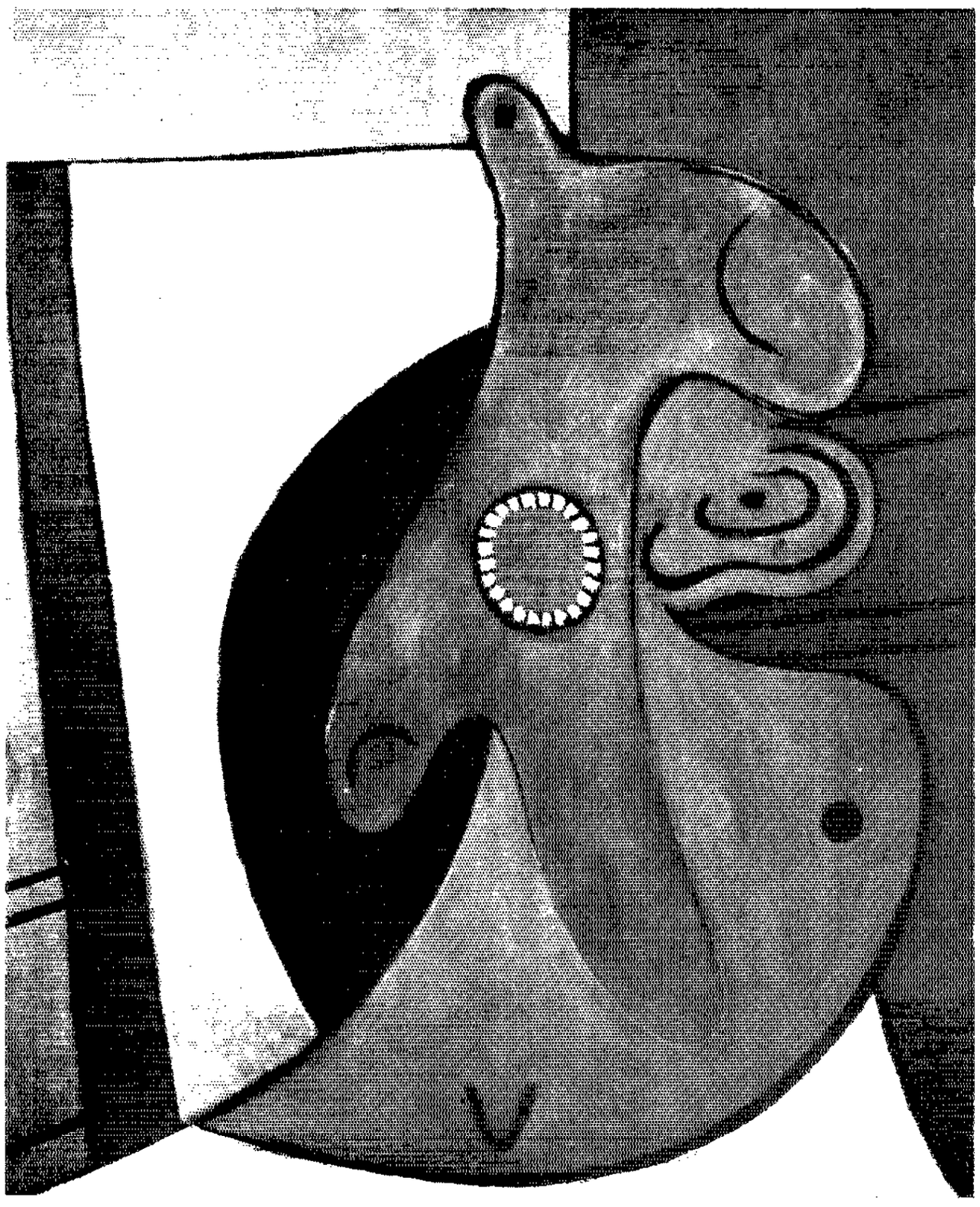


Picasso, 1929 (65 × 54 cm.). — A M. A. Flechtheim, Berlin.

*L'allumette épinglant le faux,*
*La faulx imitant le râteau*
*Pour peindre un rire à l'Otéro,*
*C'est Picaro.*

*Enfin,*
*Napoléon changeant de peau,*
*La peau changeant de poils labiaux*
*Et les poils changeant de pinceau,*
*C'est Picasso !*

Roger VITRAC.



Picasso, 1927 (81 · 65 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.

# PICASSO

*D'un coup de fouet*
*l'air tue les meubles et les offre en tranches bien saignantes*
*à la servante qui court les ruelles attristées*
*perdues en lacis de viscères*
*comme des bas à jamais démaillés*

*Les pelotons de laine qui se dessèchent*
*dans les hauteurs*
*n'ont pas besoin d'une calèche*
*d'entrepreneur*
*pour devenir des folles ardentes et des baise-moi-à-babouche-que-veux-tu ?*
*des caniveaux qui mènent droit au pôle*
*à cette heure où toutes les mains gèlent*
*dans des cachots*

*Les outils quotidiens*
*fientent des astres*
*et les astres*
*le leur rendent bien*

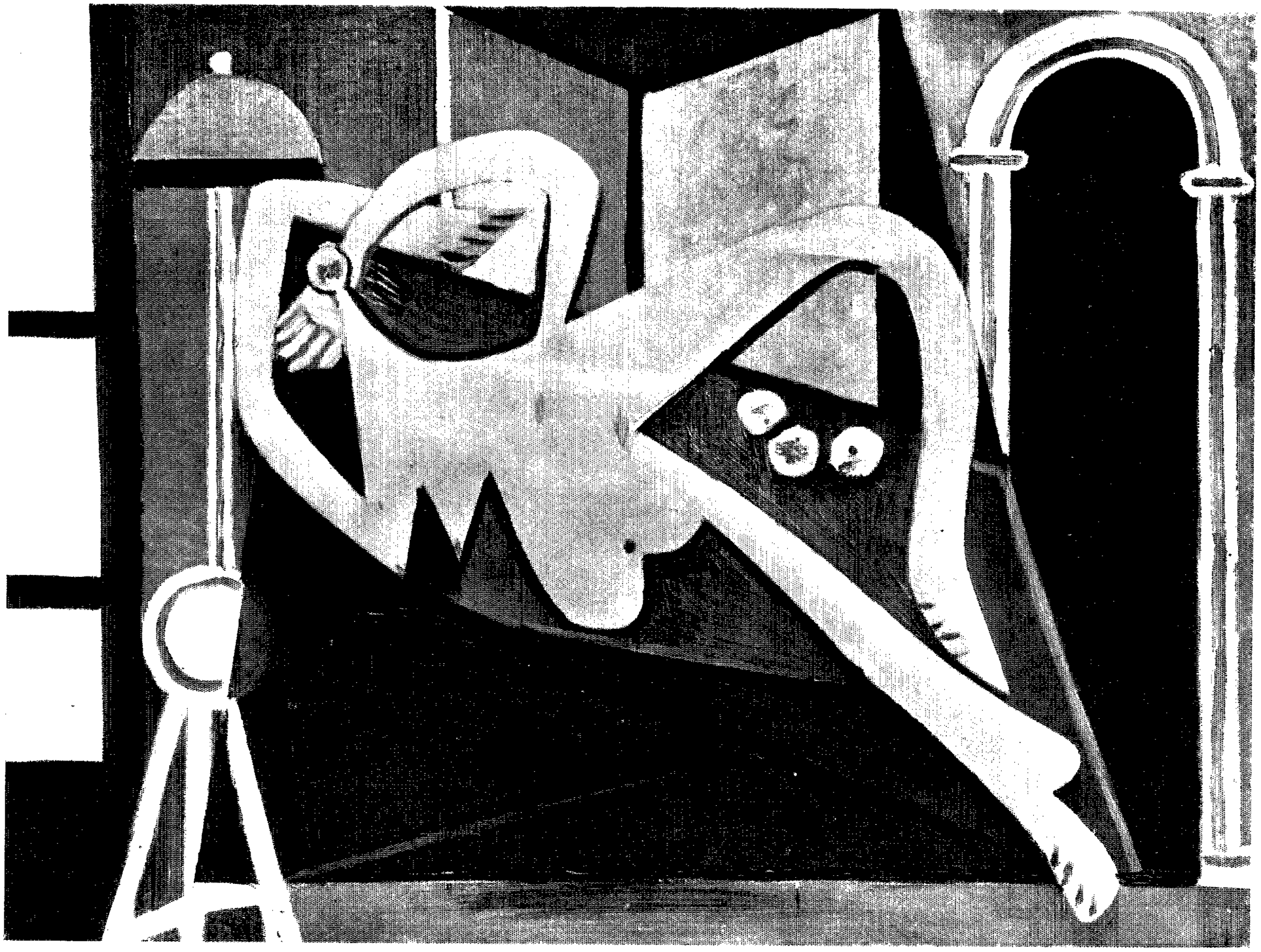
*Ils débarrassent leurs entrailles*
*des fruits vidés*
*et des corps dévorés vaille que vaille*
*par la fenêtre aux yeux cyniques*
*dont les boiseries humides épient*

*Flocons d'ivoire Cruches aux lèvres de soie Vitres automatiques*
*Tapis tombants Sautes de vent Cathédrales*
*les horizons se haussent lentement et abandonnent tout leur charme*

*Paraissent alors les pointes dénudées*
*crucifixion d'un comptable à faux-col sur les colonnes de son bilan*
*ossements d'une chambre aux lambris dédorés*
*marée saumâtre qui charrie des vertèbres*
*des lambeaux de vêtements usés dont la corde transparaît et s'illumine*
*comme parfois s'éclairent dans l'eau trouble des abîmes*
*les arêtes de poissons*

*arêtes sonores qui transmettent les remous*
*et les transforment tenaille après tenaille*
(Tenaille d'eau douce, *n'est-ce pas un très bel instrument* ?)
*en chansons tendres qui se nichent sur ces étagères*
*que les cœurs constellés échafaudent au sommet des haubans*

Michel LEIRIS.



Picasso, avril 1929 (46 × 61 cm.). — Atelier du peintre.

Picasso, 1927 (81 × 68 cm.)

# DOUTE ET RÉVÉLATION
# DANS L'ŒUVRE DE PICASSO

Les artistes ne travaillent plus aujourd'hui en artisans, mais en ouvriers. Si jadis un peintre se répétait tout le long de sa vie dans des toiles analogues, c'est qu'il acceptait la discipline du métier et considérait celui-ci comme un dogme absolu. Il n'aspirait qu'à perfectionner amoureusement une technique dont le sens était tout donné, en gardant l'espoir que son effort purement personnel pût s'exprimer peut-être un jour, une fois cette technique acquise et surmontée.

Aujourd'hui nous vivons sous un régime de libre concurrence. Plus de règles strictes de métier qui s'imposent à tous. Si cependant l'artiste répète sans cesse, avec des variantes, un même tableau, c'est qu'il s'est spécialisé volontairement dans un genre limité. Son apprentissage a été réduit et l'a incité à acquérir rapidement un tour de main précis, procédé qu'il reproduit à satiété. De même, l'écrivain recommence chaque année, avec une admirable résignation, à travailler le même thème, roman, comédie ou poème : l'ensemble de ces produits constituent ce qu'on appelle la littérature.

Quelques-uns cependant — et ceux-là seuls comptent — sont en dehors de toute équipe — ou bien l'équipe les suit. Tout cadre leur est trop étroit et craque sous leur pression. Picasso est de ceux-là.

Sans doute, à ses débuts, il continua la voie indiquée par des maîtres tels que Cézanne, Gauguin, Van Gogh. Deux années de jeunesse ! C'était l'époque de la rue Ravignan, où Max Jacob parcourait héroïquement la ville pour offrir les toiles de son ami au premier acquéreur trouvé, où Picasso fuyait de temps à autre Paris et allait se réfugier en Espagne, comme dans sa tanière pour y reprendre des forces. C'était « l'époque bleue », puis « rose », des femmes pauvres, mélancoliques et résignées, des enfants grelottant dans leur nudité, où la sensibilité du peintre frémissait comme un visage de misérable collé à la vitre d'un restaurant de riches. Il vendait alors ses dessins dix sous à un réparateur de sommiers.

Puis les marchands qui depuis l'ont découvert, mais rétrospectivement, lui déclarèrent que dans ses paysages « le clocher était de travers ». Il fut traité de fou. Il venait, en effet, de couper les attaches avec son propre passé. Il apparaissait en rupture de ban, dévoyé, perdu. Mais il persévéra. Rien n'étonne d'avantage que la tranquille confiance en soi du créateur. Lorsqu'après des années, il tenait solidement debout, et toujours maître de sa technique dans les domaines effarants où la technique ne peut s'appuyer sur aucun précédent, on commença à le prendre en considération. Cette force, intacte dans la durée, cet homme en possession de ses moyens dans les terrains les plus inexplorés s'imposa ! (1)

Je viens de lire ou de relire plusieurs études récentes sur Picasso. Aujourd'hui les éloges sont unanimes. Il a, dit-on, la puissance des éléments de la nature. Ce qu'on admire, très justement, en lui, c'est son renouvellement incessant, sa liberté éperdue qui n'arrête pas de dérouter même les convaincus, cet envol où chaque coup d'aile l'emporte dans une direction imprévue. C'est, somme toute, son refus de se soumettre à sa propre loi, sa révolte perpétuelle.

Etrange malentendu ! Si cet homme se révoltait sur le plan social ou moral, la société lui sauterait à la gorge. Mais elle se figure qu'un peintre est nécessairement maintenu dans les limites de l'art. Et l'art semble aujourd'hui, à tout public qui se croit éclairé, une activité inoffensive, gratuite, ce qui signifie pour lui sans portée pratique. Cependant la résistance que rencontre toujours l'artiste qui innove, l'hostilité qui a enveloppé par exemple, si longtemps, Picasso lui-même semblerait prouver que les révolutions artistiques ne sont pas sans ébranler assez profondément l'appareil social. Mais ce fait est nié. L'indulgence est devenue ici de règle. Une rumeur laudative entoure, dès l'instant où le public est obligé de tenir compte de lui, le destructeur de beauté : on décrète qu'il ne doit pas être dangereux (2).

Lorsqu'il s'agit de Picasso, cette attitude du public et de la critique semble encore plus superficielle et incompréhensible. Ce que Picasso a discuté avec lui-même au cours de sa vie, ce n'est pas, en effet, telle ou telle loi de la peinture ; mais c'est le monde extérieur lui-même qu'il a remis en question, tel qu'il est donné à l'homme depuis des siècles et sur lequel reposent les conventions religieuses, sociales et autres.

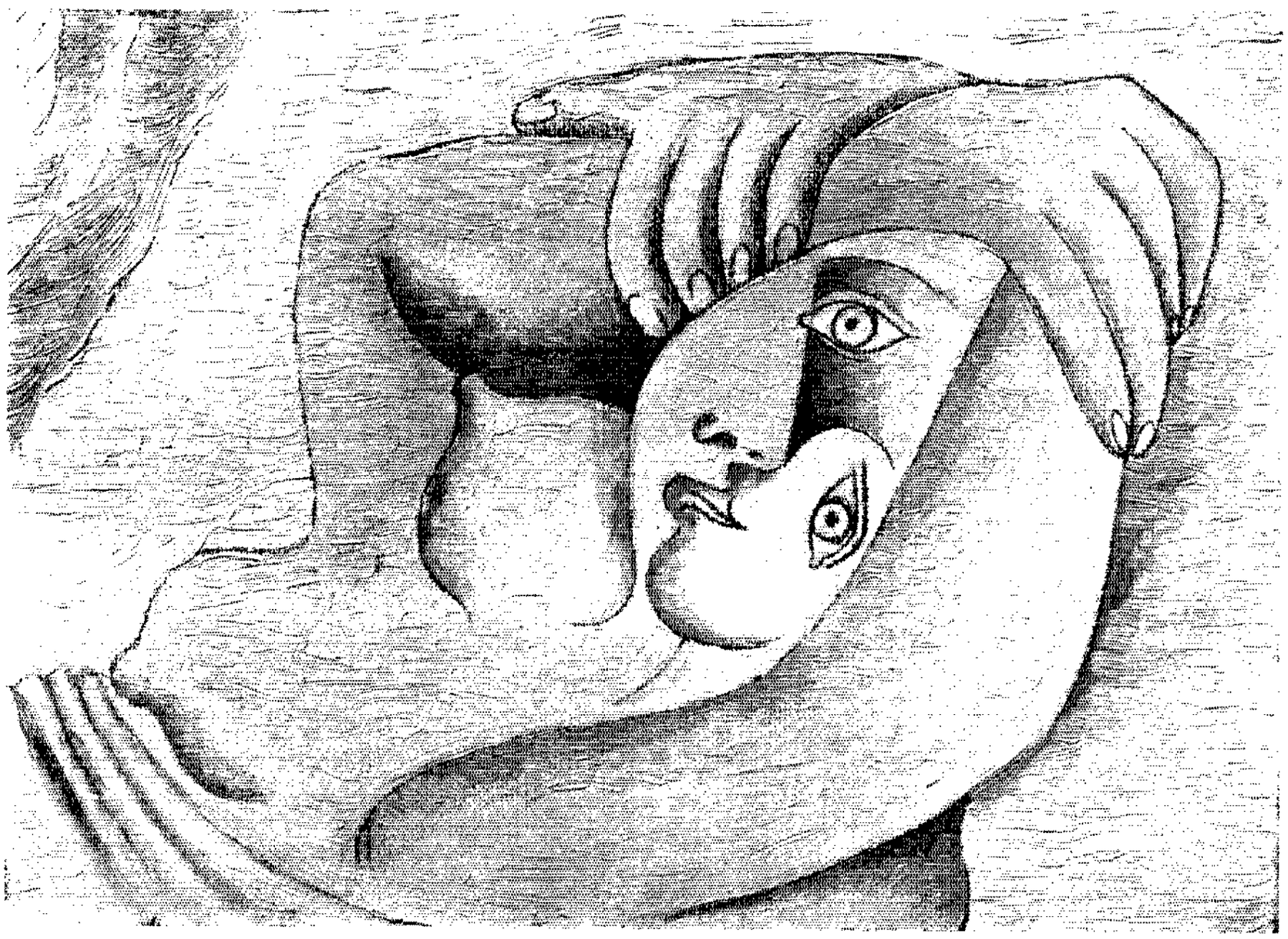
A l'époque de la Renaissance, la préoccupation dominante d'un Léonard de Vinci portait, en peinture, sur les lois de la perspective, le secret de fabrication de certaines couleurs, l'application d'une technique particulière. Ce qui l'inquiétait avant tout, c'était la possibilité d'exprimer sur une toile, d'après un procédé déterminé, l'essence même de l'âme des hommes et des choses. Autrement dit, c'était les rapports de la peinture, considérée comme un moyen de connaissance, avec l'ensemble de la nature.

Au contraire, ce qui domine l'esprit d'un Picasso, c'est, au-delà même de la peinture, les rapports directs de l'homme avec la nature. Qu'est-ce donc que le milieu où nous vivons ? Tantôt il apparaît à Picasso comme une masse formidable en ébullition, tantôt comme une réunion de pures images au repos que peut fort bien reproduire le dessin linéaire traditionnel. Puis, de nouveau, les corps solides prennent des profondeurs infinies qu'il cherche à ouvrir, dont il prend des coupes pour essayer d'éclairer par l'intérieur, l'impénétrable matière opaque. A d'autres moments, le monde lui semble soudain la proie de dieux farouches et énormes comme ceux des Assyriens ; les hommes, les femmes surtout, s'apesantissent et deviennent monstrueuses ; leur regard de vache erre avec incertitude ; l'air est lourd et plein de rumination. Tout à coup, la nature, revenue peut-être à un stade préhistorique, surgit devant lui privée de tout être vivant, tel un immense champ nu et aride couvert de cimetières tout en menhirs et dolmens, monuments informes qui se composent et se décomposent comme s'ils devaient constituer à jamais le fond même des choses. Ainsi les différentes épo-

ques de la peinture de Picasso correspondent à différentes hantises qu'il a eues du monde extérieur. On peut croire qu'il a perdu contact avec les autres hommes et que seul, perdu sur cette terre primitive, celle-ci s'est imposée à lui dans une suite de métamorphoses.

Cependant aucun problème proprement intellectuel ne s'est posé en lui. Son drame n'est pas celui de l'homme qui cherche, dans une suite de manières de peindre, des techniques différentes pour mieux s'exprimer. Ces techniques, il les possède. Tout au moins, il n'hésite pas au sujet de ses propres moyens d'expression. En utilisant successivement, et le premier, le papier collé, le sable, la tôle ondulée, les étoffes, ce n'est pas une technique, tout de suite parfaite, qu'il invente ; c'est l'expression adéquate qu'il trouve à l'apparition d'un instant. Car son véritable drame, c'est de saisir cette toujours fuyante vision.

Un jour, Picasso a cessé de croire à la réalité absolue des images magnifiques qu'il fixait sur ses premières toiles de jeunesse. Ce qu'elles étaient, nous le savons. Dans ces têtes baissées de femmes douloureuses, ces arlequins plus tristes que des jouets



Picasso, avril 1929 (15,5 × 21,5 cm.). — Atelier du peintre.

cassés, ces bustes trop minces d'adolescents, dans cette pègre sentimentale, il avait mis tout son cœur. Cependant, — amours anciennes chassées par des forces plus graves de saccage, — il s'en détacha. Dans les années qui précédèrent immédiatement le cubisme, les muscles de ses personnages surgissent tordus, le cou devient cylindrique, le nez pyramidal, des plans invisibles coupent les formes en harmonie. Alors que le peintre, en général, vit sur les apparences du monde sensible, Picasso se prit à *douter* d'elles. Brusquement, il fit le grand saut. Il rompit, non pas avec les règles de la peinture, mais avec le principe conventionnel de la perception. Il plongea dans l'inconnu.

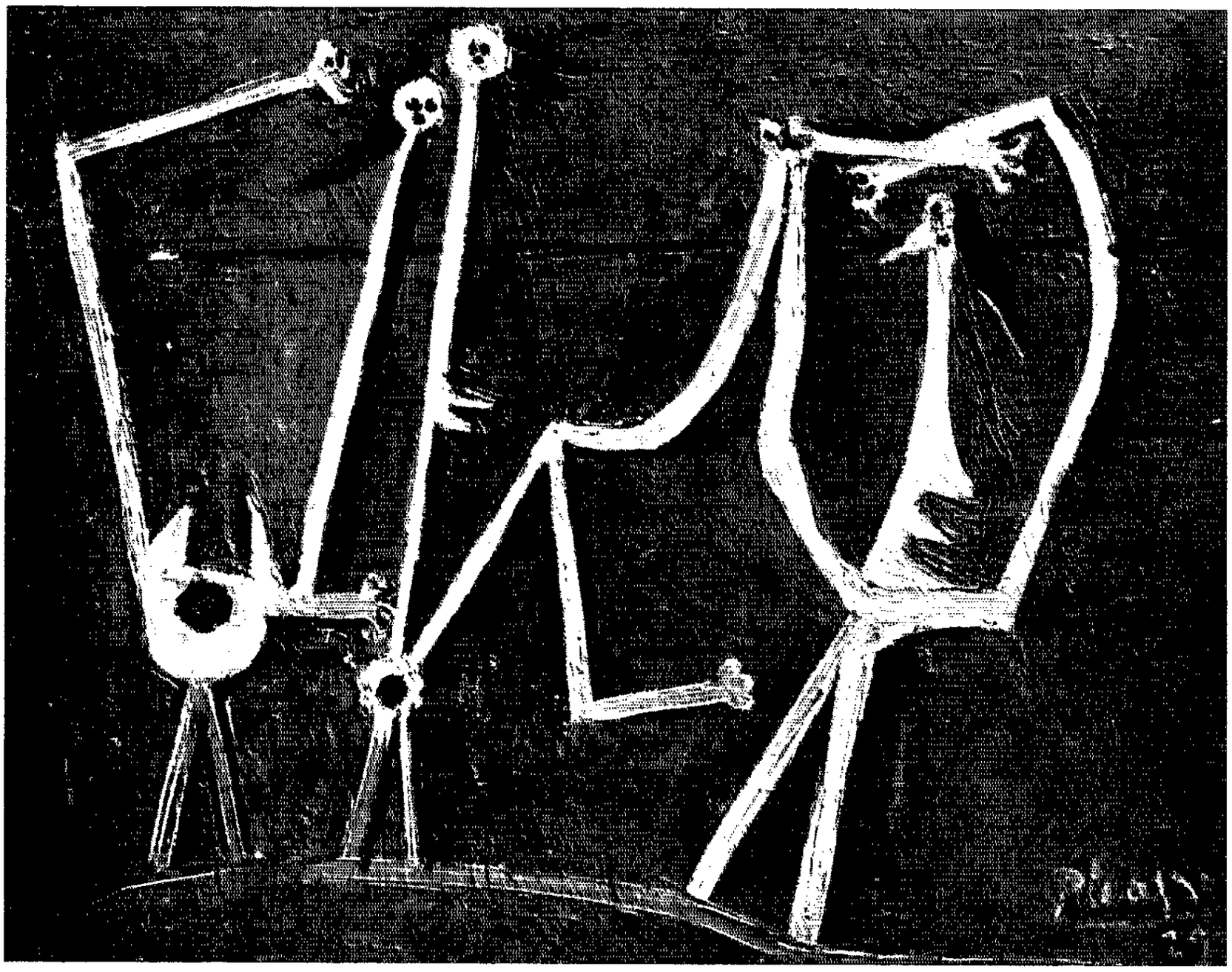
Chaos ? Non pas. Mirages, hallucinations, explosions des atomes, regroupement des molécules et pétrissage des formes nouvelles, défilés de matières et de couleurs, rêves, rêves qui peu à peu se sont imposés à tout un public, rêves collectifs, — autre réalité. — Parfois, comme s'il était épuisé par ses oppressantes visions, le peintre fait un retour dans la société et lui livre quelques dessins du plus beau style classique.

Ainsi la vie de Picasso n'est pas constituée par une suite d'étapes, larges périodes chacune bien caractérisée. Elles s'entre-mêlent, au contraire. Il avance ; il recule au gré du mystère. Il est poussé, d'un genre d'expression à l'autre, par une impulsion qui le dépasse. Sans doute il domine ses révélations et il les impose chaque fois avec une maîtrise technique quasi définitive. Mais cette maîtrise est innée. Les toiles ne sont pour ainsi dire jamais des études. Réunies dans l'ordre où elles ont été exécutées, elles forment le journal d'une vie dramatique de peintre hanté.

Un des caractères essentiels des visions de Picasso, c'est qu'il ne s'y complaît pas ; il ne s'attache pas pour en jouir. D'autres donnent à leur peinture des aspects peut-être plus déchirants, insistent d'avantage sur l'étrangeté de leurs apparitions. Moins importants que Picasso, ils peuvent parfois toucher notre cœur de plus près — tels Baudelaire comparé à Victor Hugo. Nous croyons distinguer plus aisément en eux l'élément purement poétique, quoiqu'il se glisse souvent dans le tableau par le détour de la littérature. Chez Picasso, la littérature est aussi absente que l'abstraction intellectuelle. C'est la soudaineté, la brutalité de la chose vue qui fait la grandeur de son œuvre. C'est une force sûre d'elle-même, fulgurante, écrasante, et cependant secrètement empreinte, pour l'observateur attentif, même dans les toiles les plus sévères, natures mortes, vues de fenêtres, objets inanimés, d'une émotion contenue, qui rappelle l'émouvant désespoir des années de jeunesse.

Que cet homme soit le chef d'une école nouvelle, ce n'est pas là le fait le moins étonnant de sa destinée. Une équipe s'est formée derrière lui. Chacun y a vite acquis un petit tour particulier et s'est mis à produire avec régularité selon une jolie formule. Puis, les théoriciens sont venus.

Le cubisme est devenu une réaction de l'art classique contre le laisser aller de l'impressionnisme. Une légende circule. Picasso aurait désavoué le cubisme ; il ne revendiquerait pas la gloire d'en être l'auteur. En tous cas, il est certes, assez étranger à cette école.



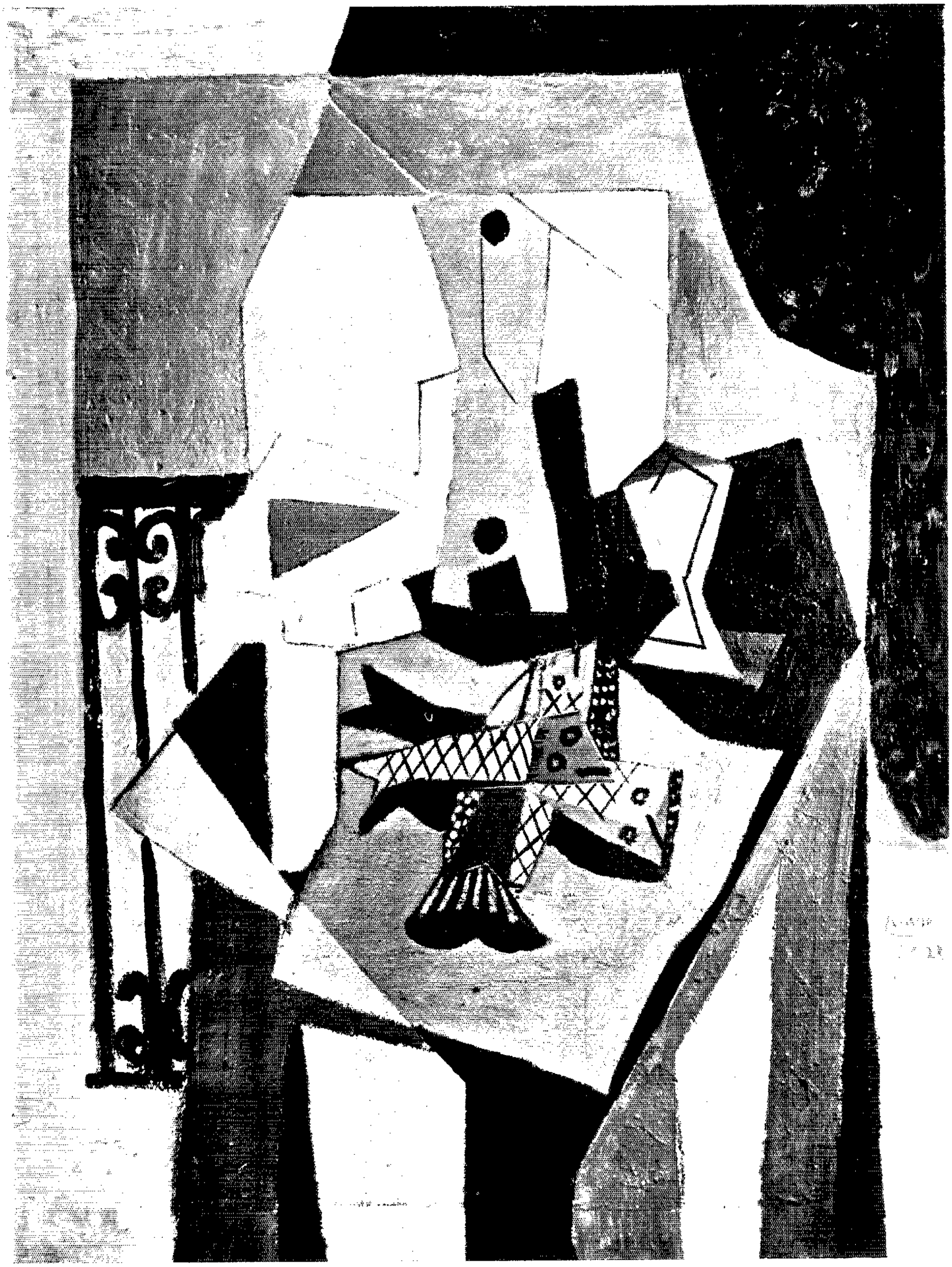
Picasso, 1929 (33×41 cm.)

Classique ? Il l'est, sans doute, par la perfection spontanée de sa technique. Mais ce qui fait le fond même de sa personnalité, c'est que sa peinture est issue d'un doute tragique sur la réalité apparente de l'univers des formes. Ceux qui le suivent, le critiquent ou l'admirent béatement n'ont pas lieu d'être trop rassurés. Comme chez tout grand artiste, la révolte l'a emporté chez lui sur le sentiment de foi, sur sa foi dans le monde extérieur. Ainsi acquise, sa liberté pourra le conduire encore loin dans le renversement et la recréation de l'ouvrage.

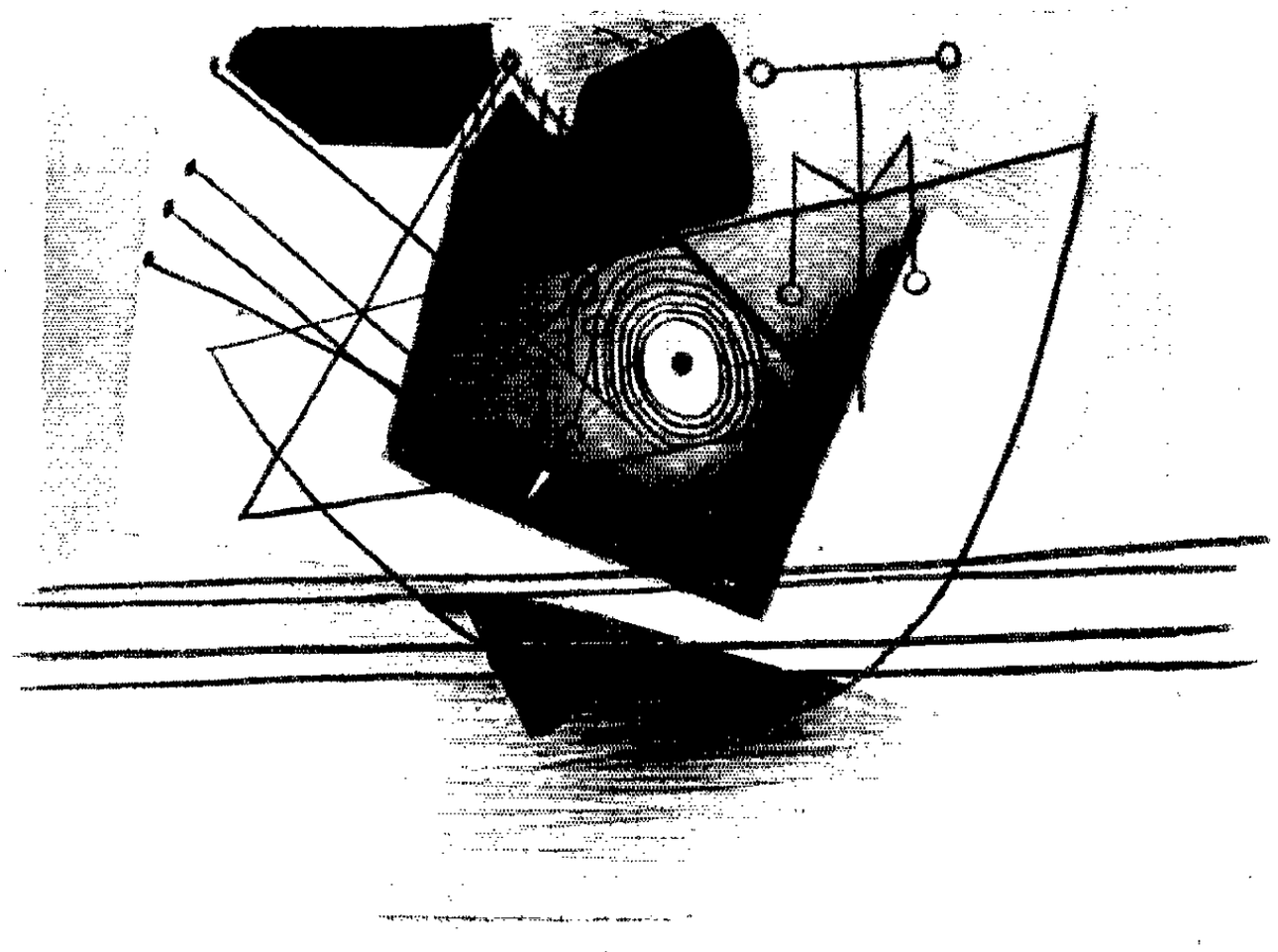
Léon PIERRE-QUINT.

NOTES. — (1) La société s'incline devant le « fait acquis ». L'histoire se répète. Après avoir voulu le renverser l'Europe reconnut le gouvernement des Soviets, parce qu'il s'était maintenu intact pendant dix ans.

(2) Si Herriot et Daladier ont demandé la grâce de Léon Daudet, c'est parce qu'ils l'ont considéré avant tout comme un écrivain, autrement dit, comme un homme qui, socialement, « compte pour du beurre ». Ils justifieront leur geste devant leurs électeurs en déclarant que la littérature ne fait pas partie des choses sérieuses, ne tire pas à conséquence.



Picasso, 1923 (130 × 97 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.



Picasso, 1927 (73 × 92 cm.). — Atelier du peintre.

# PICASSO ET LE CUBISME

Ce qui frappe lorsqu'on considère la marche de Picasso, c'est qu'elle est irréprochable. Par son égalité elle se sépare nettement des succès et des avortements du cubisme. La cause est sans doute que l'inspiration de Picasso puise à d'autres racines et que son art ne se réduit pas à cette admirable jonglerie.

Le cubisme prolonge l'impressionnisme. Tous deux transfèrent le tableau de la toile au spectateur. Mais alors que le second s'en remettait à la rétine pour rétablir l'image telle qu'elle doit être vue, telle qu'elle est vraie, et telle que le mélange des couleurs ne la représentait point, le premier demande à l'esprit du spectateur de restituer à l'œuvre sa signification. A la recomposition organique de l'impressionnisme, le cubisme substitue un processus de reconstruction intellectuelle. La peinture n'est plus l'équivalent et la cause directe du spectacle, car il y a plus dans le tableau que sur la toile qu'on m'offre. Le peintre réclame au spectateur sa collaboration. A lui de rédiger le contrat de manière à rendre l'association lucrative. Toujours la peinture

cubiste consiste en ce négoce entre le public et l'auteur ; bourse où s'opère un mystérieux trafic de mots de passe impénétrables, sauf aux initiés. Art aristocratique ; ou plutôt art de chapelle qui éveille l'émotion par l'emploi avisé de corps susceptibles de précipiter abondamment lorsqu'on les introduit dans l'esprit des habitués d'un certain café intellectuel et déjà quelque peu provincial : l'avant-garde de l'avant-guerre. Des objets en apparence innocents sont nantis pour ceux-là d'un bon nombre de significations redoutablement précises. Telle la guitare, dont Picasso découvrit sans doute inconsciemment la puissance, remarquable point de convergence des plus importantes trajectoires esthétiques de cette époque : exotisme, bastringue, rococo de la courbe redoublée, enfin le caractère artificiel de ces planches minces approximativement ajustées et par les joints desquelles s'insinuent le provisoire de la banlieue, les improvisations de l'aventure. Mais pour aussi triomphal qu'il ne pouvait manquer d'être, le jeu n'en présentait pas moins une désastreuse facilité. Le cubisme dégénère vite en une piètre technique, se réduisant à l'agencement ingénieux, selon des canons aussi traditionnels que ceux du dessin japonais décadent, de motifs classiques à l'efficacité solidement éprouvée. On réussit un tableau comme un vieux tour de cartes, et la beauté ne se mesure plus qu'au métier.

Mais cette faillite académique n'entraîne pas Picasso malgré le rôle prépondérant qu'il a joué dans la genèse et le développement du cubisme. Il y a dans son génie un lyrisme et une spontanéité qui le relient à tous ceux qui se sont assigné pour but l'expression la plus directe de la réalité. Mieux qu'un photographique tableau, « la fenêtre » exprime la pesanteur d'un été citadin. Mais il serait insuffisant de considérer un tableau de Picasso comme une élaboration juste assez poussée pour atteindre une vérité que la banale figuration des choses n'eût pas été capable de reproduire. Au-delà de cette apparence, il poursuit des réalités plus immédiates. Cet effort vers une vérité sous-jacente aux choses fait de l'œuvre de Picasso un drame souvent émouvant. Il y a quelque chose de barbare dans ces tourments qu'il inflige à ses natures mortes pour les obliger à parler. Elles font naître la gêne angoissante d'une nudité plus que complète, comme celle d'un homme qui, en même temps que de sa chemise, se serait déshabillé de sa peau. Egalement dans ses tableaux de femmes, faire converser le personnage avec le public serait un peu trop superficiel ; c'est le bloc de chair qu'il prétend rendre éloquent. L'humble bouteille, le verre, la pipe, baignent dans l'atmosphère inerte et tendue qui précède les accidents, les émeutes et les cataclysmes. Le spectateur s'en trouve lui-même enveloppé. Le coloriage cru, les noirs « qui ne sont pas dans la nature » décèlent brusquement des objets « jamais vus », expriment une beauté sans doute évidente, mais que l'accoutumance du contact quotidien avait effacé. L'apparence ordinaire du compotier le plus banal se résout en un frêle bâti de plâtre et de carton, au delà duquel on perçoit la vie immobile et profonde des choses.

Georges MONNET,
*Député de l'Aisne.*

Picasso, 1927 (55 · 46 cm.)

# PICASSO MÉTÉORE

C'est une étrange destinée que celle de la peinture. Jetée en pâture aux pires besoins des hommes alors qu'à l'origine elle était un élan de l'esprit, elle n'a cessé de siècle en siècle de rouler sa bosse dans une atmosphère de cuisine, avec des hauts et des bas, parmi les lâchetés, les flatteries, les vils mensonges et mille manies dont la plus dégoûtante est, certes, d'aplatir l'univers. Mais tout à coup, alors qu'on la croit toute entière occupée à faire le commerce des apparences, sous je ne sais quel reflet d'un soleil haut perché dans les domaines de l'idéal, elle donne un coup de reins, et présen-

tant une face humaine, se réhabilite de telle sorte qu'on est tenté d'oublier ses vilenies passées et de ne tenir pour valable que sa grandeur présente. Ainsi suffit-il que Picasso soit vivant pour que la peinture dans sa totalité cesse d'être un art d'aveugles ou d'amputés de la tête : on comprendra ce que je veux dire. L'œil des peintres n'est qu'un organe sans importance, amateur de ses propres vices dans son orbite humide. L'étonnant pouvoir qui permet de concevoir et de voir gît ailleurs. Lorsque cet *ailleurs* se révèle avec l'hallucinante diversité qui est celle de Picasso, l'homme commence à croire en lui-même. — « Merci, frère » — Et la peinture devient une armure de fantômes à ménager, et non plus seulement le repos des appartements ou le souci des marchands.

Rien de ce qu'on peut dire de Picasso n'est exact, et ne peut être exact. En décrire une parcelle peut être un de ces passe-temps chers à ces amateurs de matières dont la première vertu est de présager la mort. Mais c'est une besogne bien vaine et inutile. Il y a bien ceux que le courage gonfle et qui se risquent à ajouter parcelle à parcelle pour créer une grande étendue, la plus grande étendue possible de Picasso. Ils n'en ont pas fini avec leur analyse et déjà le sujet les déborde d'une nouvelle création plus dure ou plus doucereuse que les autres, à tel point que le sang leur monte à la gorge et qu'ils se mettent à tousser convulsivement. Que sera-ce alors s'ils pensent qu'il existe encore en Picasso tout ce qu'il n'a pas encore produit, tout ce qu'ils ne peuvent deviner, et dont ils n'ont pas la moindre idée. Car c'est là, semble-t-il, la part phénoménale du génie de cet homme : il contient tout ce que les hommes ont créé, mais il leur apprend à s'en servir. Il prend leurs jouets pour leur donner la vie. Mais quelle vie ! En est-il lui-même le maître, dès que les soins de l'enchantement sont terminés? Il est à croire que oui, et jusqu'à présent on l'a vu agir avec désinvolture vis à vis de ses créatures, et jamais il ne leur a laissé la liberté d'entraver ses gestes ultérieurs.

Ce n'est pas pour rien que je parle d'enchantement. Il ne s'agit pas ici de représentation mais de pratique magique, si la magie est une action de l'homme sur la nature. Il est hors de doute qu'un tableau de Picasso est la mise aux arrêts, dans les limites précises offertes par les quatre côtés d'un châssis, d'éléments extérieurs, connus, côtoyés à chaque minute de l'existence, mais toujours fuyants et rebelles, derrière les ricanements que l'on sait. Tout à coup saisis, ils ont beau arguer de leur indépendance, se réclamer de telle ou telle paternité obscure ou éclatante, ils sont fixés, et c'est pour l'éternité qu'on est témoin de leur voix grave ou de leur fureur. Les yeux des portraits de famille qui vous transpercent et vous suivent implacablement, quelque pas que vous fassiez dans le salon encaustiqué ou plein de poussière déserte, n'ont pas tant d'insistance, et ne témoignent pas de tant de vie cachée. Je connais quelqu'un qui, pour sauvegarder sa tranquillité, ne regardait ces portraits que par le canal d'un trou de serrure. Or ils le fixaient quand même, en déjouant ses précautions. Il est probable que c'est à travers le trou de la serrure que les tableaux de Picasso vous fixent. Et je ne pense pas qu'à l'heure actuelle il y ait un peintre dont les œuvres aient un tel pouvoir.

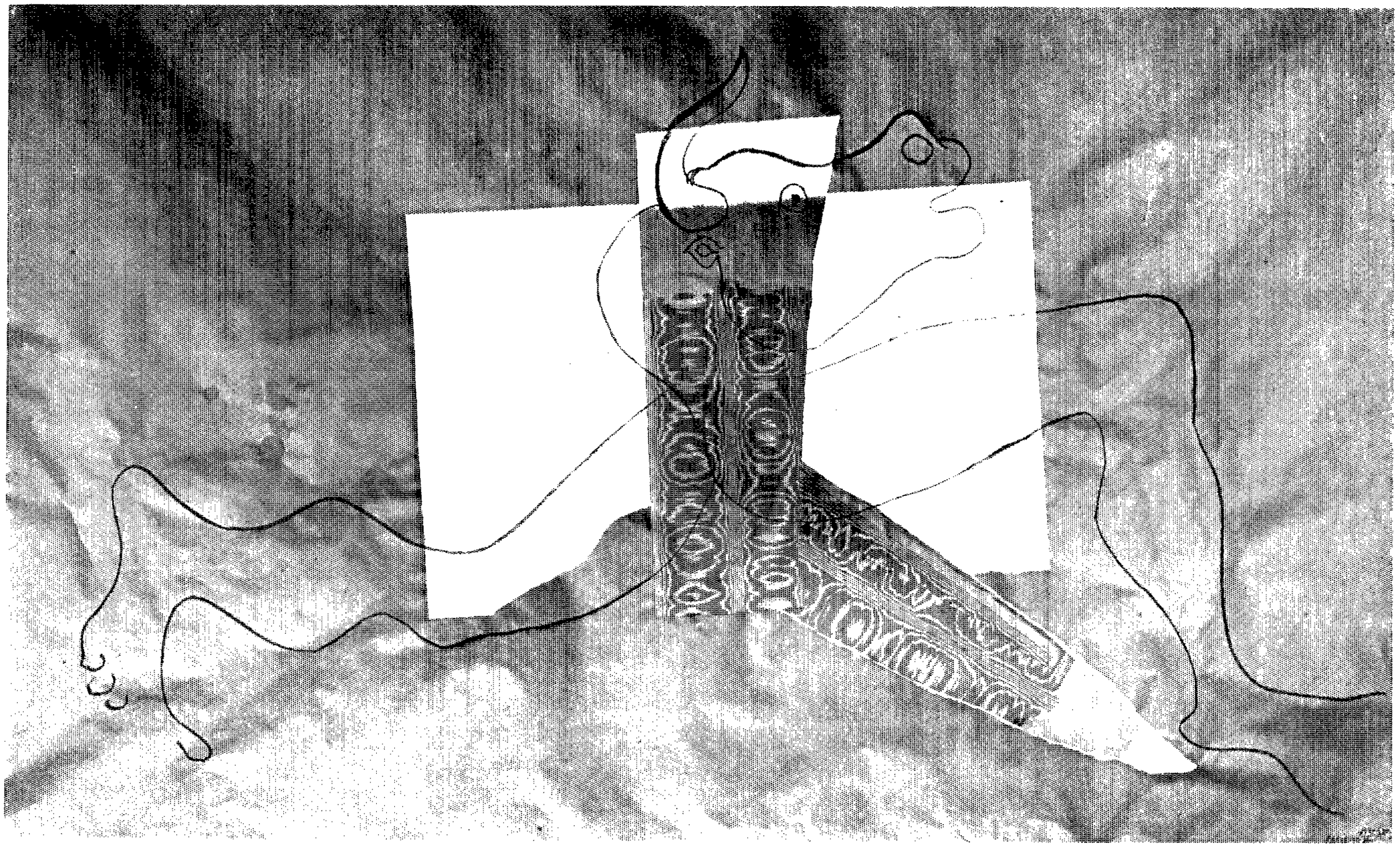
Je ne sais pas si dans l'histoire, la peinture s'est offert souvent le luxe d'une telle réhabilitation, quoiqu'on puisse dire qu'il y eut quelque époque où elle était réhabili-

tée sans condamnation préalable. Mais, à coup sûr, le cas Picasso est singulier comme l'est le temps que nous traversons. Alors qu'une tempête intellectuelle, Dada, pensait avoir tout dévasté, ou peut-être parce qu'elle l'avait réellement fait, tous les problèmes renaissent, conduits par la mécanique implacable des événements historiques. La question du matérialisme se pose avec une ardeur souterraine, dont personne n'est exempt dans le pour ou le contre. Peut-être le spectacle Picasso peut-il, à son plan, faire jouer la lumière que le fonctionnement rationaliste ne fait que troubler. A mon sens jamais l'inutilité de poser un tel problème, et d'opposer l'esprit à la matière, n'est apparue avec tant de clarté. Avec Picasso le matérialisme métaphysique s'effondre. A l'autre bout les surréalistes réclament gratuitement celui qui leur sert, pour bien des raisons, de phare, de quille, de vent et même d'océan. Il apparaît cependant avec une force tour à tour perfide et tumultueuse que seule peut se défendre, aussi bien rationnellement qu'irrationnellement, l'évident monisme finalement résumé dans la grammaire avec la conjugaison du verbe ÊTRE.

Georges RIBÉMONT-DESSAIGNES.

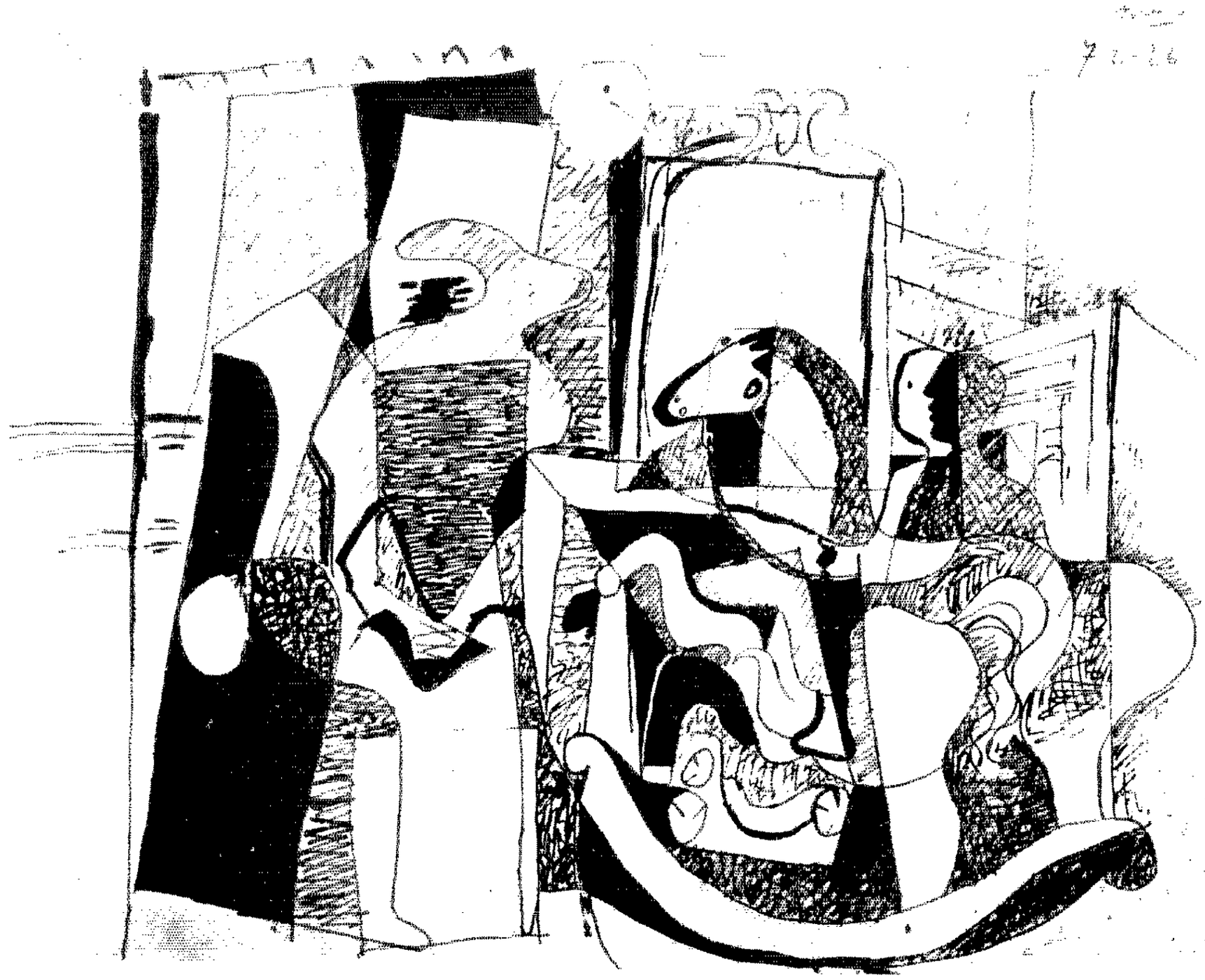
Picasso, 1925 (54×65 cm.). — Collection Léonce Bernheim.

Picasso. 1924 (33 41 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.



Picasso, collage, 1er janvier 1928 (139 × 230 cm.). — Atelier du peintre

Picasso, [Les premiers communiants] 1919 (35×24 cm.). — Collection Jacques Doucet.



Picasso, [Le cheval de bois] dessin à la plume, 1926 (41 × 50 cm.). — Collection du Dr. Reber, Lausanne.

# HOMMAGE - HOMMAGE

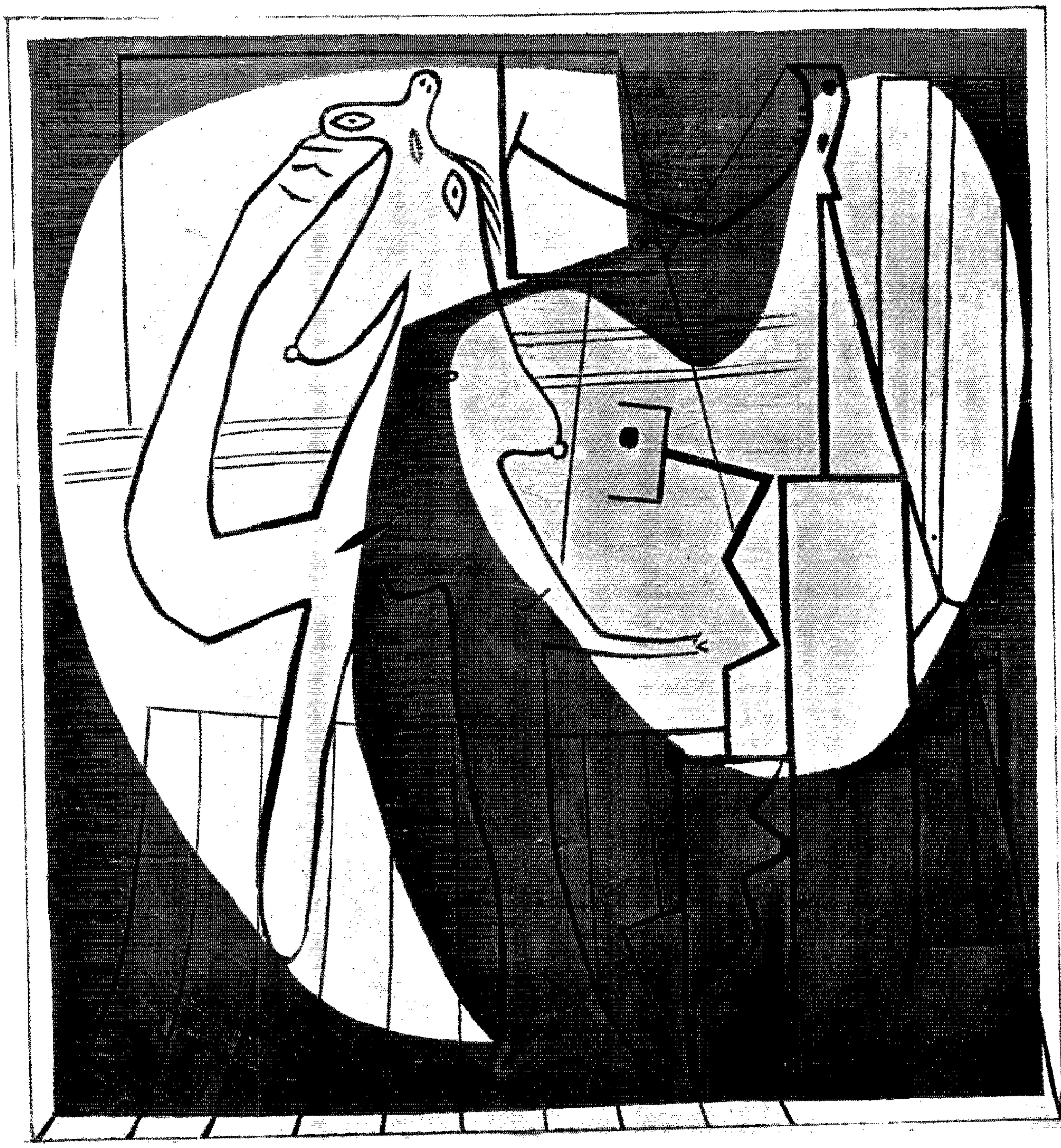
*L'attitude du salut doit être prise d'un geste vif et décidé.*
(Règlement militaire.)

Garde à vous !

Le grand paillasson s'étale devant l'atelier du peintre et les voilà qui se vautrent en hurlant leur admiration, en miaulant leur enthousiasme.

Les yeux fermés, soutenus par leurs béquilles intellectuelles, ils s'installent devant la grotte en attendant les miracles, le stylo en bandoulière et rempli de l'eau grasse des « problèmes picturaux ».

Bientôt ils se poussent, se mordent, fouillent dans leurs registres, se jettent des caisses de dattes à la tête et cherchent dans la poubelle du peintre de nouvelles méta-



Picasso, 1927 (214×200 cm.). — Atelier du peintre.

Picasso, 1927 (73×60 cm.).

phores et les arlequins roses de ses repas de jeunesse. Les plus habiles, les plus plats se glissent sous la porte, restent un instant et s'enfuient troquer leurs carnets de croquis contre des carnets de chèques ; une femme du meilleur monde se roule sur le tapis en poussant les cris du plaisir, on l'emporte elle et son petit refrain monotone : « Les tableaux de Pablo sont toujours mes tableaux. »

Ceux qui n'aiment pas cette peinture-là arrivent à leur tour, les hydropiques à lavallière, les tricolores avec leurs drapeaux de lavoir et des boutons sur les dents; ils ont cru entendre sonner au Musée du Louvre les cloches à fromage des vêpres siciliennes de la « peinture moderne » et viennent avec leurs couchers de soleil en Provence s'inscrire au bureau des pleurs, rue des Saules.

C'est la rencontre, la bagarre, un grand combat de seiches qui se jettent mutuellement des nuages d'encre.

On ne voit plus les toiles.

Seul dans son atelier, Picasso regarde l'heure, puis siffle deux fois dans ses doigts, le génie de la peinture arrive sur la pointe des pieds et le dressage commence.

LE GÉNIE (*très pâle*). — Grâce, monsieur Picasso, vous me faites saigner du nez !

PICASSO. — En effet ! (*Il lui poche un œil*).

LE GÉNIE. — Quelle vie ! autrefois c'était le bon temps quand je venais avec ma pipe et mon paquet de gris et ma mandoline et ces petites filles qui jouaient au cerceau, et les papiers collés, monsieur Picasso, et les amis qui venaient la nuit, en pantoufles, boire votre bouillon cube, où allons-nous je me le demande, monsieur, où allons-nous ?

PICASSO. — Si ça me plaisait de te châtrer, je te châtrerais.

(*A ces mots le génie s'installe sur une toile et reprend peu à peu ses couleurs*).

Travail. Mais on entend dehors les sifflements des critiques-dard et la sinistre chanson des connaisseurs, des faiseurs de livres, de ceux qui ont découvert Picasso dans un grenier de la rue Ravignan ou dans une pauvre étable à Bethléem en Espagne, ceux qui aiment, comprennent, prévoient, devinent, expliquent si bien et sentent si mauvais, les plisseurs de lampions, les grands buveurs d'eau sale, les trieurs de lentilles, les poussiéreux qui pontifient, qui cataloguent, comptent les poils des pinceaux et tiennent la palette du peintre quand il dort.

Pour calmer la foule de ces admirateurs professionnels, le peintre leur jette à travers les barreaux de son atelier ce qui lui tombe sous la main, ce qu'il veut bien leur laisser voir, des dessins tracés au violon d'Ingres et des tableaux très beaux, toiles vivantes et récentes, toutes récentes, phosphorescentes !

Ils s'en retournent chez eux, dans leurs maisons, dans leurs galeries comme les taupes et ils bêlent, ils chantent, ils invitent à voir.

On passe les petits fours, mais un mauvais plaisant, un jaloux sans doute, caché derrière un rideau insinue doucement : ce n'est pas un Picasso.

La petite foule subtile et distinguée tourne au vinaigre, la salive générale arrête son petit moteur, le ventilateur se tait, des femmes se signent, Picasso n'a pas signé !

Une voix blême demande : « Y a-t-il un expert dans la salle ? » Il y en a un qui s'approche de la toile, la flaire au dos, la gratte comme un chien un os, fait des bruits avec la bouche et dit :

« C'est un Picasso. »

Le ventilateur reprend ses ébats, les petits fours leur petit tour, mais l'expert continue :

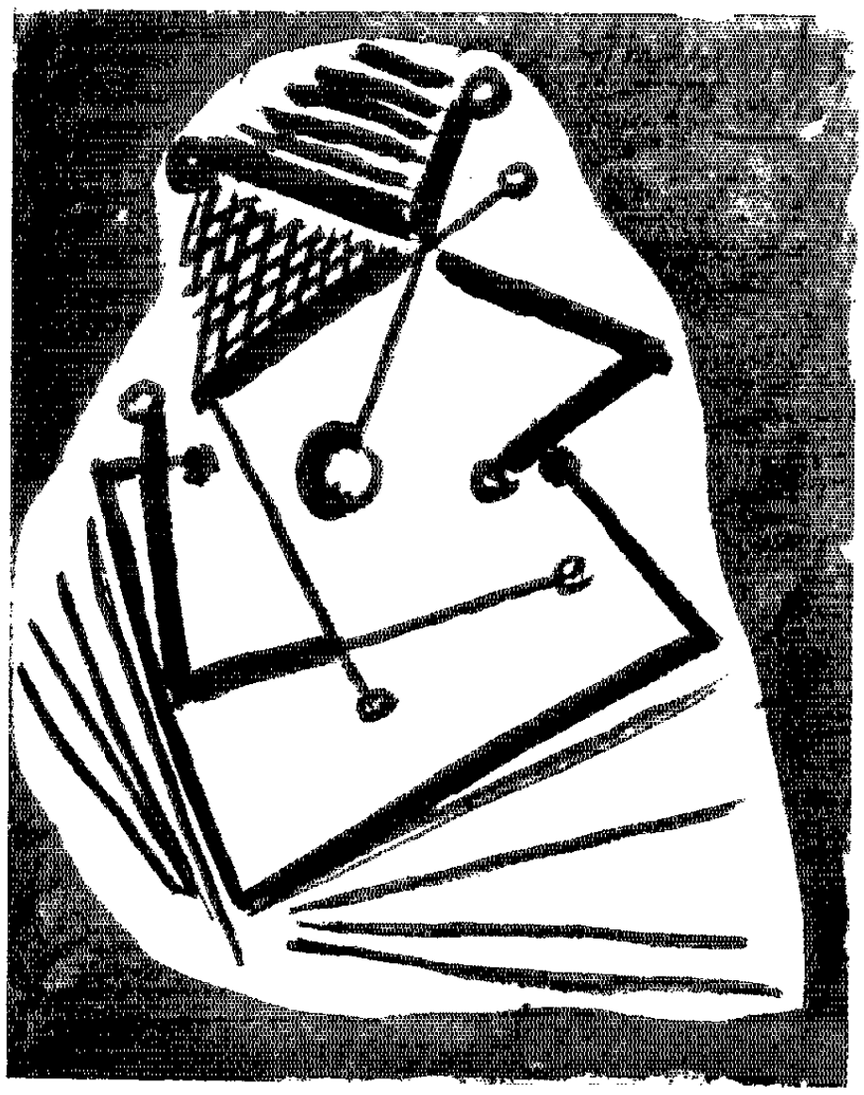
« C'est un Picasso, mais il est faux et cependant c'est tout de même bien lui qui l'a fait quand même sans doute. »

Bousculade vers le vestiaire, démoralisation, dehors c'est la pluie, la nuit.

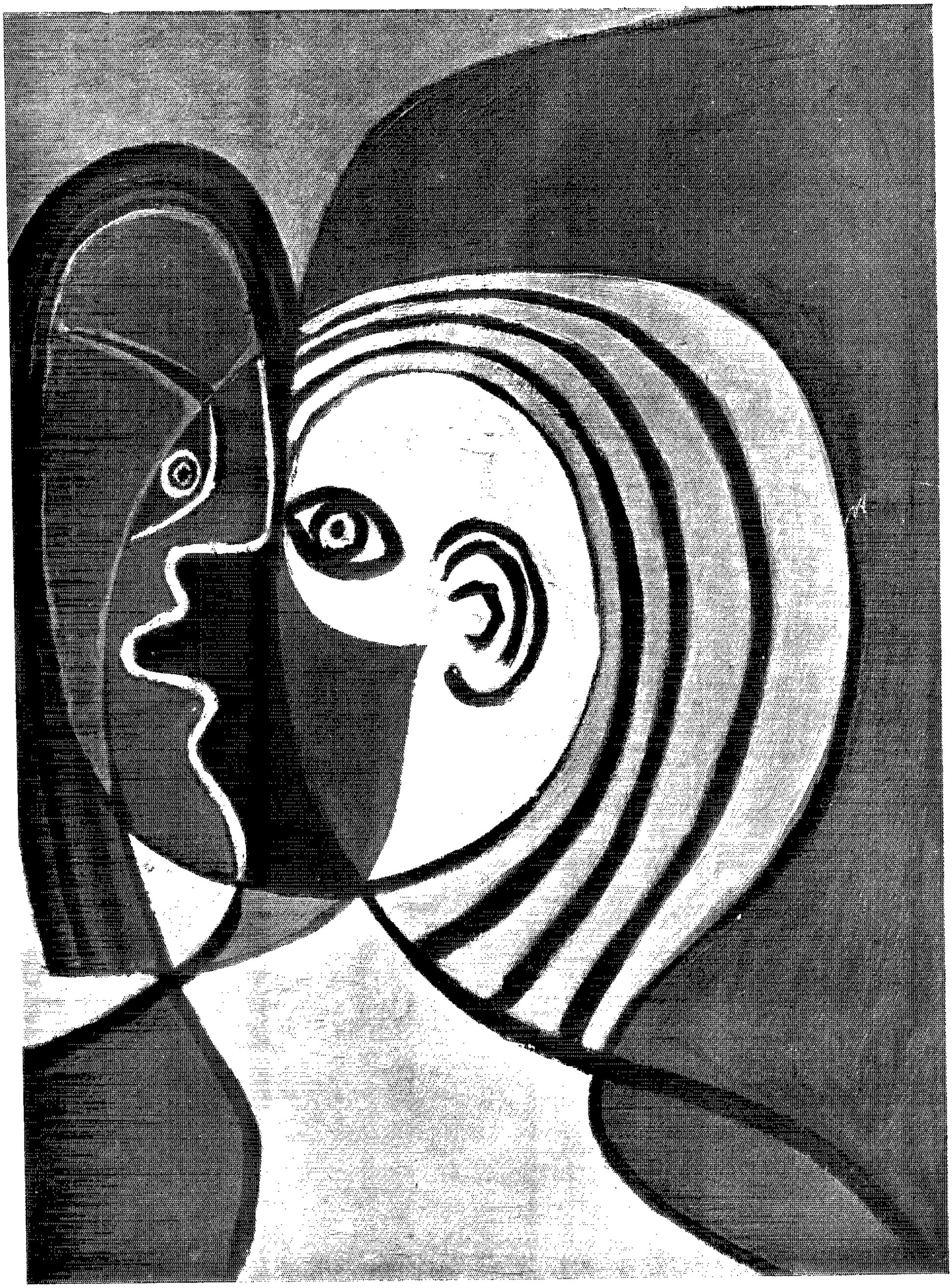
Le chapeau melon enfoncé sur la tête, Picasso maître de la peinture comme Fantômas de l'épouvante. un pied sur la rive droite, un pied sur la rive gauche et le troisième au derrière des imbéciles, regarde couler la Seine qui prend sa source au mont Gerbier des Joncs quand l'envie lui vient de visiter les châteaux de la Loire.

Repos !

Jacques PRÉVERT.

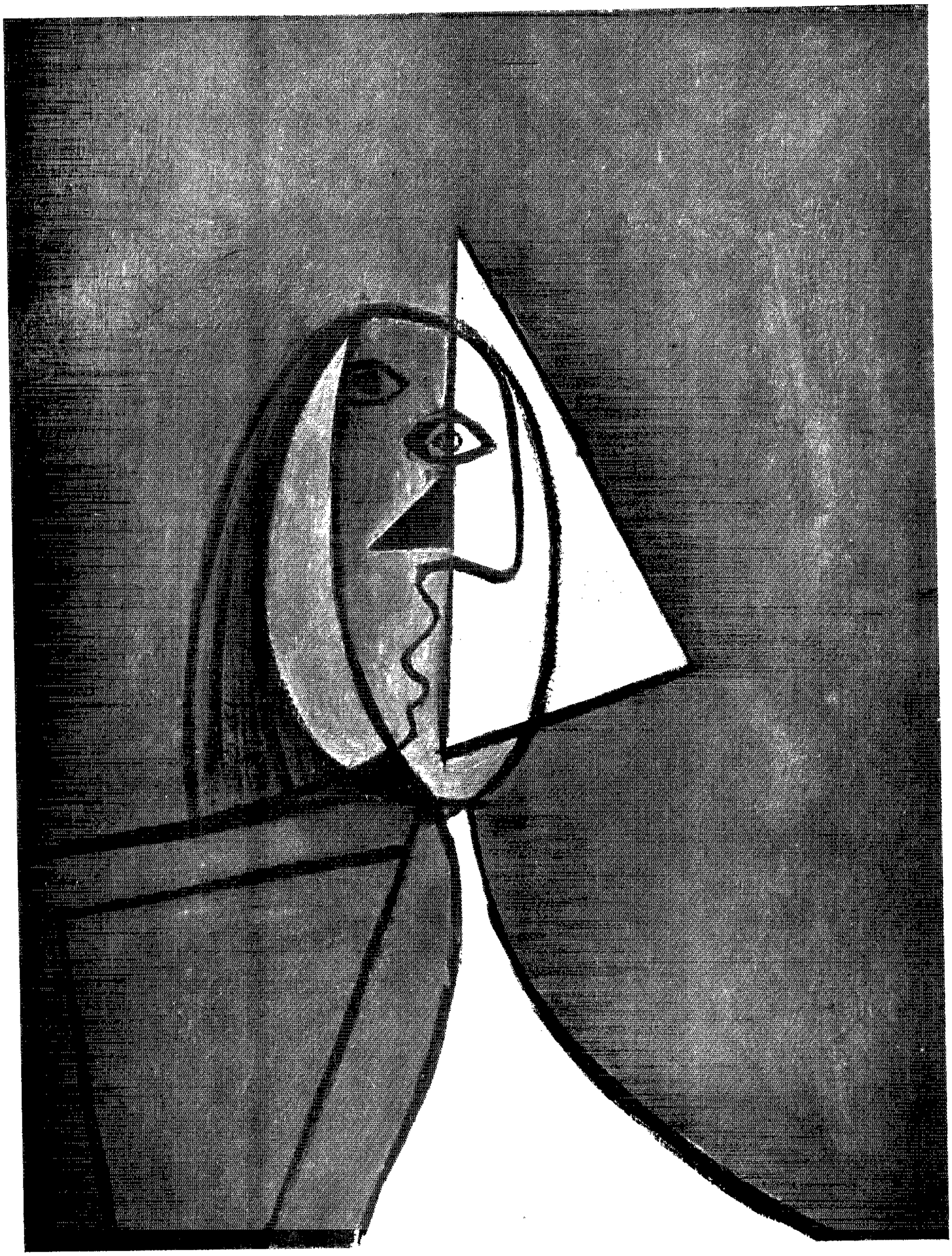


Picasso, dessin, 1925 (14 × 11 cm.).

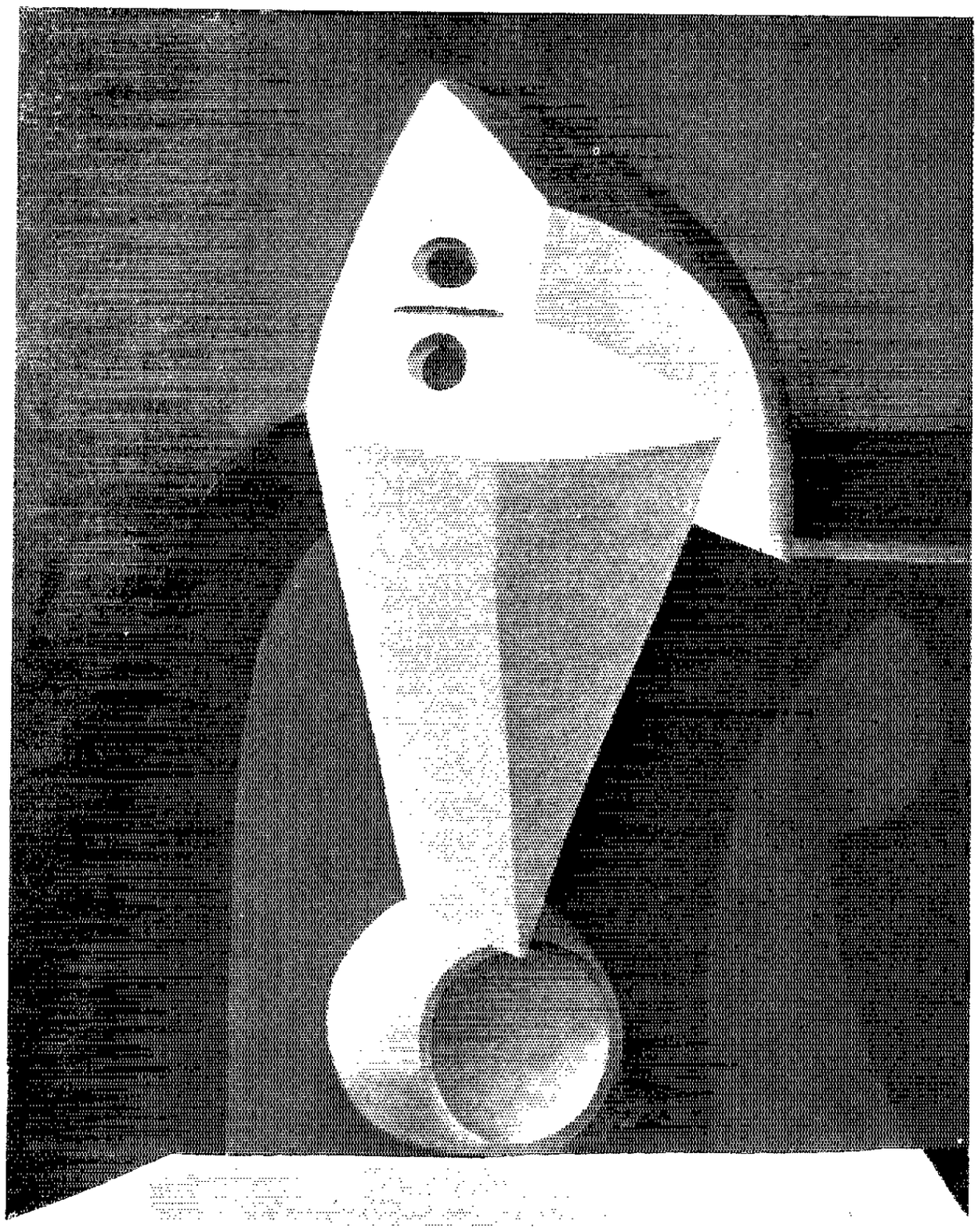


Picasso, décembre 1929 (64×47 cm.). — Atelier du peintre.

Picasso, pastel, 1923 (64×49 cm.). — Collection Fukushima.



Picasso, décembre 1929 (64× 47 cm.) — Atelier du peintre.



Picasso, 1929 (92 · 73 cm.).

# PICASSO

Picasso est le signal de tout ce que notre temps possède de liberté. Il est l'argument le plus fort contre la normalisation mécanique des expériences. Jamais il ne s'est limité à l'observation passive, contraire à toute intuition et tout savoir humains.

Ce qui est identique à l'homme constitue la seule réalité immédiate, réalité qui meurt continuellement en se noyant dans l'inconscient, c'est-à-dire dans l'irréel, le rien. L'homme ne dispose d'aucune ressource autre que lui-même ; il est donc obligé de sauter à chaque

instant au delà de son ombre, de perpétuellement inventer du nouveau. Pour créer un tableau, il est nécessaire de s'aliéner soi-même, de s'évader, et l'art peut être défini comme une technique du doute, du départ, de la mort continuels.

C'est au cœur d'un conflit violent entre la structure humaine directe — ou réalité immédiate — et l'apparence externe déjà morte que Picasso se trouve situé. Pour lui, l'art est un élargissement énorme et incessant de la connaissance de soi-même, ce qui revient à le définir comme la négation dialectique de la nature.

Picasso a poussé au plus loin les revendications humaines. Il ne se contente pas des déformations ou des métamorphoses grotesques et ne se livre pas au duel spirituel des comparaisons, assaut dans lequel les adversaires sont l'un et l'autre voués à se changer en simples allégories, sans que ni l'un ni l'autre soit mortellement blessé et reste sur le tapis, Ses toiles correspondent au contraire à des assassinats de la nature médiate ; elles sont par conséquent dénuées de toute allégorie. En général les gens d'esprit ne font rien autre que déformer les choses pour affaiblir ce qui est humainement immédiat.

Sans la moindre réserve, Picasso se projette, lui et ses expériences. La plupart des peintres de sa génération, après une phase de liberté considérable, se sont sentis coupables envers la nature ; ils ont cherché alors un terme de comparaison entre la réalité immédiate et la réalité conventionnelle.

Picasso, inversement, a accentué l'opposition dialectique de l'homme et de la réalité morte. Toute œuvre douée d'une valeur humaine en tant qu'essai d'affranchissement, isole et détruit le réel, toute forme étant équivalente à distinction, séparation, négation inquiète. Par ce moyen, l'artiste arrive, non pas au vide et à la généralité de Hegel, mais à la création de visions concrètes et autonomes. Picasso se sépare continuellement de lui-même et vit dans un état de transformation permanente. On pourrait dire que la condition fondamentale de ses recherches et de ses trouvailles est la destruction dialectique de la réalité.

L'ombre elle-même n'est pas un double, mais une des nombreuses émanations de l'homme qui lui sont dialectiquement contraires. C'est un antagoniste, et Janus n'est plus le reflet du Moi mais un signe de contradiction et de métamorphose.

Picasso a compris que la mort de la réalité est une condition nécessaire à la création d'une œuvre autonome, mais il la renforce d'autre part en y projetant de pleins blocs d'imagination. Il dessine ce qui est psychiquement vrai, humainement immédiat, et dans ce sens son réalisme est d'autant plus puissant que son œuvre est exempt de tout naturalisme. Il se meut dans un isolement dédaigneux qui exclut tout excepté la réalité immédiate. Il ne mêle pas à ses expériences une réalité périphérique plus faible et connaît la valeur et le degré de réalité de chacune des choses existantes.

Absolument obsédé, il plonge tout le médiat dans l'abîme du non-être, et chacune de ses visions est entourée par cet univers dédaigné comme par une zone mortelle, ce qui maintient ses créations dans leur totalité abrupte. On pourrait parler de la cruauté

de sa volonté constructive en même temps que de l'humour avec lequel il se tient à distance. Toute réalité extérieure est suspendue dans ses tableaux, et la plus complète indifférence s'y manifeste à l'égard de la nature, cette nature que Hegel définit comme le lieu de l'aliénation du Moi.

Les hallucinations de Picasso sont solidement protégées par leurs formes ; elles correspondent à des coupes précises de son obsession. Mais les clôtures qu'il érige ainsi, il les rompt ensuite, avec une curiosité qu'elles n'ont fait qu'aiguiser. Une séparation aussi sévère des représentations nécessite une construction très volontaire. Les psychogrammes passifs de l'intuition ne suffisent plus. La construction joue dans un tableau le même rôle que le vers ou que la fin d'un acte dans une tragédie.

Il faut bien le dire, chez Picasso les choses et les formes ont une genèse psychographique (mantique). Mais Picasso les renforce en compensant l'isolement du sujet par une construction et des analogies tectoniques qui donnent à ses découvertes force de loi. Son abandon fanatique aux visions qui s'imposent à lui — c'est-à-dire sa passivité devant l'obsession — il le compense par la construction des formes. A la fatalité de l'inconscient, il oppose une volonté prodigieuse de figuration nettement intelligible.

Il ignore le repos et la constance commodes. Ses tableaux sont tendus entre deux pôles psychologiques et on peut parler à leur propos d'une dialectique intérieure, d'une construction à plusieurs plans psychiques.

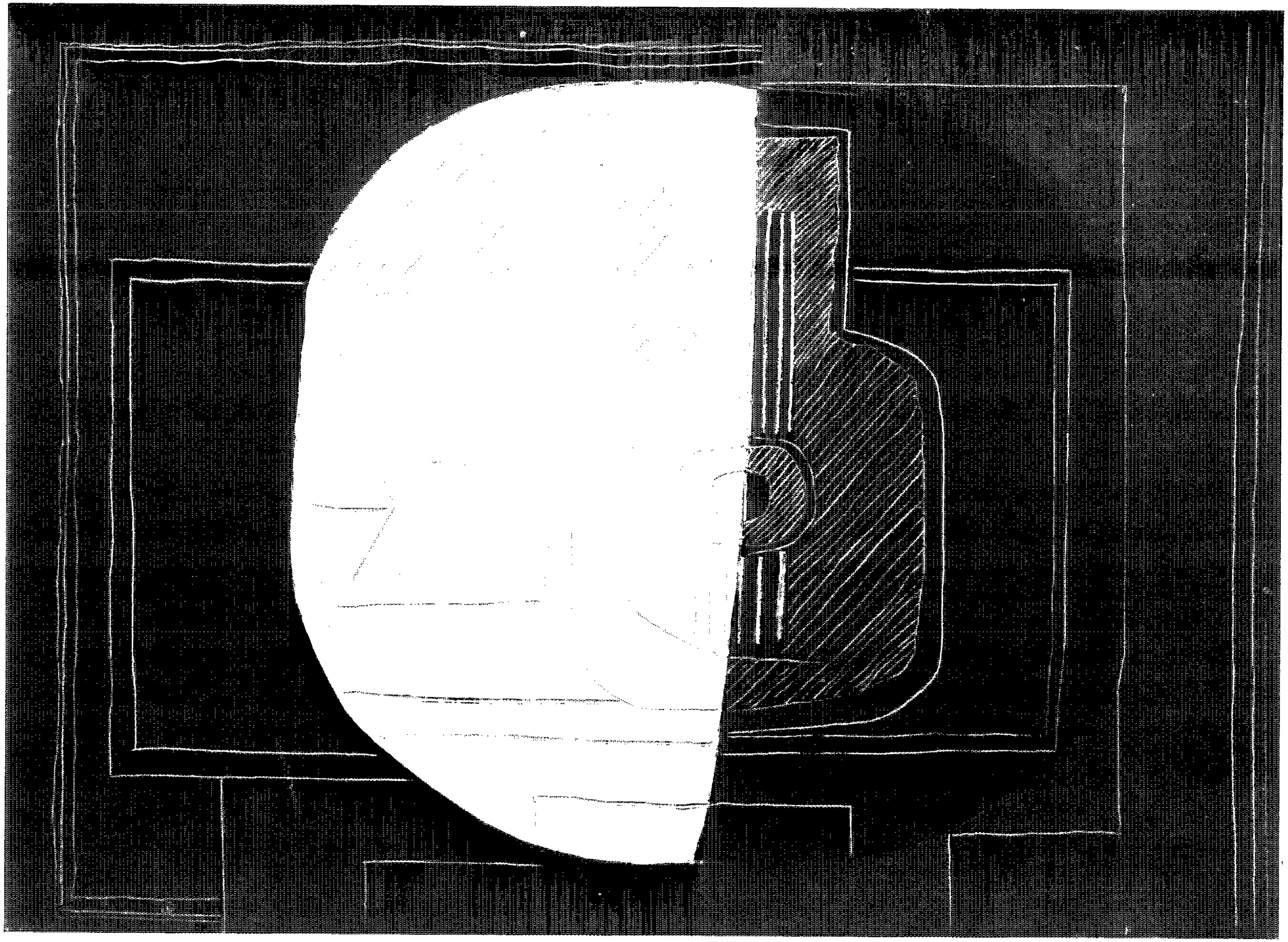
L'œuvre de Picasso nous montre que la réalité est toujours inventée par l'homme, et qu'à chaque instant il doit à nouveau la découvrir, parce qu'elle meurt continuellement et que sans cesse il la désavoue par ses souffrances, son écœurement, ses rêves ou sa poésie.

Picasso, grâce à l'intensité de son obsession mantique, a atteint un état véritablement mythique. L'homme n'est plus un miroir, mais la possibilité de toute la réalité future. Les hallucinations que contiennent ses tableaux n'ont pas été accommodées à une convention facile. *Voir* est pour Picasso une lutte dialectique pour la suppression de la réalité médiate.

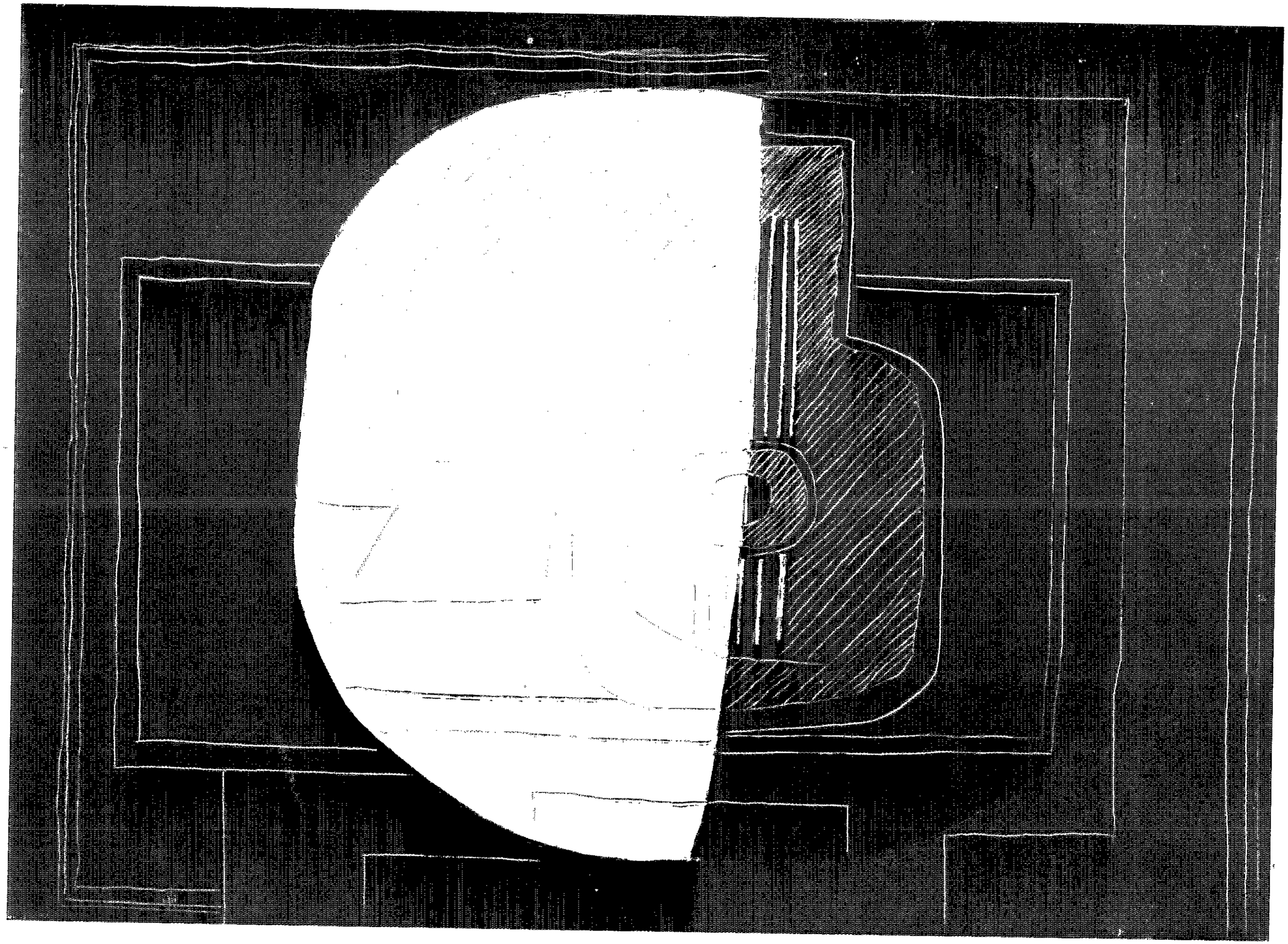
Il est possible qu'on peigne des tableaux ainsi qu'on fait des vers, dans le but d'exprimer des choses psychiquement inassimilables, et aussi parce que constamment on se sépare de soi-même. Les diverses périodes de l'admirable vie de Picasso nous révèlent une consommation illimitée de formes et un dédain parfait de toute espèce de fétichisme. Dans la réalité épuisée, il a projeté des blocs de mythes et d'inventions. Il crée pour notre époque des cycles prophétiques de mythes, ce qui fait qu'on peut assigner à cet art un sens profond et historique: celui d'un retour à la divination et à la mythologie.

Picasso justifie pleinement cette maxime selon laquelle *l'homme et l'univers sont journellement créés par l'homme.*

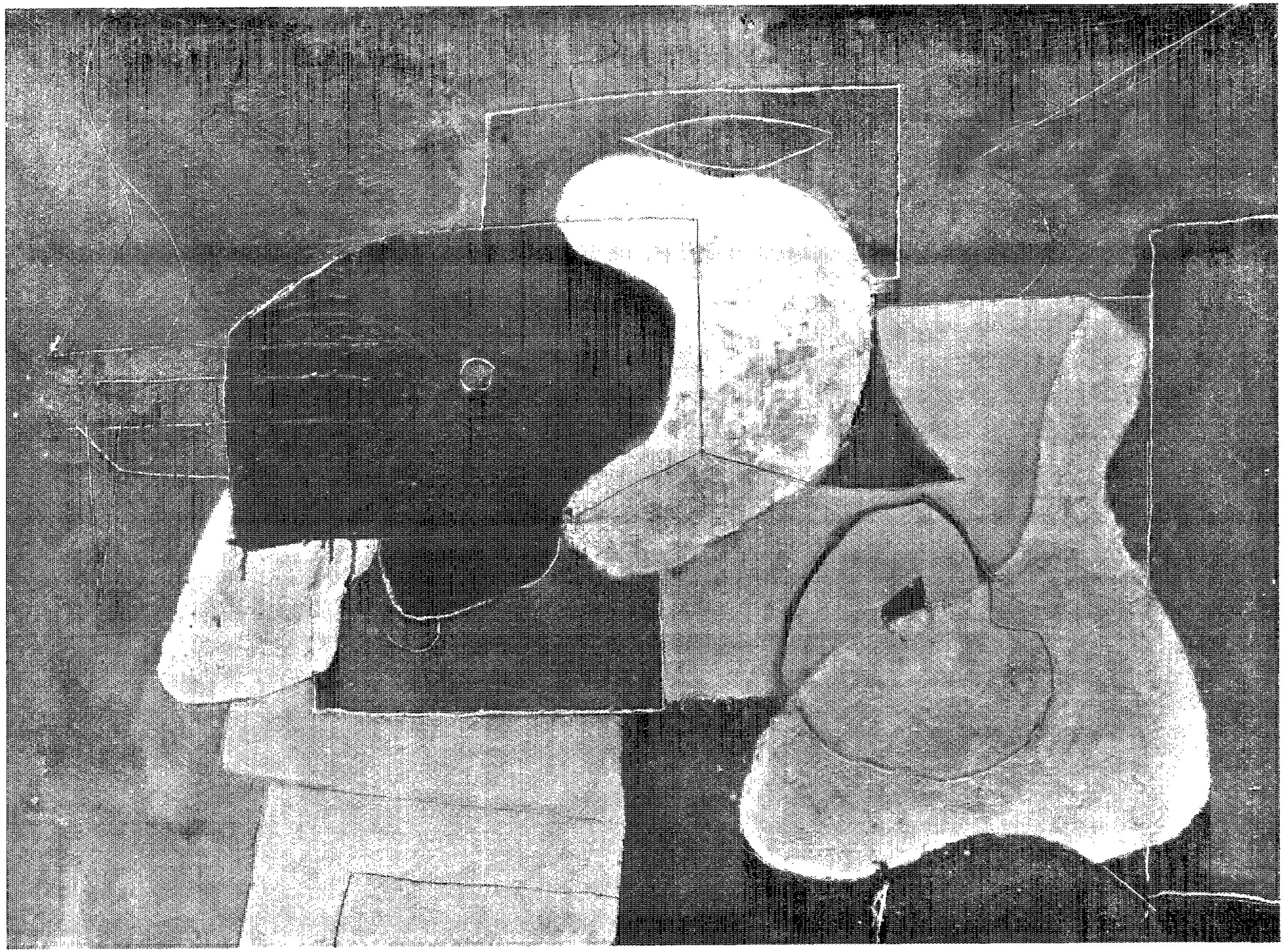
Carl EINSTEIN.



Picasso, 1925 (77 × 106 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.



Picasso, 1925 (77 × 106 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.



Picasso, 1925 (97 × 130 cm.). — Collection du Vicomte de Noailles.

# L'HOMME A LA CLARINETTE

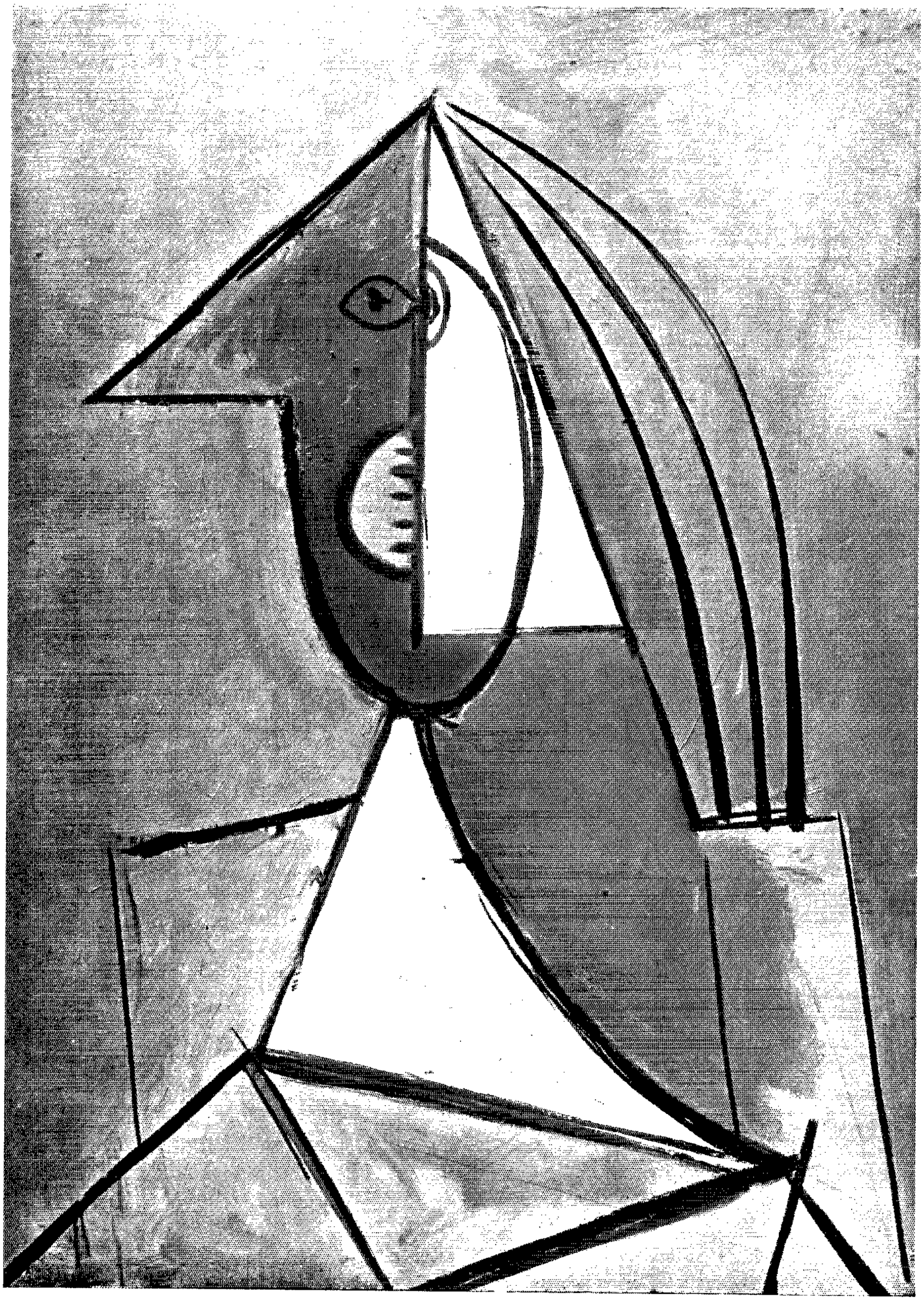
Malgré la photographie, malgré le cubisme — sinon à cause d'eux — le problème fondamental de la peinture reste celui de ses rapports avec la nature qu'elle est censée reproduire ou interpréter plus ou moins librement, — de même peut-être que le problème central de la musique demeure la relative résistance de ses matériaux formels à toute infiltration d'ordre psycho-physiologique. Ces arts d'imitation et d'expression, du fait même qu'ils constituèrent des lieux d'échange entre diverses techniques et se trouvèrent en contact avec d'autres arts, se sont épris des jeux eux-mêmes de *la* technique, ont contracté l'habitude de se dire, chacun à soi-même, une sorte de poème qui flatte la virtuosité spécifique de l'art. Quoique appelés sans cesse à des fins spirituelles dites élevées ces mêmes arts n'en restent pas moins attachés à la vanité de chaque sens qu'ils ont pour objet de toucher. Et c'est au seuil de pareille vanité (« vanité de la peinture ») que puissance est donnée à l'homme d'attenter à l'ordre du monde. La révolte commence — si l'art tout entier n'en constitue pas une — là où la vanité de reproduire cesse de trouver sa matière, où force est de se référer à une nature étrangère à la nôtre, quoique émanée de celle-ci sous le climat du rêve ou de la folie. Il est d'ailleurs probable que sans la peinture le monde serait demeuré inconnu, et que sans elle aucune image d'autres mondes possibles n'eût été recueillie et fécondée. Un poète, serait-il *voyant*, tel Victor Hugo, n'eût pu donner aux « présences inconnues » dont parle Jacques Rivière ni surtout au visage inconnu de présences trop familières, cette précision, cette force persuasive que détient une ligne, une couleur... Les écarts de la peinture me paraissent avoir plus appris aux hommes sur les régions interdites du monde qu'aucun autre égarement de la parole ou du son.

Je ne me crois pas suffisamment armé pour dire la place exacte d'un Pablo Picasso, ni si les caractéristiques les plus troublantes de son art ne se retrouvent à des degrés divers chez quelques peintres du passé, — autrement dit : si Picasso est le seul à avoir exercé un pouvoir déformant de cette sorte. Du moins puis-je déclarer que certains tableaux de Picasso sont les quelques rares à avoir provoqué en moi un réel vertige devant tant d'inconnu sur une toile, devant le *naturel* avec quoi les plus monstrueuses libertés sont prises, devant tout l'arbitraire d'un art, et de la nature. Une sorte d'émotion aussi à retrouver tel coin de réalité intact sur une toile qu'une fantaisie sans limites a cependant bouleversée (il me souvient d'une clef laissée à une porte et dont semblait dépendre la mystérieuse existence de celle-ci sur la toile), à suivre la ligne de partage entre ce que le peintre a épargné et ce qu'il a livré à sa rage destructive. Le sentiment que la peinture n'imite jamais plus la nature qu'en renouvelant l'arbitraire des formes données, — arbitraire qui n'en laisse pas moins celles-ci « viables » — pour reprendre une heureuse expression d'un article de Michel Leiris sur les *Toiles récentes de Picasso*.

Picasso, 1921 (106 × 74 cm.). — Coll. du Dr Reber, Lausanne.

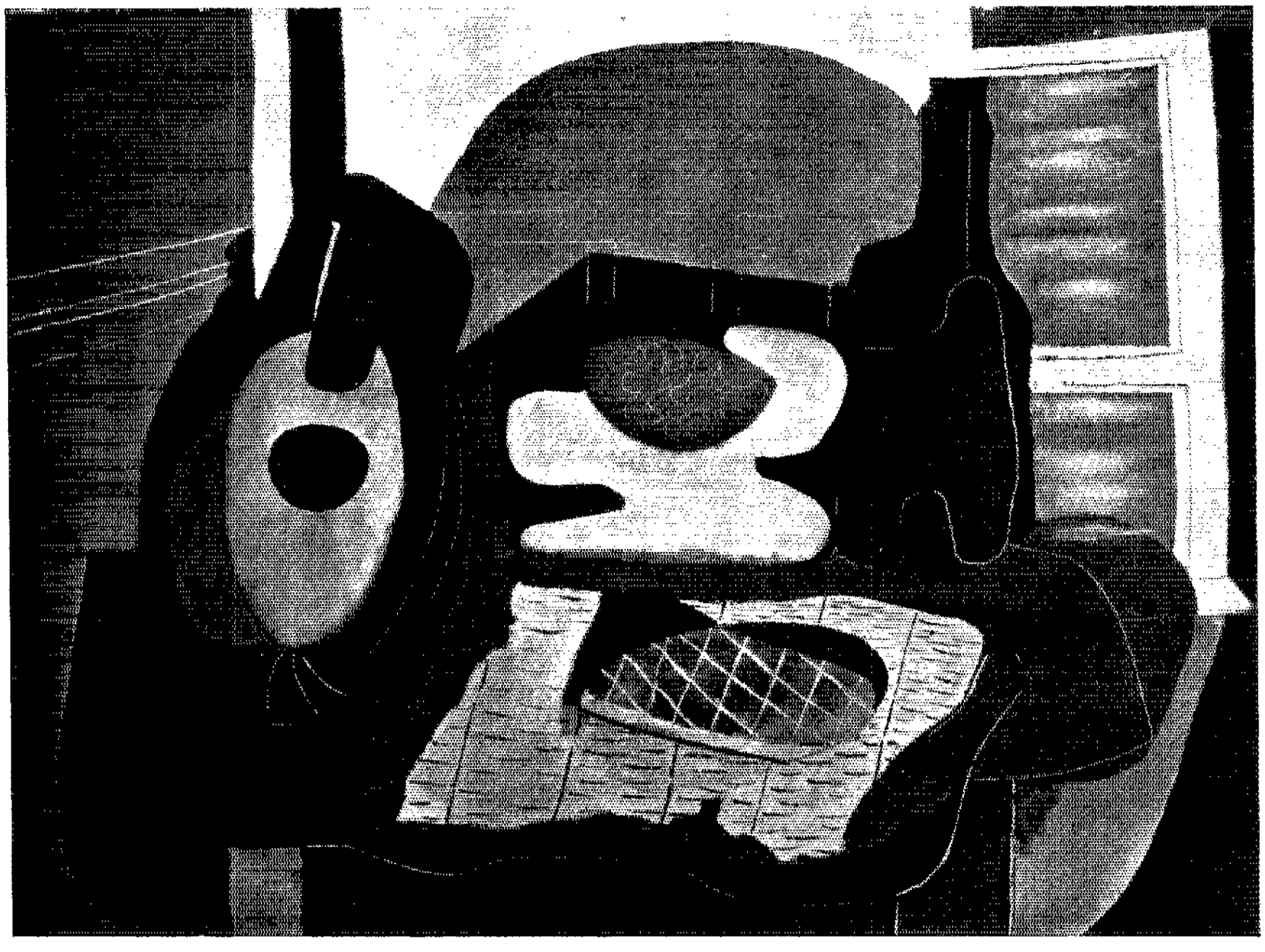
Et dès lors me vient la réflexion que la musique, en regard de la peinture, est un art désespérément *exact* — de même que l'on parle de sciences exactes — que la musique ne saurait s'évader hors de la réalité qui est sienne, qu'elle est vouée à s'imiter elle-même, à fortifier les mêmes frontières. Il n'y a point de musique qui se puisse dire « surréaliste ». Et c'est en cela que — tout en faisant nôtre la juste distinction de Michel Leiris entre Picasso et les surréalistes — nous mesurons combien les missions actuellement d'un Picasso et d'un Strawinsky ne peuvent que différer l'une de l'autre.

André SCHAEFFNER.



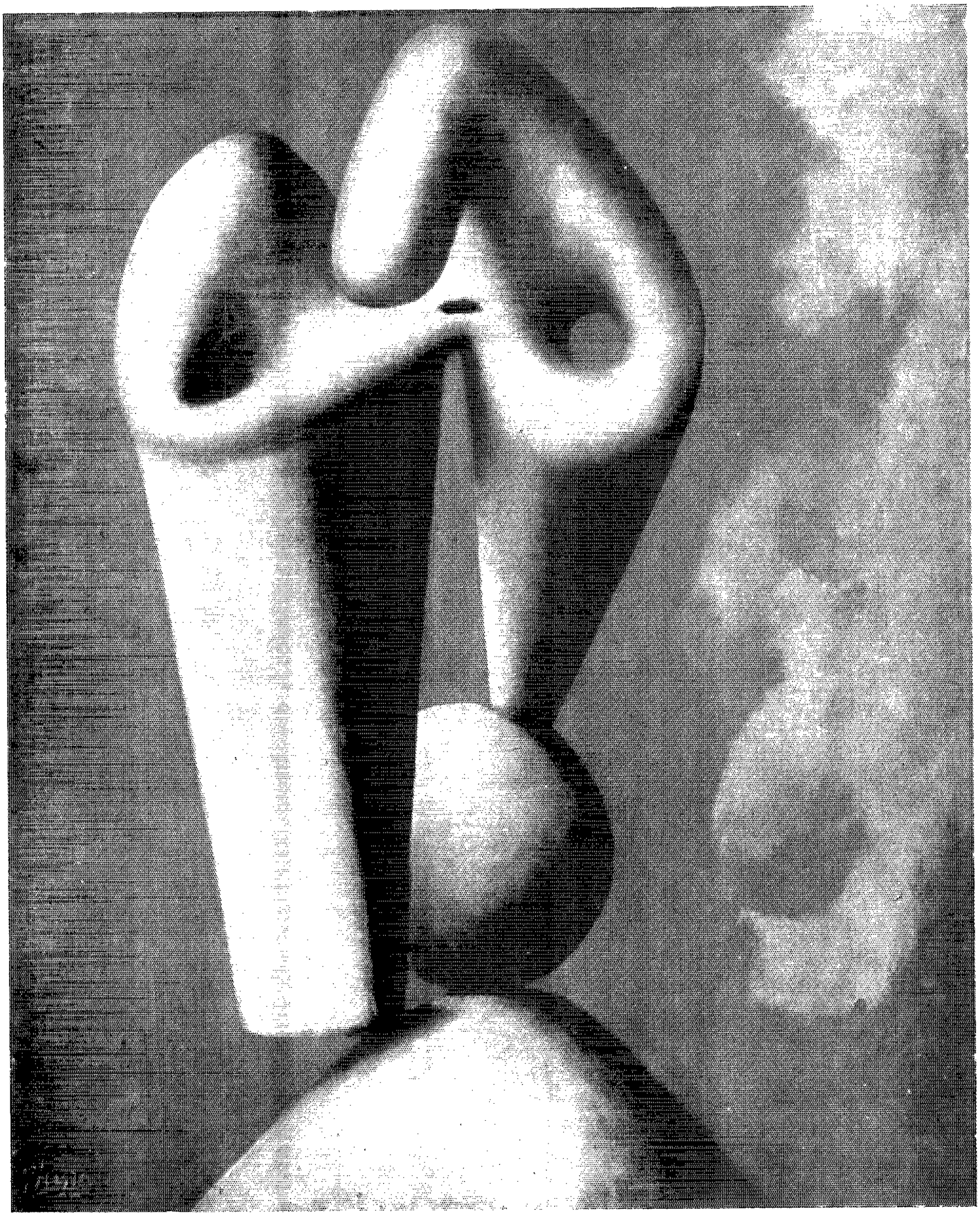
Picasso, décembre 1929 (70,5 × 47 cm.). — Atelier du peintre.

Picasso, 1925 (101 × 158 cm.). — Collection de Miss Wiberg, New York.

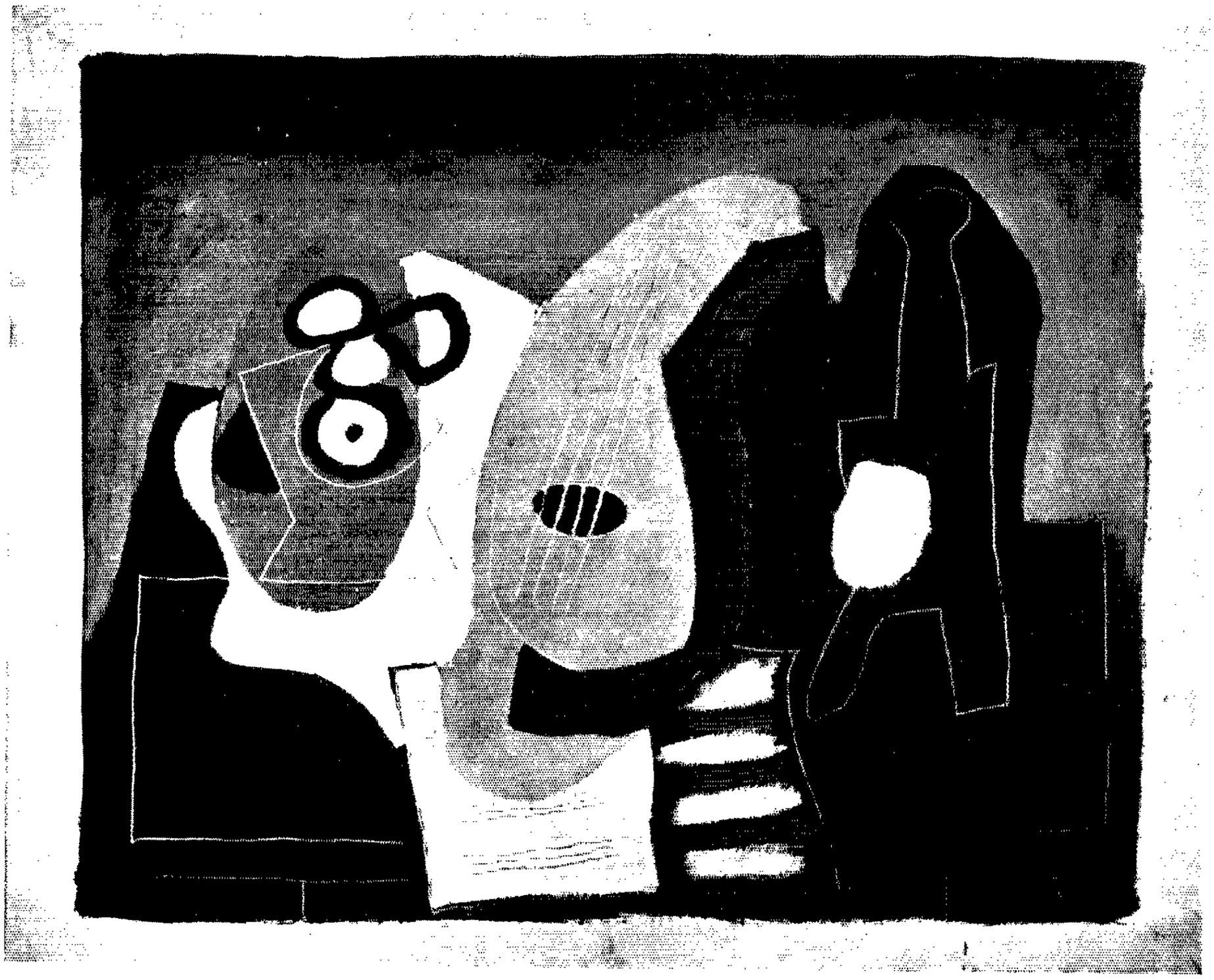


Picasso, 1925 (97×130 cm.). — Collection Alphonse Kann.

Picasso, 1922 (130×97 cm.). — Collection Strecker, Wiesbaden.



Picasso, 1929 (73 × 60 cm.).



Picasso, 1924 (91 - 112 cm.). — Collection Lange, Krefeld.

# DIEU-LE-PÈRE

Je suis descendu ce soir sous le Pont-Neuf pour voir un homme qui se croit Dieu-le-Père. Même coupe de barbe, même silhouette. On me le disait fou. S'est-il moqué de moi ? Nu ou presque, sous une écharpe verte, il m'a déclaré : « Ici mon poste de T. S. F. Je viens de communiquer avec les cinq parties du monde. On me jette des pierres du haut du parapet, mais ceux qui me jettent des pierres ne peuvent pas m'atteindre. Les Anges qui sont assis sur ce platane avec une raquette, parent les coups. J'ai des entrepôts par toute la terre. Les astrakans que j'ai achetés en Russie, je le sais, moisissent, mais ce n'est rien, on les répare et s'il faut remplacer tous les

poils, un à un, on le fait. Mes caves de la rue du Bac sont si humides. Ah ! j'ai aussi trois convois de légumes et de fruits sur la Seine. Une banane, c'est comme un œuf. Un œuf ? On le touche, on le casse. Une banane ? On la touche, on la gâte. Et mes melons ? C'est mon Fils bien-aimé qui se charge des achats dans le midi. En ce moment il est à Rome, auprès du Pape. C'est comme le Théâtre du Châtelet (il le montre), j'en ai la surveillance générale. Eh bien, Monsieur, vous n'imaginez pas ce que c'est. »

Pendant que Dieu parle, je regarde sa maison sans murs, ni toit, ni porte, ni fenêtre, où tout est si bien rangé en plein air autour d'un seul arbre : les linges, les caisses, le parapluie lié d'une corde aux deux bouts, des gamelles, des passoires enchaînées à un fil de fer que termine une grosse poêle : mais ce n'est pas là, comme on le pourrait croire, une batterie de cuisine : c'est le poste de T. S. F.

Sous le pont loge la garde-robe. Je vois une Croix de Pèlerin à la boutonnière d'une veste : — « Qu'est-ce là ? dis-je. Vous êtes dans la dévotion ? » — Non, Monsieur. Voyez plutôt le second pardessus avec la cocarde tricolore ; le troisième porte une immortelle rouge. C'est que je suis de toutes les religions. Selon que j'ai affaire à Pierre, à Paul ou à Jacques, je passe un autre pardessus. J'en ai dix. J'en devrais avoir cent. Avec vous, je sais bien lequel des cent je devrais mettre, mais pas vous avec moi. Cependant, comme je pressentais votre visite, j'ai préféré d'être nu. C'était une autre façon de vous plaire. Ainsi, ne croyez pas que je sois dupe de vos compliments. C'est vous qui l'êtes des miens, ou nous le sommes tous les deux, si vous êtes le Diable. En attendant, je décampe ce soir et il vous sera bien difficile de remettre jamais la main sur Dieu-le-Père. »

Marcel JOUHANDEAU.

# FLAMMES

à Pablo Picasso

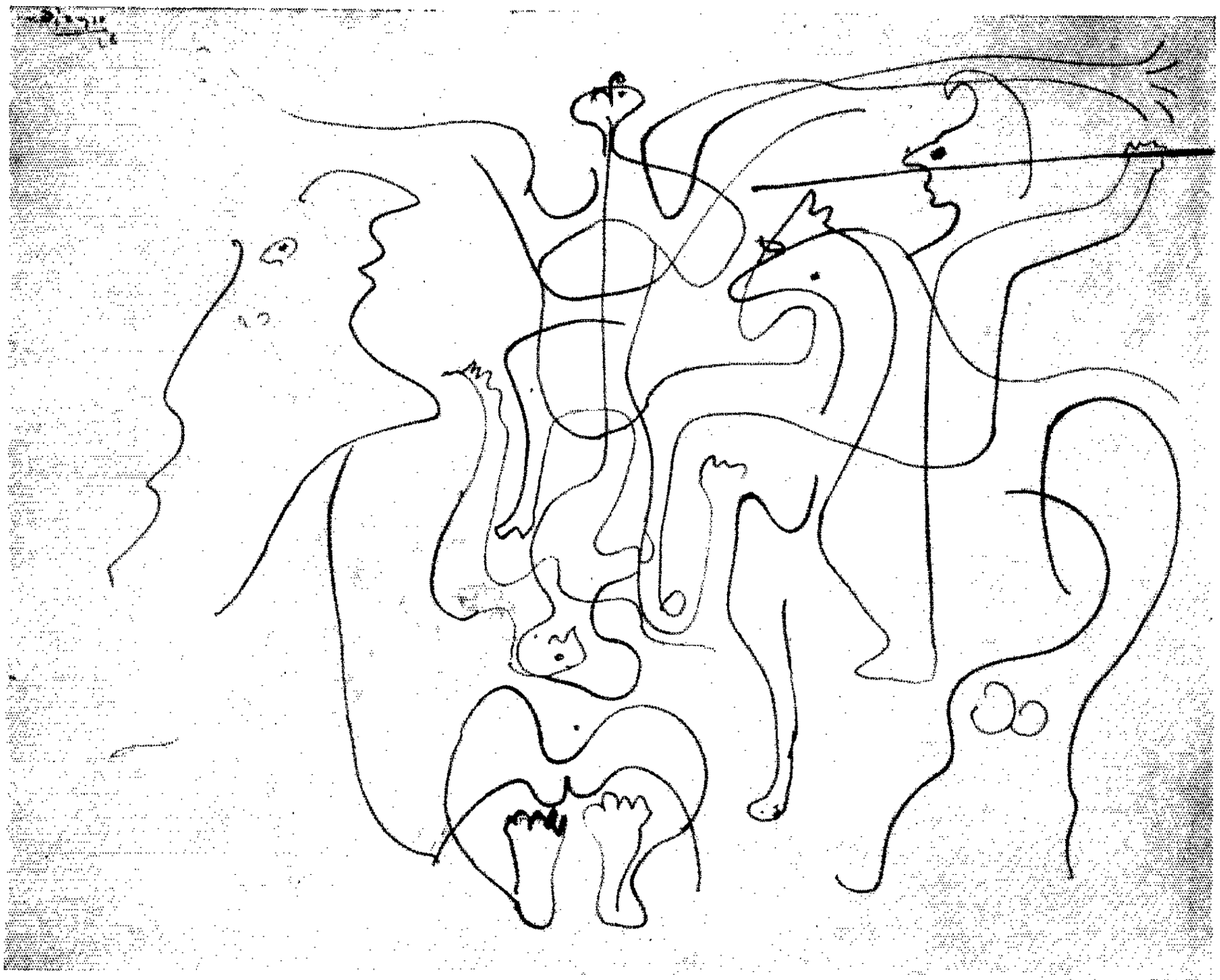
*Les poches pleines de soleil*
*Le jour se flétrit*

*Des corps de vitriol et d'angoisses*
*regagnent leur demeure*
*en claquant des dents*

*Les poches pleines de soleil*
*le peintre se promène*
*La terre est envahie par la couleur*
*Ses yeux sont des ruisseaux de lumière solidifiée*

*La mer s'est pétrifiée*
*La forêt hurle*
*et les oiseaux rongeurs*
*rongent l'écorce terrestre*
*Tout est lumière Tout est brûlure*
*On ne peut plus marcher tellement la terre est bouillante*
*Fin de journée des fins d'automne*
*dernières brûlures de la saison des flammes*
*Derniers rires délirants Finissons de vivre*
*dans la lumière barbare de ton siècle*
*O Picasso*

Jacques BARON.



Picasso, [Crucifixion] dessin à la plume, 1926 (41×50 cm.). — Collection Ernst Collin, Berlin.

Picasso. 1928. Dinard (35×19 cm.).

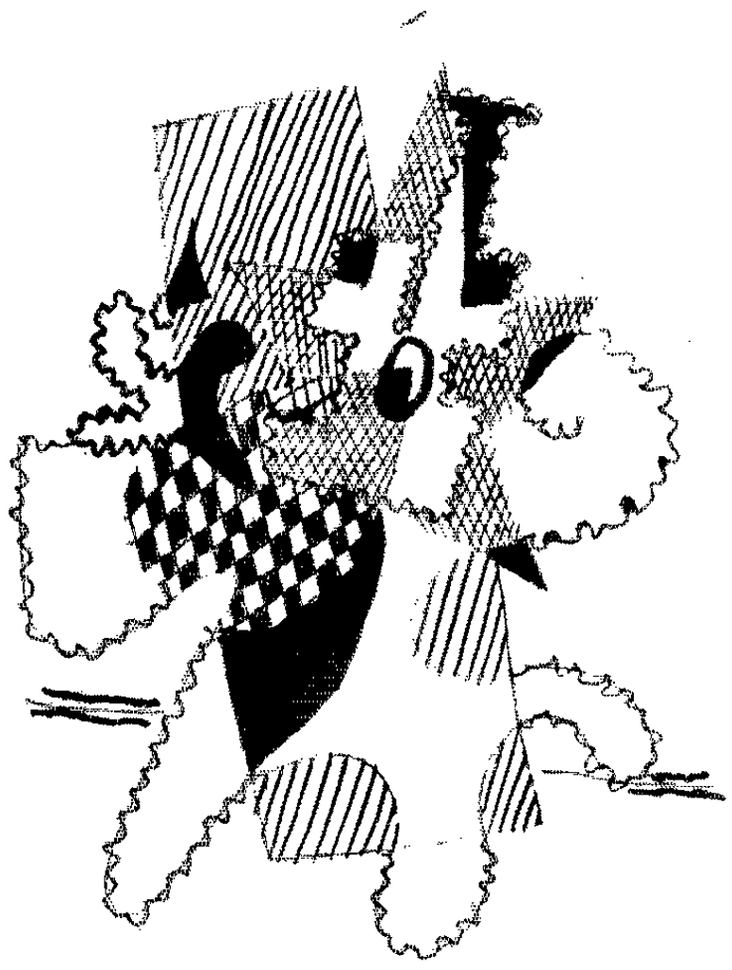
Picasso, 1928, Dinard (32×19 cm.).

Picasso [Femmes dansant devant une fenêtre] 1925 (215 × 140 cm.). — Atelier du peintre.

Picasso, dessin, 1929 (15,5 × 21,5 cm.). — Atelier du peintre.

# SOLEIL POURRI

Le soleil, humainement parlant (c'est-à-dire en tant qu'il se confond avec la notion de midi) est la conception la plus *élevée*. C'est aussi la chose la plus abstraite, puisqu'il est impossible de le regarder fixement à cette heure-là. Pour achever de décrire la notion de soleil dans l'esprit de celui qui doit l'émasculer nécessairement par suite de l'incapacité des yeux, il faut dire que ce soleil-là a poétiquement le sens de la sérénité mathématique et de l'élévation d'esprit. Par contre si, en dépit de tout, on le fixe assez obstinément, cela suppose une certaine folie et la notion change de sens parce que, dans la lumière, ce n'est plus la production qui apparaît, mais le déchet, c'est-à-dire la combustion, assez bien exprimée, psychologiquement, par l'horreur qui se dégage d'une lampe à arc en incandescence. Pratiquement le soleil fixé s'identifie à l'éjaculation mentale, à l'écume aux lèvres et à la crise d'épilepsie. De même que le soleil



Picasso, feuillet d'album.

précédent (celui qu'on ne regarde pas) est parfaitement beau, celui qu'on regarde peut être considéré comme horriblement laid. Mythologiquement, le soleil regardé s'identifie avec un homme qui égorge un taureau (Mithra), avec un vautour qui mange le foie (Prométhée) ; celui qui regarde avec le taureau égorgé ou avec le foie mangé. Le culte mithriaque du soleil aboutissait à une pratique religieuse très répandue : on se mettait nu dans une sorte de fosse couverte d'un clayonnage de bois sur lequel un prêtre égorgeait un taureau ; ainsi on recevait tout à coup une belle douche de sang chaud, accompagnée d'un bruit de lutte du taureau et de meuglements : simple moyen de recueillir moralement les bienfaits du soleil aveuglant. Bien entendu le taureau lui-même est aussi pour sa part une image du soleil, mais seulement égorgé. Il en est de même du coq dont l'horrible cri, particulièrement solaire, est toujours voisin d'un cri d'égorgement. On peut ajouter que le soleil a encore été exprimé mythologiquement par un homme s'égorgeant lui-même et enfin par un être anthropomorphe *dépourvu de tête*. Tout ceci aboutit à dire que le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe. Le mythe d'Icare est particulièrement expressif du point de vue ainsi précisé : il partage clairement le soleil en deux, celui qui luisait au moment de l'élévation d'Icare et celui qui a fondu la cire, déterminant la défection et la chute criarde quand Icare s'est approché trop près.

Cette distinction entre deux soleils d'après l'attitude humaine a une importance particulière du fait que, dans ce cas, les mouvements psychologiques décrits ne sont pas des mouvements détournés et atténués dans leur impulsion par des éléments secondaires. Mais ceci indique d'autre part qu'il serait *a priori* ridicule de chercher à déterminer des équivalences précises de tels mouvements dans une activité aussi complexe que la peinture. Toutefois, il est possible de dire que la peinture académique correspondait à peu près à une élévation d'esprit sans excès. Dans la peinture actuelle au contraire la recherche d'une rupture de l'élévation portée à son comble, et d'un éclat à prétention aveuglante a une part dans l'élaboration, ou dans la décomposition des formes, mais cela n'est sensible, à la rigueur, que dans la peinture de Picasso.

Georges BATAILLE.

## EUGÈNE JOLAS...

Que font les mots devant l'univers de l'homme-sorcier ?

Les pauvres petits mots se cachent la figure, toussent timidement, rient avec un éclat d'idiot. Ils sont lépreux, impuissants, philistins, grossiers, gargarisants, abusés, las. Le vocable a abandonné le sortilège.

Pour faire la louange de Picasso, on devrait inventer des mots à la hauteur de sa vision de géant. Des mots métalliques et de nickel. Des mots d'aluminium et d'acier. Des mots aux sons de machines nouvellement inventées par les ingénieurs du miracle. Des mots qui ronronnent comme des chœurs saouls devant le sacrifice d'un dieu. Pour rendre hommage à Picasso on devrait créer, avec une syntaxe déchirée et barbare, un vertige devant le génie qui a découvert les nouveaux continents, qui a refait la réalité plus pure que les mers des Antilles et plus violente que la dynamique des cauchemars. Pour donner la mesure de Picasso on devrait puiser dans tous les vocabulaires secrets du monde et créer une langue collective pour l'homme qui a su trouver un réalisme magique dans des formes hérétiques.

Mais il ne nous reste que ces braves petits mots de musées poussiéreux. Débordés devant la vie fabuleuse de créatures sans nom, ils se débattent vainement dans leur microcosme de badauds. Qu'ils se réfugient donc dans le silence.

Eugène JOLAS.

## LE DOCTEUR REBER...

Une collection doit avoir un programme, peut même être un programme. Je tiens à collectionner les époques créatrices. J'aime les créateurs, j'aime Picasso.

Dr. REBER.

## MAURICE HEINE...

Parler de Picasso me semble exiger beaucoup de circonspection, mais si je parviens à justifier mes hésitations personnelles devant le problème posé par son art, je n'accepterai pas d'objectif plus lointain.

Devant la peinture actuelle de Picasso, je me sens troublé par une sorte d'interrogation préalable et pour moi fondamentale, que mon esprit doit résoudre, sans autres données que sa propre faiblesse et l'œuvre, si violemment contradictoire, qui s'offre à lui. Cette interrogation, vaine peut-être, mais irrésistible, porte fatalement sur la

sincérité de l'une ou de l'autre expression d'art, l'une, si l'on veut, concrète, l'autre abstraite, dont dispose ce peintre et qui permettent d'invoquer son exemple aussi bien pour ou contre la sincérité de l'art en général.

Je ne suis certes pas victime de cette illusion trop commune que l'art académique représenterait la vérité. Rien sans doute n'est plus conventionnel que la perspective, rien de plus appris que le dessin, de plus appliqué que les œuvres plastiques où règnent leurs lois enseignées. La vérité de l'art primitif est toute de déformation, d'interprétation, de spontané mensonge. La vérité de l'art académique, à toutes ses époques, consiste plus ou moins en un tour de force, en une habileté, parfois suprême : d'un mot, c'est un artifice. Est-il donc plus vrai, celui qui trompe le mieux ?

Mais, ce doute éclairci, je trouve que la question se ramène à savoir si, au cours d'une civilisation très évoluée, où l'art académique est pratiqué sous toutes ses formes, il est loisible de revenir, avec une sincérité révolutionnaire, à une forme d'art primitif. Plus précisément encore, l'artiste non moins évolué que cette civilisation où il participe, et qui en a donné des preuves magistrales, peut-il accomplir pour son propre compte une révolution parallèle ? Comment admettre une telle faculté sous une autre condition préalable que ces deux expressions d'art contradictoires soient en lui comme les deux modes ésotérique et exotérique d'une même pensée ? Je verrais alors dans un fait de cet ordre une de ces contradictions que l'on pourrait dire *vitales*, tant elles accusent, dans l'être vivant, l'opposition irréductible entre la veille et le sommeil, entre l'action et le rêve, entre le conscient et le subconscient. De formule exotérique, l'art antérieur chez Picasso ? Et de formule ésotérique, son art actuel ? En pareil cas, le plus sincère ne serait pas celui qu'un vain peuple pense.

Il n'y a peut-être à retenir qu'un semblable dédoublement dans le mythe de Janus, car nombre d'artistes et d'écrivains semblent penser sous deux fronts. Voici, par exemple, le marquis de Sade, monstre catalogué, mais sphinx inexpliqué. Dans son activité littéraire s'avère l'opposition d'œuvres avouées ou reniées, d'écrits tantôt décents, tantôt obscènes, de zones là tempérées, ici tropicales. Or, à leur presque unanimité, les critiques n'ont évoqué son œuvre secret que pour en dénoncer la déloyauté, la vénalité : le sombre génie qui s'y révèle, et que n'égalera aucun plagiaire, ils voudraient le réduire à une pornographie stipendiée. Nulle part cependant Sade n'est plus que là sincère : quand il peint le tableau de la luxure, il n'est pas le salarié du libraire mais le témoin d'Asmodée.

Oui, beaucoup de circonspection est utile pour se garder d'aussi graves contresens. Au reste, le parfait cadavre de vérité, c'est le trompe-l'œil : illusionnisme de l'art. La vérité ne revit que par la synthèse du style : la stylisation d'un fétiche, véracité de l'art. Mais la vérité même peut se disséquer, et j'éprouve nécessairement de la reconnaissance envers un peintre qui, comme Picasso, démonte sous nos yeux le mécanisme humain.

Maurice HEINE.

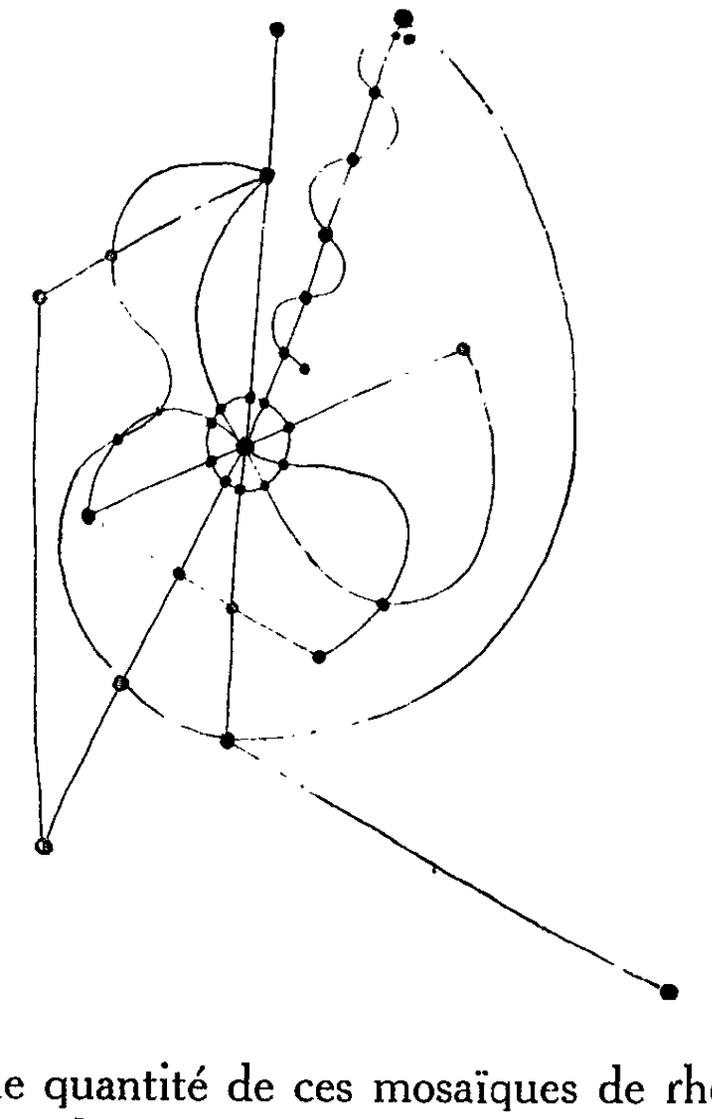
# M. MARCEL MAUSS...

On me demande de m'associer à l'hommage que d'autres plus compétents vous adressent. Est-ce pour vous dire que j'étais, aux premières années de ce siècle, un des jeunes gens que votre peinture et votre dessin séduisaient, et qui même réussirent à convaincre quelques amateurs ? Ou bien ceux qui dirigent la publication de ce florilège, sachant mes modestes connaissances en art dit primitif, nègre ou autre, (qui n'est que de l'art tout court), veulent-ils tout simplement que je vous dise combien votre peinture et votre dessin nous rapprochent des sources les plus pures de l'impression et de l'expression ?

Marcel MAUSS,

*Dirccteur d'études à l'Ecole des Hautes études.*

# L'HOMMAGE DE M. MAUCLAIR...



Je n'ai aucune raison personnelle d'être hostile à M. Picasso, que je n'ai jamais rencontré. Je regrette donc d'être obligé, pour répondre à votre courtoise demande, d'apporter dans votre numéro spécial une opinion pénible pour ce peintre et ses admirateurs.

J'ai vu de M. Picasso, dès 1900, des peintures fort adroites qu'on prenait pour des Toulouse-Lautrec. J'ai vu depuis des dessins qui eussent pu réjouir les mânes de Bouguereau par leur calligraphie académique. J'ai vu des Arlequins assez quelconques. J'en ai retrouvé un récemment au Musée de Barcelone : il n'y avait pas de corps dans son habit, ses mains étaient en caoutchouc, et il se présentait sur un pan de rideau rouge dont le ton était aussi vilain que la valeur en était fausse. J'ai vu enfin une quantité de ces mosaïques de rhomboïdes en papier peint que M. Picasso donne pour des portraits et des tableaux et qui, pour moi, détruisent l'objet même de la peinture sans que leur totalité, au point de vue de l'ornementation géométrique, vaille

Picasso, feuillet d'album.

le plus petit azulejo des mosquées de Fez ou de Cordoue. J'ai lu toutes les théories qui prétendent justifier ces choses-là, qui ont valu à M. Picasso la fortune et la renommée, ce dont je le féliciterais sans arrière pensée s'il les devait à l'exercice d'une autre profession. Je le tiens pour un jongleur capable de tout imiter, un homme qui court après soi-même et ne se rattrapera jamais, impersonnel à un tel degré qu'il en peut sembler original, et caméléonesque dans « le genre génie », comme disait Degas. Il périra tout entier, après avoir amusé une génération par ses exercices : il n'en restera rien, non plus que du cubisme qu'il n'a même pas inventé.

Tel est l'avis que vous avez bien voulu souhaiter de moi...

Camille MAUCLAIR.

# EDOUARD KASYADE...

Notre expérience nous apprend, de l'amour, qu'il plonge aussi loin que le rêve, dans le domaine du subconscient, et revient à notre surface avec des instantanés imprévus, saisissants, qui possèdent la densité, la « marque d'origine » des images rapportées par le rêve quand celui-ci exprime un « amour manqué ».

Pour un artiste sensible, le modèle n'est qu'une présence nerveuse, un argument qui met en jeu une émotion traduite picturalement. Un « portrait de femme », par Picasso, peut n'être plus composé que par le tracé simple et désaxé des lignes de cils, de la bouche intérieurement garnie de dents de scie. La sincérité du procédé confère au « portrait » son caractère troublant de dynamisme surpris et tous ceux qui ont vraiment aimé retrouvent, en lui seulement, le souvenir d'une chose subie, mais parfaitement inexprimable. La statuaire noire dont Picasso s'est inspiré nous livrait déjà les réalités d'un monde sensible, les données immédiates des sens, les sources profondes de la vie, mais la mystique inspiratrice de cet art était perdue. Peintre des rencontres fortuites, des coïncidences, de l'angoisse, de l'amour qui tissent notre destin, Picasso nous entraîne à la recherche de cette vérité tarie par vingt siècles de raison platonicienne.

Une pareille mystique s'exprimera, plus tard, par des artifices qui nous sont inconnus ; elle sera soulagée, probablement, des problèmes d'ordre social et mental dont le matérialisme historique a tracé les étapes et les effondrements futurs. Les hommes,

libérés des questions pressantes et limitées de notre temps, seront en possession de cet « instinct planétaire » qui demeure l'idéal de notre humanité divisée et qui marquera, pour eux, le point final de leur destin collectif.

Enrichi et comblé par sa monstrueuse aventure, chacun se retrouvera seul, pareil à l'indigène de l'île de Pâques, sans l'espoir de pouvoir ouvrir les bras pour accueillir un navire libérateur ; abandonné sur la terre parmi les éléments qu'il ne craindra plus, qu'il aura maîtrisés.

Seul comme cet indigène mais plus averti des valeurs essentielles de l'amour, du rêve, du hasard, de ces étincelles qui enflamment la vie, inspirent nos actes, éclairent les formes pures de la liberté.

Cette échéance, Picasso nous la laisse entrevoir ; sans lui, sans Freud, sans Einstein, sans tous ceux qui figurent parmi la légion si réduite des grands Etrangers de l'avenir, nous serions prompts au désespoir. La présence de Picasso, son activité émouvante, cette « alchimie » où la raison d'un autre aurait sombré, alimentent notre optimisme et nous laissent envisager avec indifférence les causes mortelles et secondaires qui peuvent nous emporter.

Edouard KASYADE.

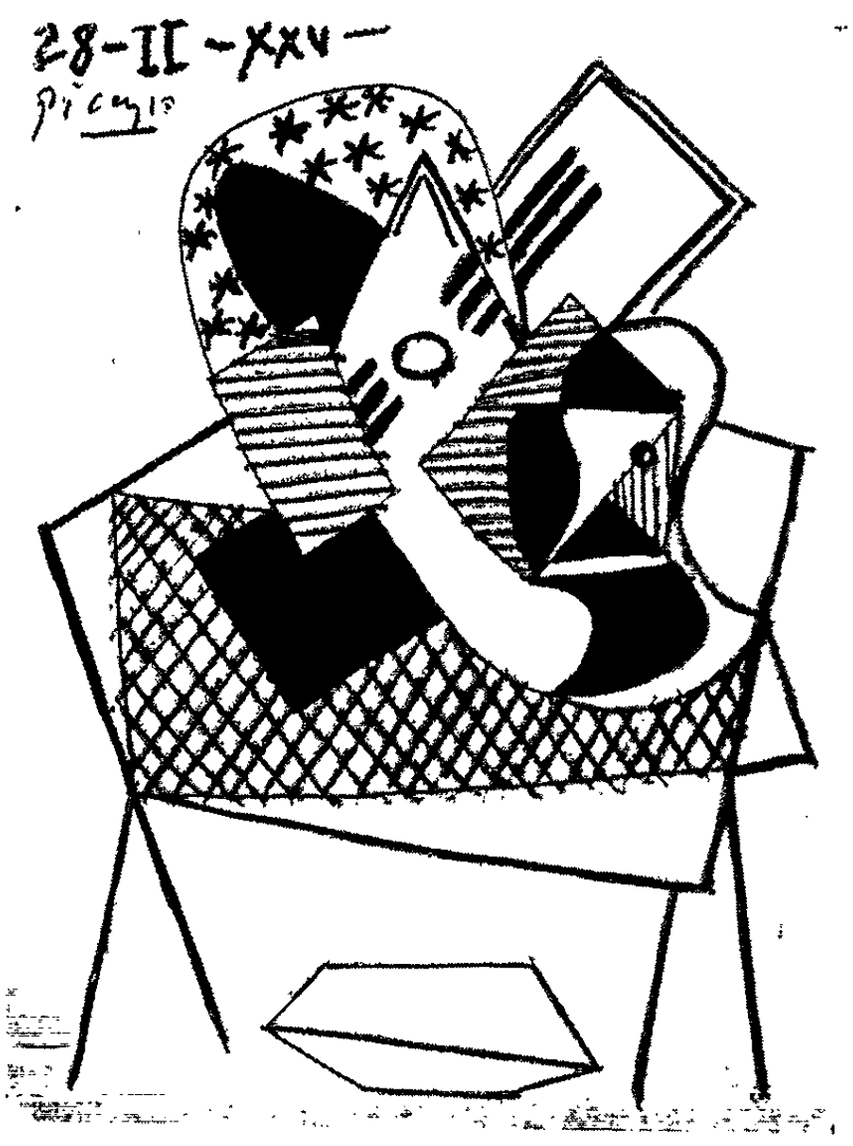
# GEORGES HENRI RIVIÈRE

Je ne puis que répéter après un « charmant » personnage mis en scène par notre collaborateur Jacques Prévert : *les tableaux de Pablo sont toujours mes tableaux.*

Que la peinture soit ou non l'« affirmation de la nature au moment où cette nature extérieure est volontairement confondue avec le moi », je ne puis que répéter : *les tableaux de Pablo sont toujours mes tableaux.*

Que l'on doive ou non « inventer un langage vertigineux pour rendre hommage à Picasso », je ne puis que répéter...

Georges Henri RIVIÈRE.




Picasso, dessin, 1925 (14×11). Collection du Dr. Reber.

# NOTICE DOCUMENTAIRE

1881-1900 : AVANT L'ARRIVÉE A PARIS — Pablo RUIZ PICASSO né à Malaga le 25 octobre 1881, d'origine basque par sa famille paternelle (Ruiz), d'origine génoise par sa famille maternelle (Picasso).

Blasco RUIZ Y ETCHEVERRIA, son père, fut professeur de dessin, successivement à Malaga, à Pontevedra, à La Corogne, à Barcelone. De très bonne heure, Picasso reçut de lui des leçons de peinture.

Après avoir passé son baccalauréat à Barcelone, Picasso abandonne ses études pour se consacrer uniquement à la peinture. Il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone, puis à celle de Madrid où il entre âgé de quinze ou seize ans.

De retour à Barcelone, il quitte bientôt cette ville pour aller à Paris (octobre 1900).

1901-1904 : PREMIER SÉJOUR A PARIS ; L'EPOQUE BLEUE. — Après un court séjour à Paris, Picasso retourne à Madrid, puis à Barcelone pour revenir à Paris vers janvier 1901. Il subit tout d'abord l'influence de Toulouse-Lautrec et de Steinlen.

Première exposition, chez Ambroise Vollard, printemps 1901 (avec son compatriote Iturrino).

Séjour en Espagne : fin 1901 à fin 1902.

Printemps 1904 : Installation définitive à Paris (après un nouveau voyage en Espagne) dans le fameux immeuble de la rue Ravignan (aujourd'hui, 13, place Emile-Goudeau).

C'est de 1901 à 1904 que s'étend cette période de l'évolution de Picasso, désignée communément sous le nom d'*Epoque bleue.*

1905 : EPOQUE DES SALTIMBANQUES. — Le tableau le plus connu de l'époque dite " des Saltimbanques ", *Les Bateleurs* ou *la Famille des Saltimbanques* (1905), passa, le 2 mars 1914, à la mémorable *Vente de la Peau de l'Ours*, où il fut acquis pour 11.500 francs par M. Thannhauser, de Berlin.

1906 : EPOQUE ROSE. — Voyage en Hollande, séjour dans les Pyrénées à Gosol.

1907 : LES DEMOISELLES D'AVIGNON. — Ce tableau, qui appartenait à la collection Jacques Doucet, fait date. Il peut en effet passer, par la structure d'au moins certaines de ses parties, pour le premier tableau cubiste.

1908 : EPOQUE NÈGRE. — La production de cette période, composée surtout de figures rappellant, très lointainement d'ailleurs, les produits de la statuaire nègre, suit immédiatement une série d'œuvres extrêmement colorées qui n'a pas reçu d'appellation déterminée.

Picasso, 1910. — Coll. André Breton.

C'est en 1908 que naquit le mot *cubisme*, d'une boutade prononcée par Henri Matisse devant une toile de Georges Braque figurant des maisons, présentée au jury du Salon d'Automne.

Séjour à La Rue des Bois, près de Creil, avec Max Jacob, que Picasso a connu vers 1900, avant même de rencontrer Apollinaire — au bar Fox, de la rue d'Amsterdam, tenu par la famille Austin, endroit fréquenté par Huysmans entre autres, et dont Alphonse Allais parle à maintes reprises dans le *Captain Cap* — et plus tard, en 1907, Braque et Derain.

1909 : PAYSAGES DE HORTA, rapportés d'un séjour estival à Horta de Ebro (Espagne).

1910-1914 : Période qui peut être dite celle du CUBISME ANALYTIQUE. C'est la phase « héroïque » du cubisme.

En 1911, au Salon des Indépendants, première exposition d'ensemble du cubisme. Picasso n'y figure pas, non plus, du reste, qu'aux expositions collectives ultérieures.

Divers séjours à Cadaquès, Espagne (1910) ; à

Céret, 1911 ; à Sorgues (1912) et de nouveau à Céret (1913).

De 1910 à 1912, les tableaux « en échafaudages », sortes de camaïeux où dominent les bruns, les beiges et les gris. Quelques tableaux : *Buffalo Bill*, *Le Poète*, *L'Homme à la clarinette*, *La Femme à la mandoline*, natures mortes, etc...

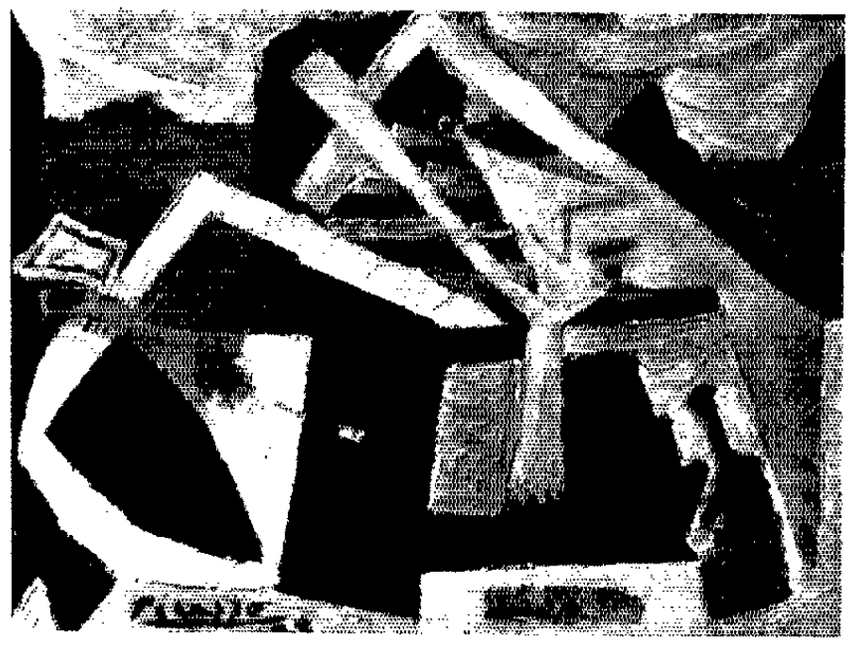
En 1912 — date très importante — apparaissent les papiers collés, l'usage du sable et de matériaux et objets divers. Viennent ensuite les constructions faites de matériaux hétéroclites.

1914-1918. Vers 1914, commence ce qu'on appelle fréquemment le CUBISME SYNTHÉTIQUE. A la description des objets par détails séparés dont la somme restituait les objets primitifs, se substitue une manière moins énumérative d'en rendre compte.

La guerre éclate alors que Picasso se trouve à Avignon. Il revient à Paris.

En 1915, à cause de quelques dessins et tableaux plus ou moins naturalistes qu'il a faits, le bruit

Picasso, dessin à la plume, 1926 (47×32 cm.).



Picasso, 1928. Dinard (16 22 cm.).

court que « Picasso lâche le cubisme ». Dès 1912, ce bruit n'a jamais cessé, d'ailleurs, de courir périodiquement.

En octobre 1916, il s'installe à Montrouge et, en février 1917, fait un voyage en Italie, avec la troupe des Ballets russes de Serge de Diaghilew. Il peint, à Rome, les décors et les costumes de *Parade*, ballet de Cocteau, qui fit scandale au Châtelet, où il fut représenté avec la musique d'Erik Satie et fut l'occasion du manifeste intitulé *L'Esprit nouveau* (imprimé dans le programme), dans lequel Apollinaire annonçait l'avènement d'un « nouveau réalisme ».

Il demeure à Montrouge jusqu'en octobre 1918, date à laquelle il vient habiter rue La Boétie.

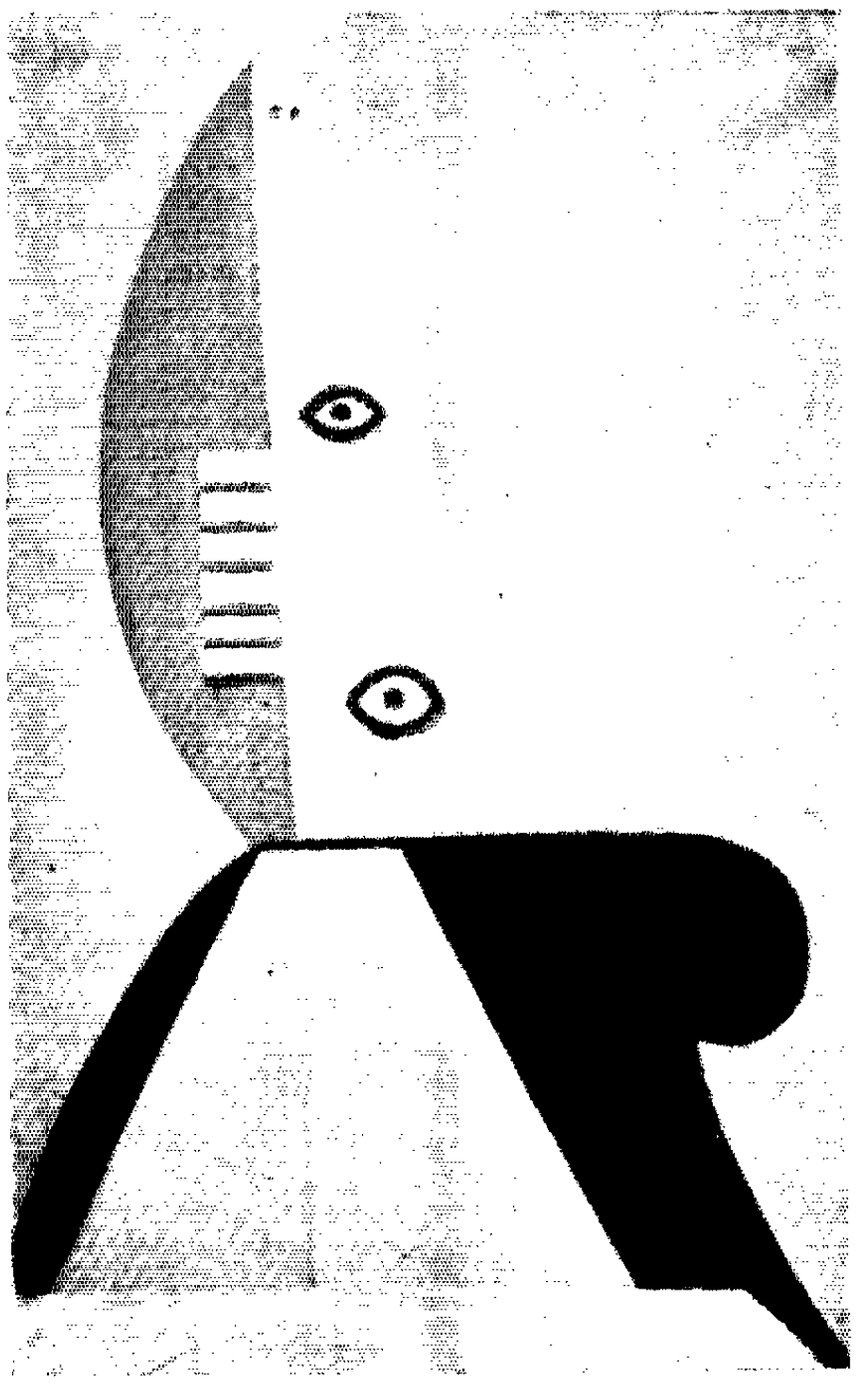
1919-1923 : EPOQUE « ANTIQUE ». — M. André Level (*Picasso*, G. Crès, éd., Paris, 1928) propose d'appliquer à cette période l'épithète « antique », désignation assez commode.

Jusque vers 1923, Picasso peint (en même temps que d'autres tableaux, tels *Les trois masques* (p. 121), peint en 1921, durant un séjour à Fontainebleau, et un certain nombre de tableaux naturalistes) ces figures monumentales souvent désignées sous le nom de « grosses femmes » ou « baigneuses ».

En 1923, un certain nombre de ses toiles naturalistes sont exposées à la Galerie Paul Rosenberg. Mais, en 1926, une nouvelle exposition réunira, au contraire, de grandes natures mortes qu'on peut regarder comme cubistes.

Entre temps, au cours de l'été 1924, *Mercure*, ballet dont Satie avait écrit la musique, est représenté aux « Soirées de Paris » du comte Etienne de Beaumont, avec une chorégraphie de Léonide Massine qui avait été l'un des créateurs de *Parade*.

1924-1930. — Certains qualifient de « surréaliste » cette période, malgré l'impropriété d'un tel terme,



Picasso, 1929 (61 38 cm.).

pour distinguer du cubisme cette phase de l'art de Picasso. La grande *Guitare* constituée principalement par une chemise fixée à la toile par des clous

date de 1926 ; les *Femmes devant la fenêtre*, de 1925 (p. 172).

En 1926 et 1927, séjours à Cannes, suivant un séjour à Dinard (1922) et plusieurs séjours à Juan-les-Pins et au Cap d'Antibes (1923-24-25, le premier remontant à 1920).

Durant toute cette période, son activité est très variée et il est impossible de la grouper sous des désignations d'ensemble.

Enfin, en 1928, Picasso rapporte de Dinard une série de petits tableaux représentant des scènes de plage, qu'on peut considérer comme formant dans son œuvre encore un groupe à part (cf. p. 126, 170, 171 et 181).

Depuis, il n'a pas cessé de se renouveler. Peu s'en faudrait qu'on ne puisse dire que chacune de ses toiles — ou de ses sculptures — maintenant, constitue à elle seule toute une « époque ».

(D'une manière générale, cette division par époques, encore relativement valable pour toute la partie de l'évolution de Picasso qui précède le cubisme, devient de plus en plus arbitraire au fur et à mesure qu'on progresse dans le temps. Aujourd'hui Picasso a atteint ce point de liberté où nulle étiquette, quelque large qu'elle soit, ne peut plus convenir et où les classifications chronologiques ne peuvent guère prétendre à jouer un rôle, même de pure commodité.)

N. B. — Sur Picasso il est utile de connaître, outre les ouvrages que lui ont consacrés les esthéticiens et critiques d'art, les livres suivants :

Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (Paris, 1912, Figuière éd.) ;

Jean Cocteau, *Picasso* (Paris, 1923, Stock éd.) ;

Pierre Reverdy, *Pablo Picasso* (Paris, 1924, éditions de la " Nouvelle Revue Française ") ;

André Breton, *Le surréalisme et la peinture* (Paris, 1928, éditions de la " Nouvelle Revue Française ").

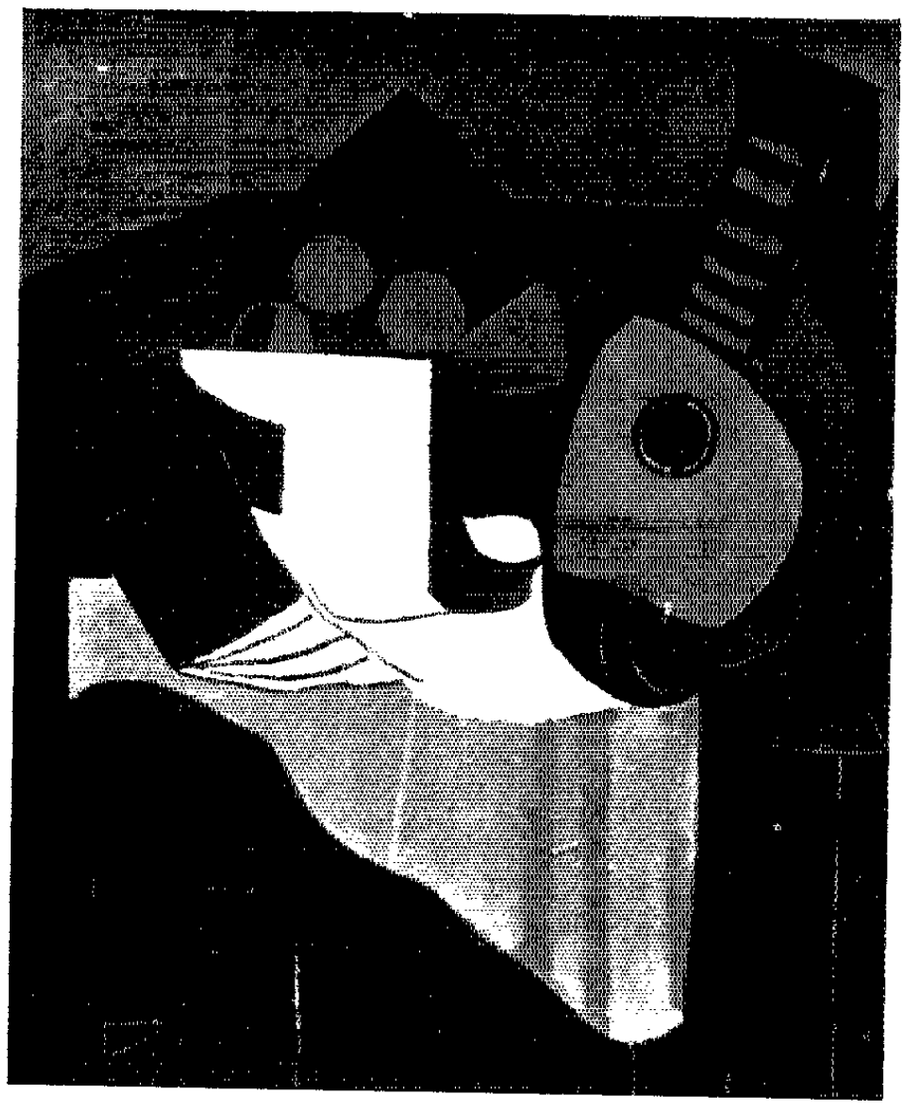
Lire surtout, dans le recueil posthume d'Apollinaire *Il y a* (Paris, 1925, A. Messein éd.), l'admirable poème intitulé *Pablo Picasso*.

## NOTES DIVERSES

— Nous devons les photographies reproduites dans ce fascicule à l'amabilité de M. Paul ROSENBERG, exception faite de celles des pages 115, 128, 129, 147, 151, 167, 169, 179, 181 (col. de gauche) et 182, qui nous ont été obligeamment communiquées par la GALERIE SIMON.

— Notre ami Georges AURIC, à qui nous avions demandé de bien vouloir participer à cet hommage, n'a pu nous faire parvenir son texte qu'avec quelques jours de retard. Nous nous excusons auprès de lui d'être obligés d'en remettre la publication à l'un de nos prochains numéros.

# OPINIONS OFFICIELLES EN ALLEMAGNE



Picasso, 1925 (100×81 cm) — National Galerie, Berlin.

## *M. I. Friedlaender :*

Le jugement sur le niveau est subjectif et susceptible de changements. Chaque génération juge différemment, car Justi qualifiait Greco de maniériste. Aujourd'hui nous considérons cet Espagnol comme un génie naïf. Mais si quelqu'un déclare que Greco est un maniériste, nous voulons apprécier ce qualificatif, et s'il a été créé arbitrairement, il ne reste qu'à combattre cette théorie et à déduire de son œuvre une autre théorie.

De même je vois Picasso donner tous les signes apparents d'un maniérisme pur. Mais il ne m'enthousiasme pas au point d'accommoder les doctrines d'art à son œuvre.

*(Echt und Umecht* 1929*)*

## *Wilhelm Bode :*

Dans cet art nouveau se manifeste d'une façon particulièrement répugnante la tendance de notre époque démocratique vers la destruction des barrières gênantes de la religion et de la morale, vers le nivellement de plus en plus complet, vers la suppression de l'originalité et des caractères indépendants, vers la disparition du sens de la qualité qu'on remplace par le triomphe de la médiocrité et de la brutalité. L'esthétique est écartée. On déclare ridicule la recherche de la beauté dans l'art. On construit une beauté nouvelle qu'on veut avoir découverte dans la laideur et la vulgarité. On va jusqu'à en faire une religion nouvelle dont l'art nouveau veut être l'expression la plus haute au point de vue artistique et moral.

(*L'"Art nouveau" des futuristes et des cubistes*, dans *Neues Wiener Journal*, Vienne, 2 octobre 1913.)

Picasso, tableau dit faussement " Adam et Ève ", octobre 1920 (106×75 cm.). — Atelier du peintre.

# STOP-FIRE

LE SEUL VÉRITABLE

## EXTINCTEUR POUR AUTOMOBILES

DANS SES MERVEILLEUSES PRÉSENTATIONS

DERNIÈRE CRÉATION

**LE STOP-FIRE un litre**

Pour Camions, avec son support..... Fr. 205
Pour appartement (avec dispositif spécial d'accrochage). — 195

**Sté Ame STOP-FIRE**
3, rue du Faub. Saint-Honoré - PARIS

Téléph. : Élysées 90-45, 90-46, 90-47
Adr. Télégraph. : STOPFIRE-3-PARIS

# GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

B E R L I N W. 1 0
VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

## 2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI[e])

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

### ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
LEGER
UTRILLO
DE LA FRESNAYE
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
GIACOMETTI
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

# 14

Magazine illustré

paraissant dix fois par an

2e Année. — 1930

Leo FROBENIUS. Dessins rupestres du sud de la Rhodésie. — Carl EINSTEIN. Léger : œuvres récentes. — Henry-Charles PUECH. Les " Prisons " de Jean-Baptiste Piranèse. — Roger HERVÉ. Sacrifices humains du Centre-Amérique. — Georges BATAILLE. Les Pieds Nickelés. — Robert DESNOS. " La Ligne générale ". — Dr PUDELKO. L'art étrusque. — Marie ELBÉ. Le scandale Courbet.

Chronique par Georges Bataille, Georgette Camille, Robert Desnos, Carl Einstein, Michel Leiris, Georges Ribemont-Dessaignes, G. H. R.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# Galerie de France

2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)

Téléphone : Danton 32-24 — Métro : St-Germain des Prés

## PEINTURES ET SCULPTURES MODERNES
## ŒUVRES D'ART NÈGRE

**DERAIN, DUFY, FRIESZ, MODIGLIANI**
**PICASSO, RENOIR, ROUAULT**
**MAX BAND, COSSIO, BIETRY**
**DESPIAU, LAURENS, MAILLOL**
**GONZALEZ**

Picasso.

## DU 2 AU 24 MAI :
## EXPOSITION DE BORIS BILINSKY
## 12 FILMS — DÉCORS — COSTUMES

# EDGAR WORCH

APSARA MUSICIEN.
SCULPTURE EN PIERRE PROVENANT DES CAVES
DE PEI HSIANG TANG SSU, HONAN VI^e SIÈCLE.
DYNASTIE DES CHI DU NORD. HAUTEUR 50 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10

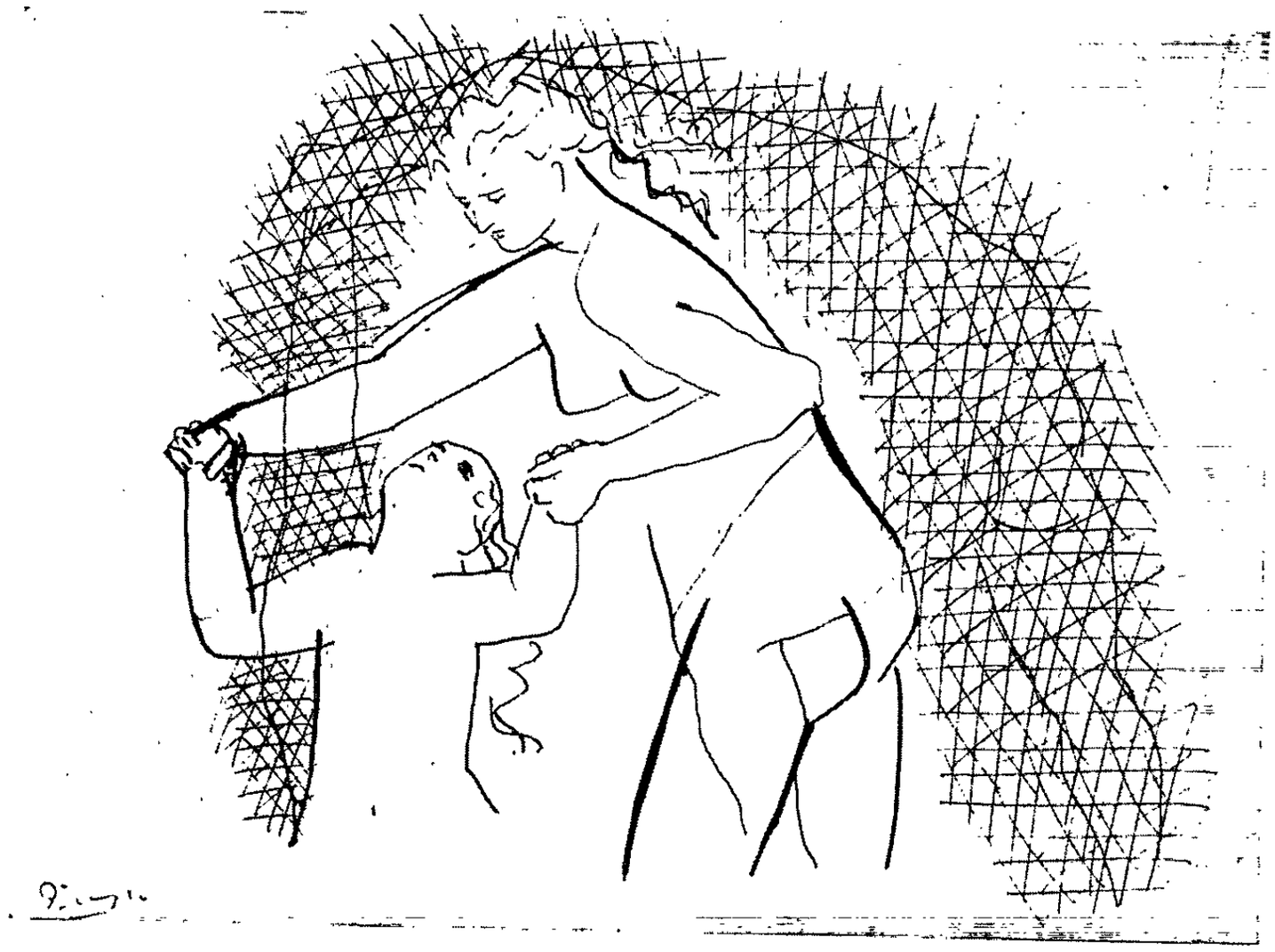
# GALERIES FLECHTHEIM

EXPOSITION D'ÉTÉ 1930

**AUGUSTE RENOIR**
**et les maîtres contemporains**
**français et allemands**

■ ■

**VENISE**
**(Pavillon allemand de l'exposition internationale)**
**Baumeister, Beckmann, Belling, Grosz**
**Hofer, Klee, Kolbe, Lehmbruck**
**Sintenis**



Picasso

**BERLIN W 10** Lützowufer 13 :-: **DUSSELDORF** Kœnigsallee 34

REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE
DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN
DIRECTEUR : P.-G. VAN HECKE

---

**15 MARS 1930** — **(nº 11 de la 2e année)**

**NUMÉRO CONSACRÉ A**

# L'U. R. S. S.

80 PHOTOGRAPHIES

Une littérature révolutionnaire par DENIS MARION

Textes de :

I. BABEL — V. CHKLOVSKY — M. CHOLOKHOV — I. EHRENBOURG — S. ESSEININE — C. FÉDINE — F. GLADKOV — V. IVANOV — I. KATAEV — I. OLECHA — I. PANFEROV — B. PASTERNAK — B. PILNIAK — L. REISSNER — L. SEÏFOULINA — E. ZOZOULIA — etc.

**Prix : 15 Frs.**

---

**15 AVRIL 1930** — **(nº 12 de la 2e année)**

# NOURRITURES TERRESTRES ET SPIRITUELLES

56 pages de texte et 64 photos et documents variés.

**Prix : 10 Frs.**

---

**15 MAI 1930** — **(nº 1 de la 3e année)**

**NUMÉRO CONSACRÉ A**

# L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI

80 PHOTOGRAPHIES

Textes de :

G. BENN — HEINRICH MANN — A. DOBLIN — A. HOLITSCHER — ELSE LASKER SCHÜLER — J. BREITBACH — M. FLEISSER — E. GLAESER — H. KESTEN — E. TOLLER — K. TUCHOLSKY — G. VON DER VRING, etc., etc,

Chroniques et notes de : NICO ROST, R. BELLING, etc., etc.

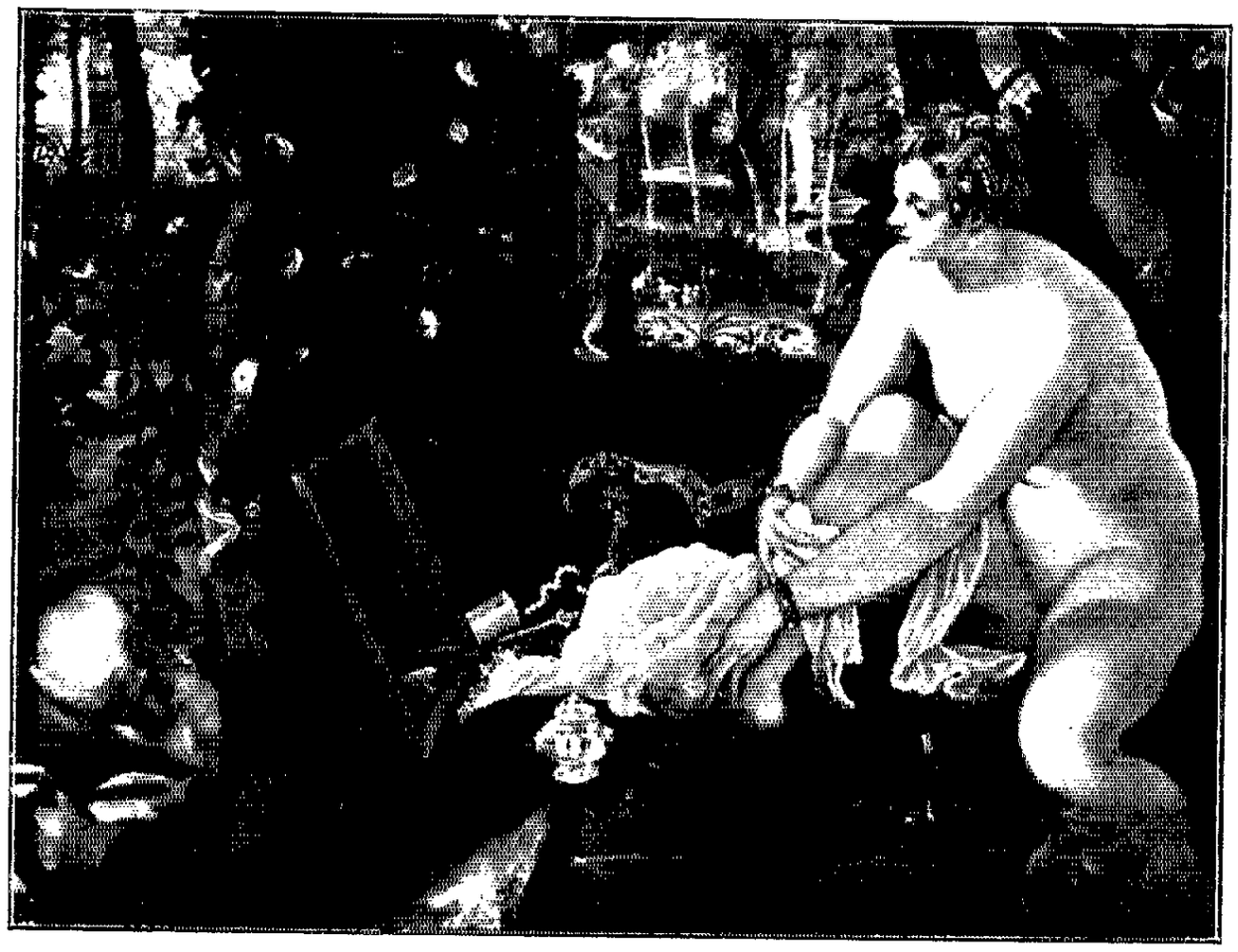
**Prix : 15 Frs.**

---

LES ABONNÉS RECEVRONT LE SERVICE
DE CES NUMÉROS SANS AUGMENTATION

**Dépôt exclusif à Paris :**
**Librairie José Corti, 6, Rue de Clichy. — Tél. : Louvre 47-70**
Dépôt général pour la Hollande : **N. V. Van Ditmar, Schiekade, 182, Rotterdam**
**ET CHEZ TOUS LES LIBRAIRES**

**11, AVENUE DU CONGO, 11 — BRUXELLES**
Tél. : **895.37** — Compte Chèques Postaux **2152.19**



Tintoret, Suzanne. Du tome: L'art de la grande époque de la Renaissance en Italie

# Un musée en bibliothèque

**voici ce qu'apporte l'« Histoire de l'art » publiée par « Les Propylées » (« Propylæen-Kunstgeschichte »), l'œuvre la plus complète sur l'art de toutes les époques et de tous les peuples.**

Ses 16 tomes montrent en 9.000 reproductions et planches les œuvres les plus intéressantes du domaine de la peinture, de la plastique, de l'architecture et de l'art appliqué. Les derniers procédés de l'art de la reproduction ont été employés pour illustrer cette histoire avec la plus haute perfection. * * * «Cette histoire de l'art du 'Propyläen-Verlag', écrit 'Vient de Paraître', est vraiment une histoire générale, puisqu'elle commence aux formes d'art les plus balbutiantes des périodes préhistoriques pour arriver aux manifestations les plus curieuses de l'expressionisme ou du cubisme; un volume entier est en effet consacré à l'art du XX^e^ siècle, et la synthèse qu'en a tentée l'auteur, M. Carl Einstein, est une des plus originales et des plus vivantes.» L'Histoire de l'art publiée par les Propylées se distingue des autres histoires en ce qu'elle laisse parler l'image par elle-même. Aux 500 reproductions et planches ne correspondent que 100 pages de texte environ. de sorte que l'ouvrage conserve sa valeur aussi pour celui qui ne sait pas l'allemand, car «le texte sert surtout à encadrer les nombreuses et magnifiques planches dont plusieurs ont été jusqu'ici peu connues, souvent même inédites» (Midi-Bruxelles). * * * Demandez à votre libraire qu'il vous présente pour en prendre connaissance les volumes de cette histoire ou un prospectus richement illustré contenant tous les détails sur la disposition de l'œuvre.

PROPYLÄEN-VERLAG, BERLIN SW 68 / ALLEMAGNE

# IMPORTANTES PUBLICATIONS DE MUSIQUE

## KARL KOBALD

**LES LIEUX CLASSIQUES DE MUSIQUE**

21e mille. — 376 pages et 95 illustrations : RM **7** », *En toile* RM **10** ».

**BEETHOVEN**

8e mille. — 436 pages et 80 illustrations : RM **7** », *En toile* RM **8.50.**

**FRANZ SCHUBERT**

11e mille. — 496 pages et 70 illustrations : RM **7** », *En toile* RM **10** ».

## MAX MOROLD

**LUTTE ET VICTOIRE DE WAGNER DANS SES RAPPORTS A VIENNE**

RM **14** ». *En toile* RM **17** ».

## AMALTHEA - VERLAG

**Zurich — Leipzig — Vienne**



# ARTWORK

*CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL*

*Le numéro de Printemps de ARTWORK contient :*

WALTER RICHARD SICKERT, *par Alfred Thornton ; Hon. Sec. du Club du Nouvel Art Anglais.*

CHARLES RENNIE MACKINTOSH, *par le Major Chapman Huston.*

POST-SCRIPTUM A L'EXPOSITION ITALIENNE, *par Kenneth Clark.*

ICÔNES RUSSES, *par Boris Anrep.*

F. G. HALL *par James Laver ; Assistant au Département de Gravures, Illustrations et Dessins du Museum Victoria et Albert.*

UNE EXPLOSION A LA COLLECTION WALLACE, *par S. J. Camp ; Conservateur à la collection Wallace.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(Printemps, Eté, Automne, Hiver)* et s'obtient chez l'éditeur : J.-M. DENT et SONS LTD, 11, Bedford Street, Londres, au prix de 15fr.50 le N°.
Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

# OUVERTURE
de la
# GALERIE SLODEN
PARIS, 43, FAUBOURG SAINT-HONORÉ

## ART MODERNE

**Première exposition à Paris des œuvres de**

**Joseph STELLA**

# Die Kunstauktion

**" VENTES ARTISTIQUES "**
**LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE**
**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**
Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76/77

**" DIE KUNSTAUKTION "** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**" DIE KUNSTAUKTION "** donne le compte-rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est un **Journal illustré** ; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **100** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 122, Boulevard Murat, PARIS (16e). Téléphone : Auteuil 67-78.

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 4

## SOMMAIRE :

Leo Frobenius. *Dessins rupestres du Sud de la Rodhésie* ..... 185
Carl Einstein. *Léger : œuvres récentes*..... 191
Henry-Charles Puech. *Les " Prisons " de Jean-Baptiste Piranèse*... 199
Roger Hervé. *Sacrifices humains du Centre-Amérique* ..... 205
Georges Bataille. *Les Pieds Nickelés* ..... 215
Robert Desnos. " *La Ligne générale* "..... 217
Dr Pudelko. *L'art étrusque* ..... 223
Marie Elbé. *Le scandale Courbet*..... 227

*CHRONIQUE :*

*Dictionnaire* (G. B., M. G., M. L.)..... 235
*Hallelujah, film de King Vidor* (G. Ribemont-Dessaignes) ..... 237
*La Femme* 100 *têtes, par Max Ernst* (Robert Desnos) ..... 239
*Religion et Folies-Bergère* (G. H. R.)..... 240
*Joan Miró : papiers collés à la Galerie Pierre* (Carl Einstein)..... 241
*Exposition Juan Gris (Berlin, Galerie Flechtheim)*..... 243
*Exposition de collages (Galerie Goemans)* (Carl Einstein)..... 245
*L'Exposition d'art italien à Londres* (Georgette Camille) ..... 246
*Coupures de presse*..... 247

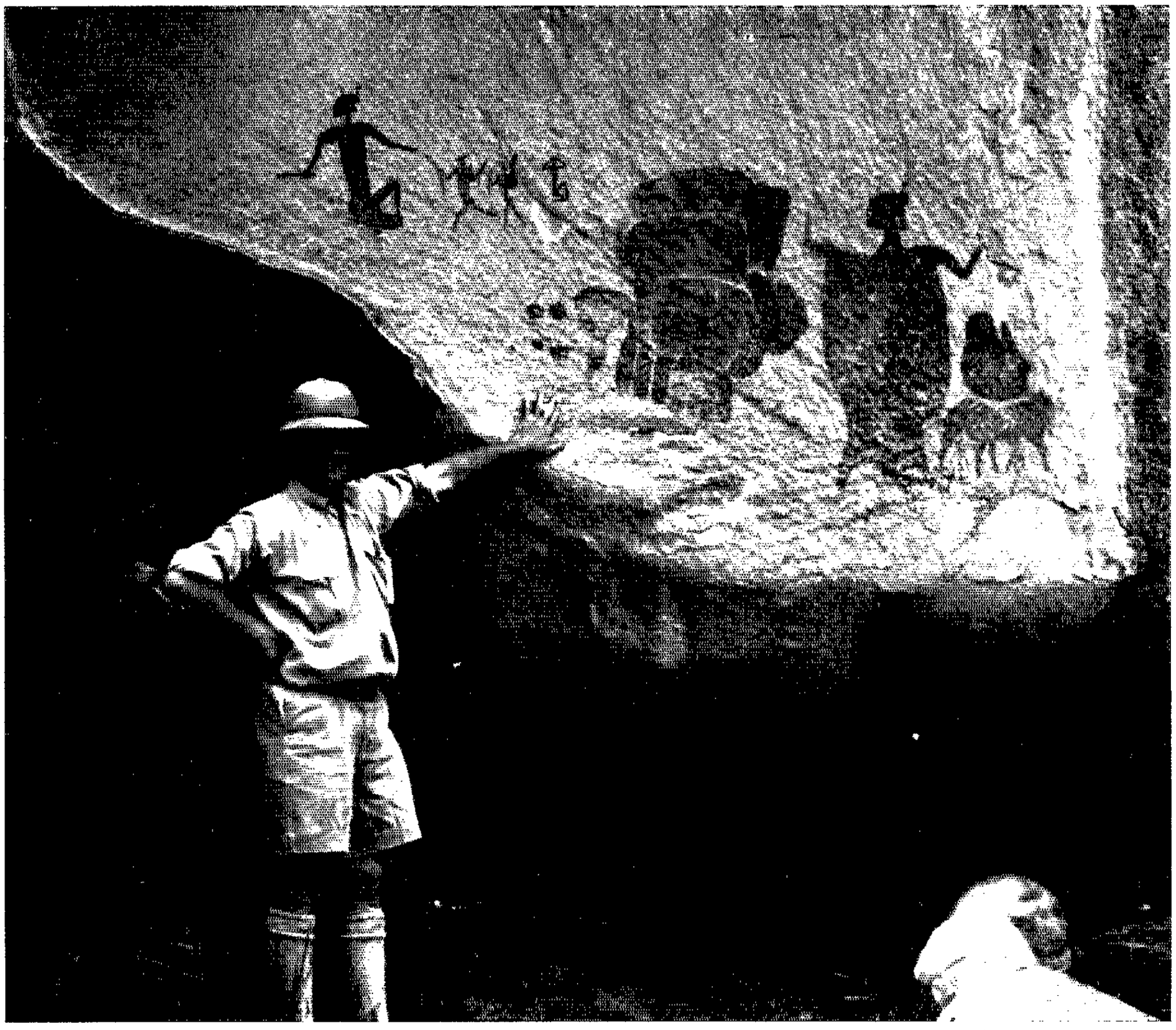
**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VIe)**
**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334-55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** Georges BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 150 Fr. (le Numéro 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention.... : 180 Fr. (le Numéro 20 Fr.)



*Cliché Expédition Frobenius, Propriété Agfa.*

1. L'auteur de l'article devant un dessin rupestre représentant les funérailles du roi.

# DESSINS RUPESTRES DU SUD DE LA RHODÉSIE

On peut aisément distinguer divers styles dans les dessins sur rochers du Sud de l'Afrique. Un contraste particulièrement important frappe tout d'abord l'observateur. Parmi les nombreux dessins sur rochers répandus dans la région qui s'étend du centre du Transvaal à Kapstaat, on trouve surtout des représentations d'animaux, et quelquefois des représentations d'hommes aux gestes désordonnés. Par contre,

*Cliché Expédition Frobenius, Propriété Agfa.*

*Cliché Expédition Frobenius, Propriété Agfa.*

4 (à gauche). — Dessin rupestre de la Rhodésie du sud. Les funérailles d'un roi. On voit son cadavre, plus grand que nature, enveloppé de bandelettes et pourvu d'un masque à cornes. Une multitude d'hommes beaucoup plus petits s'avancent vers lui.

5 (à droite). — Dessin rupestre de la Rhodésie du sud. - Le cadavre d'un roi, portant le masque à cornes et enveloppé de ses bandelettes de momie.

au Nord, entre le centre du Transvaal et le Zambèze, particulièrement dans le Sud de la Rhodésie, la représentation de l'homme prend le pas sur celle de la bête, et ces figurations humaines sont caractérisées par la précision et la tranquillité des gestes. Le premier style, celui de l'extrême-sud africain, est donc un style « du mouvement », celui de la région supérieure un style « du repos ». Ce dernier style comporte, en outre, une série de motifs, qui en apparence manquent complètement dans le premier. C'est ainsi que la représentation des arbres, si fréquente dans le Nord, n'apparaît généralement pas dans le Sud. Ces derniers motifs revêtent pourtant autant de variétés dans le style du Nord que les motifs de bêtes dans le style du Sud. Dès que l'œil est habitué à ces différences, on discerne très aisément dans le Nord un grand nombre de motifs qui n'existent pas dans le Sud : ce ne sont pas seulement des arbres, mais des montagnes, la mer, la pluie, des paysages entiers et de véritables scènes.

Ainsi, nous rencontrons à plusieurs reprises un dessin dans lequel on voit, d'un côté, un homme sauter du haut d'un massif de rochers dans une plaine où un homme abattu gît au pied d'un arbre. Un autre présente une chaîne rocheuse au sommet de laquelle une femme accroupie contemple la vallée avec un geste de lamentation ; en bas, un homme s'avance en élevant les mains vers un lac ombragé par un arbre ; dans le lac, nagent quelques poissons. L'homme pénètre dans les eaux après avoir rejeté son arc. C'est là un motif qui revient souvent dans le folklore. La descente dans le « Dsivoa », c'est-à-dire la profondeur des eaux, s'effectue en général après une grave désillusion et conduit l'homme, par la voie de la Passion, au bonheur futur. Car non seulement c'est dans la profondeur des eaux qu'habitent les esprits bienveillants, mais c'est d'elle que viennent toutes les choses précieuses ; en elle reposent tous les mystères de la médecine ; elle est le berceau de tous les arts, tels la forge et le tissage.

Dans une autre série de dessins nous voyons des hommes dans une attitude suppliante, auprès d'un cadavre de femme offerte en sacrifice. Dans la partie supérieure de la peinture, une autre femme s'incline en avant, les mains étendues dans le geste de la bénédiction. De son corps tombe à flots sur les hommes, une pluie abondante représentée par des lignes parallèles ou de grosses gouttes. Non seulement de telles images, ou d'autres analogues, laissent présumer, sinon reconnaître, un sentiment profond, mais elles présentent une richesse de forme très supérieure au répertoire naïf des images du Sud, dans lesquelles on ne trouve guère autre chose que des scènes de chasse, de combat, de danses, des processions (en tout cas toujours des reproductions de réunions populaires).

Mais toutes les œuvres de style rhodésien méridional que j'ai décrites jusqu'ici ne peuvent être comparées, quant à leur importance, aux grandes images peintes sur tables de rochers dont quatre exemplaires ont été retrouvés dans le district de Rusape. La disposition des lieux où l'on rencontre ces ouvrages et d'autres semblables est déjà

très caractéristique. Ce ne sont pas des sortes de cavernes du type des ouvertures béantes des montagnes de granit, mais bien de grandes murailles de rochers légèrement inclinés du haut, dont le pied presque régulier est flanqué d'un grand bloc d'environ 1 mètre 50 de haut, en forme d'autel. A deux reprises, j'ai pu voir appliquer à ces rochers ornés de peintures le nom de « Dende Maro », ce qui est la désignation donnée par les indigènes du Maschonaland aux sièges formés de pierres surélevées de leurs princes et de leurs chefs. « Dende Maro » équivaut à « trône du roi ». Et comme ces tableaux représentent manifestement des scènes de la vie du Roi, stylisées d'après le grand drame cosmogonique, nous leur avons donné le nom de « monuments du Roi ». La comparaison avec de nombreuses peintures sur rochers, nous a permis de pénétrer le sens des quatre tables découvertes jusqu'ici.

Sur les figures 1 et 2 sont représentées les funérailles du roi. On voit, de gauche à droite, l'enveloppe de la momie dans laquelle est transporté le cadavre ; plus bas, un zèbre (le fait qu'il est mort est prouvé par le flot de sang qui s'échappe de sa bouche) et le sacrifice humain habituel. La grande figure mystique qui s'y rattache à gauche représente la peau de taureau dans laquelle est enveloppé le cadavre lors du dernier ensevelissement et hors de laquelle se dresse la tête du roi. Plus loin à gauche, s'élève la masse de rochers dans le creux de laquelle le cadavre trouvera sa dernière patrie. On voit, enfin, un mahagon qui croît sur une termitière. Les fruits dessinés à côté représentent les graines d'où l'on extrait l'huile nécessaire au tannage de la peau d'ensevelissement et à la préparation de la momie. Enfin, tout à fait à gauche, on peut voir figurée l'investiture du nouveau roi, auxquels les chefs présentent son arc. La comparaison de la figure 2 avec la figure 4 permet d'affirmer que cette dernière représente encore un roi. Sur la figure 3, vers le roi étendu (ou mort), s'avance une procession qui s'élève du monde des eaux, représenté en haut par des lignes de vagues. Dans la figure 5, nous voyons le cadavre du roi, enveloppé de ses bandelettes de momie et pourvu d'un masque à cornes. En bas, et à droite, repose sa seconde femme, ensevelie en même temps que lui. Le style de ces tableaux est âpre et monumental ; leur effet, au milieu de ce monde majestueux de rochers, est puissant et sublime.

Si la parenté des peintures de style dit « du mouvement » avec ceux du sud-ouest de l'Europe et de l'est de l'Espagne a pu être à bon droit établie par l'abbé Breuil et d'autres savants de la préhistoire, la parenté du style noble et monumental dit « du repos » doit être cherchée dans les répertoires indiens. Les particularités de la présentation, les gestes anguleux, les formes aiguës des corps, tout incline à cette conclusion.

Léo FROBENIUS.

*Cliché Expéaition Frobenius, Propriété Agfa.*

2. — Dessin rupestre de la Rhodésie du sud. A droite : les funérailles du roi ; à gauche : l'investiture du nouveau roi.

*Cliché Expédition Frobenius, Propriété Agfa.*

3. Dessin rupestre de la Rhodésie du sud. Le roi mort et la procession venue du monde des eaux.

**Léger,** Composition, 1929 (92×65 cm.). — Atelier du peintre.

# LÉGER : ŒUVRES RÉCENTES

On distinguait autrefois les *psychiques* et les *hyliques*, comme on distingue aujourd'hui le type *introverti* et le type *extraverti* (voir C. G. Jung). Ainsi mène-t-on le vieux jeu du dualisme dialectique, qui n'est peut-être que le signe d'un goût paresseux de symétrie.

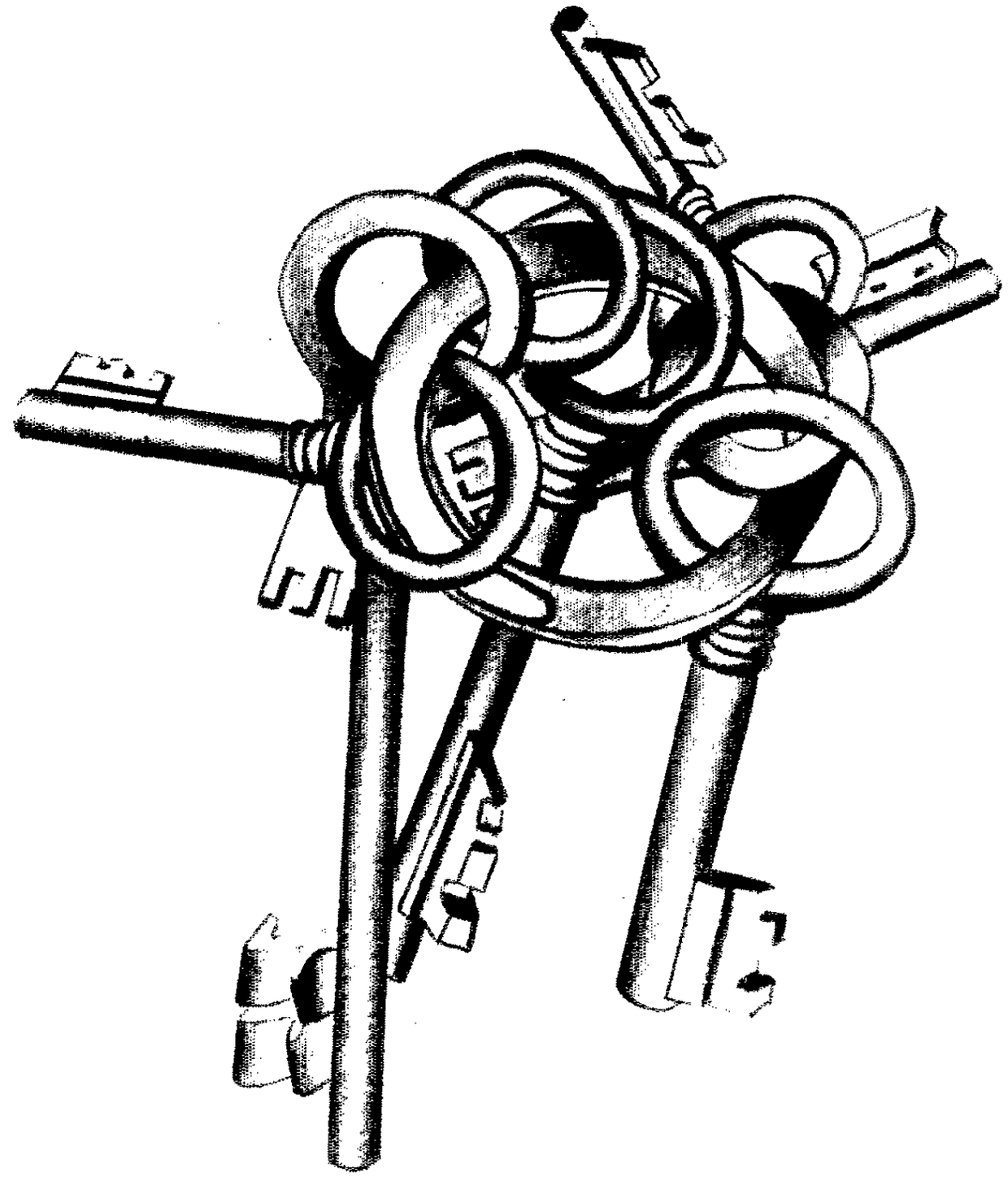
Evalué à cette échelle, Léger est un *hylique* et un *extraverti*. Il apparaît comme le contraire d'un romantique, et c'est dans l'usage des objets standardisés qu'il cherche sa chance, adoptant leurs conventions et raccourcissant par contre la série des processus intérieurs. Il s'oppose en cela à une génération qui trouve la réalité élémentaire dans des expériences immédiates d'ordre hallucinatoire. On pourrait le regarder comme une sorte de nominaliste, en ce sens que ces schèmes visionnaires restent pour lui lointains et vagues, ce genre d'analogies subjectives n'étant à ses yeux que *flatus vocis*.

La peinture de Léger, très éloignée des psychogrammes, est nettement tectonique. C'est l'art d'un constructeur, d'un finaliste, d'un fabricant. L'inconscient, pour lui, est égal au néant. Sa fatalité l'oriente vers les choses brutes et parfaites : l'objet *à poils*. L'introverti, dominé par les hallucinations, récuse les objets extérieurs, qui s'effondrent, puis se trouvent regroupés selon l'échelle de ses valeurs psychiques. Léger, au contraire, est obsédé par les objets et il les associe en tenant compte surtout de leurs analogies formelles.

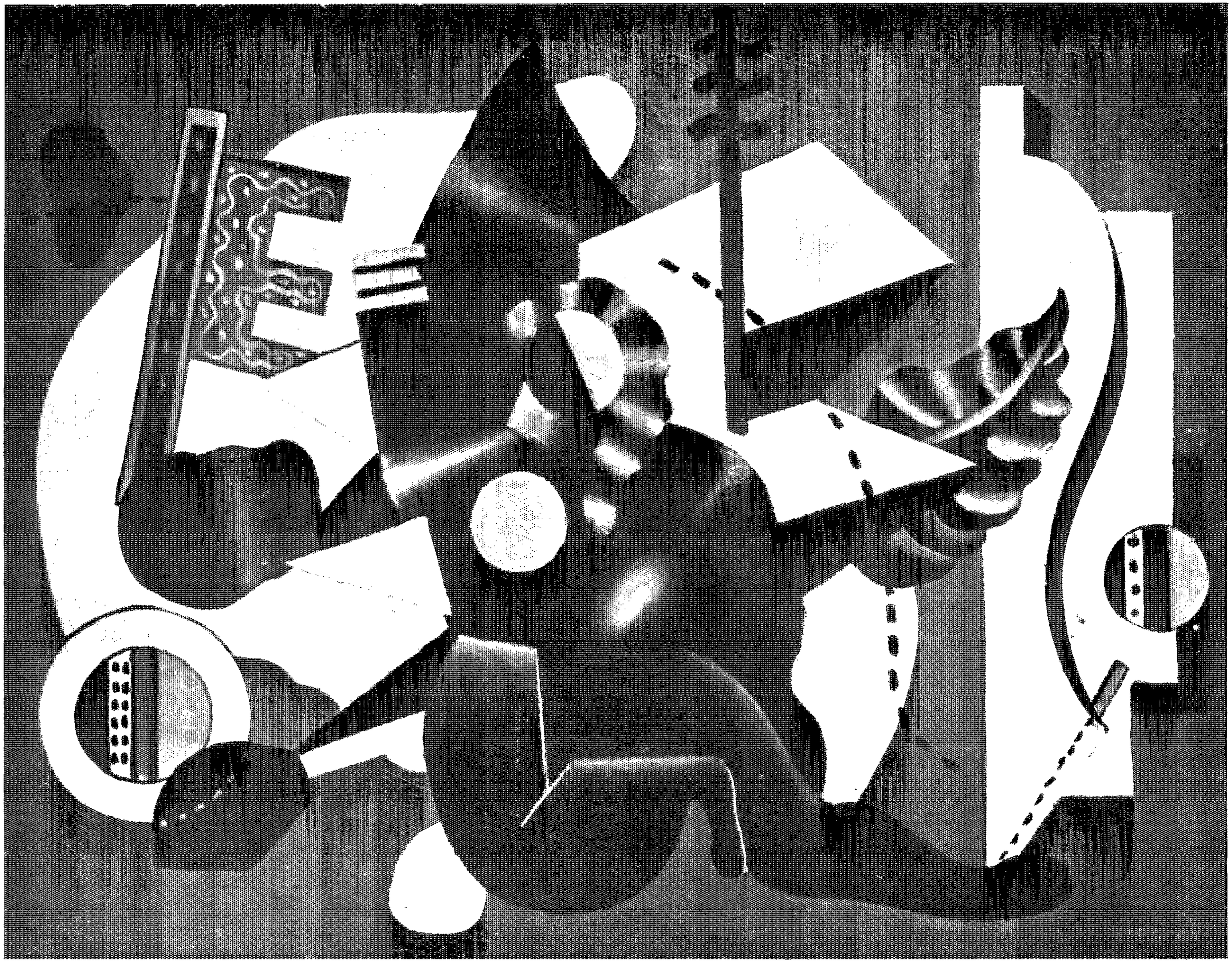
L'attitude de Léger à l'égard des objets est empreinte d'un tel fanatisme qu'il identifie l'humain, pour ainsi dire, avec la perfection technique des choses clairement et nettement ordonnées. Il s'agit en quelque sorte d'une *morale professionnelle*. Homme = trousseau de clefs. Figure = roue dentée. Indifférence complète à l'égard des significations.

Les rapports formels de ressemblance ou de contraste sont seuls à décider. Le soubassement psychique, c'est l'incertain. Les phénomènes inconscients ne feraient que prouver à Léger que le psychique est un élément inconnu, avec lequel on ne peut pas travailler. La subjectivité n'est pour lui qu'une perspective déformante, particulière et faible. L'homme est un objet parmi d'autres objets ; il est déterminé par une majorité de forces indépendantes de lui ; conscience et interprétation n'ont qu'une importance minime, en face du monceau d'énergies objectives qui se répètent et possèdent une valeur durable. Les objets ont leurs propres exigences : ce sont des centres d'énergie qui attirent des notions précises en relation avec des formes nettement données. On peut représenter un parapluie comme une maison à louer, entourée de nymphes, de ruines et de perroquets ; cela n'empêche pas tout européen standardisé de connaître l'apparence d'un parapluie ; le subjectif n'est donc qu'une fraction bien minime, vis-à-vis de toute la masse des notions standardisées. Ce n'est pas

Léger, Etude d'objets, 1929 (20 × 15 cm.). — Atelier du peintre.



Léger, Etude d'objets, 1929 (20 × 15 cm.). — Atelier du peintre.



Léger, Composition, 1929 (73 × 92 cm.). — Galerie Paul Rosenberg.

l'expérience particulière qui est décisive, mais le standard collectif. La conscience n'a de valeur que comme moyen de normaliser les expériences.

On perçoit chez Léger une tendance au *collectif industriel*, mais entouré de tendances individualistes, dans un milieu capitaliste, ce qui l'empêche de s'affranchir des limites de la technique pure. Un tableau de Léger répond au sens commun. Chez les artistes du type introverti, les objets sont des obstacles. Inversement Léger, artiste du type extraverti, juge le subjectif comme un élément falsificateur des formes collectives, un stade vieillot de luxe petit-bourgeois. L'individu n'est pour lui qu'une fonction du milieu collectif, le transcendant n'est guère qu'une caryatide qui masque la structure réelle d'un bâtiment. On distingue nettement chez lui les signes d'une mentalité industrielle, voire *en série*. Tandis que d'autres, plus pessimistes, jugeaient l'objet conventionnel comme un arrêt des processus intérieurs, Léger adoptait la position inverse du sens commun. Cette peinture est caractérisée par un positivisme optimiste : les objets sont des faits standardisés, qu'on peut indéfiniment répéter ; la norme est plus forte que la variante subjective, parce qu'elle correspond à la mentalité de la masse et aux fins que celle-ci se propose. Cette tendance à la négation du fait psychologique et de l'individu explique pourquoi l'art de Léger est apprécié par les russes soviétiques, par les américains, et par certains groupes à l'esprit très industriel.

Léger ne semble pas admettre qu'il existe des problèmes à résoudre. Pour lui, *problématique* équivaut à *inconnu*. Il prend nettement position contre les monstres, contre l'exceptionnel. Les vrais miracles pour Léger sont le cercle, l'épingle anglaise et l'automobile Ford. Son critérium est, non l'originalité, mais l'utilité générale. Il considère l'homme et les objets comme liés indissolublement, le premier imprégnant les derniers autant que les derniers imprègnent le premier. A l'égal d'une clé, un homme est, pour Léger, un produit manufacturé, et, puisque l'homme a fabriqué la clé, la clé peut très bien réagir à son tour, influant sur le destin de l'homme d'une manière très dramatique. Le subjectif devient un excédent, un surplus, une espèce de rente. L'individuel, ce résidu de vanité atavique, trouble le jeu des valeurs collectives. Léger accorde à l'homme la valeur d'une force de travail anonyme.

Nous sommes des agrégats de complexes agissant au milieu d'autres agrégats de forces qui possèdent les mêmes droits. Homme = fusil = jeu de cartes = turbine. Totémisme industriel. Les objets ne sont plus des symptômes, mais des partenaires possédant les mêmes droits. La dictature à laquelle prétend l'homme du type introverti est récusée ; il ne s'agit pas de détruire la réalité plastique des objets, mais au contraire de l'augmenter. On en arrive ainsi à ce que Léger appelle les *objets dans l'espace*, objets corps contre corps, vus de très près, d'une façon naïve mais dénuée de lyrisme.

Certes, l'inconnu existe ; mais il est sûr qu'un jour on le connaîtra à fond, et qu'on en donnera alors des applications conscientes et typiques. L'inconnu est une possibilité que les objets recèlent aussi bien que nous-mêmes, et qui est appelée à devenir

un jour ou l'autre une convention standardisée, claire et précise ; il ne constitue donc qu'un premier échelon hypothétique et mythique. Le peintre ne vaut, pour Léger, que comme constructeur de types, comme organisateur de la réalité.

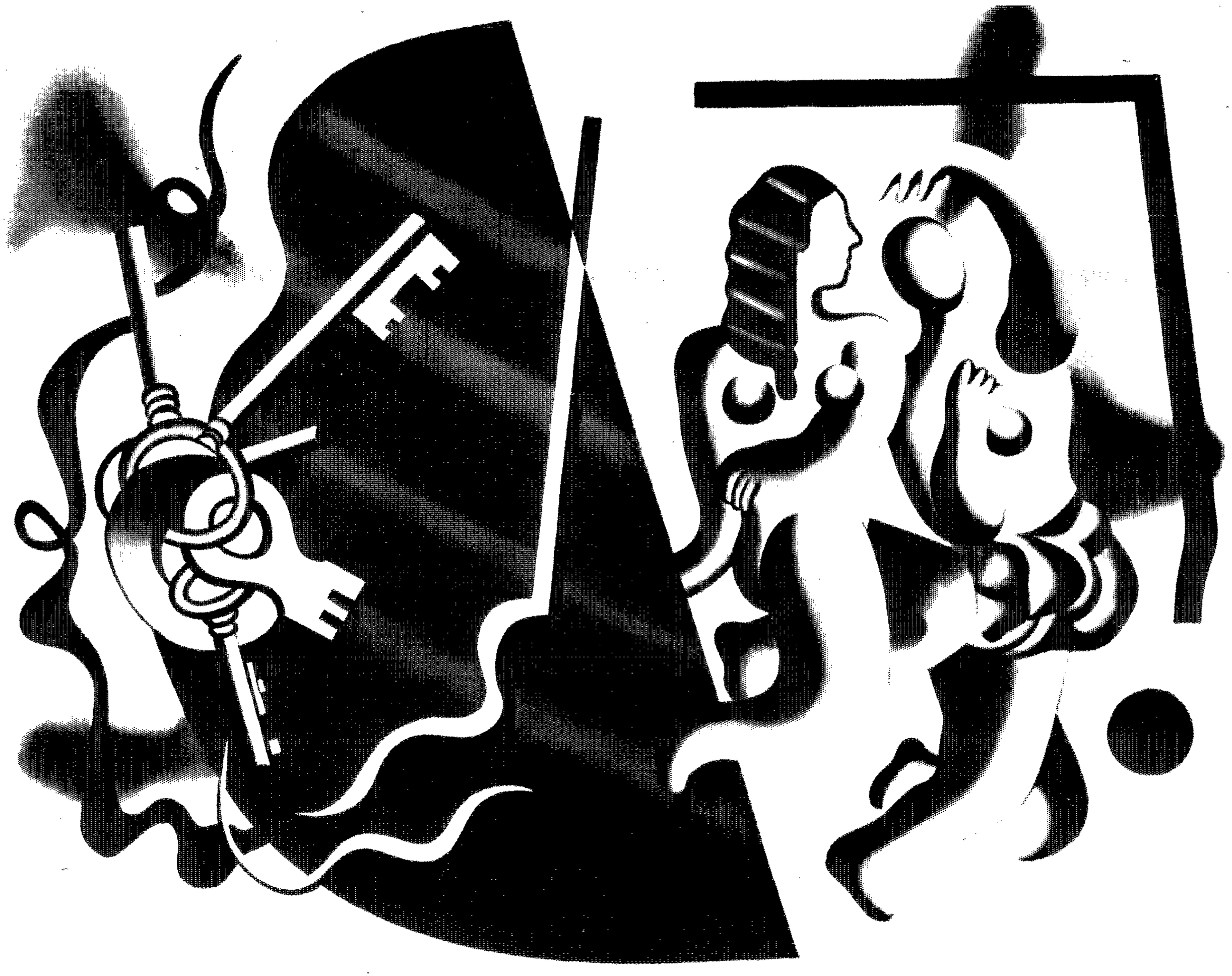
L'objet n'est pas pour Léger un signe périphérique ; c'est pourquoi il se refuse à construire librement le motif. Il convient d'abréger les détours des processus psychiques, afin d'aboutir aussi vite que possible à des organismes objectifs. Ceci se rapproche d'un scepticisme, qu'on pourrait qualifier de « paysan », à l'égard du Saint-Esprit.

Léger n'a employé le cubisme que pour renforcer les objets ; il n'en a nullement exploité les possibilités imaginatives. Ce qui l'intéresse dans les objets, c'est leur structure générale, ce qui les qualifie en tant qu'*espèces*. On trouve chez lui un sens classique du *typique*, une régression vers l'idée collective de *groupe*. La force d'une existence individuelle n'est pas due aux différences par rapport à l'ensemble du groupe, mais à la somme des énergies identiques, des ressemblances qui s'y trouvent contenues. L'hétérogénéité n'est qu'une nuance, une opinion. Les objets nous sont aussi proches que les hommes. Nivellement contraire à toute espèce de romantisme. Ainsi, Léger réunit sur une toile des personnages et des objets : il dramatise les objets, rend les personnages semblables à des objets, de sorte qu'on en arrive à une adaptation mutuelle ; anneau de clé = Phèdre ou Hippolyte (v. reproduction, p. 196).

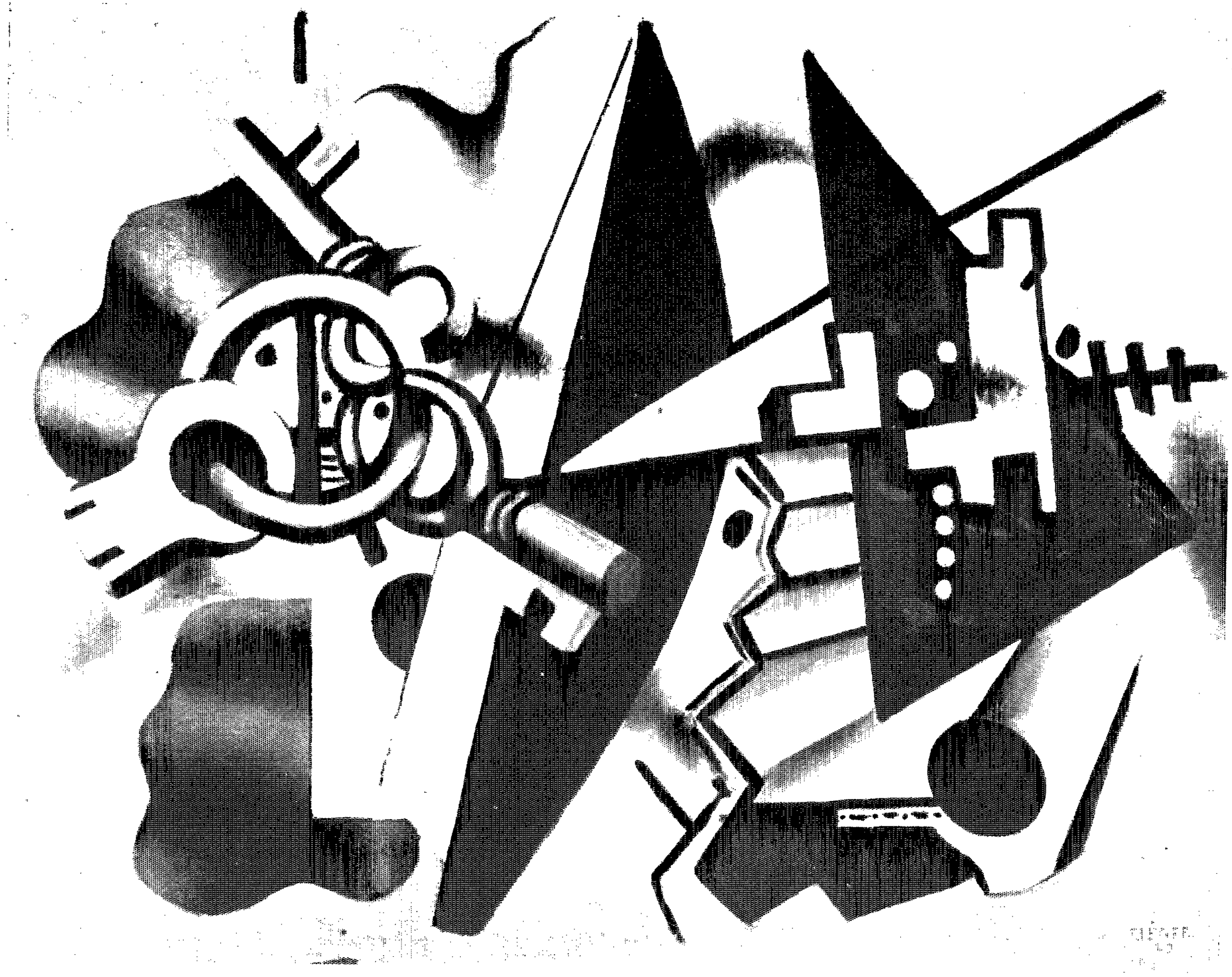
Léger a souvent apprécié les motifs selon leur valeur actuelle et ce qu'ils contiennent de puissance et de vitesse. Il situe les diverses parties de ses tableaux comme un grand architecte ; les différentes associations des objets qu'il décrit sont distribuées selon des contrastes puissants. Une feuille, forme large, est opposée à un fusil, forme effilée. Ces contradictions typiques prédominent. Léger a créé une grammaire d'une simplicité et d'une clarté étonnantes, que le subjectivisme seul peut empêcher de comprendre. Il situe tout dans une lumière très nette, aucunement sentimentale. C'est la fin de l'isolement subjectif et de la séparation d'avec le reste. Les objets ne sont plus les métaphores de l'homme — images dont il use à son gré — mais chaque forme appartient à un organisme figuratif immédiatement accessible. La construction d'un espace arbitraire n'est guère le fait de Léger. Devant ses œuvres, on se souvient des nus de Cranach et des natures mortes des tableaux de Van Eyck.

Léger, ce standardiseur, est d'une certaine manière le successeur légitime du peintre populaire Rousseau. Cet homme sans détours, optimiste et entier, dépourvu de dialectique, et possédé par le mythe de l'objet, ordonne ses tableaux avec patience, jusqu'à ce qu'il obtienne une précision d'éclairage à mille bougies. C'est un constructeur, un homme de la collectivité. On comprend ainsi son influence sur l'architecture, l'urbanisme et l'art de l'étalage contemporains, la peinture n'étant pour lui qu'un moyen de créer et d'accentuer les standards.

Carl EINSTEIN.



Léger, Composition, 1929 (73 · 92 cm.). — Atelier du peintre.



Léger, Composition, 1929 (73 · 92 cm.). — Galerie Paul Rosenberg.

*Cliché Georges Allé*

Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi. — Bibliothèque Nationale.

# LES « PRISONS » DE JEAN-BAPTISTE PIRANÈSE

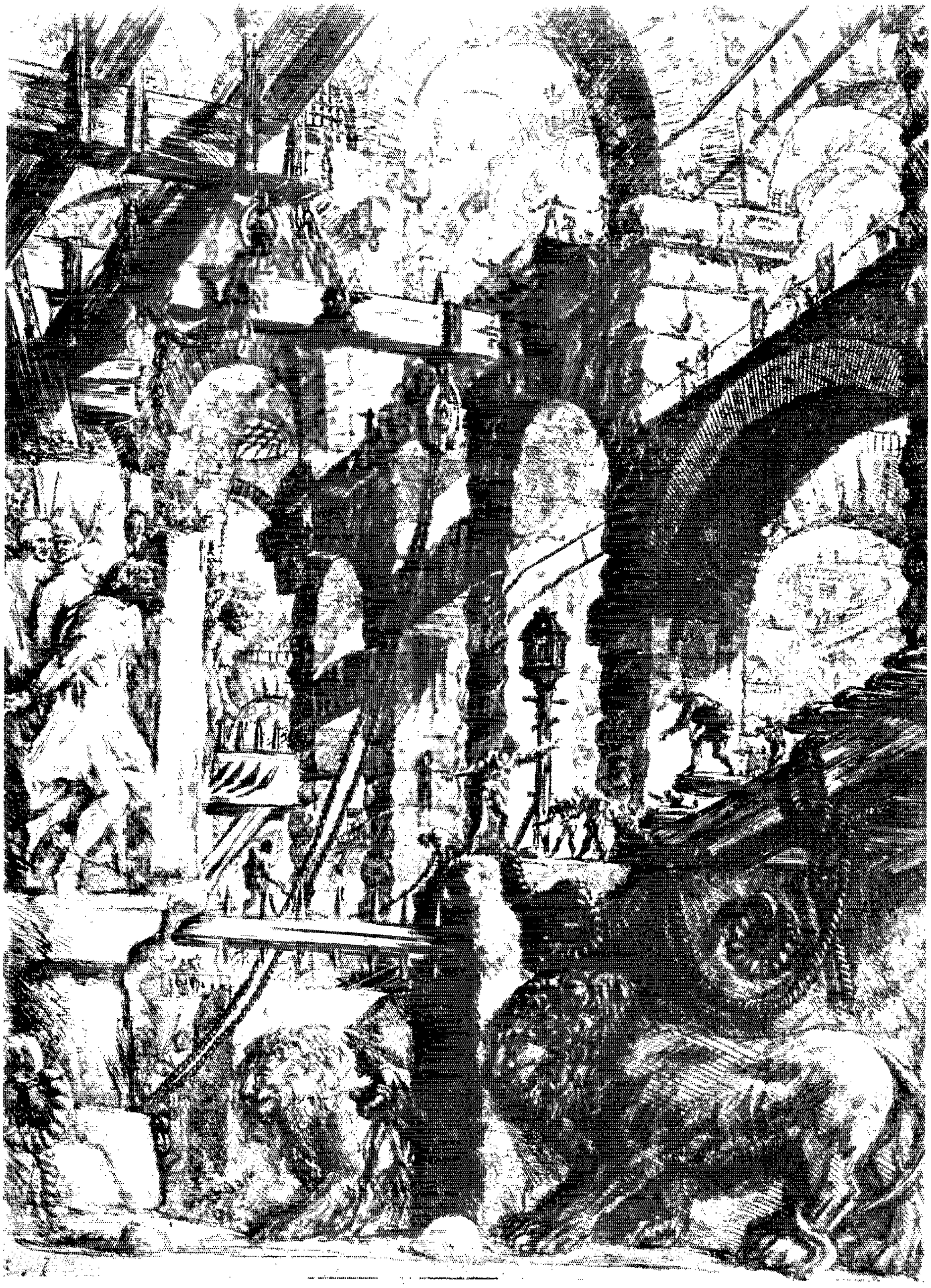
Ç'a été jusqu'ici une contradiction essentielle à l'esprit de l'homme que de porter à l'absolu et de dresser à chaque fois et *contre soi* les images que peuvent immédiatement lui fournir les actes de sa création : l'action créatrice elle-même ou, au contraire, les produits créés ; ramenant toutes choses à ces images prises pour types fondamentaux d'explication ou *métaphores* obsédantes, il tente de se représenter lui-même, et finalement de s'accabler, au milieu de ce décor détaché de lui et sous forme de mythes plus ou moins crûs. Entre Dieu et la machine, l'homme tire sa ligne bien mince et n'atteint qu'en de très rares hasards un équilibre perpétuellement menacé.

L'histoire, le recul du temps ne permettent plus guère de faire des époques dites « classiques » une exception à cette oscillation où le concept — sans doute mythe, lui aussi — de « l'homme en tant qu'homme » risque à chaque fois de s'affaisser. L'équilibre classique qu'on veut bien appeler « humanisme » et où l'homme serait au niveau des formes où il vit et pense, révèle vite le provisoire de son instabilité. Piranèse, en tout cas, le dénonce absolument.

Il peut paraître singulier qu'un démenti si formel vienne de ce vénitien qui s'enferme immuablement dans Rome et voue à cette ville, à ses monuments et à son passé une passion si âpre et si exclusive. Ici encore, il faut se dépouiller de ces préjugés qu'on a coutume de transformer en éloges pour déformer ou réduire l'esprit latin. De la *Prima Parte di architetture* de 1743 au second état des *Carceri* de 1761 (1) les démarches de l'eau-forte piranésienne suivent une logique toute méditerranéenne qui, loin de chercher « le juste milieu » et d'atteindre la mesure, pousse chaque essence à l'extrême et où la recherche d'une absolue *pureté* est synonyme de volonté entêtée. Je ne fais pas seulement allusion au caractère emporté de Piranèse, mais à cette impatience d'un accomplissement total, à ce désir d'amener tout à bout, et que la ruine soit ruine absolument, et que la plénitude fasse éclater ce goût de néant qui en commande tous les progrès, et que l'homme finisse accablé sous un entassement de pierres dont on ne saurait dire s'il est construction ou décombres. Les fins de cette volonté sont terriblement ambiguës ; la ruine à reproduire la retient-elle, ou bien y accroche-t-elle le désir vif de l'*achever* encore, de tout balayer, de bâtir un univers grandiose où l'homme serait bafoué ? Tantôt, en effet, on voit Piranèse multiplier les démarches pour préserver le moindre morceau archéologique menacé de démolition ; tantôt il déclare à ses élèves : « J'ai besoin de produire de grandes idées, et je crois que si l'on m'ordonnait le plan d'un nouvel univers, j'aurais la folie de l'entreprendre » (2).

A cet univers rêvé, cet architecte nihiliste donnera un corps monstrueux avec les *Prisons* de 1761. Il y est graduellement venu à partir de caprices décoratifs anodins et des

Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranezi. — Bibliothèque Nationale.

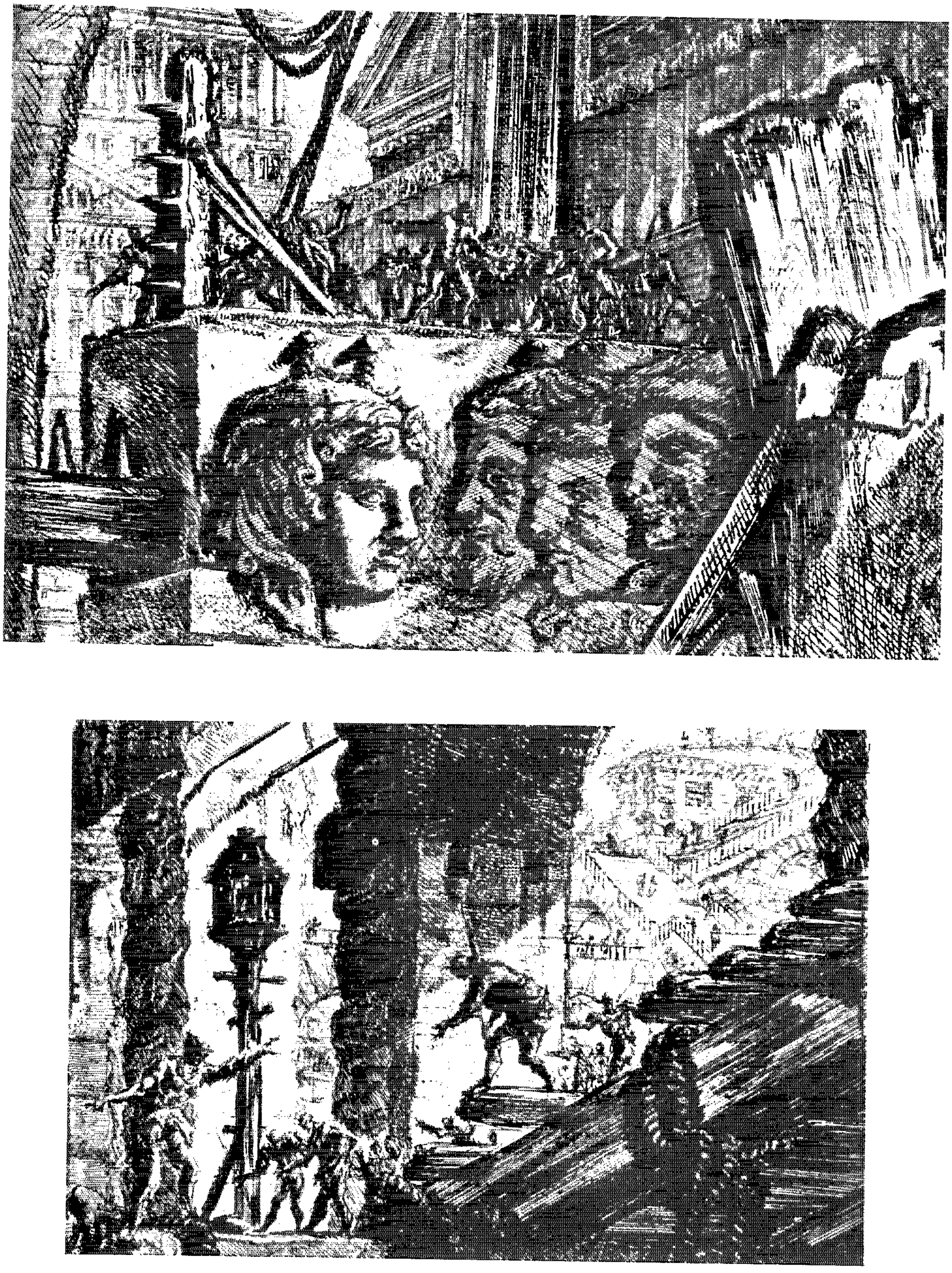


Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi. — Bibliothèque Nationale.

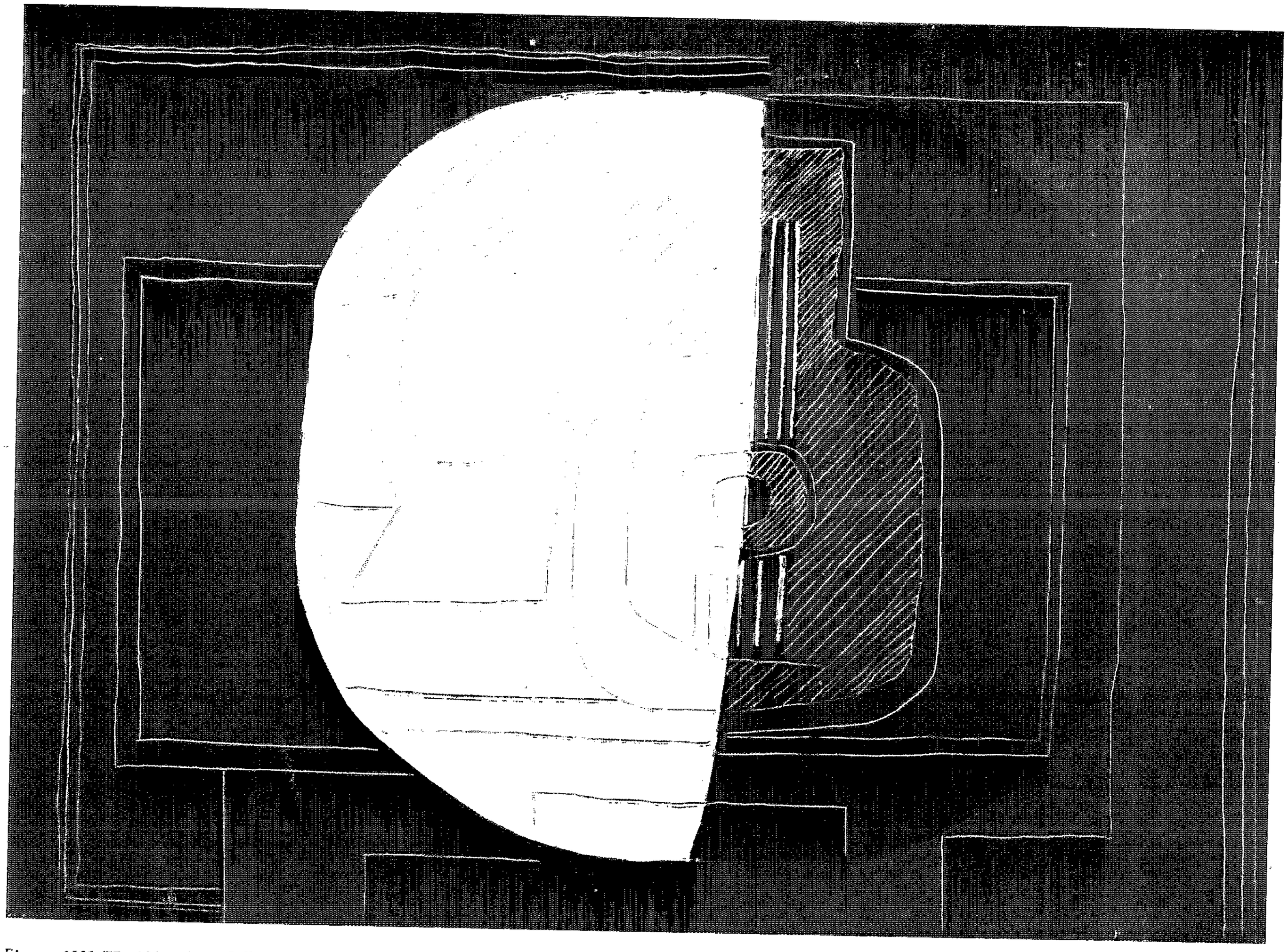
premières gravures d'antiquités d'où, cependant, émergent déjà une « *Prison obscure* avec potence pour les suppliciés », une « *Chambre sépulcrale* » et, ça et là, quelques têtes de mort dérisoires (3). Et il y est aidé par le contact de la « magnificence » même de la Rome antique et moderne. D'abord il isole résolument cette Rome surhumaine de toute contamination grecque. Puis, ce qui semble avant tout l'attirer, c'est la plus vieille Rome qui se puisse, celle qu'il mêle d' « étrusque » (4), c'est-à-dire de ce qui répond le plus à son goût d'un monde noir, obsédé par les morts. Il compose une certaine poésie sombre et funèbre de Rome assez bien symbolisée au Palatin par une pierre enserrée de terre épaisse et d'une racine convulsée d'olivier. Deux choses, au fond, le frappent et le retiennent : de la Rome ancienne, la *Cloaca Maxima*, l'égout et la voûte, un monument de grandiose et d'abjection tout ensemble ; de la Rome moderne, la masse de Saint-Pierre où tout échappe à la proportion humaine. De là, son penchant significatif pour les canalisations obscures, les embouchures d'écoulement des lacs (5), surtout ce rêve d'une architecture souterraine, disproportionnée dans ses dimensions et ses multiplications.

Ces causes, dont je ne fais qu'indiquer quelques-unes, expliquent également que ce graveur d'archéologies se soit fait le visionnaire de l'image la plus inquiétante, et peut-être la plus moderne, d'un monde accablé de ses constructions. Le classicisme est avec lui rompu en faveur de la machine et contre l'homme décidément ; l'homme, d'abord dominé par la Nature, l'est maintenant par son Art, c'est-à-dire nécessairement par un univers d'artifices purs et, ici, de pierres dures. Il y a bien cette accumulation d'échauguettes, d'escaliers, de poulies, de crocs et de cordes qui fournissent leurs seuls héros aux *Prisons* piranésiennes, cette impression de descente à quelque enfer d'impeccable et d'implacable mécanique que donnent ces eaux-fortes tout autant que le ventre d'un paquebot coupé dans sa hauteur entière de passerelles et de bielles. Mais ce sont surtout l'origine même des *Carceri*, la succession de leurs projets qui accentuent cette domination de l'artificiel.

Inspirée de décors d'opéras alors à la mode, la *Carcere Oscura* a peut-être servi à dresser sur des planches un arrière-fond d'horreurs machinées (6) ; elle n'ouvre que sur des coulisses, infinies par des recettes de perspective ; mais le premier plan et les portants sont encore à la mesure de l'œil du spectateur, de plain-pied avec l'homme. L'artificiel augmentera lorsque le décor ne sera plus projet, mais existera pour soi, exécuté pour la gravure seule. Le premier, surtout le second état des *Prisons* (1743 et 1761) lui donneront son expression extrême. La technique de ces gravures, peut-être composées en des accès de fièvre chaude, va à ce qu'il y a de plus inhumain : elle vise au seul effet et à mener l'homme à un malaise, à un état — ridicule ou sublime — de vertige. Le spectacle, saisi à mi-hauteur, fait trébucher dès le premier plan d'où le fond ni le faîte ne se devinent ; les escaliers s'élèvent et s'abaissent à perte de vue, étirant le regard en tous sens ; sur la planche VII deux mouvements contradictoires s'emparent de la vision, les deux passerelles en croix de Saint-André au sommet du pilastre de gauche, l'escalier tournoyant qui s'enroule autour de lui et emporte l'œil comme une bille.



Carceri d'Invenzione di G. Battista Piranesi (détails). — Bibliothèque Nationale.



Picasso, 1925 (77 × 106 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.

I. Scène de sacrifice humain aztèque. — Codex Magliabecchi, fol. 58. — Biblioteca Nazionale, Florence.

# SACRIFICES HUMAINS DU CENTRE-AMÉRIQUE

Lorsque les hommes du XVI^e^ siècle, en quête des *Indes* fabuleuses, rencontrèrent soudainement la grande civilisation du Centre-Amérique, ce qui les frappa le plus — outre l'aspect de cités « non moins considérables que Séville » — ce furent les sacrifices humains, nouveauté étrange. « Nous restâmes stupéfaits d'étonnement, dit l'un d'eux, en présence de ces choses que jamais on n'avait vues, ni jamais entendues jusqu'alors. » (1) Peu après, le premier contact avec l'« empire des Culhuas » (Aztèques) se faisait dans l'île qui a gardé le nom symbolique de *Isla de Sacrificios* (2). Désormais — si on laisse de côté le mirage de l'or — on peut dire que toute la *Conquête* aura lieu sous ce signe, et il est certain, du moins, que la hantise du culte sanglant en explique bien des aspects. Il suffit de lire les récits des témoins, tous soldats de Cortez, pour

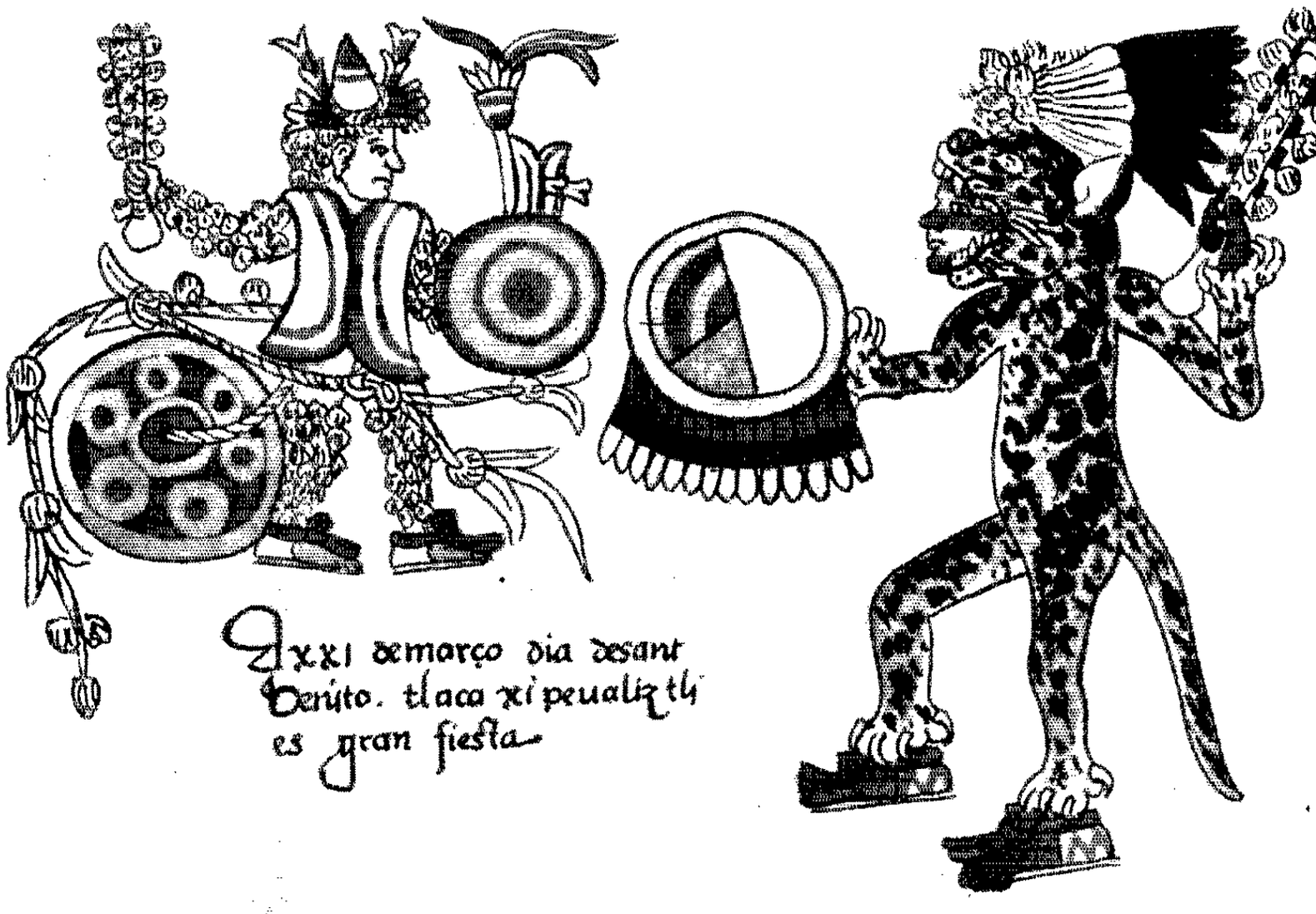
voir cette obsession du « diabolique », de « l'Enfer », supplanter peu à peu leur émerveillement du début et même leur dégoût devant les « charniers puants ». Les combats du second siège de Mexico se déroulent dans une atmosphère d'envoûtement, de lutte contre les puissances infernales, et ces soldats, qui souvent ont fait les guerres d'Italie, avouent leur peur irraisonnée devant les « divinités perverses » qui « abusaient » les Indiens (3). Rien n'est plus vécu à cet égard, — ni plus précieux, comme témoignage oculaire d'un Européen — que le récit, par Bernal Diaz del Castillo, du « martyre » de 62 de ses camarades :

«... Tout à coup se firent entendre les sons funèbres du grand tambour de Huichilobos, ainsi que d'un nombre effrayant d'atabales, de conques marines, de cornets et de trompes. Le bruit en était épouvantable et lugubre. Nos regards se portèrent à l'instant sur les hauteurs du grand temple d'où s'élevait ce triste fracas, et nous aperçûmes nos pauvres camarades qui avaient été enlevés à Cortès pour être conduits au sacrifice. Nous voyons ces malheureuses victimes poussées, bousculées, frappées, souffletées par leur bourreaux. Quand ils furent arrivés au petit plateau qui termine le temple et qui sert d'asile aux maudites idoles, quelques uns d'entre eux furent forcés de recevoir des couronnes de plumes sur leur tête, et, tenant des éventails à la main, ils étaient obligés de se livrer à la danse devant Huichilobos. Après cet exercice dérisoire, ils étaient enlevés et étendus sur la pierre des sacrifices ; là, avec un grand coutelas d'obsidienne, on leur ouvrait la poitrine, et leur cœur était arraché pour être offert tout palpitant aux idoles en présence desquelles se faisait le sacrifice. On prenait ensuite le corps par les pieds et on l'envoyait rouler sur les marches du grand escalier jusqu'en bas où il était attendu par des bouchers qui coupaient les bras et les jambes et écorchaient la face pour en tanner la peau à la manière des peaux de gants. Ils conservaient ces visages sans en détacher la barbe, afin de les faire présider aux folies de leurs festins bachiques. Les chairs étaient accommodées au *chilmole* (sauce claire à base de piment) et servaient à leurs repas. Tous nos malheureux camarades furent sacrifiés de la sorte. On en mangeait les bras et les jambes, tandis que les cœurs et le sang étaient offerts aux idoles, et qu'on jetait le tronc et les entrailles aux lions, aux tigres et aux serpents entretenus dans la ménagerie... Nous eûmes donc le spectacle de cette grande cruauté... » (4) (fig. 2).

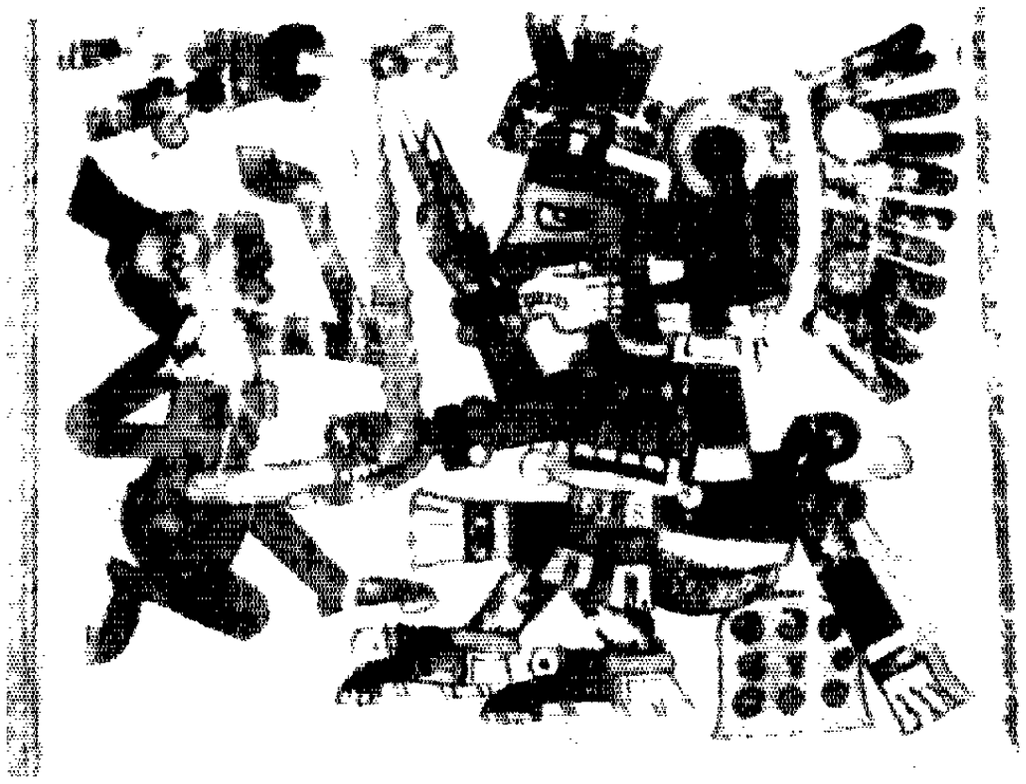
Le XVI^e^ siècle devait rester sur cette impression, sur la double vision de merveilles et d'horreurs des Conquistadors. La *question des sacrifices humains* a été posée alors devant les Européens, et elle l'a été par eux, selon leurs préoccupations. Bien plus, elle allait se trouver mêlée intimement aux polémiques du temps : c'est la vieille dispute sur la légitimité de la *Conquête*, l'opposition devenue classique entre les excès des conquérants (Las Casas, les écrivains protestants) — on dira au XVIII^e^ siècle les excès de l'Inquisition (Robertson, Prescott) — et les mœurs horribles des peuples conquis (Sepulveda, Oviedo). Si nous signalons tout cet historique, c'est qu'il a pesé longtemps et lourdement sur la façon d'envisager les choses du Mexique (5). De nos jours encore l'habitude d'étudier les rites d'après leurs caractères extérieurs (par exemple les sacrifices humains d'après les différentes catégories de supplices) se rattache à cette tradition pittoresque et subjective (6).

Il faut dire d'ailleurs, que les apparences lui ont donné longtemps raison. Longtemps en Europe on n'a connu du Mexique que l'Etat récent des Aztèques (XIV^e^ XVI^e^ s.), — et on ne peut nier que les sacrifices humains y aient pris un caractère très particulier, fait surtout de leur extension énorme et de leur application à des fins politiques : « répandre la terreur du nom aztèque » chez les peuples vassaux et vain-

2. Sacrifice par arrachement du cœur. — Codex Vaticanus, 3738, fol. 54 vo. — Bibliothèque Vaticane.

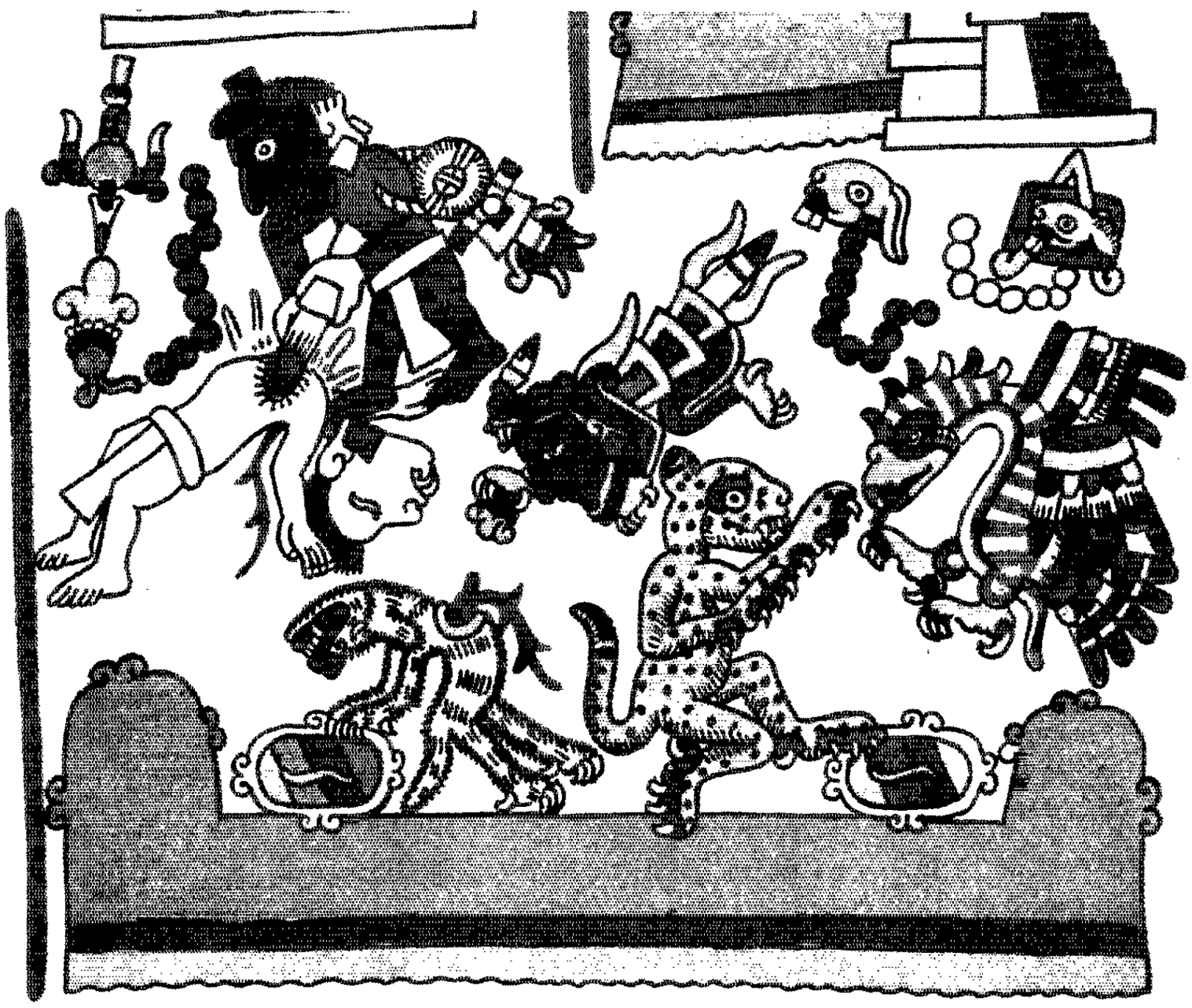



3. *Sacrificio gladiatorio.* — Codex Magliabecchi, fol. 18. — Biblioteca Nazionale, Florence.



4. A gauche : *Tlacaxipeualiztli*, « l'écorchement », figuration symbolique. — Codex Borgia, fol. 15. — Musée de la Congrégation de la Propagande, Rome.

5. A droite : *Nenenepiltequiliztli*, « le percement de la langue », rite d'oblation du sang. — Codex Letellier, fol. 9. — Bibliothèque Nationale, Paris.



6. Offrande d'un homme et d'un animal, rite Zapotèque. — Codex Nuttall, fol. 69. — Coll. de Lord Zouche.

cus. Certains chroniqueurs indigènes, touchés de la culture européenne et désireux de relever l'estime de leur race (Ixtlilxochitl), n'ont pas hésité d'autre part à *pousser le tableau au noir* et à reporter la civilisation du Mexique à une sorte d'âge d'or, celui des Toltèques. — L'idée de la « barbarie » toute gratuite — et par conséquent « satanique » ou inexplicable — des Mexicains s'en trouvait donc confirmée (7).

Un effort avait été fait pourtant pour pénétrer l'esprit des « rites idolâtriques », celui des missionnaires espagnols des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, — mais il était resté sans écho (8). La première interprétation *valable* des cérémonies mexicaines reste celle des *anthropologists* anglais ; en mettant en lumière l'importance des cultes agraires au Mexique, en ne craignant pas d'assimiler certains rites à des pratiques universelles, Frazer et son école ont ramené sur la terre l'étude de la religion mexicaine (9). Non pas que bien de ses affirmations ne soient pas discutables du point de vue *mexicaniste* (par exemple l'idée systématique du sacrifice du dieu), du moins le charme était-il brisé.

Les études philologiques et ethnographiques — disciplines récentes pour le Centre-

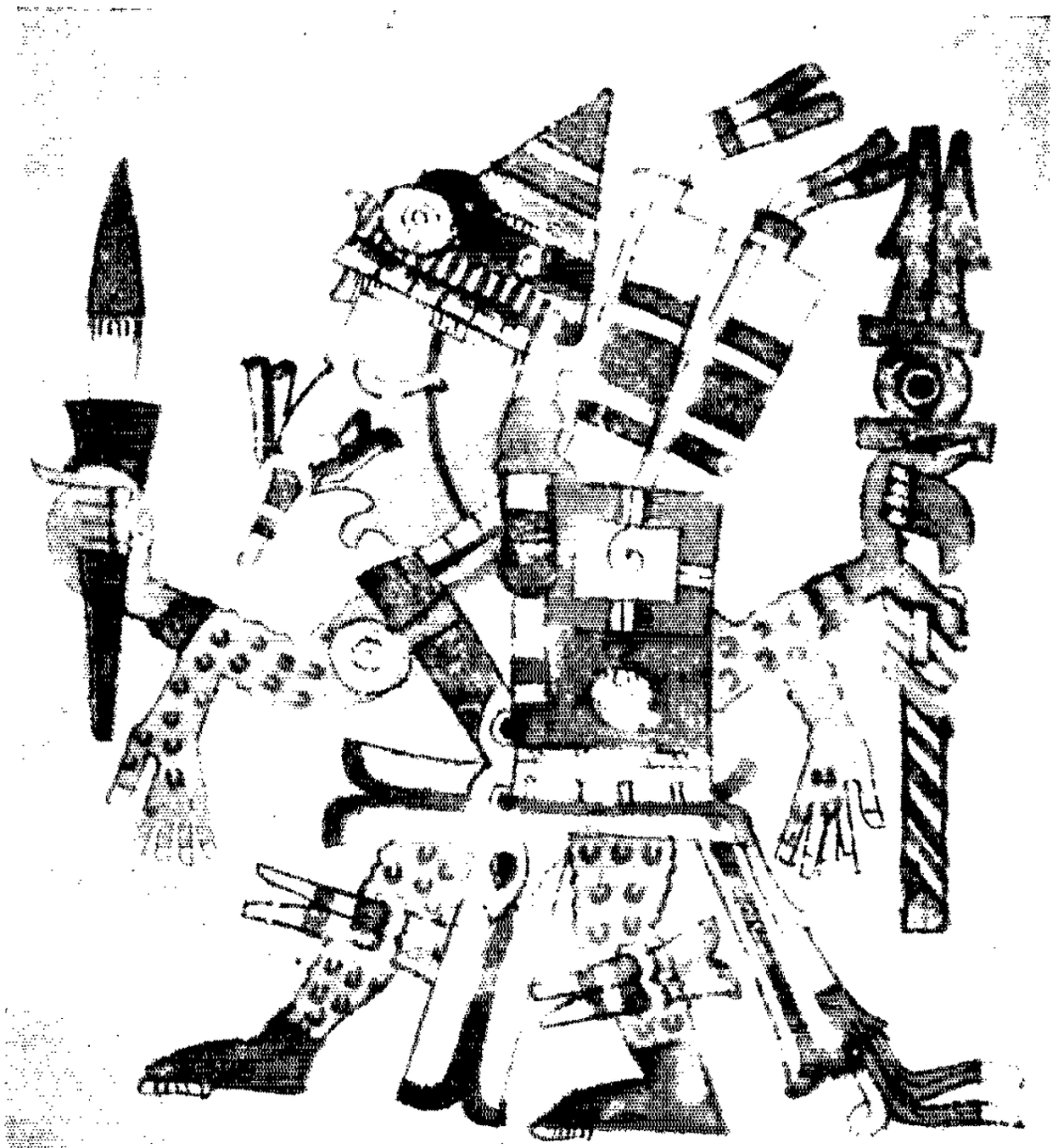
Amérique — ont achevé ce déblaiement (10). Sans doute, leur tendance est-elle — appuyée sur des documents nombreux ou complets — de faire justice de bien des entités, de la *notion de sacrifice humain* en particulier : bien des mexicanistes n'éprouvent le besoin de le distinguer absolument, ni de l'ensemble des rites qui l'accompagnent, ni du sacrifice en général (11). Du moins la large répartition de cette cérémonie dans l'Amérique Centrale est maintenant chose admise : au-dessous de la *superstructure* aztèque, au-dessous même des complications sacerdotales, on la retrouve, liée au même fonds de croyances naturistes, chez un grand nombre de peuples (Huaxtèques, Totonaques, Olmèques, Mixtèques, Tarasques) (fig. 7) (12). On commence même à entrevoir — dans la mesure où l'on peut se fonder aujourd'hui sur les résultats du mexicanisme — l'intérêt primordial du sacrifice mexicain pour la théorie générale du sacrifice : en effet, les rituels qui nous sont parvenus et les Codices précortéziens nous présentent certains faits avec une netteté (on pourrait dire une *brutalité*) presque unique dans l'étude des religions ; — par exemple :

1° *Le caractère alimentaire du sacrifice* (Cf. fig. 8). C'est la vieille idée de l'Amérique Centrale sur la valeur de l'offrande de sang, qui nourrit réellement les dieux, en une sorte de *cannibalisme divin*. De là l'antiquité du rite de scarification (13), l'appellation mythique des hommes les « faits de sang » (14), de là le procédé de l'arrachement du cœur, à cause de la perte abondante de sang.

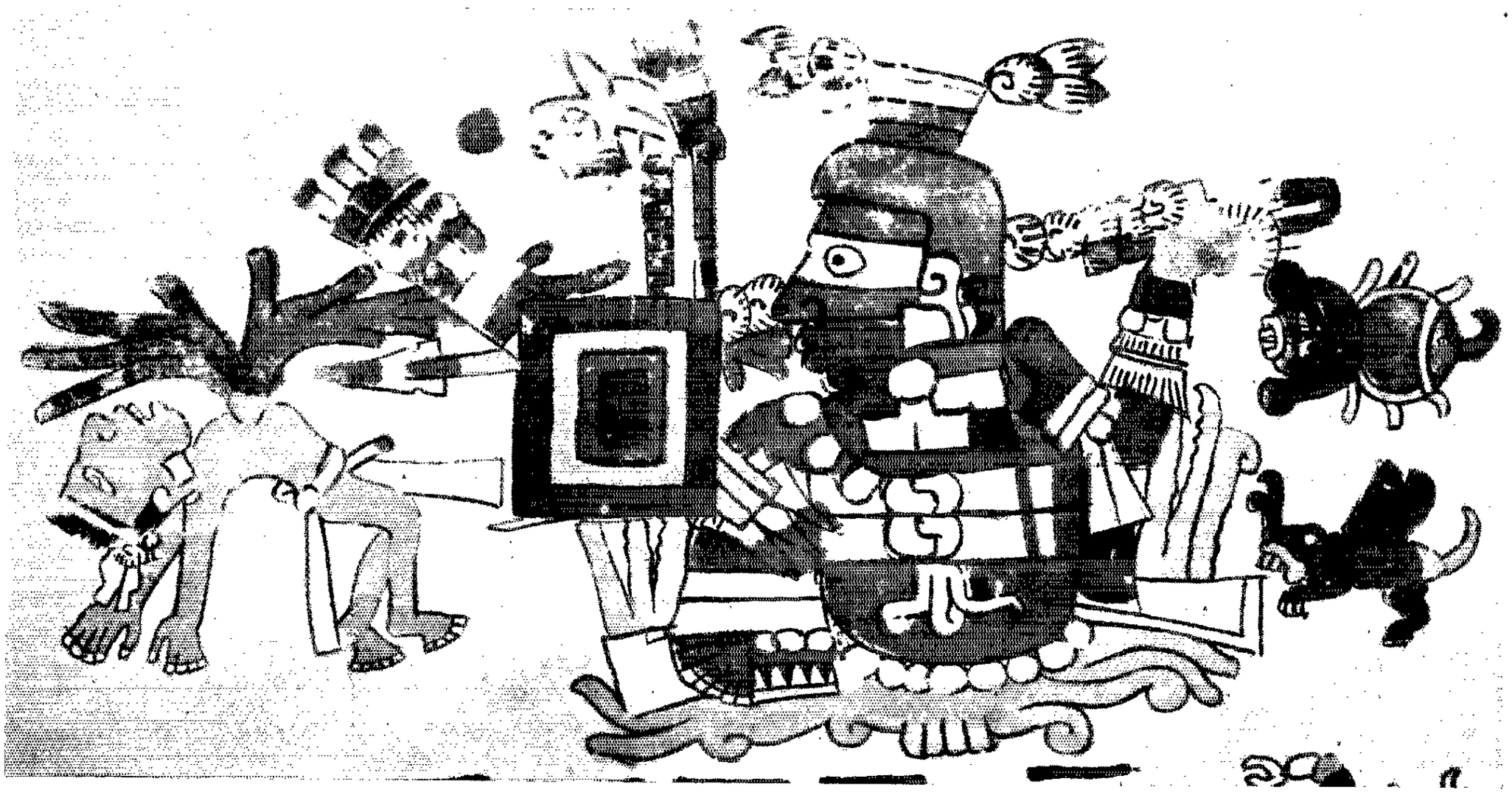
2° *L'emprise profonde de la magie sur le sacrifice*, — comme sur la plupart des rites mexicains : beaucoup ont une valeur de magie initiative, par exemple l'écorchement (la dépouille symbolise le gazon, « peau fraîche de la terre »). Tout l'effort de la magie tend à diviniser la victime : celle-ci, en revêtant les insignes du dieu, s'imprègne de vertus divines, qui sont transmises à leur tour aux assistants lors du repas rituel.

On voit ainsi s'élaborer, dans les spéculations du sacerdoce mexicain, une véritable *théologie du sacrifice* : rien de comparable encore au sacrifice védique « nombril du monde », — mais plutôt un parallèle, plus systématique, du *Do ut des* latin (15). Le sacrifice sanglant est un élément nécessaire du cycle d'échanges réciproques entre les dieux et les hommes, qui constitue l'idée du monde des Mexicains : leurs hymnes nous montrent l'homme contribuer, par sa mort, au « lever du soleil », à la « croissance du jeune maïs » — la guerre devient dans ce système un phénomène naturel et inéluctable, — ses victimes, les soldats et les prisonniers, nourriture des dieux, deviennent aussi leurs compagnons...

Le mieux serait de pouvoir nous reporter à la description, par Sahagun, d'une des grandes fêtes mensuelles de Mexico. On donnerait la préférence, parmi un grand nombre (16), à la fête du printemps, celle de « l'écorchement » (*tlacaxipeualiztli*) (fig. 4) célébrée en l'honneur de *Xipe Totec*, « Notre Chef l'Ecorché » (fig. 7); elle vaut par la netteté de son symbolisme (l'écorchement figure la renaissance de la végétation), par ses rites curieux (par exemple la « danse des têtes coupées », *motzontecomaitotia*) — mais surtout elle est comme *l'exaltation du sacrifice* (Xipe étant aussi le dieu



7. *Xipe Totec*, « Notre Chef l'Ecorché », dans ses attributs. — Codex Borgia, fol. 61. — Musée de la Congrégation de la Propagande, Rome.



8. *Tlatlatlaqualiliztli*, « l'alimentation du dieu », représentation symbolique. - Codex Cospi, fol. 21. — Bibliothèque de l'Université, Bologne.

des guerriers sacrifiés) ce que représente le fameux « duel sacré », le *sacrificio gladiatorio* (17) (fig. 5).

Nous sommes loin ici de la vision sommaire des Conquistadors. Peut-être ne faudrait-il pas négliger non plus le caractère *épisodique* du sacrifice aztèque, qui les avait tellement frappés ? Il se peut que ce grand développement du rite en ait du moins accusé les traits.

Roger HERVÉ.

NOTES. — (1) Bernal Diaz del Castillo. *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle Espagne*, trad. française Jourdanet, 2e éd., Paris, 1877, p. 8.

(2) Juan Diaz. *Itinéraire du voyage à l'île de Yucatan*, trad. franç. Ternaux-Compaus (in *Pièces relatives à la conquête du Mexique*, Paris, 1838, p. 26 sqq..)

(3) Bernal Diaz, *op. cit.*, pp. 538-540 ; cf. aussi p. 248 sqq., le récit de sa visite au grand temple de Mexico. — Pour d'autres impressions de Conquistadors, cf. encore la *Relation abrégée sur la Nouvelle Espagne* (in Ternaux-Compaus, *op. cit.*, p. 78 sqq.).

(4) Bernal Diaz, *op. cit.*, p. 509.

(5) Pour la survivance moderne de cet état d'esprit, cf. D. Jourdanet. *Les sacrifices humains et l'anthropophagie chez les Aztéques*, appendice à Bernal Diaz, *op. cit.*, pp. 917-935. — Cf. aussi le récit coloré de Jean Babelon. *La vie de Fernand Cortès*, éd. N. R. F., Paris, 1927.

(6) Cf. par ex. L. Capitan. *Les sacrifices dans l'Amérique ancienne* (*Annales du Musée Guimet*, XXXII, 1909, pp. 107-154) et id. *Les sacrifices humains et l'anthropophagie rituelle chez les anciens Mexicains* (*Journal Soc. Américanistes*, Paris, nouv. ser., XII, 1920, pp. 211-217), — utiles pour la technique et l'iconographie des sacrifices.

(7) Cf. par ex. dans Prescott. *Hist. of conq. of Mex.* Paris 1844, I, p. 51 la discussion des anciens historiographes mexicains sur la « grande boucherie » de 1486 (plus de 100.000 victimes d'après *Ixtlilxochitl* ?).

(8) Andres de Olmos, Motolinia, — Sahagun surtout, qui nous a laissé une *Historia general de las cosas de Nueva-España* ; (cf. trad. franç. D. Jourdanet et R. Siméon, Paris, 1880). — Se reporter maintenant à la trad. sur l'original nabuatl faite par Ed. Seler. *Fray Bernardino de Sahagun. Einige Kapitel aus seinem Geschichtswerk*, Stuttgart, 1926-1927, 2 vol. et Index.

(9) J.-G. Frazer. *The Golden Bough*, trad. franç. Stiebel-Toutain, II, 1908, pp. 71-74 et 99-104, — avec références aux anciens auteurs.

(10) Les travaux capitaux sur le sacrifice humain mexicain sont celui de K. Th. Preuss. *Der Ursprung der Menschenopfer in Mexiko* (*Globus*, LXXXVI, 1904, pp. 108-119) et id. *Menschenopfer aus Mexiko* (*Zeits. für Ethn.*, 1908). — Cf. aussi : Ch. Labarthe. *Les sacrifices sanglants au Mexique* (*Rev. Or. et Amer.* Paris, VIII, 1862) ; — et parmi les articles récents : L. Capitan. *Sacrifices humains et anthropophagie rituelle* (*C. R. Acad. Insc.*, mars 1910, pp. 110 sqq.), L. Spence. *Human sacrifice in old Mexico* (*Hilbert Journal*, oct. 1923), — F. Röck. *Der Sinn der aztekischen Menschenopfer* (*Völkerkunde*, Vienne, I, 1925, pp. 86-93), — H. Dengler. *Die Menschenopfer der Artcken* (*Der Erdball*, Berlin, I, 1926-27). — Se reporter aussi aux travaux généraux sur les religions américaines : J.-G. Mülfer (1867), A. Réville (t. II, 1885), L. Spence (1923), etc.

(11) Cf. critique très poussée de la notion de sacrifice humain par G. Foucart. *Histoire des religions et méthode comparative*, 2e éd., Paris, 1912, pp. 377-410. — M. Granet (*La Civilisation chinoise*, Paris, 1929, pp. 444-450 et index.) montre l'aspect multiple du sacrifice humain en Chine ; ces usages forment, pour le sacrifice mexicain, un meilleur point de comparaison que les rites en apparence plus frappants (Cf. par ex. A. Métraux. *La religion des Tupinamba* Paris, 1928, pp. 124-170) ; cf. cep. G. Friederici. *Uber die Behandlung der Kriegsgefangenen durch die Indianer Amerikas* (*Festschrift Ed. Seler*, Stuttgart, 1922, pp. 124-127). — Sur le sacrifice en général, cf. l'exposé des différentes théories par E.-O. James (in Hastings. *Encycl. Relig. Eth.*, article Sacrifice, Introductory and Primitive) ; et H. Hubert et M. Mauss. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (*L'année sociologique*, II, 1897-98, pp. 29-138).

(12) Sur les sacrifices humains chez les Zapotèques, cf. Ed. Seler. *Wall paintings of Mitla*, trad. anglaise par P. Bowditch (in *Smithsonian Institution, Bulletin XXVIII*, 1904, p. 277 sqq.).

(13) Cf. Z. Nuttall. *A Penitential Rite of the ancient Mexicans* (*Peabody Museum, Arch. and Ethn. Papers*, I, no. 7, Cambridge, Mass. 1904, 26 p.).

(14) Chimalpalim *MS. mexicain no.* 7, Bibliothèque Nationale, Paris). — Dans l'*Historia de los Reynos de Colhuacan y de Mexico* il est dit : « *Alors Quetzalcoatl se tira du sang du pénis. Alors tous les dieux firent cette cérémonie... Ils dirent ensuite* : « *Les hommes sont nés quand les dieux s'ôtèrent du sang en sacrifice.* » (Cf. W. Lehmann, *Journal Soc. Américanistes*, Paris, nouv. ser., III, 1908, pp. 239-298).

(15) Spence. Cf. *The gods of Mexico*, Londres, 1923, pp. 19-20.

(16) Par exemple la fête dite *toxcalt* (en l'honneur de Tetzcatlipoca), l'*ochpaniztli* (en l'honneur de Toçi et de Centeolt), etc. — Sur ces fêtes cf. Sahagun, *op. cit.*, II-5, II-24 et II-30, — Frazer, *op cit.* — Ed. Seler. *Die 18 Jahrefeste der Mexikaner* (*Veröff. Kgl. Museum für Völkerkunde*, Berlin, VI, 1899), — R. Mena. *La fiesta de Xilonen* (*Anales Museo nac. Mexico*, 4e série, I, 1922, pp. 33-35), J. Lœwenthal. *Das altmexikanische Ritual tlacacaliztli und seine Parallelen in den Vegetationskulten der alten Welt* (*Mitt. der anthr. ges. in Wien*, LII, 1922, pp. 1-22). — Se reporter également aux monographies de divinités, par ex : G. Raynaud. *Les trois principales divinités du Mexique* (*Rev. hist. des relig.*

Paris, XXIX, 1894), id. *Le Dieu aztec de la Guerre* (*ibid*, XXXVIII, 1898), id. *L'implacable Providence de l'Ancien Mexique* (*Ecole prat. Htes. Et. sc. Rel. Rapports annuels*, année 1900-1901, pp. 1-26).

(17) Sur la fête *tlacaxipenaliztli*, cf. Sahagun, *op. cit.*, I-18, II-2, II-21, II-22, — Frazer, *op. cit.*, — Sur le culte de *Xipe Totec*, cf. : R. Schuller. *Xipetotec, el dios rojo en Centro America* (*Rev. de etnografia, arqueologia y linguistica*. San Salvador, I, nos 1-2, déc. 1925, pp. 77-107), — et F. Andres. *Buphonia-Opfer und Opfer im Kulte des Xipe-Totec* (*Hommage au P. W. Schmidt*, Vienne, 1928, pp. 175-180).

EXPLICATION DES FIGURES. — Les figures 1 et 2, tirées de manuscrits posthispaniques, sont l'illustration du récit de Bernal Diaz. — On trouvera une mise au point moderne de nos connaissances sur la « Grande enceinte sacrée de Mexico » dans Ed. Seler. *Die Ausgrabungen am Orte des Haupttempels in Mexico* (*Ges. Abh.* Berlin, II, 1904, pp. 767-904) avec des discussions critiques sur le *quauhxicalli*, la « coupe des aigles », où l'on déposait les cœurs des victimes (cf. pp. 778, 795, 801, 810). — Sur cet objet cf. encore : Ed. Seler. *Ges. Abh.* II, pp. 704-711, — Orozco y Berra. *El Quauhxicalli de Tizoc* (*Anales Museo nac.* Mexico, I, 1877, pp. 3-39), — et H. Beyer. *El llamado « Calendario Azteca »*, Mexico, 1921, VII-111 p.

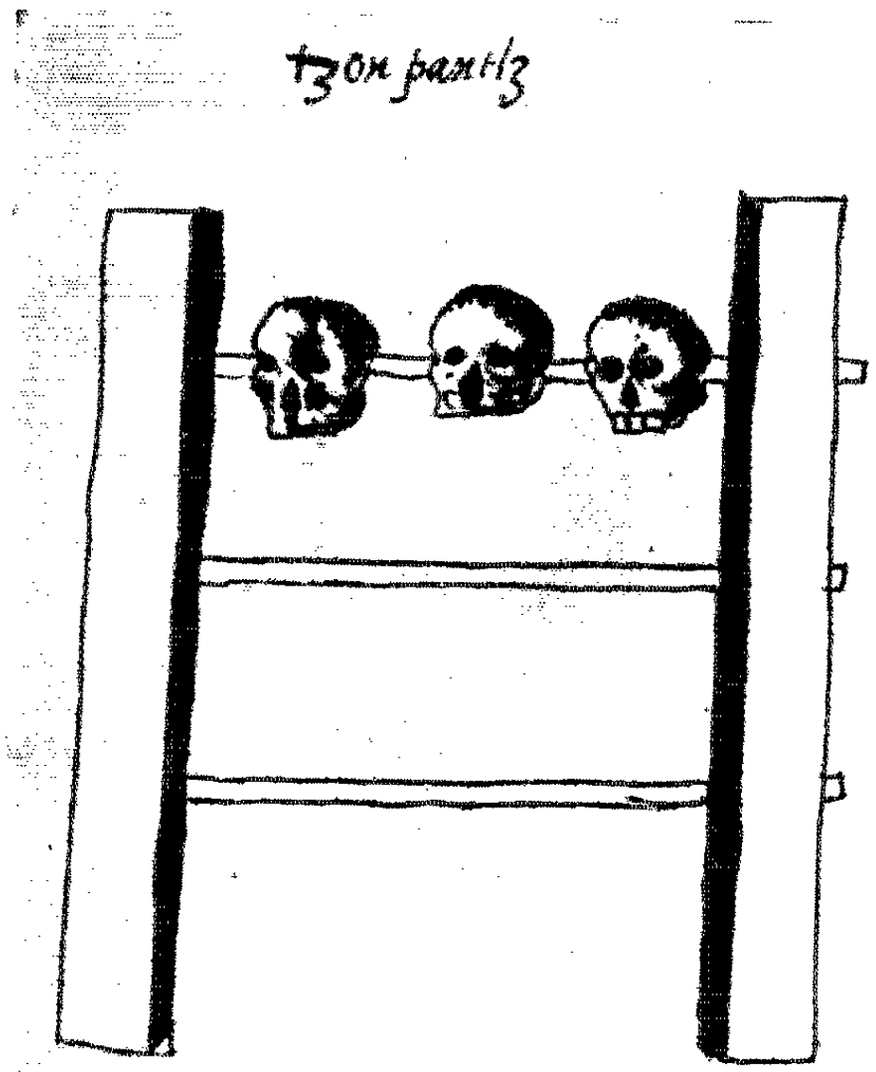
Sur d'autres accessoires du sacrifice : le *techcatl* ou « pierre du sacrifice », cf. H. Beyer. *La piedra de sacrificios del Museo nacional* (*Disertaciones de autores alemanos en Mexico*, no. 3, 1918, pp. 19-30) ; — sur le *tecpatl* ou « couteau de sacrifice », cf. deux comptes-rendus de L. Capitan à l'*Acad. des Inscriptions* (août-sept. 1914, pp. 548-9 ; et sept.-oct. 1916, pp. 368-377).

Les figures 3 et 5 se rapportent à d'autres pratiques sacrificielles : sur le *temalacalt* ou « pierre du sacrificio Gladiatorio », cf. H. Beyer. *El Temalacatl del Museo nacional* (*Revista de revistas*. Mexico, no. 541, 19 sept. 1920).

Les figures 6 et 8 sont relatives à la figuration symbolique du sacrifice dans les manuscrits précortésiens : le meilleur commentaire est dans Ed. Seler. *Ges. Abh.* Berlin, I, 1902, p. 636 sqq.

Les figures 4 et 7 sont relatives au culte de Xipe Totec.

Le *tzompantli* (fig. 9) est un ossuaire, où un soldat de Cortez dit avoir compté jusqu'à 136.000 têtes. Cf. E. T. Hamy. *Le tzompantli* (*Decades Americanæ*, 1re série, 1884, pp. 33-40), — et Ed. Seler. *Ges. Abh.* II, pp. 779-780.




9. *Tzompantli*, « la palissade des têtes ». — Codex Vaticanus 3738, fol. 57. — Bibliothèque Vaticane.

Les Pieds Nickelés, par L. Forton. Couverture du numéro de l'*Epatant* dans lequel les Pieds Nickelés ont paru pour la première fois (4 juin 1908).

Dérangés au milieu de leur travail, Croquignol et ses deux copains, abandonnant sur place fausses clefs et pince monseigneur, vidaient prestement les lieux et couraient se refugier au sixième, dans le perchoir de Mimoune, que la terreur faisait ressembler au chocolat Menier, le seul qui blanchisse en vieillissant. De braves sergots, attirés par les cris accourent. Tandis que [illegible] gardent les portes d'entrée, [illegible]

Tandis que les représentants de l'autorité battaient prudemment en retraite, Croquignol, Ribouldingue et Filochard, sans oublier Mimoune, gagnaient, sans perdre de temps, le toit d'un immeuble voisin et se trouvaient bientôt hors d'atteinte. Encore une fois les Pieds Nickelés, de par leur roublardise, avaient echappé aux griffes de la police et avaient reussi à sauver la victoire une aventure qui menaçait de s'achever dans une de ces villes sinistres qu'ils avaient d'ailleurs bien raison.

*D'après "l'Épatant" 3 juin 1909*

# LES PIEDS NICKELÉS

Un dieu mexicain, ainsi Quetzalcoatl, qui s'amuse à se laisser glisser du haut des montagnes assis sur une petite planche, plus que toute autre chose exprimable avec le malheureux répertoire des mots usuels, m'a toujours paru être un Pied Nickelé : n'importe quelle observation de ce genre avec sa triste apparence gratuite n'est qu'un petit effort de plus pour dénoncer l'obstination dérisoire avec laquelle une colonie d'insectes intellectuels, mus par une nécessité accablante, bouche dans les parois de la ruche les petits trous qui pourraient laisser passer une lumière néfaste. Il est en effet indispensable à la solidité de l'édifice dont notre existence intellectuelle dépend qu'une certaine activité de l'être humain, relevant si l'on veut de la *liberté morale*, ne puisse être désignée par aucun terme. Il y a déjà beaucoup d'années que le poussif DADA (d'ailleurs un peu courtois à tout prendre, un peu vite à la disposition des rieurs) a été fossoyé par ses propres fabricants. D'autre part, en dépit de quelques équivoques, il reste hors de question de parler du surréalisme, en particulier au moment précis où il prétend n'aboutir qu'à l'occultation morose.

Il serait vain de chercher à porter directement remède à un tel état des choses : il est évidemment impossible actuellement, sous une forme intellectuelle quelconque, de donner une liberté suffisante aux figures à la fois ensanglantées et crevant de rire du Walhalla mexicain. C'est peu que de retrouver aujourd'hui leur puérilité hilare et leur mépris des grandeurs dans les grimaces des Pieds Nickelés. Les Pieds Nickelés, somme toute, disposent ici de l'amusement des petits garçons, sans plus, et, faute probablement de savoir cracher en l'air, personne n'aurait le front de soutenir à cor et à cri que les souffrances que nous endurons, les travaux entrepris en tous lieux, les banques, les ministères, les hôpitaux, les prisons n'ont d'autre but que la rigolade délirante de trois canailles particulièrement « moches ».

Les aventures, ou les mésaventures de la bande des Pieds Nickelés, formée en tout et pour tout par Croquignol, Ribouldingue et Filochard, n'ont pas cessé d'êtres reprises

depuis 1908 dans un des principaux hebdomadaires illustrés pour les enfants, l'*Epatant*. Cet hebdomadaire se vendait avant la guerre un sou, c'est dire qu'il était destiné aux enfants des classes dites, avec un singulier cynisme, déshéritées. Le succès durable et, l'on peut même dire, l'extrême célébrité des Pieds Nickelés ont donc un caractère essentiellement populaire. Toutefois, les exploits des Pieds Nickelés sont bien connus d'un bout à l'autre de l'échelle sociale.

Il est curieux de constater une fois de plus qu'il suffit de perdre son *sérieux* (en quoi un homme pas trop vieilli avant l'âge ne saurait manquer de rivaliser avec l'enfant le plus terrible), pour trouver les plus bas détrousseurs sympathiques. L'ordre social tiendrait-il à un éclat de rire ; on divertit les enfants en leur représentant cet ordre bafoué par des êtres parfaitement grotesques : il n'en deviendront pas moins de très honnêtes gens. « La vie n'est pas un éclat de rire », affirment, en effet, non sans la plus comique gravité, les éducateurs et les mères de familles aux enfants qui s'en étonnent. Ainsi, d'une main légère, leur donnent-ils des Pieds Nickelés en pâture, mais ils les leur reprennent brutalement de l'autre.

J'imagine toutefois que dans la malheureuse cervelle obscurcie par ce mystérieux dressage, un paradis encore rutilant commence avec un formidable bruit de vaisselle cassée : quelque part, dans des magasins extravagants où le spectre en jaquette armé de la fameuse pancarte *Ne pas toucher avec les doigts* ne circulerait que pour tomber avec un cri de canard égorgé dans une effroyable chausse-trappe. L'idiotie et la mauvaise tête outrageusement récompensées, la laideur, nouveau Prométhée devenu grimace, arrachant l'éclat de rire à la place du feu du ciel ; enfin, comble de joie, des anges souriants d'une beauté merveilleuse réduits à décorer des boîtes de petits pois en conserve ou de camembert : l'amusement sans frein dispose de tous les produits du monde, tous les objets fichus en l'air sont à casser comme des jouets.

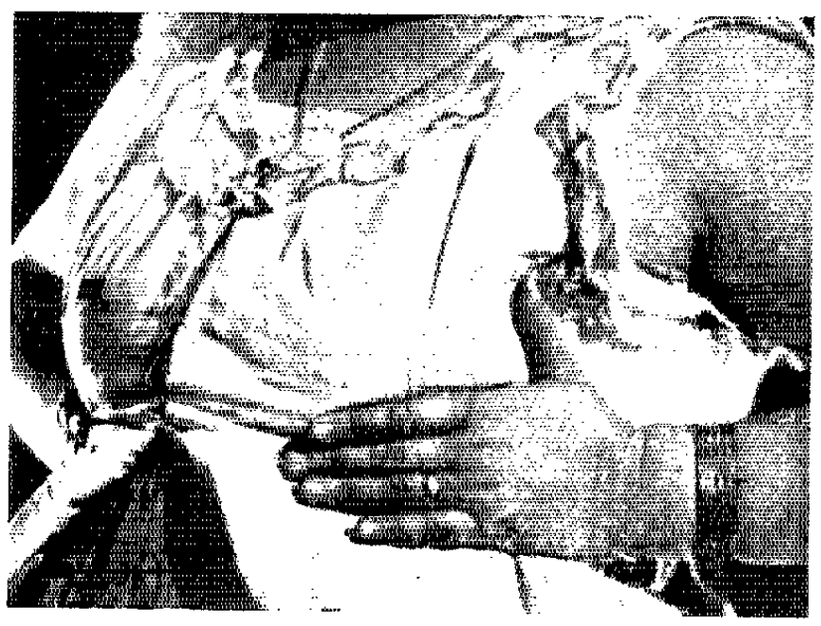
Je ne puis me défendre d'être grossièrement ravi à la pensée que des hommes, quelque peu sauvages, ne trouvant pas un tel paradis à leur portée, l'ont généreusement donné à des fantoches érigés en dieux, se réduisant eux-mêmes au rôle de jouet, au point de regarder curieusement, mais avec un grand couteau, ce qu'il y a dans le ventre du jouet criant.

Et il est peut-être possible de pousser ce plaisir timide un peu plus loin en émettant une supposition en apparence très naïve : quand un individu n'est pas un jouet, c'est qu'il est joueur, à moins qu'il soit les deux ensemble.

Et si l'on donne à l'amusement un sens suffisamment « mexicain », c'est-à-dire une intervention toujours plus ou moins déplacée dans les domaines les plus sérieux, l'amusement risque encore d'apparaître comme la seule réduction de l'idéalisme. La simple analyse des rêves pourrait indiquer, enfin, que l'*amusement* est le besoin le plus criant et, bien entendu, le plus terrifiant de la nature humaine.

Georges BATAILLE.

Le mariage de la vache.



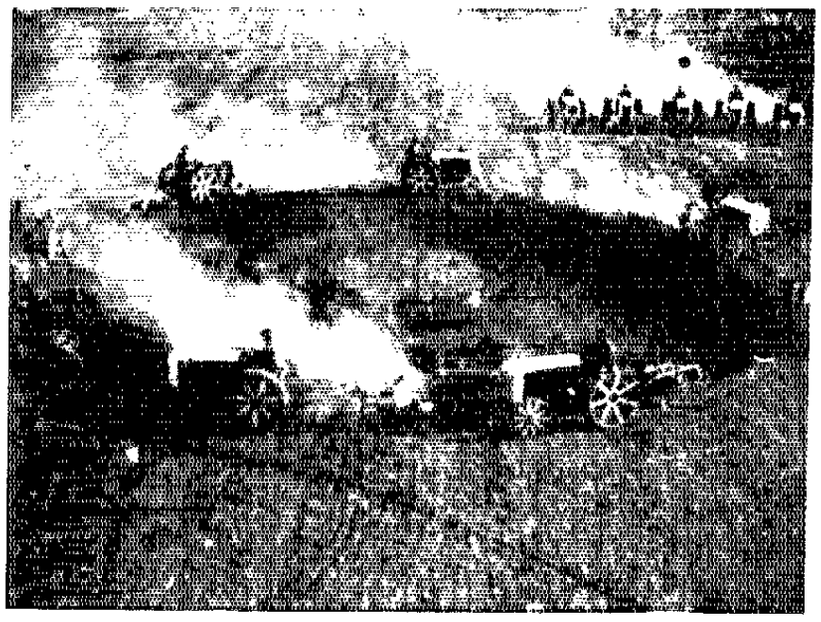
La femme du koulak.

# LA LIGNE GÉNÉRALE

*Nos lecteurs connaissent bien la personnalité de S. M. Eisenstein. Une conférence à la Sorbonne a permis au grand metteur en scène soviétique d'exposer au public français quels étaient actuellement en U. R. S. S. les principes de la production cinématographique. Cette conférence devait être suivie de la projection de la* Ligne générale, *film ayant pour sujet la mise en valeur des terres russes — jusqu'aujourd'hui exploitées par des paysans arriérés — à l'aide des procédés les plus perfectionnés de la technique moderne. Ayant pu voir depuis lors cette admirable réalisation dans une salle privée, je dois affirmer strictement que rien ne justifiait une mesure, prise trois heures avant la conférence par la Préfecture de Police, interdisant la projection. Cette mesure, depuis le Second Empire la première par laquelle l'autorité policière intervient spontanément à la Sorbonne, a suscité dans la presse un certain nombre de commentaires ; nous ne pouvons manquer de nous associer aux protestations de tous ceux qui n'accepteront pas de voir disparaître les traditions de liberté de leur pays.*

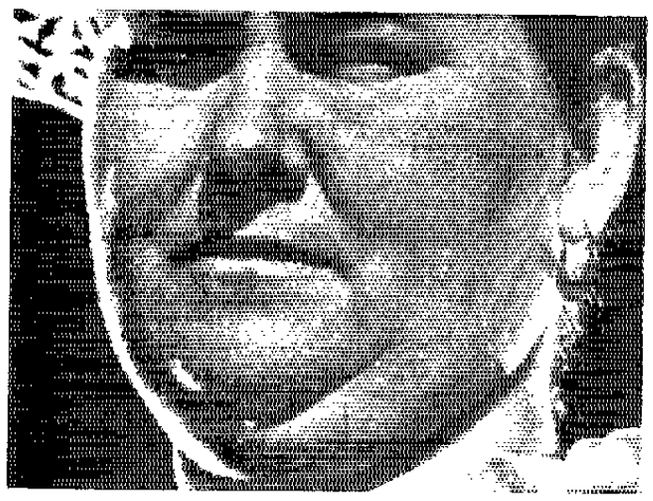
*Je tiens à remercier ici S. M. Eisenstein qui a bien voulu découper pour nous la pellicule de son film, fournissant ainsi à nos lecteurs une illustration entièrement inédite, choisie et mise en page par l'auteur lui-même.* — Georges Henri Rivière.

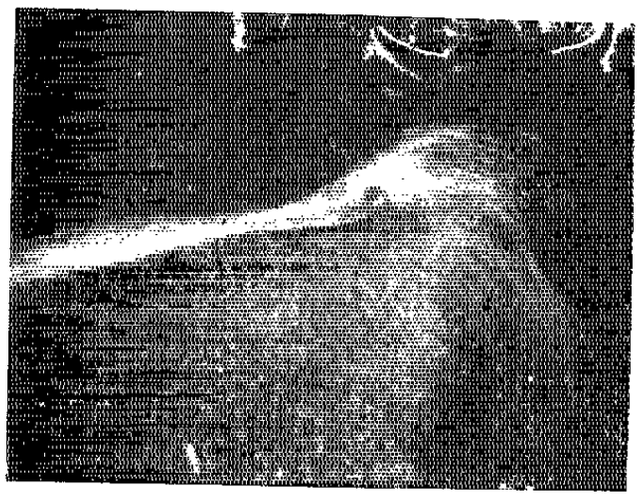
Charpentier au travail.

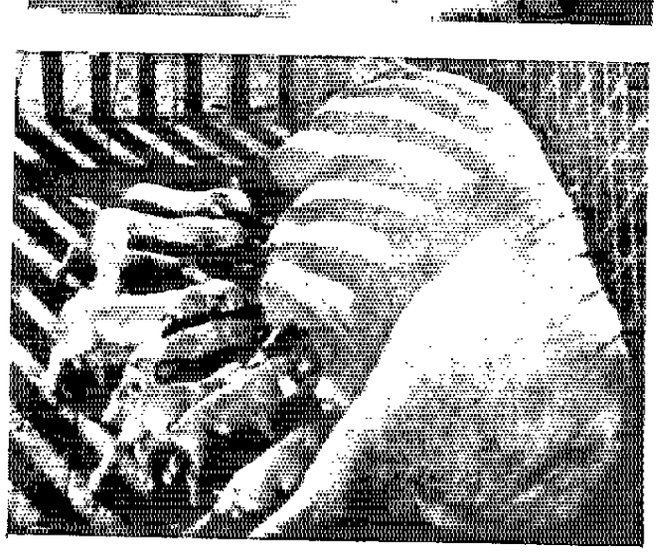


Les tracteurs dans la campagne.

La Ligne générale. 1929. Mise en scène de S. M. Eisenstein et G. Alexandrof. Opérateur : Edouard Tissé. — Paysans en procession dans la campagne cherchant à faire tomber la pluie.







La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attelés à la charrue. — 4. Le koulak. 5. La femme du koulak. — 6. Porc. — 7 et 9. Le taureau Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le komsomol: — 14. Truie allaitant.

Rendre concret ! ce but élémentaire de tout art, de toute expression, de toute activité humaine n'est pas à la portée de tous. Mais ce but poursuivi par S. M. Eisenstein dans ses films, s'il était tangible pour tous dans *Le Cuirassé Potemkin*, est encore plus flagrant dans la *Ligne générale*.

Ceux qui croient au style noble en poésie, les amateurs de mystères à bon marché, les tenants du dualisme matière-esprit ne goûteront sans doute que fort peu cette œuvre qui n'a rien de bucolique au sens où ce mot sous-entend la petite escroquerie sentimentale.

Mais bucolique au sens où ce mot signifie le retour aux grandes images terrestres, de la saillie d'un taureau à la marche implacable d'un tracteur dans un orage de blés fauchés en passant par le jaillissement du lait et la métamorphose de ce lait en beurre, la *Ligne générale* l'est pleinement, superbement.

Les grandes fermentations du sol en proie aux hommes. La lutte de ceux-ci contre les éléments, contre les hommes, contre les cadavres du passé. La joie d'un triomphe viril et maternel sur la matière elle-même et sur les préjugés. Voilà les thèmes de cette œuvre qui nous montre un village russe s'initiant aux méthodes collectivistes et prenant conscience de lui-même.

On imagine qu'ici rien n'est sacrifié à une médiocre satisfaction littéraire.

Un but : Rendre concret. Rendre concret quoi ? Que l'union de tous fait la force de chacun, que le passé n'a aucun droit sur le présent et que celui-ci n'a que des devoirs vis-à-vis de l'avenir.

Et dans cette lutte c'est une paysanne qui, la première, applique l'idée à l'action. Et pas seulement contre l'opinion publique, mais encore contre les dépositaires des principes, les bureaux et les bureaucrates.

Il est douteux que la *Ligne générale* soit jamais projetée en France. Elle eut cependant permis de rendre service à nos paysans en leur apprenant ce que cinquante ans de République n'ont pas encore pu leur apprendre. Les questions qui sont agitées ne peuvent pas, de bonne foi, être considérées comme dangereuses par les partisans de l'état de chose actuel. Considérée du point de vue social, et cela, je pense, ne saurait déplaire à son auteur, la *Ligne générale* est un film d'intérêt international. On pourrait en discuter longuement et avec profit des points de vue capitaliste, socialiste, communiste. L'enseignement que les partis et les individus, quels qu'ils soient, en tireraient serait immense. La bonne foi et la connaissance de cause auraient tout à y gagner. Mais peut-être est-ce là ce que l'on craint.

En tous les cas, par là-même où dépassant le rut des bêtes à cornes, l'épaississement du lait dans la barate mécanique et le fonctionnement d'un moteur à explosion, un tel film permet d'aborder un domaine où les questions pratiques, philosophiques et sociales sont en jeu, Eisenstein réalise déjà ce projet qu'il exprimait lors de sa conférence à la Sorbonne : rendre concrètes, tangibles, claires comme le jour les théories les plus abstraites, les conclusions mêmes des raisonnements et des conjectures les moins accessibles au profane.

Tout, d'après ce metteur en scène de génie, est cinématographique ou, si l'on veut, photogénique. La photogénie des idées est encore à étudier. C'est cependant sans doute sinon sans surprise que huit cents personnes l'entendirent projeter de mettre au cinéma le «Capital» de Marx. Car Eisenstein ne se contente pas de rendre concret, il persuade. Je défie n'importe quel citadin de bonne foi d'être insensible à la mort du taureau communal. Et puisque la poésie est dans tout, qu'elle ne saurait être l'apanage d'une caste et que, de même que tout est cinématographique, tout est poétique, qu'il me soit permis d'insister sur la poésie de la *Ligne générale*. Mains calleuses et sentant le purin ? Sans doute. De la paille dans les cheveux et du crottin aux semelles ? Sans doute. Suante et grelottante tour à tour ? Sans doute. Mais quelle robuste fille et de belle santé ! Quels poumons pour chanter et crier ! Quels bras pour travailler et se défendre ! Et quel vent sur tout cela.

C'était le vent des grandes steppes mêlant les blés comme la main d'un amant les cheveux de sa maîtresse.

C'était le grand vent anonyme des terres fertiles où travaillent les hommes de bonne volonté. Pas seulement celui des steppes, mais encore celui des terres noires d'Allemagne, celui de la Beauce et de la Brie, celui des Far-West américains et celui des bleds perdus dans les cinq continents. Et pas seulement celui des terres où les semeurs succèdent aux laboureurs et les faucheurs aux laboureurs, mais encore celui de toutes les terres grasses et vierges, celui des forêts brésiliennes et des edens paci-fiques. Et ce vent anonyme frappait les spectateurs au visage, exigeant d'eux la même virile respiration, qu'il s'agisse des régions inconnues du Matto-Grosso ou des plaines chinoises cultivées et engraissées depuis des millénaires.

Une fois de plus le lyrisme né de la certitude et de la bonne foi brisait les entraves de la vie.

Et il n'y avait plus que des hommes sur une planète tournant régulièrement autour de son soleil dans un ciel encombré de planètes et de soleils.

Robert DESNOS.



Le prêtre regardant un nuage.

Terres cuites. — Musée de Florence.

# L'ART ÉTRUSQUE

Ce ne sont pas seulement les fouilles ou l'archéologie, mais le changement du goût qui chaque jour engagent davantage les études archéologiques vers les arts archaïques. Les formes de certaines œuvres anciennes ne peuvent être comprises que grâce à l'art moderne. On arrive ainsi aujourd'hui à une nouvelle conception du monde antique. Les *Etudes sur l'art étrusque* publiées récemment par Hans Mühlenstein représentent un effort important dans le sens de ce renouvellement. Mühlenstein s'est efforcé de classer l'art et la culture des Etrusques dans les enchaînements de l'évolution idéologique, en subordonnant entièrement l'intérêt archéologique. L'art étrusque ne paraît nullement primaire, mais au contraire entièrement éclectique. Mühlenstein, se basant sur d'anciennes traditions (Hérodote, Hellanikos, Hekataïos), donne aux Etrusques une origine orientale.

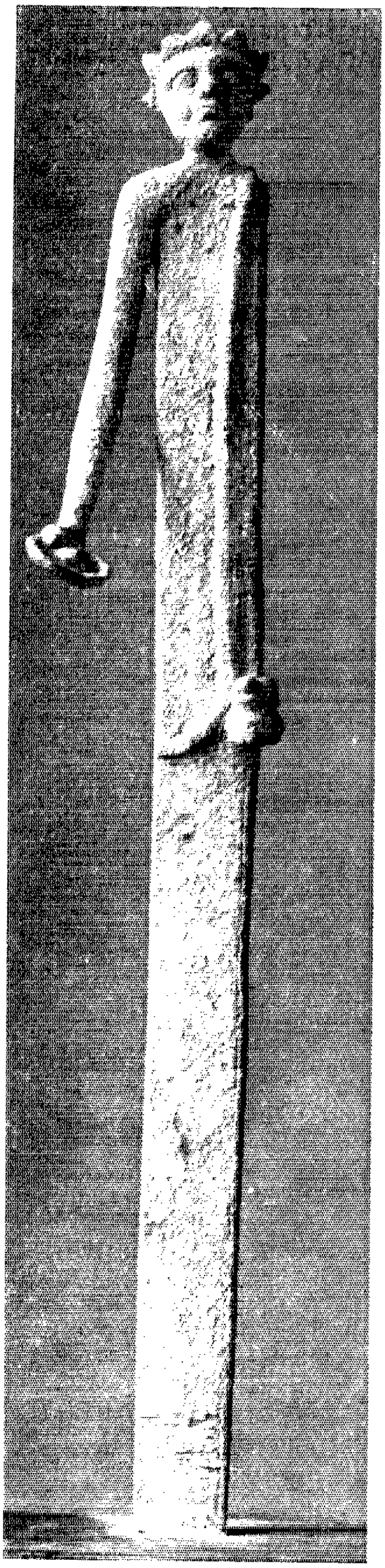
Les recherches archéologiques et philologiques avaient déjà rendu vraisemblable, au sujet de l'origine des Etrusques, l'hypothèse des îles de la mer Egée. Trompetti a démontré la parenté de la langue étrusque avec les vieux dialectes caucasiens et basques. Le rapport de l'art étrusque et des arts hittite, lydien et chaldaïque semble prouvé. La découverte à Lemnos d'une nécropole tyrrhéenne datant du IX^e^ ou du VIII^e^ siècle confirmerait, semble-t-il, une telle filiation. Pour les Etrusques, peuple commerçant et navigateur, la mer était une véritable patrie. Certains éléments ont pu quitter leur pays d'origine dès le XIII^e^ ou le XII^e^ siècle avant J.-C. Ils auraient pratiqué la piraterie à travers la Méditerranée. En tout cas, l'invasion en Egypte de *Tursa* tyrrhéens est indiscutable. Aussi bien trouvons-nous dans l'art étrusque des influences et des motifs phéniciens, égyptiens, crétois et chypriotes. Ces nomades de la mer ont pu, en remontant les vallées fluviales, atteindre leur patrie ultérieure et se fixer vers l'an 1000 dans le centre de l'Italie. Ayant émigré avec peu de femmes (ou même sans femmes) ce peuple se mélangea bientôt avec les indigènes. On peut se représenter ces aventuriers, ces explorateurs doués d'une grande initiative commerciale, comme une classe peu nombreuse de capitalistes victorieux. Ils exploitèrent des mines de bronze et d'argent et créèrent un art luxueux et aristocratique.

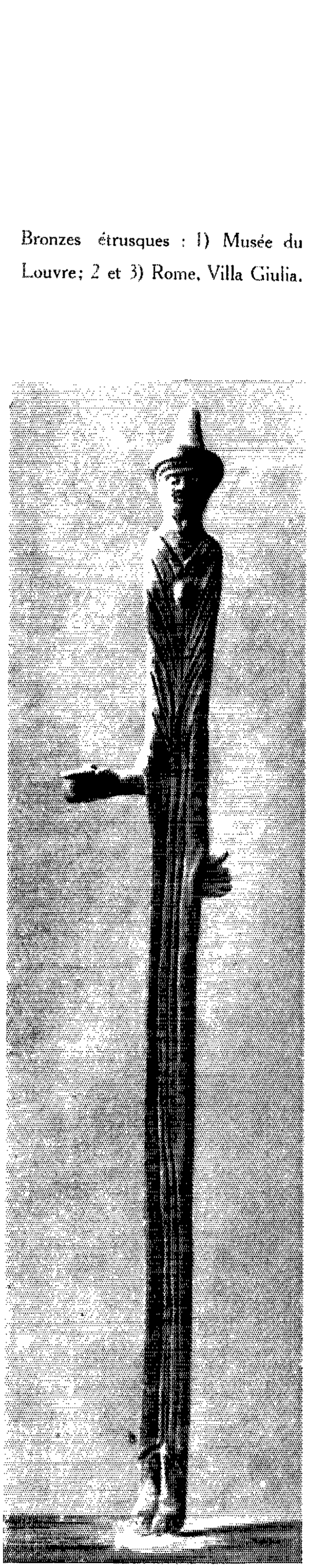
Près du lac Bolsena, des fouilles ayant pour but la mise au jour de travaux primitifs italiens en sont encore à leurs débuts. Les premiers résultats montrent que l'art italien primitif est plus original et plus naïf que l'art étrusque qui lui succéda et qui doit être interprété comme un emploi éclectique d'éléments étrangers. Les Etrusques ont importé des objets phéniciens (tels que plateaux en argent), mais on a trouvé surtout des ivoires provenant d'Asie Mineure ou de Chypre. Ils ont figuré sur leurs coupes des dieux égyptiens et ont souvent copié les formes importées. En dernier lieu seulement, l'apparition soudaine du type étrusque trapu et ventru de la tradition littéraire (par exemple dans la sépulture d'Aulus Titus) représente peut-être une nouvelle prépondérance de la population indigène.

Georges PUDELKO.

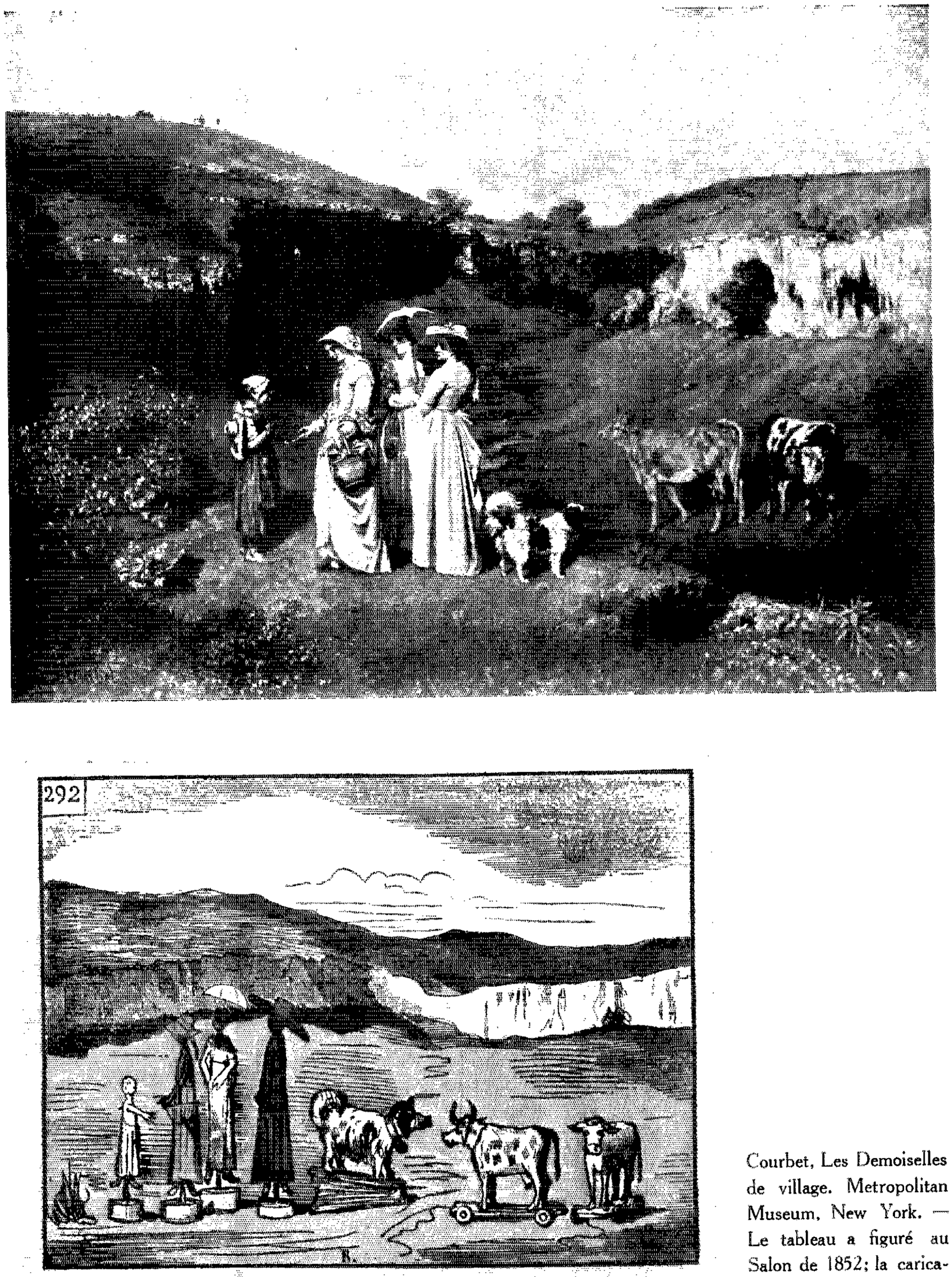
*D'après Mülhenstein, Die Etruske*

Guerrier combattant. Fragment de terre cuite polychrome. — Rome, Villa Giulia.





Bronzes étrusques : 1) Musée du Louvre; 2 et 3) Rome, Villa Giulia.




**Les demoiselles de Village.**

M. Courbet, en profond observateur, a voulu prouver que les demoiselles de village sont *fichues comme quatre sous*, il les a représentées en poupées de la foire et comme, dans ce monde à part, les animaux sont plus petits que les personnages, il a maintenu les proportions.... de la foire. On dit que ce tableau a été acheté 5,000 fr. par M. de Morny, nous en faisons compliment à M. Courbet.

Courbet, Les Demoiselles de village. Metropolitan Museum, New York. — Le tableau a figuré au Salon de 1852; la caricature est extraite du *Journal pour rire*, 16 avril 1852 (d'après Ch. Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, éd. Paul Rosenberg, 1920, p. 19.)

**L'enterrement d'Ornans, par Courbet, maître peintre.** -1850 D. 1362

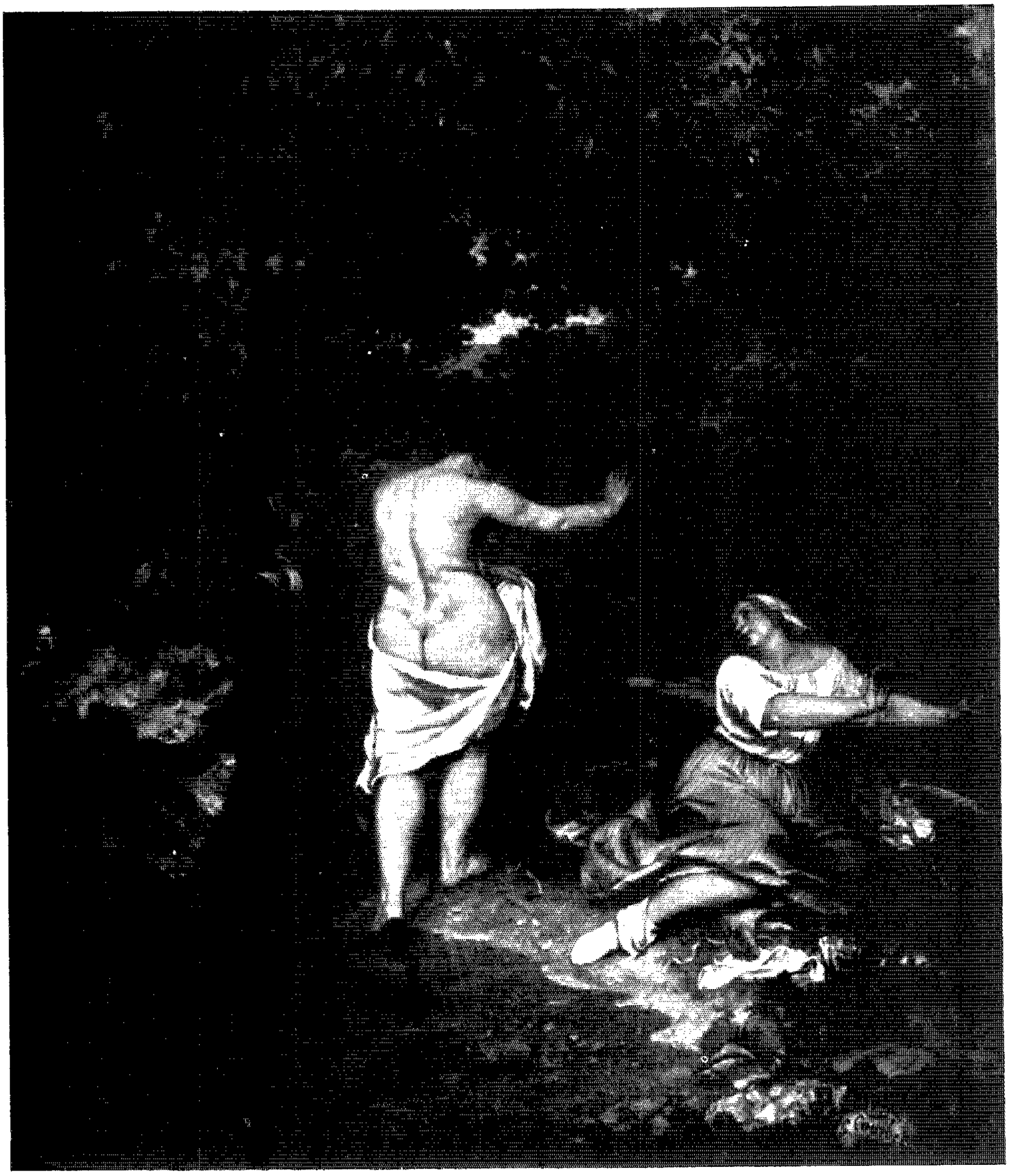
Cette toile est celle que l'on remarque le plus au Salon, et à juste titre. Un enterrement est généralement chose assez triste. M. Courbet qui n'accepte point les traditions vermoulues, et ne marche pas dans les sentiers battus, a combiné son enterrement de telle sorte qu'on est pris d'une gaieté folle en le regardant. — C'est là un trait de génie.

*D'après Léger, Courbet selon les caricatures, p. 15.*

Caricature de l'*Enterrement d'Ornans* (salon de 1850-1851), aujourd'hui au Musée du Louvre.

# LE SCANDALE COURBET

Courbet a tenté d'élargir le domaine du beau par le réhabilitation du « laid », banni de l'art par le classicisme. Cela n'était pas nouveau et le public avait accueilli sans indignation, depuis deux siècles, bien des réalités dites repoussantes que lui présentaient les Hollandais et même les Espagnols. Mais il les acceptait de leurs mains comme venues de barbares et de paysans : qu'un Français, donc homme de goût, pût s'abaisser à de semblables trivialités, cela parut, au contraire, une révolution. Courbet lui-même, socialiste, d'une violence épaisse et joyeuse, se donna comme révolutionnaire et porteur du nouvel évangile de la peinture. Cette double impulsion anima l'une des plus grandes batailles de l'art, dont la violence même nous donne aujourd'hui la mesure de l'emprise qu'Ingres et le classicisme avaient sur les esprits au milieu du XIX$^{e}$ siècle. La lutte fit rage dans les journaux, les revues, les pamphlets illustrés. On a pu former un recueil important de caricatures dirigées contre Courbet et plusieurs volumes ne suffiraient pas à réunir les articles de journaux où il fut injurié.



Courbet, les Baigneuses, Musée de Montpellier. — Tableau exposé au Salon de 1853 ; la figure debout vue de dos a été cravachée par Napoléon III le jour de l'inauguration.

La plupart des critiques protestèrent contre cette « apothéose de la laideur ». A d'autres, elle parut simplement un moyen tapageur de publicité ou une plaisanterie de pince-sans-rire. Nous donnons aujourd'hui quelques citations caractéristiques de ces diverses formes de la révolte du public. Nous emprunterons aussi quelques illustrations aux caricaturistes du temps. Les unes et les autres présentent en raccourci un tableau assez fidèle de l'opinion entre 1850 et 1870.

EDMOND ABOUT, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts*, p. 202 :

En 1851, M. Courbet, soit par haine du style, soit plutôt par un désir effréné de faire connaître son nom, a exposé d'immenses tableaux qui frisaient de près la caricature ; il a écrit au bas en grosses lettres : c'est moi qui suis Courbet, berger de ce troupeau ; il a fait assavoir, à son de caisse, que la nature était perdue et qu'il l'avait retrouvée. Le public n'a témoigné aucune sympathie pour cette exhibition de laideurs exagérées sous prétexte d'exactitude.

CHARLES PERRIER, *Du réalisme. Lettre à M. le Directeur de « l'Artiste »*, *L'Artiste*, octobre 1855 :

...Depuis qu'amis et ennemis ont fait à M. Courbet je ne sais quelle renommée hybride, ce peintre est, de l'aveu de tout le monde, l'apôtre du laid. C'est l'Antechrist de la beauté physique et morale, et, depuis six ou sept ans qu'il fait de la propagande, son zèle ne s'est pas ralenti... Il s'est dit : Je passerai en laideur tout ce qu'on a vu de plus laid. Puis il s'est mis en cherche et il a trouvé quelque chose de plus laid que la laideur vulgaire ; il a trouvé le laid bête. Grâces lui soient rendues ! Avant lui, le laid s'était fait jour, mais après lui, il faudra tirer l'échelle... Ce n'est pas seulement le laid, c'est le trivial, le sot et le bête, que M. Courbet a peint dans le tableau des «Demoiselles de village», et c'est encore pire que le laid. Que ce soit là un des côtés de la réalité, je le veux bien ; que vous y touchiez une fois, soit : mais toujours, cela passe les bornes. Quel singulier homme êtes-vous donc, pour que toutes les splendeurs de la nature passent inaperçues à vos yeux, que le laid attire invinciblement vos regards et qu'il n'y ait que le hideux qui ait le privilège de vous captiver ?... On passerait encore par-dessus ces prétentions ridicules si la peinture de M. Courbet signifiait quelque chose. Mais on se tue à chercher quelle portée cela peut avoir. On se demande s'il y a un homme au monde qui puisse prendre ces bouffonneries grotesques pour de l'art véritable... « M. Courbet, écrit M. de Champfleury, est loin d'être accepté aujourd'hui, il le sera certainement avant quelques années ». Je ne me flatte pas de lire aussi facilement dans l'avenir ; mais, avant d'avoir vu la réalisation de cette prophétie, je n'y croirai jamais pour ma part, car alors il faudra désespérer de l'art et de ses destinées.

PAUL DE SAINT-VICTOR, *Salon de* 1857, *La Presse*, 4 août 1857 :

M. Courbet a fait dans la peinture une entrée de paysan du Danube, étalant ses guenilles et faisant

UNE BAIGNEUSE, PAR M. COURBET

Femme de 45 ans sur le point de se laver pour la première fois de sa vie, dans l'espoir d'apporter un soulagement à ses varices.

*D'après Léger, Courbet selon les caricatures, p. 24.*

*Cham, caricature des* Baigneuses *dans l'*Album du Charivari.

**La terrible Savoyarde, par Courbet.**

Cette terrible Savoyarde propose 500 francs et un caleçon d'honneur à celui qui pourra la *tomber :* on offre de parier qu'elle tombera M. Courbet dit le *Rempart d'Ornans*, le même dont les épaules n'ont pas encore touché la terre.

Nos éloges sont dus à cette suave composition. La femme courbée, amie de la terrible Savoyarde, est aussi un chef-d'œuvre, et nous paraît résumer les tendances poétiques de l'auteur.

*D'après Léger, Courbet selon les caricatures p. 23*

Caricature des *Baigneuses* (1853).

sonner ses sabots ; il y a planté ce qu'il appelle le drapeau du réalisme, c'est-à-dire un vieux chiffon qui traîne depuis trois siècles dans les bas-fonds de toutes les écoles. L'homme n'est pour M. Courbet qu'un objet matériel comme un autre ; c'est une chose, un meuble, une manière d'arbre, qui, au lieu d'être revêtu d'écorce est habillé d'une veste. Tous ces objets inanimés ou vivants sont touchés de main d'ouvrier, sinon de maître. Il ne manque à M. Courbet que de savoir la perspective, celle des lignes aussi bien que celle des tons... Qu'un modèle de M. Courbet n'ait ni âme, ni intelligence, qu'il n'exprime aucune idée, aucun sentiment, je le conçois : un réaliste n'a pas besoin d'idéal ; mais il lui faut un torse et des hanches. Il peut se passer de poésie, mais non pas de la chute des reins.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT, *Journal des Goncourt*, T. III, p. 164 :

18 septembre 1867. — Rien, rien et rien, dans cette exposition de Courbet. A peine deux ciels de mer... Hors de là, chose piquante, chez ce maître du réalisme, rien de l'étude de la nature. Le corps de sa « Femme au perroquet » est aussi loin du vrai nu, que n'importe quelle académie du XVIII^e^ siècle. Puis le laid, toujours le laid, et le *laid bourgeois*, le laid sans son grand caractère, sans la beauté du laid.

ALEXANDRE DUMAS FILS :

« Sous quelle cloche, à l'aide de quel fumier, par suite de quelle mixture de vin, de bière, de mucus corrosif et d'œdème flatulant, a pu pousser cette courge sonore et poilue ? »

MAXIME DU CAMP, *Les Beaux Arts à l'Exposition de* 1855, p. 236 :

M. Courbet aurait pu nous servir de transition naturelle entre la peinture de genre et la peinture de paysage, nous aurions pu le discuter longuement, et prouver qu'il manque des premières qualités que tout peintre sérieux doit exiger de soi-même ; aujourd'hui nous ne le pouvons plus ; nous faisons de la critique, bonne ou mauvaise, nous ne faisons point de réclames... Le bruit qu'on parvient à faire par ces moyens n'est pas toujours de la réputation, c'est souvent du scandale. M. Courbet a choisi lui-même, de son plein gré, la place qu'il désirait avoir dans la presse ; il a mis son nom et son *boniment* à la quatrième page des journaux, entre les dragées vermifuges et l'essence de salsepareille. Ceci n'est plus de notre

ressort. Dans notre travail, nous nous occupons d'art exclusivement, et de toute façon maintenant, nous n'avons plus rien à faire avec M. Courbet.

Parmi les œuvres qui créèrent le « scandale Courbet » quatre toiles parurent plus spécialement révoltantes : « l'Enterrement d'Ornans », si connu et aujourd'hui si classique, « les Baigneuses », les « Demoiselles de village » et « les Lutteurs ». L'Enterrement, dès 1850, déchaîna toute la violence de la critique. Nous n'en citerons qu'un exemple :

*L'Ordre et la Liberté*, 1850, sur « L'Enterrement d'Ornans » :

M. Courbet fait de la peinture démocratique et sociale. — Dieu sait, ce qu'en vaut l'aune ! — On appelle cela de l'énergie ! C'est brutal et violent ; c'est encore moins de la *réalité* que de la *trivialité*. Et quand ce serait de la réalité ? La réalité n'est pas l'art ; elle est plutôt le contraire de l'art... Les mêmes défauts se reproduisent dans cette affreuse chose appelée : l' « Enterrement des paysans d'Ornans ». Cette toile suinte ; c'est de la peinture moisie ; on dirait qu'elle a séjourné six mois dans une des caves du Palais Royal.

Quand parurent au Salon de 1853 les « Baigneuses », les violences de langage ne suffirent plus à venger l'opinion. L'Empereur, lui-même, indigné, frappa la toile d'un coup de cravache. Courbet, qui aimait et exploitait le scandale se réjouit. Il aurait dit : « Si j'avais su, j'aurais pris une toile mince, il l'aurait crevée et je lui aurais intenté un procès qui aurait fait du bruit ». Ce procès n'était pas nécessaire pour que les Baigneuses fissent « du bruit ». On en jugera par la citation suivante, prise entre cent du même ton :

Courbet, les Lutteurs, Collection Hatvany, Budapest. — Salon de 1853.

PROSPER MÉRIMÉE, *Salon de* 1853, *Le Moniteur Universel*, 5 juin 1853, sur les « Baigneuses » :

Les Baigneuses... N'allez pas surtout vous imaginer Diane et ses nymphes ; vous en seriez bien loin. Embarrassé de vous parler du tableau de M. Courbet, permettez-moi de vous conter une petite histoire. En été, le Manzanarès est à sec. On fait des trous dans le sable et l'eau s'y amasse goutte à goutte par infiltration. Sur ces trous, on élève des tentes en sparterie où le soir les *manolas* de Madrid viennent se baigner à la lueur d'une lampe. Et dans ma jeunesse, il y a très longtemps, je rôdais sans penser à mal, dans le lit du Manzanarès, lorsque la directrice des bains, devinant que j'étais un étranger curieux de m'instruire, m'offrit, moyennant une piécette (21 sous) de regarder par un trou fait *ad hoc* dans la sparterie. Je fus assez sot pour accepter, et je vis le modèle de M. Courbet, c'est-à-dire la personne la plus propre à guérir d'une impertinente curiosité. On ne pouvait prendre une leçon de morale à meilleur marché. C'est peut-être une leçon de morale que M. Courbet a voulu donner ; autrement, je ne saurais m'expliquer comment un homme se serait complu à copier au naturel une vilaine femme, avec sa bonne, qui prennent dans une mare un bain qui semble leur être fort nécessaire. Une couleur puissante, un modelé vigoureux accusent tous les détails d'une nature ignoble. J'avoue qu'il est impossible de faire des chairs plus vivantes ; mais apparemment M. Courbet n'envoie point ses *Baigneuses* à la Nouvelle Zélande, où l'on juge du mérite d'une captive par ce qu'elle peut fournir de viande au dîner de ses maîtres. En vérité, ce tableau est triste à regarder.

Les « Lutteurs » et les « Demoiselles de village » provoquèrent un peu moins d'indignation publique, mais des critiques aussi ardentes.

BOYELDIEU D'AUVIGNY, *Salon de* 1853, p. 35 :

Et ces Gladiateurs ? Regardez donc leurs jambes, on dirait les quatre pieds de ces vieux meubles à griffons. Puisqu'on voulait faire des gladiateurs, ne pouvait-on leur choisir une pose plus... moins repoussante ? Pourquoi chercher l'ignoble ? — Ah ! c'est que vous n'y entendez rien. Le beau, c'est le laid... Ah ! c'est différent. Alors, je retourne à ma première idée, j'aime mieux autre chose.

25395

MADAME GRÉGOIRE.

Est-ce que, par impossible, cette dame aurait eu l'audace de se faire passer auprès de M. Courbet pour la *Mere Grégoire*, cette bonne et aimable commère à l'œil brillant, au teint fleuri, à la bouche riante, que nous connaissons tous?... Ah! cher et illustre maître! quelle erreur serait la vôtre!

*G. Randon, Caricature, dans le* Journal amusant (1867). — *D'après Léger*, Courbet selon les caricatures, *p.* 69.

Nous ne serons pas moins surpris de cette violence de la révolte contre Courbet que de la rapidité avec laquelle elle s'est changée en une acceptation, sinon une admiration, unanime. C'est qu'il fût dépassé à son tour — et très vite, — par les Impressionnistes qui l'emportèrent dans la provocation.

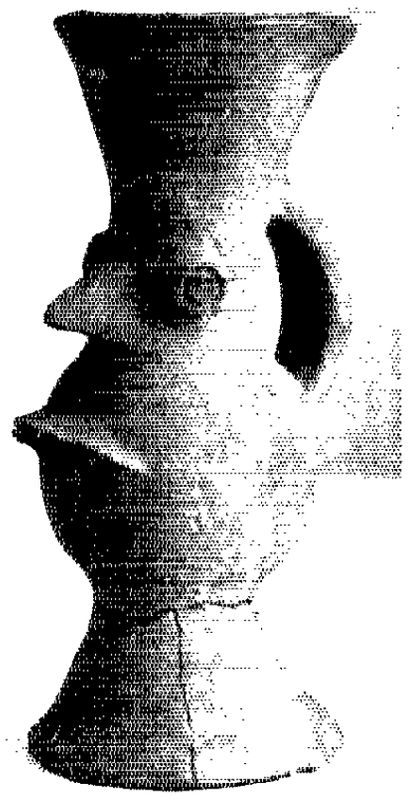
Au XIX^e^ siècle, l'art n'évolue plus, il brûle déjà les étapes et ce rythme impétueux de l'invention transforme presque immédiatement les audaces de la veille en

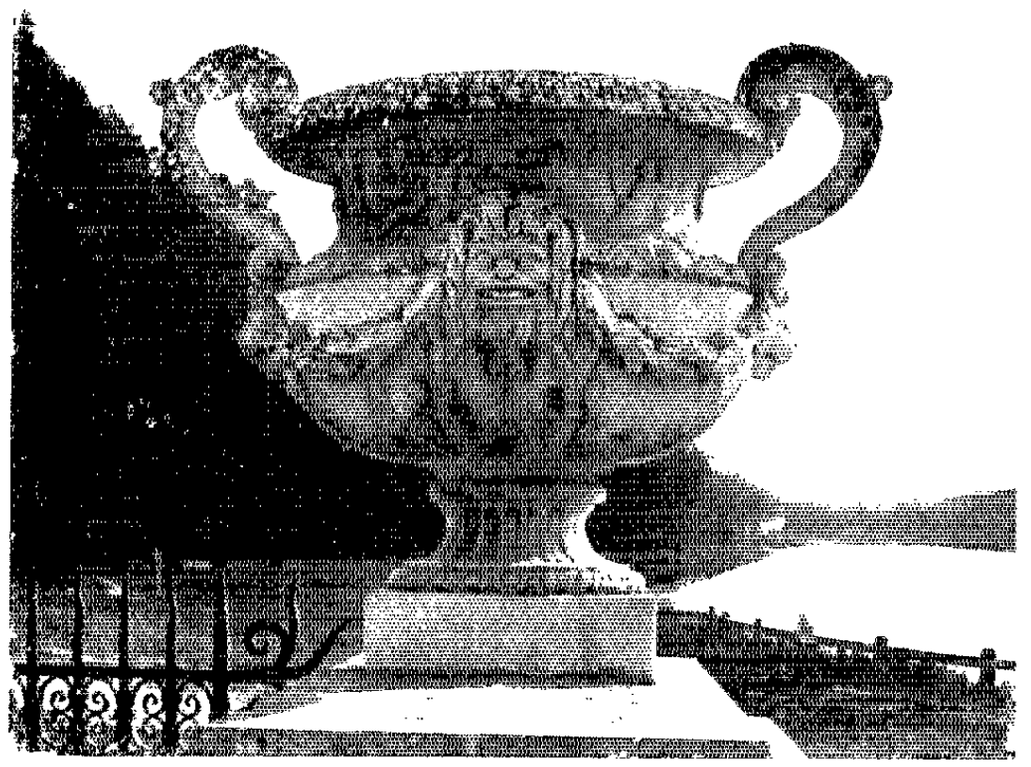
Courbet, Madame Grégoire, 1855. — Ce tableau, récemment acquis par l'Art Institute of Chicago, figurait à l'Exposition Courbet (1867).

académisme accepté et déjà dépassé. Cela, nous le devons à Courbet lui-même, à son défi violent, à son acceptation joyeuse de la colère publique. S'il n'avait pas créé ce type nouveau du génie outragé et isolé, les Impressionnistes n'auraient eu ni le courage d'aller contre l'insulte ni ce goût du scandale qui suscita tant de tentatives hardies.

Depuis lors, le caractère agressif est resté le caractère dominant des productions nouvelles, à tel point que la valeur agressive est aujourd'hui équivalente à la valeur classique des époques académiques.

Marie ELBÉ.





De gauche à droite et de bas en haut : 1 et 4. Vases Narza. Civilisation côtière du Pérou. — 2. Vase du Haut-Pérou. Musée d'Ethnographie du Trocadéro, nº 3996. Mission Dombey. — 3. Vase de l'Etat d'Oaxaca (Mexique). Musée d'Ethnographie du Trocadéro, nº 8085. — 5. Vase de style Louis XIV. Palais de Versailles. — 6. Un maître-potier moderne : M. Jean Besnard (à gauche) dans son atelier. — 7. Types de poteries esthétiques : vases de Jean Besnard. (Cf. article *poterie*, p. 236).

# CHRONIQUE DICTIONNAIRE

**BENGA (Féral).** — Le jeune danseur sénégalais Féral Benga, qui passe actuellement en vedette dans la revue des Folies-Bergère, est né à Dakar en 1906. Il débuta en 1925 aux Folies Bergère, dans la figuration, puis se fit remarquer, en 1926, dans une parodie de Joséphine Baker qu'il interpréta avec Dorville, sur un air de G. H. Rivière.

N'en déplaise au chauvinisme visage-pâle, il est intéressant de constater que se confirme, au moins dans le domaine du spectacle, la carence de la race blanche. Après Habib Benglia, dont nul ne conteste aujourd'hui qu'il est un de nos plus grands acteurs, voici Féral Benga qui vient revivifier notre music-hall presque mort, depuis le départ de la grande troupe noire des Black Birds, dont la présence, malheureusement trop brève, secoua l'été dernier notre torpeur.

Avant *Louisiana*, l'opérette nègre américaine qui, probablement, passera bientôt à la Porte Saint-Martin (avec Louis Douglas comme manager et Strappy Jones comme principale vedette), et le film *Hallelujah*, dont on peut espérer qu'aura prochainement lieu la projection en séance publique, c'est à Féral Benga qu'il incombe de représenter son admirable race devant le public parisien. Il en est plus que digne, tant par sa beauté remarquable que par son talent de danseur. — M. L.

Le danseur Féral Benga.

**ESTHÈTE.** — Etant bien entendu que personne n'adopte maintenant une pareille dénomination, il faut cependant reconnaître que ce mot s'est dévalorisé dans la même mesure et de la même façon qu'*artiste* ou *poète*. ( « Cet homme est un Artiste » ou encore « J'estime les Poètes » et surtout « la douce rigueur que les Esthètes apportent dans leur volonté »...). Les mots ont bien le droit, en fin de compte, de bousculer les choses et d'écœurer : après quinze ans, on trouve le soulier d'une morte dans un fond de placard ; on le porte à la boîte aux ordures. Il y a un plaisir cynique à considérer des mots qui traînent quelque chose de nous avec eux jusqu'à la poubelle.

D'autre part, la protestation automatique contre une forme mentale déclassée, a déjà elle-même ses ficelles à peu près visibles. Le malheureux qui dit que l'art ne marche plus, parce qu'avec ça on s'éloigne des « dangers d'action », vient déjà de dire quelque chose qu'il faudra bien considérer aussi comme le soulier de la morte. En effet, bien que cela soit assez dégoûtant à voir, le vieillissement est le même pour un poncif que pour un système de carburation. Tout ce qui, dans l'ordre des émotions, répond à un besoin avouable, est condamné à un *perfectionnement*, que, de l'autre bord, on est bien obligé de regarder avec la même curiosité inquiète (ou cynique) qu'un supplice chinois quelconque.

G. BATAILLE.

**KEATON (Buster).** — Il est curieux de voir, dans nos sociétés civilisées, les hommes garder leur nom d'enfant. Les photographies de première communion, celles qui nous représentent sous forme de bébés à plat ventre dans des fourrures, ou bien de sages petits garçons, placés à proximité ou non d'une console ou d'une colonne, nous font comprendre que la seule unité que vraiment nous possédions est peut-être celle du nom. Buster Keaton enfant, était-il un personnage flegmatique tel qu'aujourd'hui nous l'imaginons ?

J'estime qu'un portrait, même s'il ne date que de l'an passé, est toujours une dérision. Il n'est jamais qu'une sorte de cadavre et constitue à lui tout seul — par le simple fait de son existence — un envoûtement. Traîner derrière soi ses vieux portraits, c'est devenir comme un serpent empêtré

*Photo Metro Goldwin.*

Buster Keaton enfant.

dans ses vieilles peaux. Mieux vaut, le plus souvent qu'on le peut, changer de nom, d'aspect, d'occupations, de femme, d'idées, d'amis : c'est sans doute la seule voie qui nous permette de supporter sans honte la vue d'une photographie nous représentant à l'âge d'enfant, à moins de posséder — comme le Buster Keaton des films — un sang-froid intangible, tel qu'on devienne un axe autour duquel gravitent les petites billevesées des événements mobiles, raidi comme un piquet par le glaive de l'humour, et sans rire jamais...

M. L.

**POTERIE.** — Les archéologues et les esthètes s'intéressent au contenant, et pas au contenu, aux scènes champêtres, aux animaux du pourtour, et pas au lait tombant directement du pis ; à la couleur de la terre cuite et non à l'odeur qu'elle pouvait donner à ce lait, odeur de plantes aromatiques, de fumée, de bouse, au hasard des civilisations à beurre frais ou à beurre rance. On admirera la forme d'une anse, mais on se gardera bien d'étudier la position de l'homme qui boit, et de se demander pourquoi, chez de nombreux peuples, il est honteux de boire debout.

Bien mieux, on ne cherche pas à savoir si l'homme qui détenait le pot dans son habitation avait ou non la préoccupation de le laisser vide ou de l'emplir, de le laisser ouvert ou de le fermer soigneusement.

On dira que ces choses sont passagères et que leur reconstitution ressortit à l'imagination. Mais niera-t-on qu'on fasse un ample usage de l'imagination quand on extrapole, sur un croquis, les pieds ou le col d'un vase dont on n'a que le ventre ?

Et d'ailleurs la part soi-disant prépondérante de cette faculté dévergondée, peut être fort réduite, quand on veut bien se donner la peine de regarder autour de soi. Il est un champ infini d'observation offert à l'esprit raisonnable : l'humanité actuelle dont, relativement à la poterie, les croyances et même les techniques ont, au fond, si peu évolué depuis le commencement du monde.

Car enfin combien de millions d'hommes croient encore aux présages tirés des pots cassés avant mariages ou après boire, des pots vides ou surgissant dans les rêves ? Salomon enfermait des génies dans des vases, la Légende Dorée a des histoires de démons emprisonnés dans des pots. Combien d'esprits de la magie arabe s'appellent encore aujourd'hui *Banou Qamaqim*, « enfants des flacons » ? Combien de belles jarres de terre rouge, pleines d'eau inépuisable et faiseuses de miracles voient se relayer jour et nuit les moines pour l'adoration perpétuelle, dans certain rite chrétien d'Afrique ? Et chacune d'elles, pour la défendre, n'a pas moins d'un dragon, d'une troupe de serpents véritables, et d'un bois entier aux arbres séculaires dont les esprits terribles ne permettent pas même le bris d'un rameau. — M. G.

*Cliché Metro-Goldwyn*

# HALLELUJAH

## Film de King Vidor

C'est un prodige assez étonnant qu'il faille défendre une œuvre avant que le public en ait connaissance, particulièrement s'il s'agit d'un film. Jusqu'à présent le plaisir des yeux fixés sur l'écran avait dispensé l'intelligence et la raison de se livrer à leurs petits travaux habituels. La nature des films présentés, si haute en fut la qualité, en bornait la subversion possible à celle de l'amour et des rêves. (Les surréalistes disent : l'amour est révolutionnaire).

L'apparition de quelques bandes telles que *Sorcellerie* donna à penser que la morale publique pouvait être dissoute. Les films russes ont convaincu l'œil intérieur de l'Etat que les fibres politiques sont particulièrement sensibles à l'acide bolchevique du cinéma. Bref celui-ci est si bien considéré comme un agent de subversion éventuelle que la censure donne aussi souvent qu'elle le peut, et de façon stupide, les meilleurs signes de sa vitalité.

A l'heure actuelle ce n'est pas contre cet ennemi de toute liberté qu'il faut défendre *Hallelujah*, film de King Vidor. Personne ne le menace sauf tout le monde, tandis qu'une singulière barrière invisible en interdit l'approche. On livre à la foule les pires inepties avec une frénésie qui, si on l'analysait, révélerait à la fois un mépris bouleversant et des intentions diaboliques, mais on lui refuse *Hallelujah*, à moins qu'avant de le présenter on n'exécute des manœuvres telles qu'on provoque par là même les réactions les plus funestes.

Film unique, il est d'une contenance énorme, et d'une réalisation dénudée. L'intrigue est sans complication, la technique n'use des procédés spéciaux qu'avec une discrétion touchante. Aucun symbole littéraire, comme dans *La foule*, ne vient accrocher l'attention ; il ne fait état d'aucune esthétique, ne s'adresse à personne en particulier, ni aux intellectuels, ni aux bourgeois, ni aux prolétaires, mais au peuple tout entier. Il vit d'un dieu et d'un diable, mais échappe à la religion comme à la morale.

Mais c'est avant tout un film collectif. Chaque individu n'est que partie d'une foule régie par une âme commune. Son esprit est partie d'un esprit collectif. Les drames qui se jouent entre les divers personnages, si violents soient-ils, n'ont point ce caractère de liberté individuelle âpre et raffiné dont les amateurs d'émotions aisées jouissent en se léchant les babines. Et cependant ils nous touchent jusqu'à l'angoisse et jusqu'au cri.

Il semble que parfois on parvienne à l'extrême frontière de l'indicible ; jamais autant qu'en présence de ces foules noires en proie à une danse rituelle, ou de la lâcheté de tel voyou devant la mort, on n'est saisi à la gorge par le mystère de la réalité derrière les apparences.

Pour longtemps, on voit les forces de l'univers

quitter les hauteurs fades et anémiques auxquelles l'esprit nous a habitués et se réfugier dans ce qui, géométriquement, est la bassesse. Ce sont les régions basses du monde qui se meuvent et c'est cependant la grandeur de l'âme humaine (je m'entends) qui se dresse.

Je prétends que l'évocation des esprits, que la volonté de mise en branle des forces de la nature par des formules magiques intéressent la pure réalité, alors que les considérants des religions modernes et épurées sont du domaine d'un esprit agissant pour son propre compte, à vide et sans relation avec le monde extérieur. *Hallelujah* nous rend à la compréhension universelle en commençant par le commencement qui est déjà le stade de sa perfection.

Nous sommes loin du cinéma ? Il ne s'agit au contraire que de cinéma, et pour la première fois, dans sa forme parfaite, de cinéma parlant et sonore. Il est impossible, fût-on payé par une firme nationale, de demeurer insensible à telles scènes de délire mystique collectif au cours desquelles apparaissent des visages parés d'extase terrifiante, à telle autre où l'on entend râler un blessé et le meurtrier appeler au secours, à telle autre encore, d'un réalisme hallucinant, représentant la fuite d'un gros homme, lâche devant la mort qui approche à grands pas.

La réussite d'un tel film ne peut être le résultat que du hasard ou d'un grand amour. On dit que c'est là l'aboutissement d'un rêve longtemps caressé par King Vidor et que, pour le réaliser, celui-ci fit preuve du plus grand désintéressement. En tout cas il doit marquer l'apogée d'une carrière purifiée par un grand souffle noir.

Alors que nous sombrons dans la médiocrité, et que de plus en plus n'ont chance de durer que les basses flatteries à un goût de parfumeurs, nous devons voir, avec l'apparition possible d'*Hallelujah*, s'il faut désespérer une fois pour toutes de la mentalité nationale à cause de sa voix, et des intellectuels à cause de leur silence.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

# LA FEMME 100 TÊTES, PAR MAX ERNST

## (Éditions du Carrefour)

Le poète est un loup pour la poésie. Il la combat, la vainc et la déchire à belles dents et à longues griffes. Il s'en nourrit. Semblable à la lutte éternelle, au combat sans merci des amants, une passion forte comme la haine et la mort unit et oppose à la fois le poète et son idéale maîtresse. Sans ce goût du meurtre et du sang, pas d'œuvre valable dans ce domaine.

C'est ce goût du meurtre, cette saveur de sang qui caractérise l'œuvre de Max Ernst et, en particulier, la *Femme* 100 *têtes* qui est en quelque sorte la *Somme* de ses recherches.

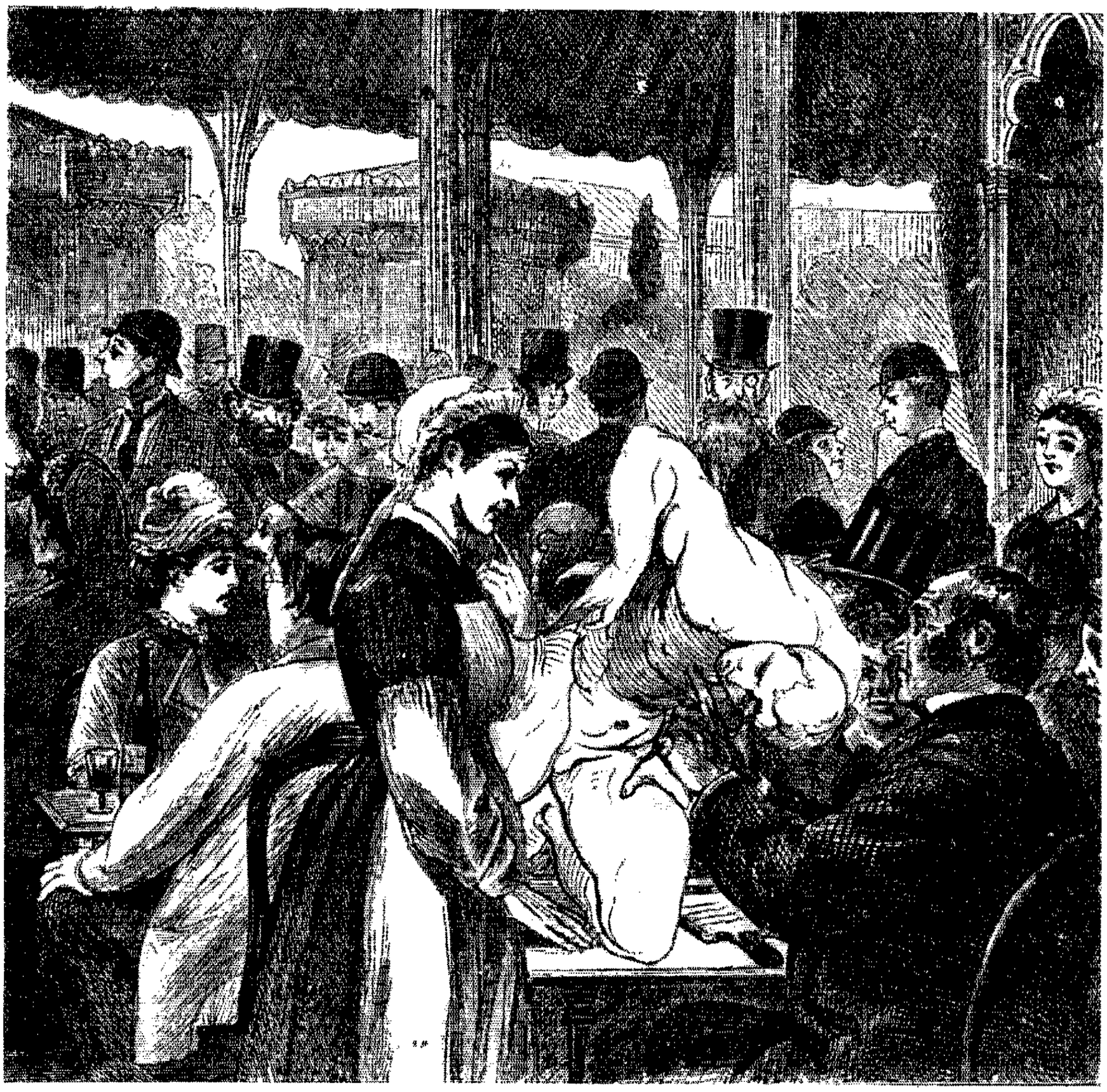
Pour le poète il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel. Et c'est bien au spectacle d'une réalité plus étendue que celle communément reconnue telle que nous convie l'inventeur des collages.

C'est un nouveau domaine acquis par l'imagination au souvenir, une colonie conquise à la liberté du rêve au profit de l'impérialisme du « Déjà vu ».

Car cela qui nous est montré aujourd'hui est un panorama suffisamment grand de tout un inconnu de cauchemars et de visions pour que désormais nous puissions identifier les autres vues qui pourraient nous être soumises, pour que nous puissions dire : Cela fait partie du pays de la « Femme 100 têtes » où Max Ernst pénétra le premier, c'est situé à telle distance du point de chute des titans, à l'ombre de l'escalier qui vit la fuite de l'Eternel, non loin de la grotte étrange où s'ébattent des souris insolites, dans le territoire d'apanage des tremblements de terre et des envols flexibles de ballons, à mi-chemin entre le réveil et le crépuscule, au pays des songes, des luxures, des horreurs ténébreuses et des aurores artificielles.

Tout au long de ce récit de voyage, de ce journal d'exploration surgit l'image indécise qui hante nos cervelles au moment précis où cessant, pour si peu de temps, d'être un homme nous pénétrons par la grâce érotique des sens dans un univers de délire et de gémissements et de baisers.

Il s'agit à vrai dire de la connaissance acquise d'un nouvel olympe. (Et l'on peut bien employer



« Et rien ne sera désormais plus commun qu'un titan au restaurant. »
Max Ernst, la Femme 100 têtes (Éd. du Carrefour).

ce mot désormais puisqu'il est dépouillé de toute signification religieuse).

Les dieux privés de prérogatives injustes et arbitraires sont des êtres à vrai dire pas très humains (mais le sommes-nous davantage) avec lesquels il y a parfaitement moyen de s'entendre et de lutter.

Et soumis au destin même de tout poète Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel.

« Et rien désormais ne sera plus commun qu'un Titan au restaurant... »

Robert DESNOS.

N. B. — *La Femme* 100 *têtes* a été éditée aux Éditions du Carrefour (Paris, 1930). Les originaux des illustrations (gravures anciennes découpées et collées) appartiennent au Vicomte de Noailles.

# RELIGION ET « FOLIES-BERGÈRE »

Si, depuis longtemps poussé par une impénitente curiosité, je n'ai pas manqué de me rendre aux *premières* du Casino de Paris, je ne laissais pas, après peu d'instants, de bâiller à ces fêtes espagnoles, à ces danses acrobatiques ou apaches, à ces sketches de Mistinguett, à ce jazz châtré, à cette mise en scène d'art que nous prodigue l'établissement de la rue de Clichy.

Les *Folies-Bergère*, même remises à neuf, échappent partiellement, mais fortement, à cet ennui et je ne veux pas faire flotter à son sujet la moindre équivoque.

Au début de la deuxième partie, le rideau se lève sur une rue de Paris dont la foule, en dépit des intentions du livret, est bien plus sadique que le Marquis de Sade, qui paraît en personne : cyclistes, que ne vêt qu'un petit tablier de livreur, trottins les seins et les fesses à l'air, le cou emmitouflé, agent en képi et caleçon. Puis, à l'appel du divin marquis, une suite de tableaux, dont les uns me refroidissent, les autres me raniment.

Je n'ai qu'une médiocre estime pour le *Gué* : une élégante, avant de le franchir, consulte une intrépide bergère qui, la jupe retroussée (jusqu'où vous voyez, chante-t-elle), expose galamment ses appas ombrés. Très XVIII[e], égrillard, de l'érotique bourgeois tourné au sénile.

Je goûte davantage : 1° les trois jeunes femmes dont la nudité n'est incomplète que par l'appoint d'un banjo décoré d'un cœur — le cœur au ventre — qu'elles grattent avec rage ; 2° le lit,

*où, sous le beau drap transparent,*
*s'étire un corps souple et charmant...*

dans l'attente d'un petit *pékinois*.

Mais rien ne vaut à mon gré le *Nu Mondain*, le *Nu Lascif*, le *Nu Polisson* et le *Nu Erotique*.

Les trois premiers *Nus* sont de l'espèce *défilé*, un défilé rythmé par une musique qui, si nous étions en général plus connaisseurs, serait la gloire de nos orchestres français. Musique du style Borel Clerc (un des maîtres du genre), trente-deux mesures et la démarche strictement régulière comme le jazz, mais non point syncopée et tellement autre, bien qu'elle soit relevée de saxophones, de banjos et d'une pointe d'anglo-saxonisme ; musique décorative, oratoire, automatique.

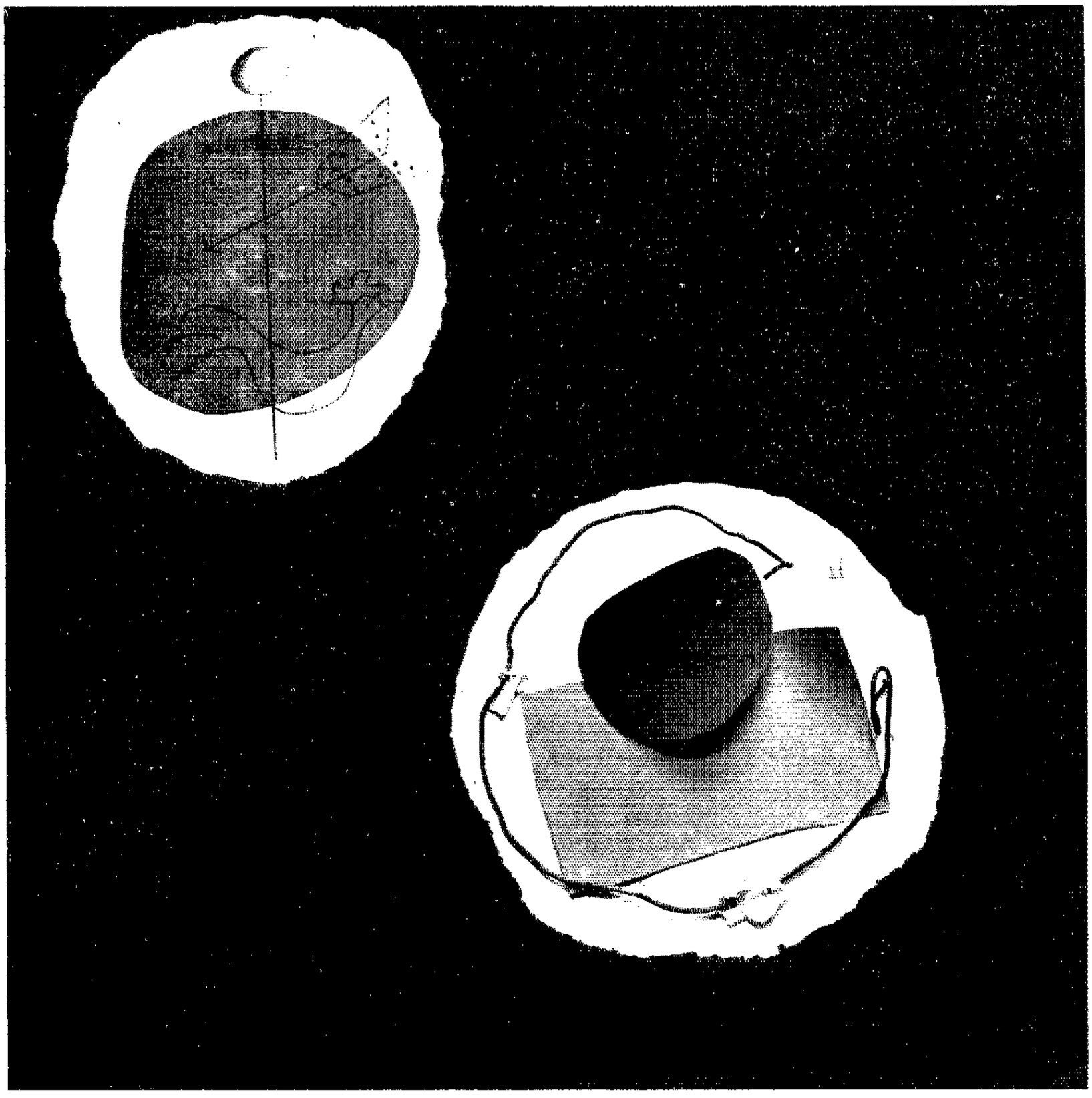
Le *Nu Mondain* et le *Nu Lascif* sont frères : femmes de haute taille, aux poitrines rostrales, cariatides de chair, avec leurs gestes vraiment rituels, leurs vêtements de cérémonie, leurs paroles conventionnelles, leurs sourires stéréotypés d'extase baveuse, ce sont des prêtresses de la volupté. A quels abandons préludent ces rigueurs si savamment ordonnées ? Le rideau tombe à propos pour que, haletants, nous l'ignorions.

Le *Nu Polisson* est un de ces cortèges antiques que ne nous revèlent point assez les vases à figures noires ou rouges, pourtant bien inspirés parfois : sur une litière que portent deux cochons à la langue pendante, précédée et suivie de ménades, enchaînée de saucisses, les seins coiffés de peau d'orange, les reins ceints d'un pagne bourgeonnant de caoutchouc rose, une jeune femme figure inconsciemment, bien moins que la polissonnerie, une assez redoutable volupté.

Le *Nu Erotique* est une suite de tableaux qui nous dépeignent la tentation d'un moine. Nous sommes menés, de la cellule où, entre les feuillets de l'antiphonaire, apparaît au cénobite une voluptueuse image, au Sabbat que préside Lucifer, parmi des sorcières, des diables et des femmes nues liées, battues de verges ou léchées de flammes. Arrêtons-nous un instant dans ce cloître (pourquoi la direction, par propre peur d'elle-même, a-t-elle ravi à cette croix lumineuse ce corps de femme qui en était la plus convaincante rédemption ?) ou accoudons-nous à cette fenêtre du couvent. Une nuit trop bleue pour ne pas être inquiétante baigne les gargouilles, les corniches et les pinacles ; peu à peu, tant de gothiques excroissances s'estompent, se rapprochent... et ce sont autant de torses, de membres, de têtes de femmes lubriques.

Ce n'est pas tant pour mettre l'eau à la bouche que je me suis complu à décrire ces scènes, mais dans l'espoir d'en souligner le caractère religieux, caractère auquel il ne manque même pas l'élément profanatoire. Car ce sont bien là des manifestations de l'esprit religieux que ces vastes cérémonies organisées à grands frais et pour leur plus grand profit par de véritables prêtres. L'espèce humaine se caractérise avant tout par ce phénomène essentiellement arbitraire qu'est la religion et qui s'est toujours manifesté au cours des âges, sous les formes les plus diverses mais avec d'impérieuses constantes. N'en déplaise aux épouses, aux magistrats, aux foules nationalistes, aux cœurs timorés que ce temps rebute, l'esprit de religion ne hante plus les cathédrales catholiques, dont il vomit les psaumes et cantiques. C'est au music-hall, parmi vingt paires de jambes, au son d'un air de Christiné, en un ballet conventionnel et magnifiquement ordonné de tout ce qui fait l'objet de nos désirs charnels, qu'il faut aller chercher, enfin rendu à l'érotisme, cet esprit de religion.

G. H. R.

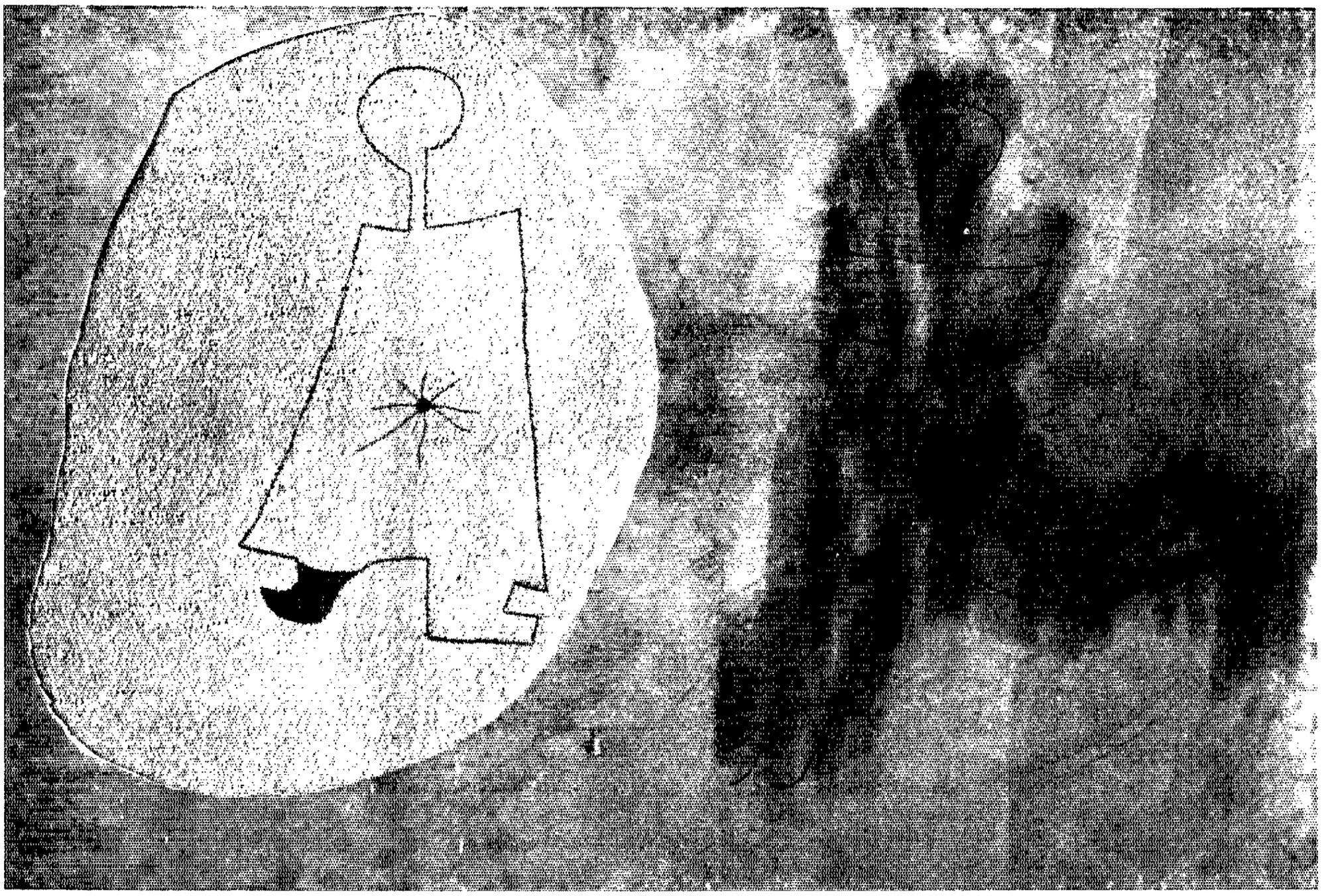


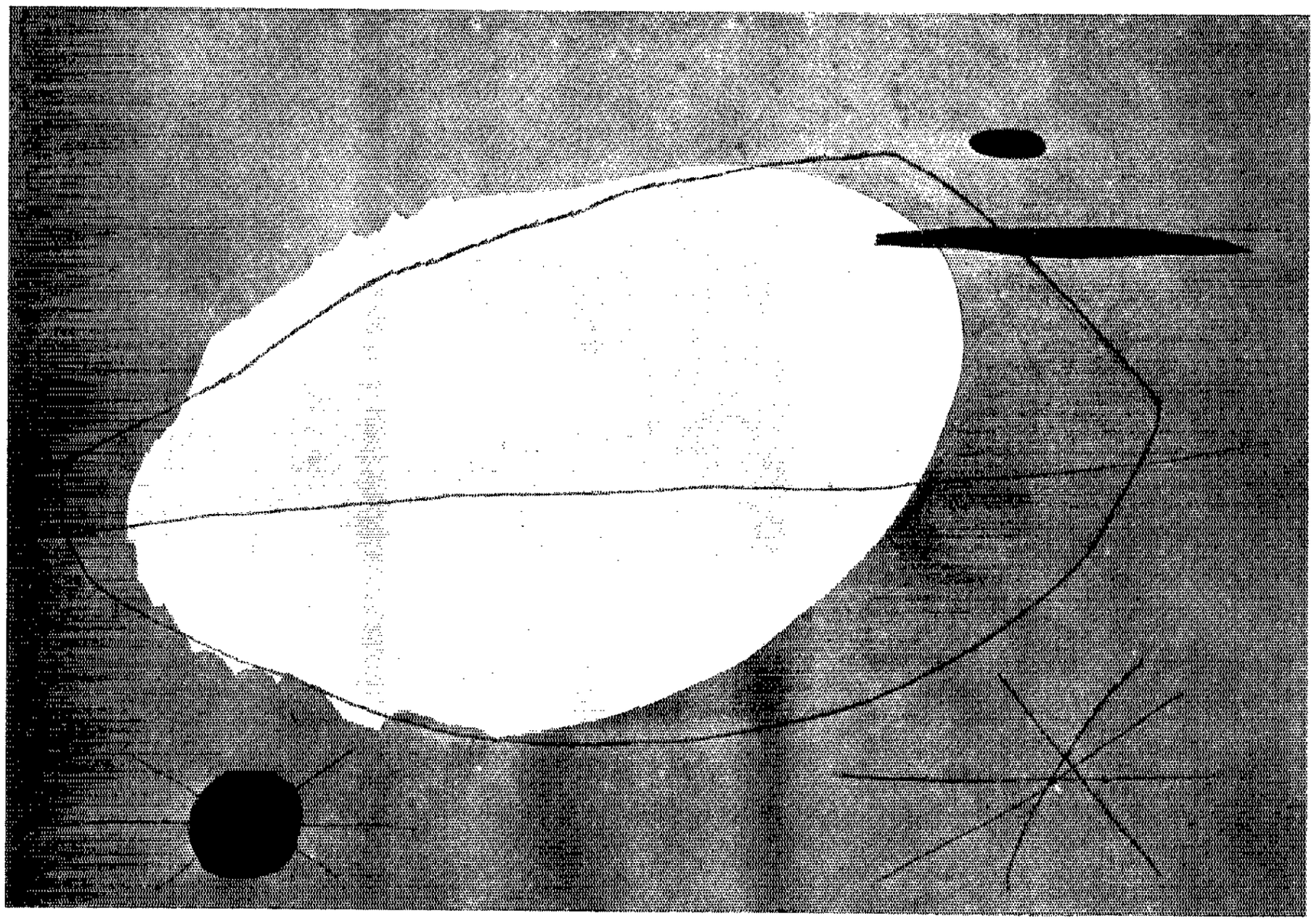
Miró, Papier collé, 1930 (55×55 cm.). — Collection Simone Breton.

## JOAN MIRÓ (Papiers collés à la galerie Pierre).

Devant des œuvres de Miró telles que *Terre Labourée*, les *Paysans Catalans*, les *Intérieurs Hollandais*, on pensait à Jérôme Bosch, à des influences flamandes. On percevait un combat grotesque, une jonglerie d'associations, d'hallucinations dansantes. Ses tableaux contenaient trop de commentaires, ils étaient trop explicatifs, presque trop élégants. C'était l'humour d'une farce paysanne : personnages en train de détruire ou de bâtir un puzzle de figures, milieux, désirs, hilarité... Peut-être ces peintures n'étaient-elles pas assez monstrueuses (la chose la plus monstrueuse et insolite ne serait-elle pas la règle, cette bulle de savon lâchée en l'air ?).

Miró s'est purgé la tête et s'est freiné la main. Un retour vers le cercle, le poteau, les boules tournoyantes. Il renonce à la tension dialectique du grotesque dont les exigences utopiques compromettent ou embellissent le partenaire. Il fuit la métamorphose comparative, au profit d'une ignorance plus





Miró, Papiers collés, 1930 (*a*) 71×107 cm. *(b)* 70×112). — Galerie Pierre.

simple (le grotesque, comme moyen d'assassinat, est vraiment par trop faible).

Chansons stellaires d'enfants. Aux contrastes d'associations, se substitue une iconographie qui dépasse de beaucoup l'anecdote. C'en est fini des commentaires bavards.

C'est encore l'homme ibérique au pied géant, le paysan qui féconde la terre en la piétinant ; la vieille stèle paysanne monte de la terre, ce goudron noir des morts, et le dieu Mercure au ventre de femme enceinte surgit. Une télépathie archaïsante. Le retour des mythes.

Les collages de Miró nous ramènent aux mythes et aux jeux de jetons. La géométrie comme conjuration, pour échapper à la dialectique inexplicable des dieux, dont les cadeaux les plus conséquents sont la folie et le règlement militaire. La candeur sans équivoque. Quelquefois un morceau de plante se forme, ou bien un nerf douloureux commence à tâtonner. Miró a réussi un dépouillement qui lui était nécessaire. Il se plonge aujourd'hui dans une intuition sans fil. La géométrie et le nombre qui, autrefois, n'expliquaient rien mais étaient des signes correspondant à l'incompréhensible dont on avait peur, empêchaient la connaissance, parce qu'ils restaient inadéquats à leur objet et le cachaient, à la manière de paradoxes. Aucune explication quantitative d'un cercle ne révèle son sens concret : il n'en devient que plus énigmatique, Règle et géométrie sont des techniques d'état de siège, applicables seulement à des exceptions, à des cas utopiques.

Il était temps pour Miró de lâcher ses anglaises et ses *Louise*. Le grotesque reste toujours une concession et une allégorie rusée, petite bourgeoise.

On voit nettement que l'obsession de Miró est maintenant plus nette. L'acrobatie anecdotique s'est effondrée. Dans les paysages de 1927-1928, on voit déjà poindre cette simplicité. Celui qui s'explique trop vite n'ose pas assez : il se place en dehors de son hallucination et devient spectateur. Miró a renoncé cette fois au charme de sa vieille palette. C'est la défaite de la virtuosité. L'intuition monte. Marque d'une indépendance agrandie.

Simplicité préhistorique. On devient de plus en plus archaïque. La fin rejoint le commencement.

Carl EINSTEIN.

# EXPOSITION JUAN GRIS (Berlin, galerie Flechtheim)

Depuis la mort de Juan Gris la distance acquise nous permet de former un jugement d'ensemble sur l'œuvre entier de ce grand peintre.

Il nous est possible aujourd'hui de rendre enfin justice à cette réalisation, d'une courbe si parfaite et, si l'on peut dire, fermée en soi.

La galerie Flechtheim a voulu rendre hommage à sa mémoire en organisant une exposition commémorative : elle a présenté pour la première fois en Allemagne une vue d'ensemble de l'œuvre de Juan Gris, encore peu connu du public allemand : soixante tableaux, quelques dessins, des gouaches et des lithographies présentent l'image d'une réalisation logiquement développée et d'une unité complète.

Nous soulignerons la logique impérieuse d'un développement que l'ordonnance adroite de l'exposition fait ressortir avec une particulière clarté. On n'y trouve aucun soubresaut, aucune révolte. La mesure caractérise cette œuvre qui, par une étonnante modestie et une sévère discipline de soi, semble ne donner que les variations d'un même thème. Gris savait bien pourquoi il s'imposait des contraintes dans la composition et dans la couleur. Il s'agissait pour lui de découvrir une forme ancrée sur des lois solides. Celle-ci ne pouvait être obtenue par des expériences multipliées, mais par la limitation et la concentration sur un thème.

Une nature morte de Gris est composée par des plans tournant autour de la partie centrale. Gris atteint ainsi à l'état d'un être replié en lui-même, mais libre, ce qui produit l'effet d'un calme classique, au-delà de tout problème humain. Qu'on me permette une comparaison : une pierre jetée dans l'eau produit des mouvements d'ondes concentriques. Ces ondes, arrêtées par les bords, sont ramenées au point central et se pénètrent l'une l'autre pour doucement se perdre à nouveau vers les bords. C'est un tel jeu mystérieux que réalisent les formes enchaînées entre elles.

Gris a définitivement trouvé la forme qui lui est propre dans les œuvres de petit format. C'est là qu'il peut oser les dernières grandes compositions à figures humaines, dans la manière des Arlequins, dont la forme dissimule en elle-même la loi du cercle et où les plans encadrants n'apparaissent que comme les émanations d'un noyau de formes et de couleurs. Ce sont des œuvres qui pénètrent jusqu'au fond même des solutions définitives, réalisées dans le pressentiment de la mort prochaine, avec une force de création surhumaine et qui sont ainsi supérieures à la phraséologie à la mode et aux théories problématiques.

# EXPOSITION DE COLLAGES (Galerie Goemans).

Il fut un temps où les papiers collés jouaient le rôle destructeur des acides. Temps bien passé ! On essayait alors de rompre le métier trop certain, plein à craquer d'effets assurés. La technique était le somnifère dont s'enorgueillissaient les imbéciles, qui préparaient leurs effets comme le point d'orgue du *bel canto*.

A ce moment les collages n'étaient qu'un moyen de défense contre les chances de la virtuosité. C'est aujourd'hui seulement qu'ils ont dégénéré en calembours faciles et qu'ils sont menacés de sombrer dans le truquage d'un décor petit-bourgeois..

Le spectateur contemporain accepte tout. L'art n'est pour lui qu'un moyen élégant de détourner ou de diminuer tous les dangers d'action. C'est un grand mérite pour la Galerie Goemans que d'avoir montré quelques spécimens d'œuvres datant d'une époque héroïque et mordante.

Aragon a écrit pour cette exposition une préface dont la rhétorique élégante ne met malheureusement pas en œuvre les clichés littéraires en question. Mais du moins casse-t-il les vitres des enthousiasmes serviles et professionnels. J'aurais souhaité qu'il mît dans son essai un accent plus marqué sur le merveilleux — cette réalité qui est la plus aiguë d'entre toutes les réalités — et qu'il montrât plus concrétement comment le miracle sans Dieu déclenche l'explosion du logique. Aragon, me semble-t-il, a affaibli le merveilleux en le définissant comme la matérialisation d'un symbole moral. Je crois que le miracle est justement situé au delà de toute espèce de position morale, parce que, grâce à sa réalité plus forte, il remet en question tout le réel conventionnel et la causalité, cette vieille grue abusée.

Il est devenu facile de peindre pour rire. Un tas de superstitions entourent ces revenants qu'on nomme tableaux et mettent autour d'eux des brumes d'adoration. Le démoniaque c'est le joli ciel bleu d'hier, le rossignol vu à l'envers. Beau et laid — ces expressions du XVIII^me^ siècle, héritées des épicuriens — indiquent plutôt la situation sexuelle de celui qui porte le jugement et n'apparaissent que comme une bureaucratie des émotions, tout juste bonne devant des girls de revue.

Le laid dénonce peut-être un trauma infantile ou une sensibilité chrétienne traquée qui cherche désespérément une compensation. Des Carpocratiens en retard se vantent de vices décoratifs, à la manière dont Epictète se vantait de sa vertu ; ainsi on change les tabous. Le laid, c'est le jugement des classiques choqués, qui demandent secrètement une classification sexuelle pédante. Peut-être est-ce Henner qui leur donne la mesure. Bien que l'on fasse tourner la roue des valeurs, on reste figé dans les vieux schémas bourgeois de classement : antique jeu dialectique et symétrique des contrastes.

Aragon parle de la peinture envisagée comme un langage. Pourquoi pas ? Que l'on regarde les vieux Gobelins, les miniatures, les tableaux des Flamands, les images d'Epinal. Je me fiche du métier, mais tout de même ce Dali me semble n'être qu'un virtuose en carte postale myosotis qu'il emploie comme une base collective. On choisit consciemment le langage le plus facile ; Dali met en œuvre des moyens académiques qui font l'effet de paradoxes crevés. Peut-être se défend-il par eux de ses obsessions. En tout cas c'est grâce à eux qu'il peut tutoyer son voisin et, en jasant de son isolement, se sauver grâce à un ordre charmant, pictural.

Il y a des messieurs qui croient possible de protester sérieusement contre une logique — moyen d'oppression — par une autre logique, ou contre des tableaux par d'autres tableaux. Ce n'est que changement de fétiches. Il est certain que l'on combattit à l'aide des collages l'écriture précieuse et individuelle, moyen de salauds coquets, ainsi que ce vieux Moi, pantalon bien usé ! — le Moi, signature posthume d'après la création ou plutôt la faillite... Mais le Moi reparaît quand l'action s'affaiblit : c'est la ceinture de sauvetage, dans les souvenirs de continuité. Le Moi, c'est la capitalisation psychique, la petite rente.

Aragon nous parle de la magie noire que nous rencontrons partout, comme la vache qui rit. Je ne crois qu'à des gens qui commencent par détruire les moyens de leur propre virtuosité. Le reste n'est que petit scandale qui ne soulève ni lecteur, ni spectateur, fabriqués de caoutchouc, et enchantés plutôt de ce pompiérisme démoniaque.

Je m'étonne que les music-halls ne donnent pas encore de programmes psychanalytiques. On ne vulgarise pas encore assez. Et pourtant on a des revues... — Carl EINSTEIN.

Giovanni di Paolo (1403-1482), Le miracle de Sainte Claire. — Coll. de Sir John Boileau.

# L'EXPOSITION D'ART ITALIEN A LONDRES

L'intérêt de l'Exposition d'art italien organisée à Londres n'aura pas été de grouper les tableaux déjà connus des musées d'Europe ; mais de présenter, à côté les unes des autres, des œuvres dispersées dans des collections particulières et qui formaient une unité : soit la prédelle d'une pièce d'autel perdue comme les scènes de la *Vie de St-Sylvestre*, de Pesellino (coll. du prince Doria-Pamphili-Landi, Rome) et le *Miracle de St-Sylvestre* (prêté par le Worcester Museum, Mass.), soit les panneaux d'un cassone ou les peintures ayant servi à la décoration d'une chambre de Francesco di Pugliese, comme la *Forêt en Feu* (prêté par le prince Paul de Yougoslavie) et le *Combat des Centaures et des Lapithes* (coll. Charles Rickett et Charles Shannon, Londres) de Piero di Cosimo.

Il faut ajouter à la facilité d'étude d'une telle classification, un grand nombre de peintures provenant des collections américaines particulières et qu'il sera difficile de revoir. Ainsi les tableaux de Bernardo Daddi, dont l'originalité consiste à échapper à la tradition giottesque et chez lequel sont visibles tous les signes d'un gothique international, de Sassetta, dont *Le Voyage des Mages* (coll. F. Maitland Griggs, New-York) traité dans l'esprit du surnaturel, apporte un nouvel éclaircissement sur les tendances des premiers maîtres de l'école siennoise. D'autres tableaux, comme le *Miracle de Ste Claire* (coll. Henry Harris, Londres) ou les scènes de la *Vie de St-Jean-Baptiste* (coll. Martin A. Ryerson, Chicago) de Giovanni di Paolo, étaient mal connus. L'intérêt de ces documents dépasse le cadre d'une exposition. Aussi *Documents* donnera-t-il une série d'études, la première sur Piero di Cosimo, consacrées à divers sujets qui se rattachent à l'exposition de Burlington House.

Georgette CAMILLE.

# REVUE DES PUBLICATIONS

Dr A. Métraux. — *Contribution à l'étude de l'archéologie du cours supérieur et moyen de l'Amazone* (Revista del Museo de La Plata, tome XXXII, pages 145-185 ; Buenos-Aires, janvier 1930).

La région du haut et moyen Amazone est encore peu connue, du point de vue archéologique. La remarquable étude que le Dr A. Métraux consacre à un certain nombre d'objets et fragments d'objets provenant de cette région et appartenant au Musée d'ethnographie du Trocadéro, à Paris, a donc le grand intérêt d'attirer l'attention sur une contrée dont la richesse archéologique a été jusqu'aujourd'hui trop négligée.

L'étude comparative et historique de ces diverses pièces permet à l'auteur d'arriver aux conclusions suivantes :

Il semble que ces restes archéologiques proviennent de la civilisation arawak, dont les tribus possédèrent une culture relativement développée qui s'étendit dans toute l'Amérique tropicale, à l'est des Andes, avant la conquête blanche et les invasions d'autres tribus moins avancées. Cette grande civilisation répandit en Amérique du Sud des techniques et un style dont elle-même était redevable au Centre-Amérique. De nombreuses appliques de vases zoomorphes et anthropomorphes, provenant du delta du Paraná, sont en rapport avec des céramiques du même type trouvées dans des gisements amazoniens et guyanais, ce qui permet de supposer que les bords du Paraná furent habités autrefois par une population d'origine arawak, ou du moins arawakisée.

Vase anthropomorphe Lac Macupy (Teffé).
Musée d'Ethnographie du Trocadéro.

La pièce que nous reproduisons ici, et qui a été décrite précédemment par J. Hébert (*Survivances décoratives au Brésil*, in *Journal de la Société des américanistes de Paris*, nouvelle série, t. IV, 1907), est un vase de céramique anthropomorphe trouvé dans le lac Macupy (rio Teffé). La terre est d'un brun tirant sur le gris. Son épaisseur est de 3 $^{m}/_{m}$. Haut. 0m15 ; larg. 0m19.

Signalons en terminant qu'un important ouvrage d'Erland Nordenskiöld, le premier à paraître dans la collection *Ars americana*, traitera également de l'archéologie amazonienne.

***

Jean Frois-Wittmann. — *Considérations psychanalytiques sur l'art moderne* (Revue française de psychanalyse, 1929, n° 2).

Nous tenons à rappeler ici cet important article consacré à un sujet que la psychanalyse n'avait pas encore abordé.

Freud, écrit Jean Frois-Wittmann, croit que le plaisir trouvé dans le contenu manifeste d'une œuvre d'art est un « avant-plaisir » et que le « plaisir final », venant du relâchement des tensions ( « économie d'inhibitions » ) et de l'émersion des pulsions et des rêveries qui en résulte, constitue le plaisir essentiel qui est attribué à l'œuvre. L'esthétique moderne différant en tout de l'esthétique traditionnelle ne peut manquer de déterminer d'importantes modifications dans la nature des deux plaisirs :

L'avant-plaisir, en plus des facteurs habituels : Communion (*Einfühlung*), appréciation de l'arrangement des parties, etc., comporte ici la surprise, l'absurdité, l'établissement de rapports qui satisfont des pulsions de curiosité de révolte, de toute puissance. Il ressemble donc à celui qu'on trouve dans les mots d'esprit (cf. Freud, *Le mot d'esprit et ses relations avec l'inconscient*) et dans les comparaisons entre choses dissemblables d'apparence (cf. Ferenczi, *The analysis of comparisons*). Quant aux facteurs du plaisir final, en plus des pulsions œdipiennes, narcissiques, homosexuelles, anales-sadiques, libérées à différents degrés par les œuvres traditionnelles,

on trouve aussi et surtout la simplicité enfantine, la moquerie du censeur, la négation du père et de la réalité, la régression au sentiment intra-utérin d'omnipotence, la tendance à la submersion du moi par le ça (*lyrisme*).

Dans l'art traditionnel, il y a donc forcément un conflit entre le plaisir final et l'avant-plaisir, puisque les pulsions signifient désordre, tandis que la beauté technique signifie ordre logique, harmonie, équilibre, etc. Le conflit n'est aboli que dans le domaine du sublime ( ainsi nommé dans les traités depuis Burke et Kant), où des pulsions régressives donnant lieu à un sens d'union avec l'infini sont libérées dans l'expérience. Dans l'art moderne au contraire, l'inconscient règne partout en maître ; et comme le but ultime des pulsions libérées est la négation de la réalité, elles se renforcent les unes les autres, d'où une certaine unification entre les deux sortes de plaisir. Il semble donc que, du point de vue de l'expérience esthétique également, les œuvres modernes ont une grande valeur de pureté.

***

*Cercle et Carré*, nº 1, 15 mars 1930 (Paris).

Le groupe *Cercle et Carré* publie dans le numéro 1 (15 mars 1930) de la revue du même nom deux manifestes de M. Seuphor et J. Torrès-Gracia, et quelques opinions parmi lesquelles on relève celles de L. Hoyack, Hans Arp, Mondrian, Fernand Léger, Kandinsky, Ozenfant, Prampolini, Luigi Russolo, Alberto Sartoris, Kurt Schwitters et E. Jacques-Dalcroze.

De HANS ARP (extrait du catalogue d'une exposition faite en 1915) : « Ces travaux sont des bâtisses faites de lignes, de surfaces, de formes, de couleurs. Ils tâchent de s'approcher de l'éternel, de l'inexprimable au-dessus de l'homme. Ils s'éloignent avec aversion de l'égotisme. Ils sont la haine des impudeurs des bas-côtés humains, la haine envers les images, envers les peintures. Les sculptures illusionnistes des grecs, la peinture illusionniste de la Renaissance conduisirent l'homme à une surestimation de sa nature, à la séparation et à la discorde. Au lieu de pouvoir nous servir, comme de nos propres mains, des mains de nos frères, celles-ci devinrent nos ennemies. A la place de l'anonymat surgirent la célébrité et l'objet d'art. La sagesse mourut... »

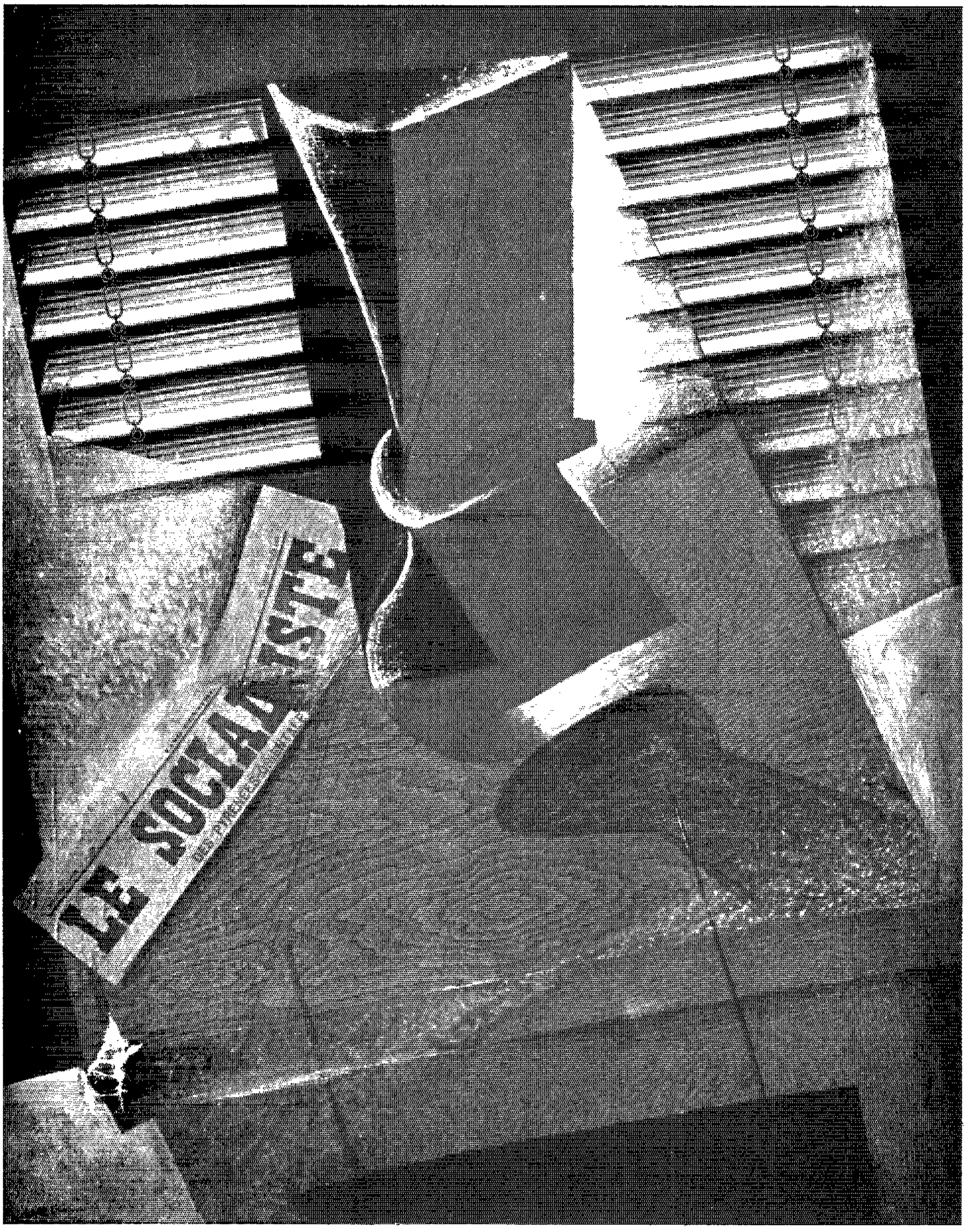
De FERNAND LÉGER : « ... Le goût de la simplicité, de la précision, de la clarté est absolument propriété occidentale — le rationalisme plastique actuel ne vient pas de la Méditerranée et de l'Orient, *il vient du Nord*. Le Nord, plus jeune, plus rapide, moins subtil, a su voir clair dans le problème de construction actuel qu'exige la vie moderne. Et alors, tout en découle logiquement. Si l'architecture est volontaire (et elle l'est), elle ne supporte à l'intérieur que des objets dans le même esprit — et cette architecture, ces objets sont, ou acceptés par les initiés, ou subis par une majorité de gens qui finissent par s'y habituer et l'accepter à leur tour. Le fouillis décoratif qui a commencé à la Renaissance italienne est le fait décadent qui s'est prolongé dans l'art bourgeois jusqu'à nos jours. L'ordre architectural nordique nouveau est en réaction radicale contre cet état. Mais la vie au sens moyen du mot ne fonctionne pas dans un état de tension, dans un état de révolution — une révolution pour détruire a besoin d'un concept simpliste brut, droit, mais une fois la destruction réalisée la difficulté commence. Il faut reconstruire dans un équilibre nouveau. " *On ne peut vivre qu'en équilibre* ". En art, c'est la même chose, il y a toujours eu l'état de tendance qui est l'état de révolution (un état de réaction contre quelque chose). C'est incomplet — un fait plastique quel qu'il soit doit toujours être valable " en soi ", et, non parce qu'il réagit contre quelque chose. Donc au fait " Révolution " doit succéder un état d'équilibre extrêmement difficile à réaliser. Là est tout le problème occidental actuel. »

***

Dans les *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (nº 4-5-6, 1928), lire : M. DECARY " Contribution à l'étude de l'anthropophagie à Madagascar ".

Dans *L'Anthropologie* (nº 5-6, tome XXXIX, mars 1930), lire : G. ROUDENKO " Les sépultures de l'époque des Kourganes de Minoussinsk " et E. TORRAY " Le fétichisme, l'idolâtrie et la sorcellerie des Bantou occidentaux ".

Dans *Man* (nº 1, janvier 1930), lire : W. Page Rowe " The origin of prehistoric art ". [Critique d'un article du comte BEGOUEN paru dans *Antiquity* : " The magical origin of prehistoric art "] et (nº 2, février 1930) : B. Malinowsky " Kinship ".




Juan Gris, papier collé, 1914 (92×73 cm.): — Collection de M^me^ Edward Bement.

# DESNY

122, CHAMPS-ÉLYSÉES

TÉL. ÉLYSÉES 52-20, 52-34

DÉCORATION
ORFÈVRERIE
LUMINAIRES



LE BŒUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PENTHIÈVRE

DESSIN DE JEAN COCTEAU

LE GRAND ECART, 7 RUE FROMENTIN

LE RESTAURANT BAR DANCING



# GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant:* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI")

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
UTRILLO
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

SCULPTURES DE

HENRI-MATISSE - GIACOMETTI

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

# 15

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

2e Année. — 1930

Paul JAMOT. L'exposition Delacroix. — Michel LEIRIS. L'homme et son intérieur. — Juan GRIS. Texte inédit. — Louis CLARKE. L'art des îles Salomon. — Raymond QUENEAU. What a life! — Georges LIMBOUR. André Masson : le dépeceur universel. — Sacheverell SITWELL. Le baroque mexicain.

Chronique par Georges Bataille, Arnaud Dandieu, Jacques Fray, Roger Gilbert-Lecomte, Michel Leiris, Germaine Lesueur, G. H. R.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# Galerie de France

2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)

Téléphone : Danton 72-24 — Métro : St-Germain des Prés

**CROTTI, DERAIN, DUFY, FRIESZ,**
**KANDINSKY, MODIGLIANI,**
**PICASSO, RENOIR,**
**ROUAULT**

●

**MAX BAND, BIETRY, COSSIO**

Peinture de Cossio

**SCULPTURES DE**
**HENRI LAURENS, GONZALÈZ**

**ŒUVRES D'ART NÉGRE**

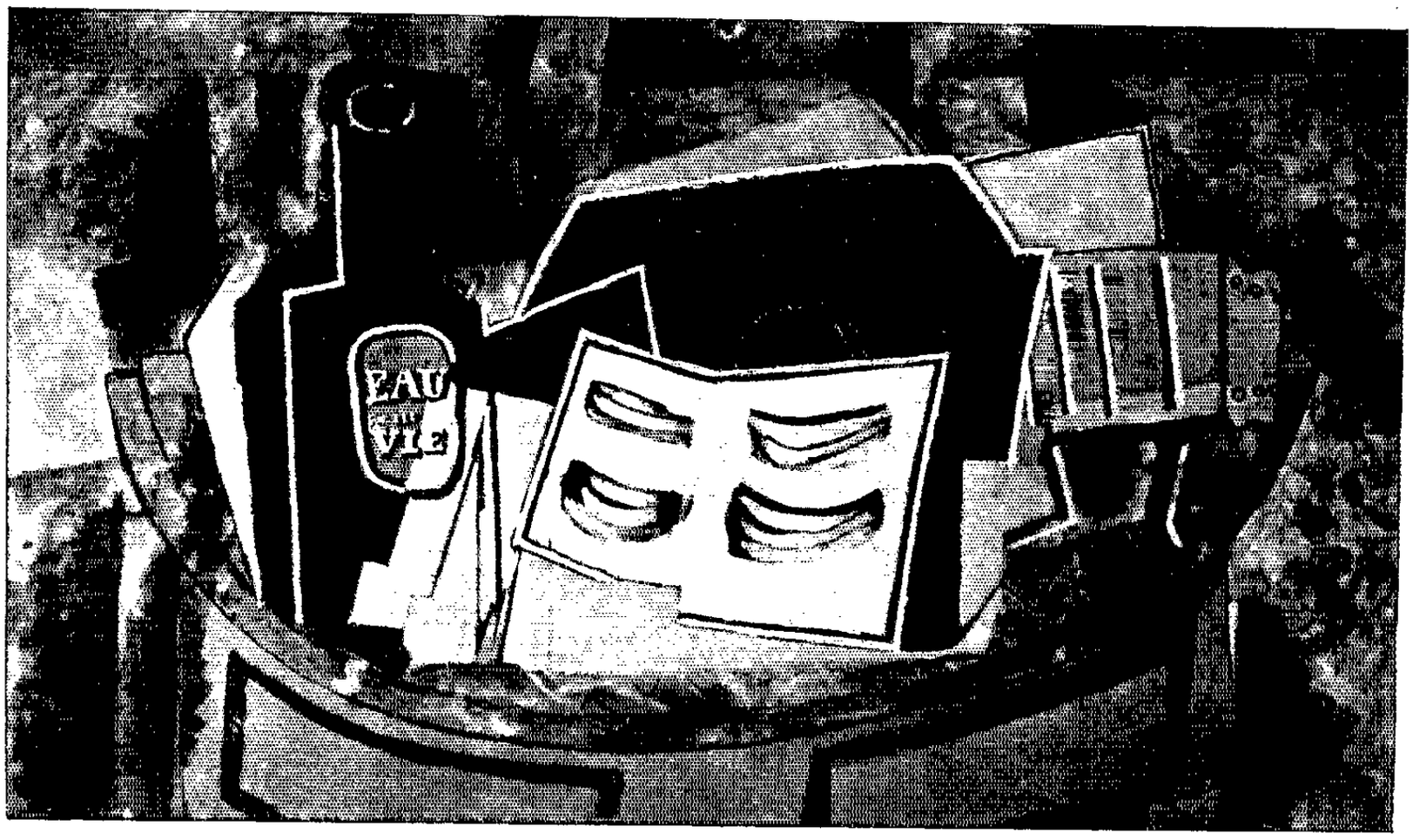
# EDGAR WORCH

APSARA MUSICIEN.
SCULPTURE EN PIERRE PROVENANT DES CAVES
DE PEI HSIANG TANG SSU, HONAN VI^e SIÈCLE.
DYNASTIE DES CHI DU NORD. HAUTEUR 50 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

## IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10




Georges Braque: Nature morte. 1919

# Avez-vous déjà vu

un volume de l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées" (Propyläen-Kunstgeschichte)? C'est l'oeuvre la plus complète sur l'art de toutes les époques et de tous les peuples, depuis les dessins préhistoriques des cavernes jusqu'aux tableaux de Picasso. "Les plus fameux historiens d'art ont collaboré à cette publication et c'est la meilleure preuve qu'elle est excellente", écrit 'The Times'. Ses 16 tomes contiennent environ 9.000 reproductions et planches, monochromes ou en plusieurs couleurs, reproduites suivant les procédés les plus modernes. Lisez ce qu'en disent les critiques suivantes: "Une nouvelle histoire de l'art qui est conçue sur un modèle assez nouveau: dans chaque volume, un grand nombre d'illustrations (en général plus de cinq cents), et comme elles sont excellentes, on aura ainsi un répertoire important et précieux." (Journal des Débats). — "Oeuvre monumentale. Avec son matériel d'illustrations d'une richesse unique, c'est l'ouvrage qui offre aux personnes intéressées à l'art les meilleures possibilités de se renseigner." (Gazette de Francfort) — "La plus belle histoire de l'art qui ait jamais paru en aucune langue." (The Chicago Evening Post) * * * Les grandes oeuvres d'art sont dispersées dans le monde entier, l' "Histoire de l'Art publiée par les Propylées" les apporte dans votre maison. Chacun de ses volumes représente un tout et se vend séparément, de sorte que vous pouvez acheter seulement ceux qui traitent de votre époque, de votre domaine préféré. * * * Les bonnes librairies de votre pays vous présenteront cette histoire des Beaux-Arts pour que vous en preniez connaissance; la maison d'édition vous enverra volontiers un prospectus richement illustré et vous indiquera, si vous le désirez, des librairies qui vous livreraient à terme l'ouvrage ou un seul volume, à des conditions favorables.

**PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN SW 68 / ALLEMAGNE**

# DE L'EMPIRE AU BOLCHEVISME

## SOUS TROIS TZARS

**Mémoires de la Maréchale de la cour Elisabeth-Narischkin-Kurakin**

**Par les soins de RENÉ FÜLÖP-MILLER**

280 pages et 66 illustrations. — Broché RM 6.— en toile RM 10.—

Ces souvenirs de la maréchale comprennent presque un siècle. A Paris d'abord à l'époque de la restauration napoléonienne, puis en Russie sous les trois Tzars, ensuite pendant la guerre mondiale, la révolution et sous le Bolchevisme. Tous les grands personnages de ces temps défilent, noms illustres, destins tragiques.

**Amalthea - Verlag**

**VIENNE IV., Argentinierstrasse 28**

# DESNY

122, CHAMPS-ÉLYSÉES

TÉL. ÉLYSÉES 52-20, 52-34

DÉCORATION
ORFÈVRERIE
LUMINAIRES

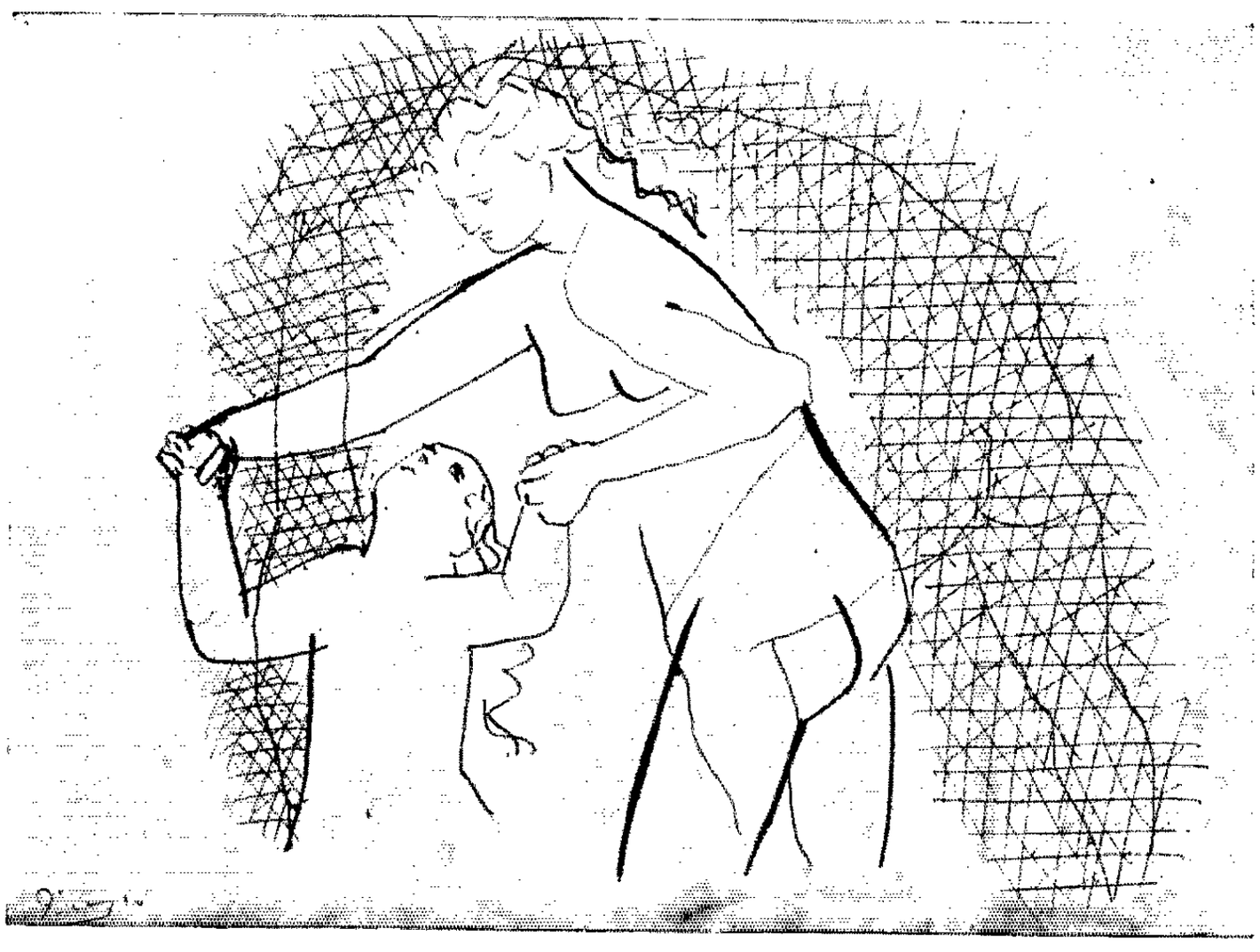
# GALERIES FLECHTHEIM

EXPOSITION D'ÉTÉ 1930

**AUGUSTE RENOIR**
**et les maîtres contemporains**
**français et allemands**

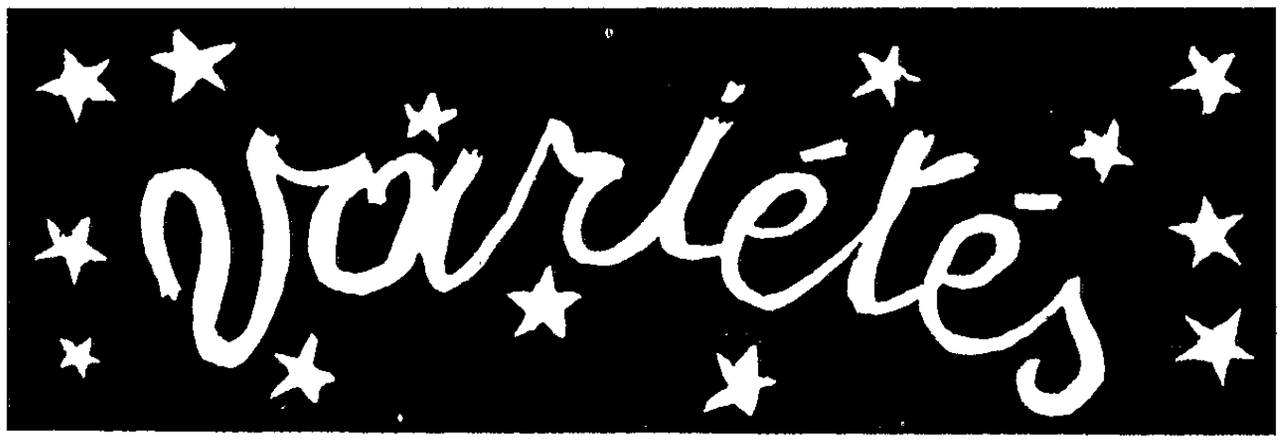
■ ■

**VENISE**
**(Pavillon allemand de l'exposition internationale)**
**Baumeister, Beckmann, Belling, Grosz**
**Hofer, Klee, Kolbe, Lehmbruck**
**Sintenis**



Picasso

**BERLIN W 10** Lützowufer 13 :-: **DUSSELDORF** Kœnigsallee 34




REVUE MENSUELLE ILLUSTRÉE
DE L'ESPRIT CONTEMPORAIN
DIRECTEUR : P.-G. VAN HECKE

Par son numéro du 1er octobre 1930
« VARIÉTÉS » entrera dans sa 3me ANNÉE D'EXISTENCE

**Notre nouvelle formule :**

# 6 Numéros ordinaires
# 6 Volumes Spéciaux
## par an.

*Abonnement d'un an :*

**175** francs pour la Belgique ; **17 1/2** florins pour la Hollande ;
**175** francs français pour la France ; **40** belgas pour les autres pays.

**« Variétés »** : Direction-Administration-Publicité : BRUXELLES : 11, av. du Congo
Téléphone 895-37. — Compte chèque postal : P.-G. van Hecke, N° 215.19.

Editeur pour la France :

## Librairie Gallimard, Paris

5, rue Sébastien-Bottin (7e)

Dépôt pour la Hollande : N. V. VAN DITMAR 182, Schiekade, ROTTERDAM

« Variété » paraîtra le 1er de chaque mois à partir du 1er octobre prochain.

# Die Kunstauktion

**" VENTES ARTISTIQUES "**

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76/77

**" DIE KUNSTAUKTION "** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**" DIE KUNSTAUKTION "** donne le compte-rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est un **Journal illustré** ; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **140** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 5, rue Cambon, PARIS (1er) — Téléphone : Gutenberg 37-25.



**Toutes les formes**
**Tous les climats**
**de l'Esprit**

# LES CAHIERS DU SUD

Revue Mensuelle

Poésie - Philosophie - Critique

MARSEILLE
10, Quai du Canal, 10

6, Rue de Clichy, 6
PARIS 9e

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 5

*Magazine illustré paraissant dix fois par an*

## AVEC LA COLLABORATION DE

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Dr ALLENDY, Georges AURIC, Jacques BARON, Clive BELL, Dr A. BOREL, Georgette CAMILLE, Alejo CARPENTIER, Louis CLARKE, Marcel COHEN, Arnaud DANDIEU, Robert DESNOS, A. EICHHORN, Pierre D'ESPEZEL, Hedwig FECHHEIMER, Jacques FRAY, Leo FROBENIUS, Jean FROIS-WITTMANN, Roger GILBERT-LECOMTE, Kurt GLASER, Marcel GRIAULE, Bernard GROETHUYSEN, René GROUSSET, J. HACKIN, Maurice HEINE, Roger HERVÉ, Paul JACOBSTHAL, Paul JAMOT, M. JANSÉ, Eugène JOLAS, Marcel JOUHANDEAU, T. A. JOYCE, Wilhelm KAESTNER, Raymond LANTIER, Michel LEIRIS, Sylvain LÉVI, *de l'Institut*, Georges LIMBOUR, André MALRAUX, Dr Henri MARTIN, Marcel MAUSS, Dr A. MÉTRAUX, Georges MONNET, Alexandre MORET, *de l'Institut*, Valentin MÜLLER, Jiujiro NAKAYA, Erland NORDENSKIÖLD, Paul PELLIOT, *de l'Institut*, Léon PIERRE-QUINT, Jean PORCHER, Frédéric POULSEN, Jacques PRÉVERT, Henri Charles PUECH, Raymond QUENEAU, Dr REBER, Georges RIBÉMONT-DESSAIGNES, Dr P. RIVET, Georges Henri RIVIÈRE, Fritz SAXL, André SCHAEFFNER, W. B. SEABROOK, C. T. SELTMAN, Sacheverell SITWELL, Josef STRZYGOWSKI, Eckehard UNGER, Roger VITRAC, Emil WALDMANN, Arthur WALEY.

**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VI^e^)**

**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334 55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** GEORGES BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 150 Fr. (le Numéro 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention.... : 180 Fr. (le Numéro 20 Fr.)

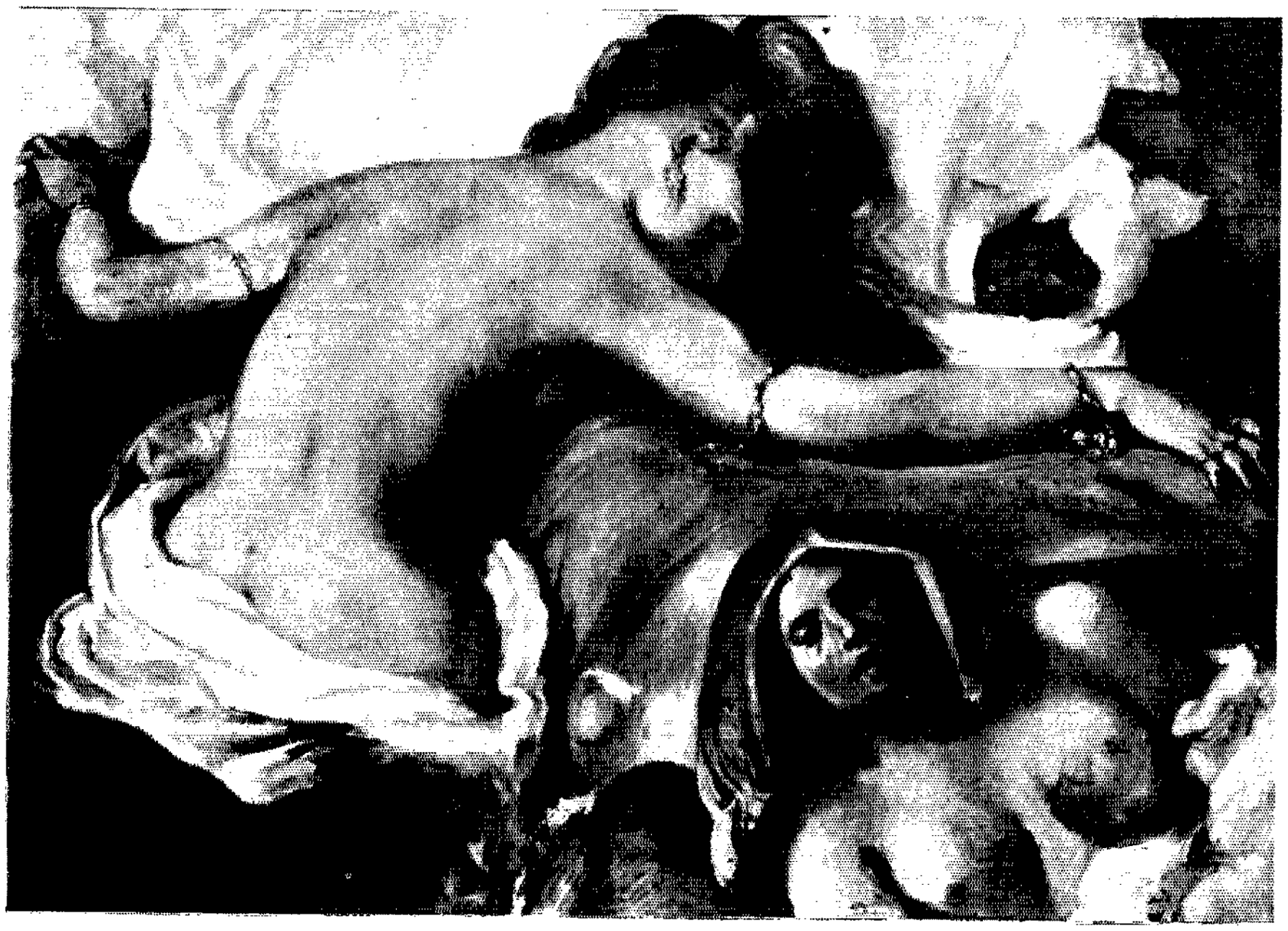


*Photo Bulloz.*

Delacroix, étude pour la Mort de Sardanapale, vers 1826. — Musée d'Angers.

# L'EXPOSITION DELACROIX

C'est un nom illustre ; c'est un grand nom ; ce n'est pas un nom populaire. L'hostilité violente que l'auteur de *La Barque de Dante* a rencontrée dès ses débuts, si éclatants, et qui ne désarma jamais tant qu'il vécut, a laissé des traces. Elles ne sont pas encore effacées, plus de soixante ans après ce matin du 13 août 1863 où, dans son modeste logis de la rue de Furstenberg, après de longues heures d'agonie, Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, grand peintre, grand esprit, grand seigneur peu commode aux importuns et redoutable aux sots, amant de la gloire et dédaigneux de l'argent, tandis que dans le ciel clair les premiers sons de l'*Angélus* descendaient du clocher tout proche de Saint-Germain-des-Prés, rendit le dernier soupir en tenant la main d'une servante fidèle. Tous ses contemporains, même ceux qui n'étaient pas de ses amis, s'accordent

à reconnaître le charme et la haute distinction de ses manières, le brillant de sa conversation, l'étendue et la force de son intelligence, enfin l'autorité singulière qui se dégageait de toute sa personne. Presque tous, cependant, ajoutent des remarques sur certains contrastes qu'ils voyaient en lui et se plaisent à noter, un je ne sais quoi d'étrange qui pouvait aller par moments jusqu'à la férocité. Bien rares sont ceux qui, après une allusion à son air princier, ne finissent pas par la double image qu'évoque le mot de « félin » et par quelque comparaison avec ces lions et ces tigres que l'œuvre du maître nous montre sous tous les aspects de leur aristocratique beauté, de leur rage meurtrière ou de leur majestueux et redoutable repos. Quelques-uns soupçonnaient peut-être, mais ne faisaient que soupçonner ce que nous savons aujourd'hui à n'en pouvoir douter, que l'enfant qui naquit à Charenton-Saint-Maurice le 26 avril 1798 et que l'on croyait, qui s'est peut-être toujours cru lui-même le fils de Charles Delacroix de Contault, député de la Marne à la Convention, puis ministre des Relations Extérieures, alors « ministre de la République française près de celle Batave », portait dans ses veines un tout autre sang, celui d'un aristocrate dévoyé au souffle tumultueux des révolutions, âme énigmatique, intelligence lucide et aiguë, premier des diplomates de son temps (1). Mais il n'y a rien en tout cela qui soit pour diminuer la qualité de l'homme et de l'artiste. S'il a su ou deviné l'ombre qui pesait sur sa naissance, Delacroix n'en a rien laissé paraître. Il était trop fier et il adorait sa mère, femme fine et charmante qui mourut quand il avait seize ans. Il n'a jamais eu que l'attitude la plus respectueuse et la plus digne envers la mémoire de Charles Delacroix. Quant à son frère (ou demi-frère) le général, son aîné de près de vingt ans, malgré des défauts, une vie désordonnée et un manque de tenue qui devaient lui déplaire, il l'a vraiment aimé d'une affection indulgente et fidèle.

Grâce ou autorité, Delacroix n'a passé nulle part sans s'imposer comme un de ces hommes rares que lui-même, dans une page émouvante, une des dernières, de son *Journal* (2), nomme les « favoris de l'Eternel ». « Il y a des hommes de vertu comme des hommes de génie, écrit-il ; les uns et les autres sont inspirés et favorisés de Dieu ». Cependant cette supériorité que les témoins les plus frivoles se sentaient obligés d'accorder à l'élégant convive et au spirituel causeur, cette supériorité qu'ils subissaient comme une sorte de fascination, ils n'ont pas voulu la voir dans l'œuvre du peintre. Que dis-je ? Même ses admirateurs, ses partisans les plus résolus dans la bataille romantique, même les écrivains qui, comme Théophile Gautier, se firent un devoir de rompre des lances en son honneur dans la presse, admettaient volontiers qu'il y eût chez Eugène Delacroix une bizarre contradiction interne entre les tendances de son esprit qui lui dictaient en toutes choses les opinions les plus sages, — en littérature et en art comme en politique, — et la turbulence de son imagination qui, seule, gouvernait son pinceau. C'est avec une véritable stupeur que nous lisons aujourd'hui dans l'article, d'ailleurs éloquent et respectueux, que Théophile Gautier écrivit à la mort de l'auteur des *Croisés*,

*Photo Giraudon.*

Delacroix, Prise de Constantinople par les Croisés (détail), 1840. — Musée du Louvre.

des phrases comme celle-ci : « Jamais œuvre ne ressembla moins à l'idéal de l'artiste que celui d'Eugène Delacroix ».

Quelle étrange aberration ! Je dirai au contraire : « Jamais peintre ne mit plus de lui-même dans son œuvre ».

Il en eut claire conscience dès sa jeunesse et tel fut en tout temps son idéal. Quel témoignage sur lui-même d'un jeune homme né pour les plus hauts destins, quelle noble et pathétique assurance dans cette confession dont les phrases çà et là inachevées et comme haletantes trahissent mieux que les morceaux les plus parfaits des écrivains les plus célèbres, les mouvements de la vie intérieure (3)! Ecoutons-le. Il parle de sa solitude qui fait à la fois son tourment et sa force et il ajoute : « Quand on se livre tout entier à son âme, elle s'ouvre toute à vous, et c'est alors que la capricieuse vous permet le plus grand des bonheurs, celui... de la montrer sous mille formes, d'en faire part aux autres, de s'étudier soi-même, de se peindre continuellement dans ses ouvrages... Tu peux ajouter une âme de plus à celles qui ont vu la nature d'une façon qui leur est propre. Ce qu'ont peint toutes ces âmes est neuf par elles... Ils ont peint leurs âmes en peignant les choses, et ton âme te demande aussi son tour. »

On a beaucoup discuté, on discutera encore du romantisme d'Eugène Delacroix. Pour résoudre le problème, il faudrait d'abord s'entendre sur le sens d'un mot qui a servi d'étiquette à des choses assez différentes. Deux paroles d'Eugène Delacroix lui-même sont encore ce qui nous éclaire le mieux, car l'important n'est-il pas de savoir, non pas ce qu'a pu signifier le romantisme pour le public ou pour la majorité des artistes, mais ce qu'il signifiait pour l'auteur des *Femmes d'Alger* et du *Plafond d'Apollon* ? Nous ne serons pas étonnés que celui qui fut, si jeune, un amant décidé de la solitude, ne supportât pas d'être embrigadé dans une école, encore moins dans une coterie, en fût-il le chef.

On connaît le bref dialogue souvent cité. « Monsieur Delacroix », s'écrie un inconnu devant la coupole du Luxembourg qui venait d'être découverte au public, « Monsieur Delacroix, vous êtes le Victor Hugo de la peinture ! » — « Vous vous trompez, Monsieur, repartit froidement notre grand peintre, je suis un pur classique. » Boutade significative ; mais il faut la corriger par une confidence plus réfléchie faite, non pas à un passant importun, mais à un écrivain de talent qui fut un des plus clairvoyants et des plus fervents défenseurs du maître : « Si l'on entend par romantisme la libre manifestation de ses impressions personnelles, confia un jour Delacroix à Théophile Silvestre, non seulement je suis romantique, mais je l'étais à quinze ans. »

C'est là, en effet, la vraie forme du romantisme pour un grand poète, et cette forme-là, on peut dire qu'elle est éternelle. Ajoutons que nul parmi les peintres au temps du Romantisme n'a plus fortement que Delacroix pétri son œuvre à la ressemblance de son âme, ne l'a plus imprégnée de tous les effluves d'une rêverie, d'une sensibilité, d'une philosophie même sorties du tréfonds de sa nature intime.

*Photo Archives photographiques.*

Delacroix, portrait du comte Palatiano, 1826 (41 × 33).

Delacroix a eu tous les dons spéciaux qui sont nécessaires et qui suffisent pour faire un grand peintre. Combien, cependant, n'a-t-il pas fallu de temps pour éteindre les vieux griefs qui alimentaient les polémiques à l'époque où l'empire des arts était partagé en deux camps irréconciliables et où les partisans d'Ingres livraient à ceux d'Eugène Delacroix une guerre civile acharnée ? On déclarait insupportable une frénésie dégénérant sans cesse en outrances et en déformations, et on ressassait les accusations que d'âge en âge la médiocrité lance contre le génie : celles de saper les fondements de l'art, de mépriser les règles et d'ignorer la science du dessin.

Delacroix apparaît à l'heure où l'école française risque de perdre ses vertus traditionnelles dans un faux classicisme sans vie, issu de David, grand artiste, mais théoricien dangereux, plus dangereux aux autres qu'à lui-même. Gros et, surtout, Géricault avaient déjà esquissé un généreux mouvement de réaction. Mais Gros s'arrêta comme effrayé de sa propre audace, tandis que Géricault mourait à trente-deux ans. Delacroix restaura le vrai ordre classique et rétablit les justes lois du bel art de peinture en y ramenant l'expression et la vie par la liberté de la composition, l'accent et la fougue du dessin, l'éclat, la richesse et l'harmonie de la couleur, la qualité de la touche.

Dans les cartons où il accumulait ses dessins, il avait préparé la meilleure réponse à ses détracteurs : croquis à la plume, au crayon, au lavis, aquarelles largement tachées de couleurs vives, recherches de compositions, études de figures nues ou drapées, d'animaux, d'armes, de fleurs, de bateaux, d'arbres, de ciels, de paysages marins ou terrestres ; partout un trait nerveux, saisissant ici dans la nature l'essentiel, là obéissant avec force ou avec grâce à tous les ordres de l'imagination. Il savait la valeur d'un tel témoignage et il avait inscrit dans son testament sa volonté que ces milliers de feuillets, classés par ses amis,

*Photo Archives photographiques.*

Delacroix, son portrait en costume d'Hamlet, 1821 (40 × 31). — Collection Paul Jamot.

fussent offerts à tous les yeux dans une vente publique. Aujourd'hui, grâce à plusieurs dons et, en particulier, grâce à l'admirable fonds constitué par Etienne Moreau-Nélaton, grâce aussi à des acquisitions heureuses, le Louvre n'a qu'à puiser dans un merveilleux trésor pour faire la démonstration la plus convaincante : les dessins d'Eugène Delacroix sont, parmi les dessins de maîtres, de ceux qui nous laissent le mieux sentir la palpitation même du génie.

*Photo Giraudon.*

Delacroix, son portrait, vers 1836 (65 × 55). — Musée du Louvre.

Et ce dessinateur génial est un des plus grands coloristes que connaisse l'histoire de l'art. Il n'a pas la pureté ni la plénitude de forme que nous admirons chez Titien ; il n'a pas non plus cette brillante fluidité ni cette divine facilité qu'a possédées Rubens, celui des grands peintres de tous les temps dont il approche le plus et pour qui il a professé l'admiration la plus constante. Mais sans oublier ce qui est dû à deux si grands maîtres, on peut dire qu'il les dépasse par l'étonnante originalité de ses inventions de coloriste, de musicien et de symphoniste, ainsi que par la puissance, la variété et la rareté des résonances spirituelles dont il a su enrichir sa couleur.

N'y a-t-il pas là de quoi répondre à ceux qui, de nos jours encore, sous prétexte d'un intransigeant amour de ce qu'ils appellent la peinture pure, vont répétant qu'il y a trop de littérature chez Delacroix et qu'ils ne sauraient s'intéresser à toutes ces histoires peintes de Walter Scott, de Byron, de l'Arioste ou de Shakespeare, à tous ces *Giaours*, à tous ces *Arabes* à cheval ou à pied, à toutes ces *Chasses au lion* ou *au tigre*. Ces sujets étaient à la mode et ils ne le sont plus. Depuis cinquante ou soixante ans, à la suite de Courbet, de Manet et des impressionnistes, on préfère une peinture qui se passe de toute affabulation. Mais l'art ne ne se fixera jamais dans une direction, fût-ce celle que nous croyons aujourd'hui la meilleure. On a vu, on verra des retours.

Qui d'ailleurs confondra un Delacroix dans la troupe des peintres qui, avec plus

ou moins de talent ou d'habileté, ont, entre 1830 et 1860, fourni aux visiteurs des Salons, sous l'étiquette historique ou exotique, la dose de romantisme qu'ils demandaient ? Ceux-là n'ont pensé qu'à raconter des anecdotes. Ils avaient un certain sens du pittoresque dans le temps et dans l'espace ; même à leurs meilleurs moments, ils ne se sont jamais haussés au-dessus d'une esthétique qui est tout au plus celle du théâtre et du décor. Comme elle est loin de l'esprit qui anime un grand artiste, même si ce grand artiste est de ceux qui cherchent le meilleur de leur inspiration dans les thèmes que leur proposent l'histoire ou la religion, la fable ou les œuvres des poètes ! Après les Rubens, les Poussin, les Rembrandt, nommons, il le mérite, l'auteur des *Massacres de Scio*, des *Femmes d'Alger*, de *La Mort de Sardanapale*, de *L'Entrée des Croisés à Constantinople*, de *La Justice de Trajan*, de *La Pietà* de Saint-Denis du Saint-Sacrement, de *La Lutte de Jacob avec l'Ange*.

Laissons les Eugène Devéria, les Paul Delaroche, les Ary Scheffer, qui, en leur temps, ont paru rivaliser avec Delacroix sous les espèces du romantisme. Mettons Delacroix face à face avec un rival plus digne de lui, qui fut son ami et un peu son maître, chez qui il a beaucoup appris et pour qui, au moins dans ses jeunes années, il a éprouvé la plus vive admiration : Géricault. En apprenant le fatal dénouement, après une lutte longue et vaine, d'un stupide accident de cheval qui détruit « tant de force de corps, de feu et d'imagination », Delacroix écrit dans son journal (4) : « Ce malheur me perce le cœur ; » et il ajoute : « Pauvre Géricault, je me figure que ton âme viendra quelquefois voltiger autour de mon travail. » Il n'est pas difficile, en effet, de trouver les traces de l'influence de Géricault dans certaines figures de *La Barque de Dante*, des *Massacres de Scio*, de *La Mort de Sardanapale* et de *La Barricade*. Mais les ressemblances ne touchent que les détails ; l'esprit est différent. C'est encore un passage du *Journal* qui nous fera comprendre pourquoi, à mesure que les impressions de jeunesse s'effacent, Delacroix s'éloigne de Géricault. Comparons le chef-d'œuvre de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* et *La Barricade* d'Eugène Delacroix. Certes, il fallait une de ces audaces qui révèlent les génies fortement trempés pour vouloir donner la grandeur d'une page d'histoire à ce qui n'aurait été, peint par un autre, qu'un épisode assez mélodramatique. Cependant ce qui fait la principale beauté de cette immense toile, c'est le détail, le détail traité avec énergie. L'unité, l'unité avant toutes choses, c'est au contraire ce que veut Delacroix. Il examine un jour des lithographies de Géricault et il est frappé de l'absence constante d'unité. « Chaque détail, écrit-il dans son *Journal* (5), s'ajoute aux autres et ne forme qu'un ensemble décousu ». Sans fausse pudeur il n'hésite pas à prendre argument de ce qu'il trouve chez lui-même. Il a sous les yeux son *Christ au tombeau*. « Les détails, remarque-t-il, sont en général médiocres et échappent en quelque sorte à l'examen. En revanche l'ensemble inspire une émotion qui m'étonne moi-même. Vous restez sans pouvoir vous détacher et pas un détail ne s'élève pour se faire admirer ou distraire l'attention ».

*Le Radeau de la Méduse* que Delacroix à certains moments traita de sublime (et

il avait raison) n'est malgré tout qu'une sorte de fait-divers épique. Il manque de ce lyrisme qui fait la beauté des œuvres d'Eugène Delacroix. C'est ce lyrisme qui nous émeut et nous soulève devant *La Barricade*, toile admirable où tout est vrai et pris dans la réalité courante, mais recréé par l'imagination du peintre poète. Là aussi le point de départ est un simple fait-divers ; mais ce point de départ n'est qu'un tremplin pour s'élever au plus haut. « Vérité et fiction », c'est le sous-titre d'un livre de Gœthe et comme la devise du poète. Devise que complète une autre formule non moins profonde sous son air paradoxal : « Toute poésie est de circonstance ». Par la force d'un génie poétique qui, mieux peut-être que dans tout autre ouvrage de la peinture, illustre ces deux paroles de l'auteur de *Faust*, Delacroix tire d'une émotion populaire et d'un incident de la rue une allégorie aussi digne de servir de véhicule aux sentiments éternels de l'humanité que les vieux symboles qui sont venus jusqu'à nous du fond des âges, allégorie qui a tout le prestige de la pensée et tout le mouvement de la vie et qui mérite mieux que l'*Atelier* la dénomination un peu bizarre d'*Allégorie réelle* que le bon Gustave Courbet a voulu ambitieusement attacher à sa grande toile où tous les détails sont parfaits et qui ne pèche que par l'esprit.

*Photo Archives photographiques.*

Delacroix, la Mulâtresse, vers 1821 (80×65). — Musée de Montpellier.

Ce besoin de l'unité, qui est la marque du créateur de génie, Delacroix l'a toujours profondément senti. « Je compare, dit-il (6), ces écrivains qui ont des idées, mais qui ne savent les ordonner, à ces généraux barbares qui menaient au combat des nuées de Persans ou de Huns combattant au hasard, sans unité d'efforts et, par conséquent, sans résultat. Les mauvais écrivains se trouvent aussi bien parmi ceux qui ont des idées que chez ceux qui en sont dépourvus. C'est le sentiment de l'unité et le pouvoir de la réaliser dans son ouvrage qui font le grand écrivain et le grand artiste. »

Géricault est un magnifique tempérament plutôt qu'un grand esprit. C'est un amant de l'extraordinaire et il a en lui de l'héroïque : cela suffit à lui assurer un rang

supérieur. Il avait la passion des chevaux. Delacroix l'eut aussi. Mais chez Géricault, ce fut un amour d'homme de sport : il aima les chevaux pour les monter, pour monter les plus indociles et dompter les plus indomptables, et il en mourut. Delacroix les aima comme des incarnations de mouvement, de force et d'élégance. Il les élut pour porteurs et messagers favoris de ses rêves. Il fit le cheval femme et le cheval fée.

L'histoire, la légende, l'Orient, thèmes de poésie pour ce grand homme, moyens de faire vibrer pour lui-même son âme et de la révéler aux autres. Une vision tragique de l'humanité emplit son œuvre où le sang ruisselle, les larmes coulent, les bras se lèvent vers le ciel et se tordent dans des gestes de désespoir, où les belles captives prosternées implorent vainement un dur vainqueur et laissent tomber leurs blonds cheveux comme un voile devant leur visage épouvanté! Et sur ces scènes d'horreur le ciel, tantôt semble refléter la couleur de meurtre qui couvre la terre, tantôt (et la tragédie n'y perdra rien) déploie les splendeurs muettes de l'azur et de l'or. Mais, plus encore que le drame, c'est la nostalgie qui donne le ton à cette vaste et somptueuse symphonie : la nostalgie, ressort secret du lyrisme.

*Photo Archives photographiques.*

Delacroix, la Mort de Lara, 1858 (61 × 50). — Collection Demellette.

L'homme de génie ne saurait se soustraire entièrement aux idées, aux désirs, aux rêves, aux préjugés même, ni aux aspirations plus ou moins vagues qui forment l'atmosphère des jours qu'il vit. Ce monde où il se trouve jeté par le hasard de sa naissance est comme une chambre pleine de fumeurs où il entre sans fumer : l'odeur s'attache à ses vêtements, mais le tabac ne touchera pas ses lèvres. Il est de son temps, sans quoi il ne serait pas un vrai vivant, mais il le dépasse infiniment et, en vérité, il ne l'aime pas. Car il ne peut aimer que ce qui ressemble à ces perfections à demi révélées dont son esprit s'enchante à jamais. De là vient chez un Delacroix le sentiment nostalgique qui est une source profonde et subtile d'émotion et de beauté : l'âme, baignée de tristesse, mais d'une tristesse virile, la tristesse des prophètes, s'élève jusqu'aux

*Photo Archives photographiques.*

Delacroix, Angélique et Médor, vers 1850 (81 × 65). — Collection de Madame Emil Staub, Männedorf.

sommets d'où elle contemple les souvenirs de je ne sais quel radieux âge d'or perdu et le frémissant espoir d'un retour.

Comment se fait-il qu'un tel homme n'ait pas tout de suite été mis à son rang, l'un des plus hauts qui soient dans l'histoire de l'art ? C'est un dominateur pourtant. Faut-il croire qu'on lui en veut d'être trop grand et d'avoir visé trop haut ? Une certaine mesure de banalité et de vulgarité combinée avec une faculté presque parfaite de réalisation ne nuit ni au succès, ni même à la gloire. Victor Hugo ne prouve-t-il pas, par son exemple, qu'elle n'est pas incompatible avec le génie le plus magnifique. Chez Delacroix rien de vulgaire ni de banal, — des défauts, de l'inégal, des choses qui font penser à un instrument d'une précision et d'une puissance extraordinaires dont les rouages compliqués par instants s'enrayent et cessent de fonctionner. Mais partout de l'inspiré, une grande âme, un grand esprit, une fleur d'aristocratie.

A défaut de popularité, il a eu des amis fervents, des admirateurs enthousiastes, de hardis défenseurs et, parmi eux, honneur insigne, un grand poète, Baudelaire, son égal par l'intelligence, doué comme lui d'un merveilleux privilège qui n'a été accordé qu'à bien peu d'hommes, celui d'unir en soi des puissances presque contradictoires : le don de l'analyse et du sens critique d'une part, de l'autre la fécondité de l'imagination et le génie de la création plastique.

Il ne faut jamais oublier ce que les contemporains d'Eugène Delacroix ne pouvaient que partiellement deviner. Le peintre poète de l'*Entrée des Croisés*, des *Femmes d'Alger* et de la *Lutte de Jacob avec l'Ange* est aussi l'auteur du *Journal*, suite de notes et de fragments qui rendent un son unique et nous obligent, fait à peu près inouï dans les annales de l'esprit humain, à inscrire ce grand peintre dans l'illustre lignée française des écrivains moralistes et psychologues.

Seuls les plus hauts génies sont capables de porter sans une rupture complète d'équilibre, une dualité si rare. Elle explique toutes les grandeurs et les quelques faiblesses qui peuvent en être la rançon.

Dans l'assemblée idéale des grands poètes, des grands artistes, des grands esprits, je vois un petit groupe de mortels privilégiés. Ceux-là ont fait de belles choses, de grandes choses et, cependant, on les sent ou devine encore supérieurs dans leur nature profonde au testament public dont ils ont enrichi l'humanité. C'est pourquoi on ne se lasse jamais de pénétrer plus avant dans la connaissance de leur personne aussi bien que dans l'intelligence de leurs chefs-d'œuvre. Quant à eux, ils peuvent avoir leurs instants de facilité et de grâce dans les relations ordinaires de la vie ; ils peuvent même dérober aux regards ce qui fait d'eux à jamais des isolés, mais ils savent qu'ils sont tels ; ils savent que la gloire leur est due, quoi qu'ils fassent et même, à supposer que cela fût possible, s'ils ne faisaient rien. Ils sont grands par droit de naissance : ce sont les princes.

Paul JAMOT.

NOTES. — (1) Je me permets de renvoyer aux pages où j'ai indiqué les raisons multiples qui nous contraignent d'admettre que notre grand peintre eut pour père Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, ancien évêque d'Autun, prince de Bénévent : *Le Romantisme et l'Art*, Paris, Laurens, 1928, p. 120 et suiv. — (2) 12 octobre 1862. — (3) *Journal*, 15 mai 1824. — (4) 27 avril 1824. — (5) 11 décembre 1850. — (6) *Journal*, 10 novembre 1857.

# L'HOMME ET SON INTÉRIEUR

Dans un livre populaire paru le siècle dernier (Emile Colombey, *Les originaux de la dernière heure*, Paris 1862, Collection Hetzel, E. Dentu éd., p. 105), j'ai lu l'anecdote suivante :

« EXCÈS DE PROPRETÉ »

« Une femme, apercevant à un étal de boucher un bœuf éventré qu'on vidait, éprouva un dégoût si profond qu'elle faillit tomber en syncope. Comme on la questionnait sur la crise à laquelle elle était en proie :

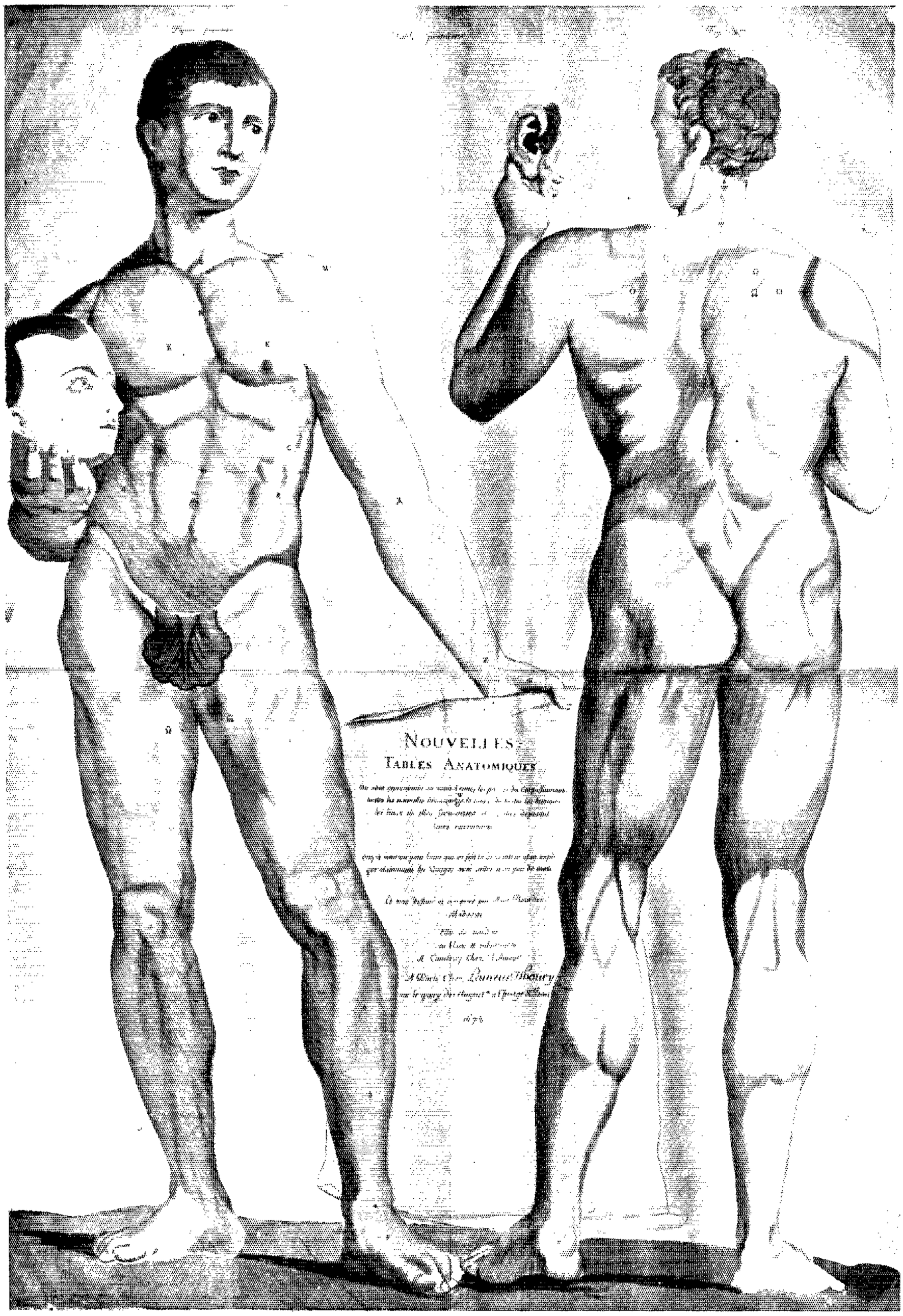
— Est-ce que nous avons autant de vilenies dans le corps ? dit-elle.

La réponse qu'on lui fit la décida à se laisser mourir de faim. »

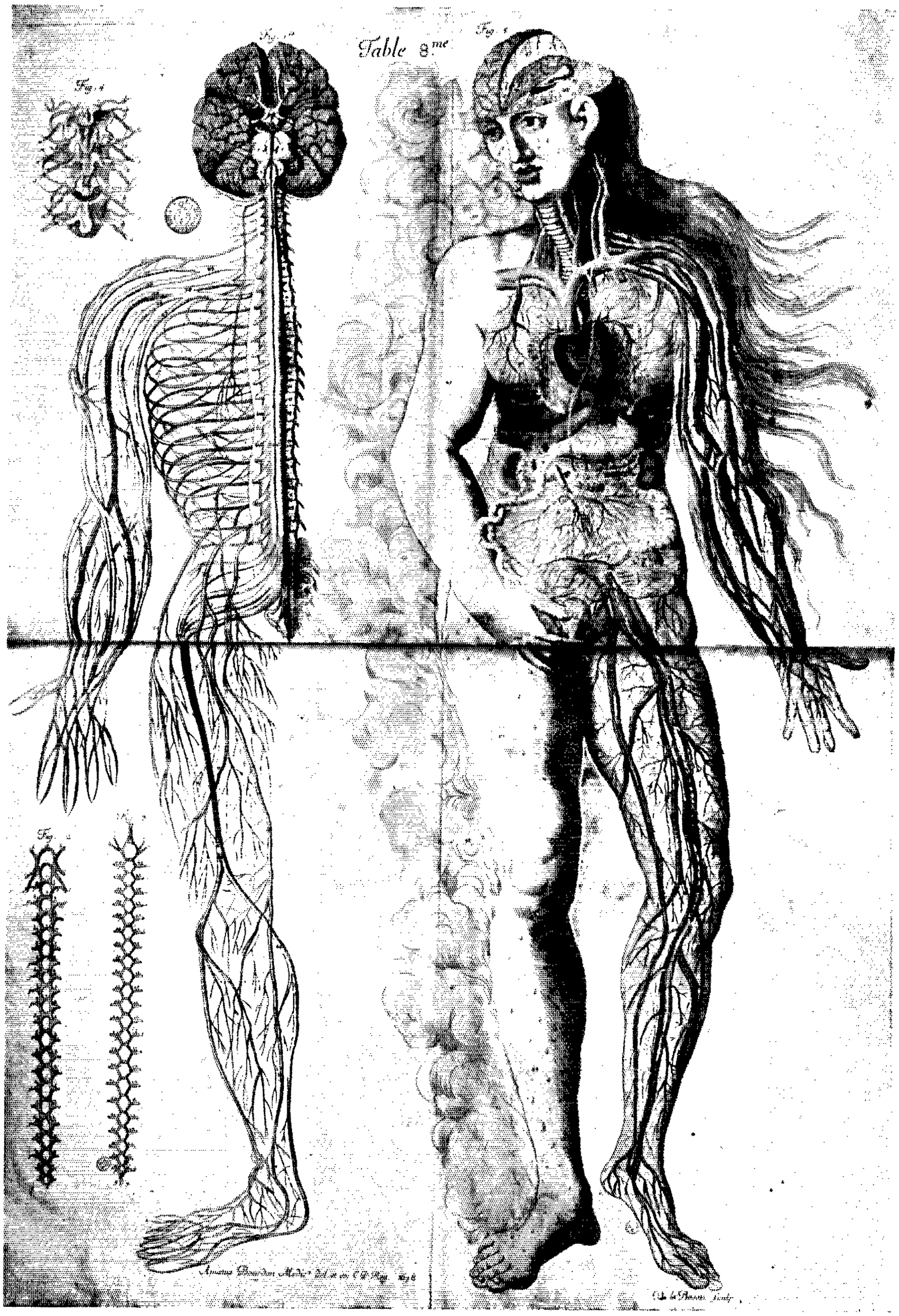
Si la vue de viscères animaux ou humains est presque toujours désagréable, il n'en est pas nécessairement de même quant à leur représentation figurée, et l'on aurait tort d'envisager les planches anatomiques qui ornent les vieux traités de médecine, d'un point de vue strictement médical, sans se soucier outre mesure de l'extraordinaire beauté dont beaucoup sont empreintes, beauté liée non pas à la pureté plus ou moins grande des formes, mais bien plutôt au fait que le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime, avec ses lieux secrets et les réactions souterraines dont il est le théâtre, bref accompagné de tout ce qui lui confère une valeur magique d'univers en réduction.

De toutes les représentations plastiques celle du corps humain est à coup sûr la plus directement émouvante. Je ne parle pas du nu conventionnel de la peinture officielle — propre et ratissé, et en quelque sorte *déshumanisé*, sans rien en lui qui évoque même l'ombre de ce trouble qu'engendre dans la réalité la vision d'un corps —, pas plus que de ces nus à intentions naturalistes, où la structure apparente des corps est seule étudiée, à l'exclusion de tout ce qui pourrait nous suggérer quelque chose quant à leur signification réelle, le rôle de *liens sensibles* qu'ils jouent entre nous-mêmes et le monde extérieur, seuls ponts au moyen desquels nous puissions nous rattacher un tant soit peu au gigantesque et lointain univers, par-dessus l'abîme qui nous sépare, nous limités dans le temps et l'espace, de la nature apparemment illimitée et immortelle.

Si nous devions nous tenir seuls, et réduits à l'usage du seul corps qui est le nôtre, en face de la nature externe, cette position serait grandiose peut-être — celle d'un dieu ou d'un héros — mais plus épouvantable que toute autre, car nous ne comprendrions jamais quelle est cette *autre chose*, si distincte de notre être, si indifférente à nous, étrangère d'une étrangeté à tel point distante et glaciale. Ce qui nous donne la possibilité de nous relier à elle, c'est l'existence d'une *nature humaine*, c'est-à-dire l'existence de créatures humaines autres que nous, qui font alors fonction de média-




Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques*, Paris, 1678. — Bibliothèque Nationale.



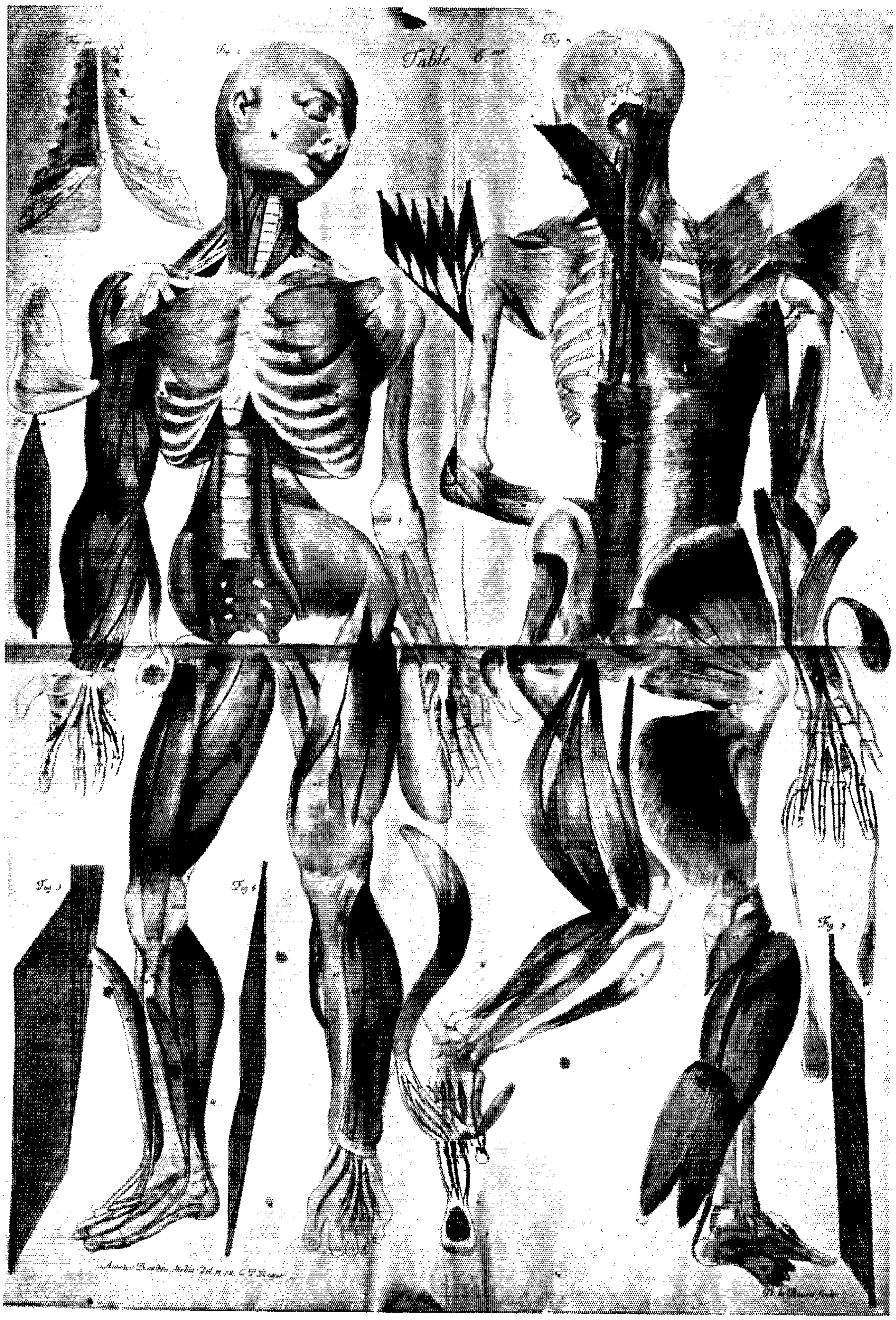

Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques*, 1678. — Bibliothèque Nationale.

trices, grâce au fait que d'un côté elles participent de la nature (puisqu'elles nous sont extérieures comme elle) en même temps que d'un autre côté elles participent de nous-mêmes (puisque leur constitution est à peu près semblable à notre constitution même). Ainsi la société se trouve être le lien entre la nature et nous, et nos relations humaines deviennent d'emblée les plus importantes parmi les nombreux rapports existant entre le monde et nous, de sorte que la vue de corps humains, qu'on se sente solidaire ou ennemi de ceux-ci, est à beaucoup près ce qui nous touche le plus, puisqu'ils sont de toute manière les signes vivants de cette alliance que la nature aurait consenti à nous signer, les sceaux magiques qui consacrent ce pacte supposé.

A cette description symbolique de notre situation au sein du monde se rattachent les grands mythes religieux où il est question d'un médiateur — dieu incarné ou homme divinisé — tel Orphée ou le Christ, héros qu'on adore, mais qui finissent toujours par périr, victimes d'un quelconque holocauste. L'amour aussi peut lui être relié, lui qui nous donne — en dehors de tout ce qu'il comporte de méchanceté — l'illusion de conjurer les forces de l'univers grâce à la possession d'une de ses parties, qui nous permet en quelque sorte de l'enchanter, voire de l'envoûter.

Qu'on parle maintenant des films d'Adolphe Menjou où l'on nous montre la sinistre décadence d'un viveur encore assez beau, mais blasé et fatigué, de l'admirable film *La femme de quarante ans* où Pauline Frederick jouait le rôle, bouleversant entre tous, de la femme mûre, encore très désirable, mais qui en est réduite à « se défendre » (ici je pense aux merveilleuses photographies de publicité d'Elizabeth Arden, pour les soins de beauté, qui paraissent régulièrement dans *Vogue* et où l'on voit un pur visage de femme enveloppé de bandes de toile et livré à deux mains fines qui le massent), et qu'on rapproche les images que nous en avons gardées, de ces planches anatomiques où l'on voit par exemple des écorchés, ou bien un homme tenant soit une tête sous son bras, soit une oreille entre son pouce et son index, ou encore une femme mi-écorchée se tenant debout en face d'une moitié de système nerveux, la tête ouverte comme une Minerve, la chevelure croulante, tandis qu'une abondante circulation de vapeurs s'établit entre sa bouche et ses pieds et qu'une multitude de gouttes de sueur perlent un peu partout sur sa peau nue, à peine distinctes des larmes qui jaillissent de ses yeux, et l'on comprendra pourquoi de telles représentations du corps humain, qui nous font voir soit ses mécanismes secrets — à la fois fascinants et redoutables — soit un des moments les plus critiques de son histoire, celui du vieillissement, sont bien plus belles et plus érotiquement touchantes que toutes celles que la peinture prétend nous en donner, lorsqu'elle s'attache à la production de nus, académiques ou tourmentés, mais qui jamais ne nous apprennent quoi que ce soit des arcanes véritables de la nature humaine.

Le masochisme, le sadisme et presque tous les vices, enfin, ne sont que des moyens de se sentir plus humain — parce qu'en rapports plus profonds et plus abrupts avec les corps —, à la manière dont la vue, terrible pour certains, des rides et des viscères, nous fait faire un pas de plus dans le sens de l'intensification de notre conscience

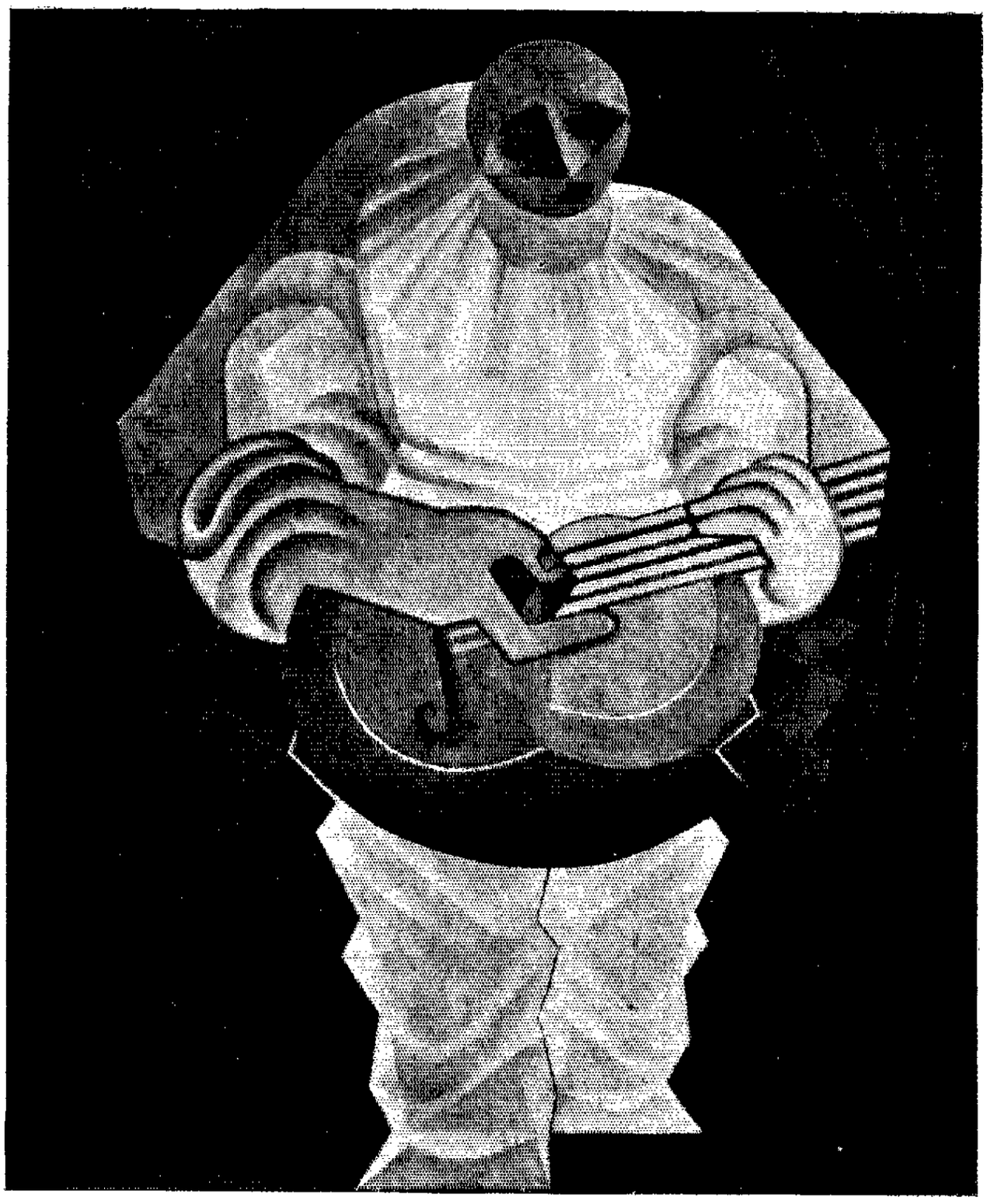



Amé Bourdon, *Nouvelles tables anatomiques*, 1675. — Bibliothèque Nationale.

humaine. « Ne pas savoir quoi faire de sa peau », magnifique expression populaire qui dit bien tout l'ennui, et contient déjà, pour qui sait la comprendre, plus qu'une simple suggestion quant à la manière d'y remédier ! Le primitif qui se fait tatouer sur le corps les signes qui le mettent en relation magique avec diverses parties de l'Univers, celui dont toute la peau devient un arsenal de cicatrices, boursouflures, scarifications, brûlures, etc... par religion (s'il s'agit d'un soi-disant sauvage) ou bien par vice (s'il s'agit d'un civilisé, amateur, comme on dit, « de sensations rares »), ne font que céder obscurément à un besoin d'accroître ce qu'ils ont en eux de plus humain. De même la cosmétique moderne, qui tend à conserver ou réparer ce qui pour nous est la norme corporelle (apparaissent ici deux images : celle de l'éblouissante affiche du savon Palmolive, représentant une gypsy parlant à une douce anglaise blonde... « Gardez ce teint de jeune fille », dit-elle en lui offrant un savon Palmolive ; — puis celle d'une exaltante figure de cire, nue et la tête ruisselante de cheveux blonds, couronnée d'un appareil compliqué de *permanent waving* qui la nimbe d'un éclat meurtrier comme celui d'une épée de Damoclès et illustre une identique menace : celle de l'âge, qu'aucune parure ni aucun soin ne parviendront à éluder), la cosmétique moderne, dis-je, et tout l'attirail (du reste éternel) qu'elle comporte — fards, poudres, teintures, parfums — ont un caractère terriblement érotique et humain, symboles hallucinants qu'ils sont de la lutte contre le vieillissement, soit par effacement pur et simple des signes de la décrépitude, soit par tendance à remplacer, dès la jeunesse, le visage, futur jouet du flétrissement, par une espèce de masque fixe et séparé du temps, attirant comme la plus gracieuse de toutes les statues, mais intangible comme une idole.

« Humanité », d'ailleurs, n'a rien à voir avec bonheur, pas plus qu'avec bonté ; nous sommes ici très loin de toute idée de charité : les visions les plus atroces comme les plaisirs les plus cruels sont entièrement légitimés, s'ils contribuent au développement d'une telle humanité. Les puritains seuls pourront me contredire, qui ne voient dans le corps qu'une matière grossière, qu'un méprisable magma de viscères, et non le théâtre mystérieux où s'élaborent tous les échanges, tant matériels qu'intellectuels ou sensibles, entre ce qui est intérieur et ce qui est extérieur : l'X et l'Y qui se regardent dans le blanc des yeux, beau couple de miroirs qu'à défaut de gourdin susceptible de les faire voler en mille éclats un diamant très vulgaire ferait bien de couper chacun en deux... A moins qu'il n'y dessine — symbole d'un amour capable de résoudre à sa manière leur dualité — un prénom très étrange et très lointainement doux, dont la calligraphie bifferait un grafitto bizarre représentant un Oreste contemporain, en chapeau haut de forme et habit de bonne coupe, en train de fuir les ravissantes Furies aux doigts chargés de bagues, de serpents et de fouets, qu'à jamais incapable de se distraire par des moyens réputés moraux il a fait surgir tout armées de son cerveau de Jupiter, dans une apothéose d'enclumes de chair meurtrie et d'étincelles dégoûtantes, couleur d'ecchymoses violacées ou de gouttes de sang.

Michel LEIRIS.



Juan Gris, Pierrot à la guitare, 1922 (100 × 81 cm.).— Coll. du Dr Reber, Lausanne.

# JUAN GRIS : TEXTE INÉDIT

*Le texte que nous publions ci-dessous m'a été envoyé par Gris, un an environ avant sa mort, pour l'annuaire* Europa.

*Gris, ce platonicien, croyait que notre vision est régie par des éléments simples, précieux en raison de leur extrême variabilité, la même forme pouvant signifier des objets très différents.*

*Gris cherchait à faire concorder ces éléments et les objets. On se souvient de la situation en* 1920. *Les objets avaient perdu leur force symbolique et il semble que le motif éloignait de*

*l'homme. D'autre part, la libre construction des formes isolait le peintre, placé dans un conflit entre l'ascèse de soi-même et celle de l'univers.*

*Gris s'efforçait de réconcilier les formes et les objets et d'effectuer la synthèse entre le soliloque et la représentation. Ainsi parvint-il à des éléments tectoniques qui, indépendants des objets, correspondent au besoin d'ordre et prêtent en même temps de la durée aux objets. Les unités, se répétant continuellement, peuvent être conservées par la mémoire dans des expériences multiples.*

*On a eu tort de regarder les tableaux de Gris comme abstraits. En effet, l'objet n'y est pas supposé mais est le résultat d'une contraction des éléments tectoniques. Il est pour Gris, une concrétisation des éléments formels. Il est l'aboutissement d'un thème et non le point de départ qui détermine la création, ce qui revient à un renversement du processus courant. Les formes tectoniques dominent l'homme tout autant que les objets, ce qui leur donne le pouvoir de lier l'homme à l'extérieur.*

*Ainsi chaque contraction des éléments formels correspond pour Gris à un objet, et ce platonicien croyait à la réalité des formes dans les objets.*

*Gris se demandait si nos représentations peuvent atteindre le monde extérieur, ou bien s'il y a une séparation complète entre l'homme et l'être, la forme et la réalité. Pour lui, le cubisme était quelque chose de plus qu'un problème pictural : c'était un problème humain. On pourrait définir ici la composition comme une transformation des éléments stables en objets.*

*Gris croyait à une sorte d'harmonie préétablie. Les éléments formels n'étaient pour lui qu'un moyen d'atteindre le monde extérieur et de le dominer. Ce monde extérieur lui paraissait d'autant plus humain qu'il était plus typique. Un dédain ascétique du désordre et du hasard lui faisait rejeter tout ce qui ne correspondait pas à son vocabulaire de types formels. Chez lui, les variantes rhétoriques et tous les commentaires sont abolis. Les formes tectoniques fondamentales ne sont autres que les formes du corps humain, ce qui explique que nous les prenions comme mesure de toutes choses.*

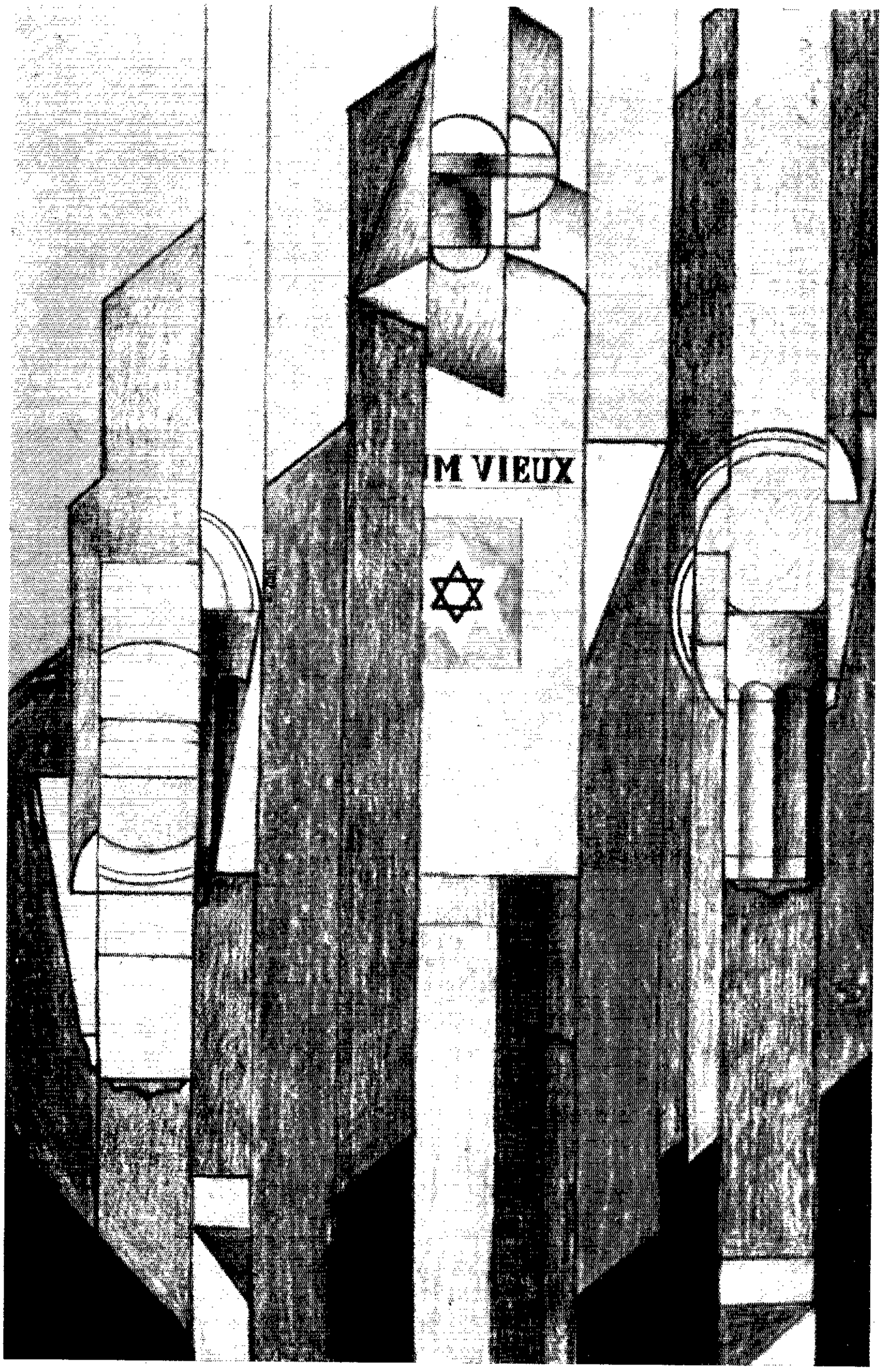
*Le corps humain, standard de toutes les formes, en contient tous les éléments. La tête est une boule, les jambes des colonnes cylindriques, le torse un cube, etc... Nous saisissons les objets et la nature parce qu'ils sont construits avec des formes humaines et l'art tectonique n'est qu'une mise en conformité du monde extérieur avec ces éléments fondamentaux qui viennent de l'homme.*

*Carl EINSTEIN.*

## RÉPONSE A UNE ENQUÊTE

A quelques questions qu'on me pose sur le cubisme je réponds ceci :

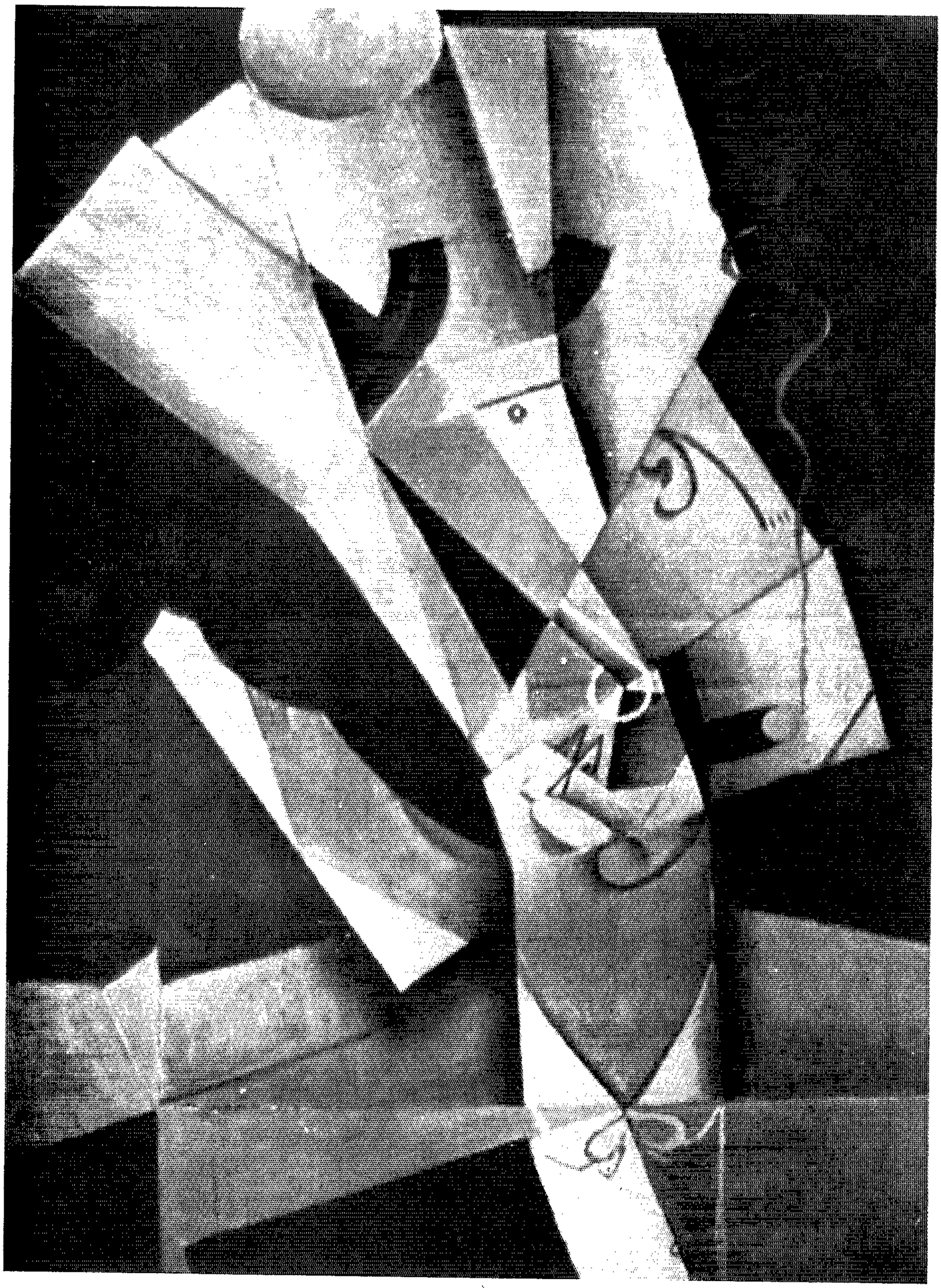
Ne l'ayant pas *adopté* d'une façon consciente, après mûre réflexion, mais ayant travaillé dans un certain esprit qui m'a classé dans cette tendance, je n'ai pas médité sur elle comme celui qui l'a observée de loin ou qui y a réfléchi avant de l'adopter.




*Cliché Galerie Simon.*

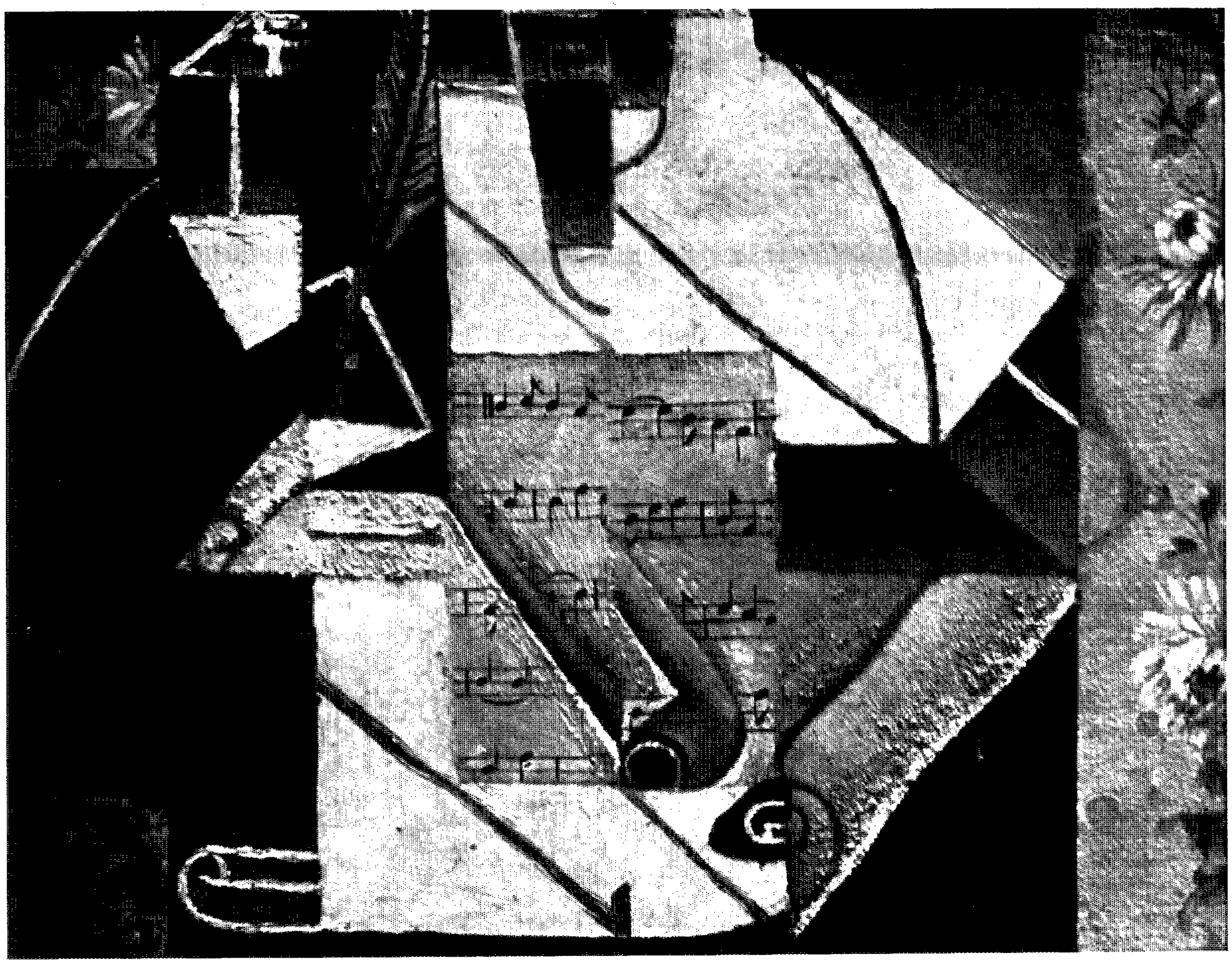
Juan Gris, La bouteille de rhum, 1912.

Juan Gris, La bouteille d'anis, papier collé, 1913.

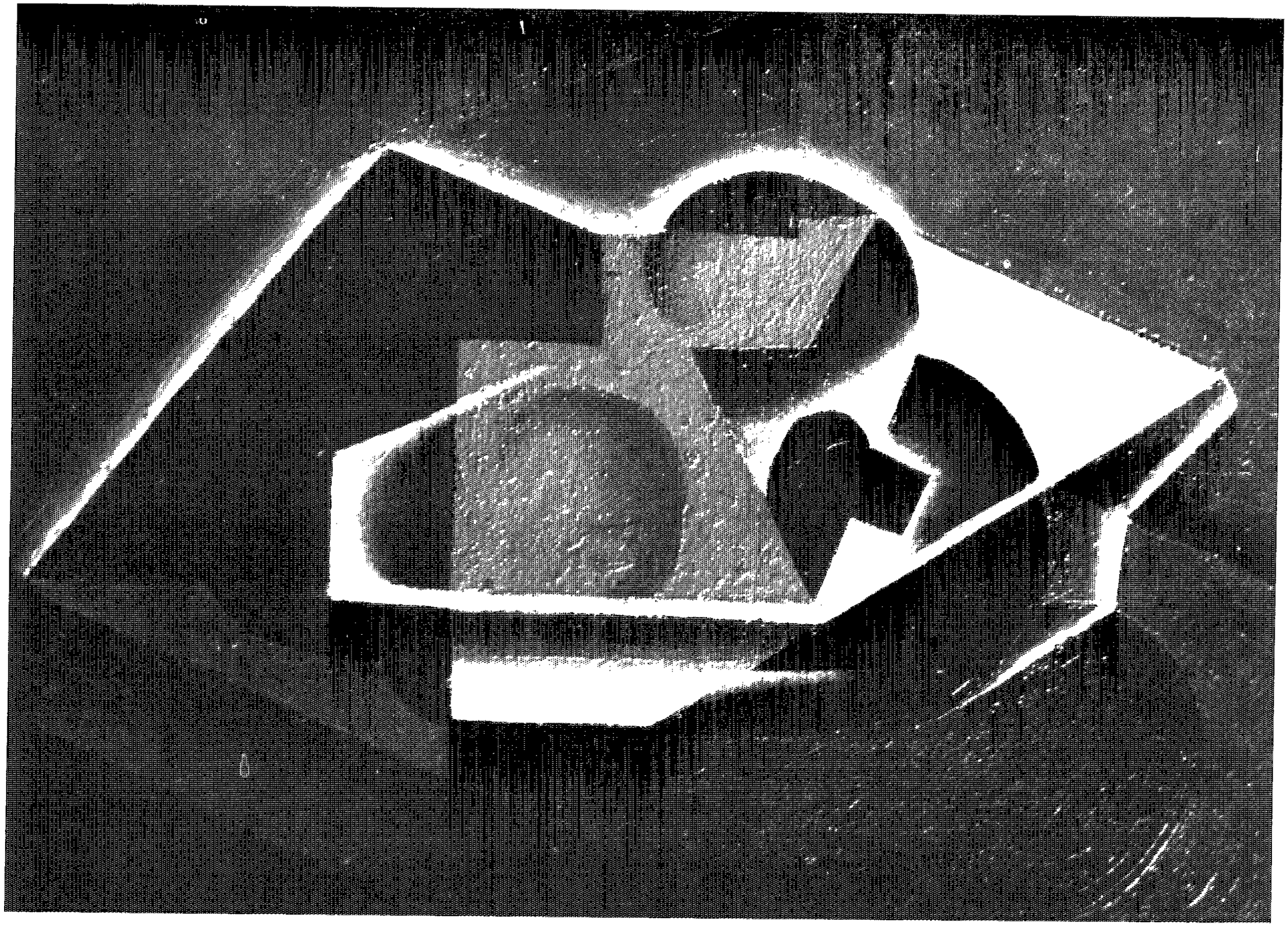


*Cliché Galerie Simon*

Juan Gris, Le Fumeur, 1913.



[Juan Gris, Nature morte, papier collé, 1913.



Juan Gris, Nature morte, 1917 (24 cm. × 35 cm.). — Collection du Dr Reber, Lausanne.

Juan Gris, Arlequin, 1917 (100 cm.×65 cm.). — Collection du Docteur Reber, Lausanne.

Aujourd'hui, évidemment, je me rends compte qu'à son début le cubisme n'était pas qu'un mode nouveau de représenter le monde.

Justement par réaction contre les éléments fugitifs employés par les impressionnistes dans leurs représentations, on eut envie de chercher, dans les objets à représenter, des éléments moins instables. Et on choisit cette catégorie d'éléments qui restent dans l'esprit par la connaissance et qui ne se modifient pas toutes les heures. A l'éclairage momentané des objets, on substitua, par exemple, ce qu'on pensait être leur couleur locale. A l'apparence visuelle d'une forme, on substitua ce qu'on croyait être la qualité même de cette forme.

Mais cela menait à une représentation purement descriptive et analytique, car il n'existait plus que des rapports de compréhension du peintre avec les objets et presque jamais des rapports entre les objets eux-mêmes.

Ceci est d'ailleurs parfaitement naturel, car toute nouvelle branche de l'esprit commence toujours par une description, c'est-à-dire par une analyse, une classification. Avant l'existence de la physique en tant que science on a décrit et classé les phénomènes physiques.

Or, je sais bien qu'au commencement, le cubisme était une analyse qui n'était pas plus de la peinture que la description des phénomènes physiques n'était de la physique.

Mais maintenant que tous les éléments de l'esthétique dite cubiste sont mesurés par la technique picturale, maintenant que l'analyse d'hier s'est transformée en synthèse par l'expression des rapports entre les objets mêmes, on ne peut pas lui faire ce reproche. Si ce qu'on a appelé cubisme n'est qu'un aspect, le cubisme a disparu ; si c'est une esthétique, elle s'est incorporée à la peinture.

Alors, je ne peux même pas envisager, actuellement, la possibilité de s'exprimer tantôt par le *procédé cubiste* tantôt par le procédé d'un autre art, puisque pour moi le cubisme n'est pas un procédé mais une esthétique et même un état d'esprit.

Cela étant, le cubisme doit avoir forcément une corrélation avec toutes les manifestations de la pensée contemporaine. On invente isolément une technique, un procédé, on n'invente pas de toutes pièces un état d'esprit.

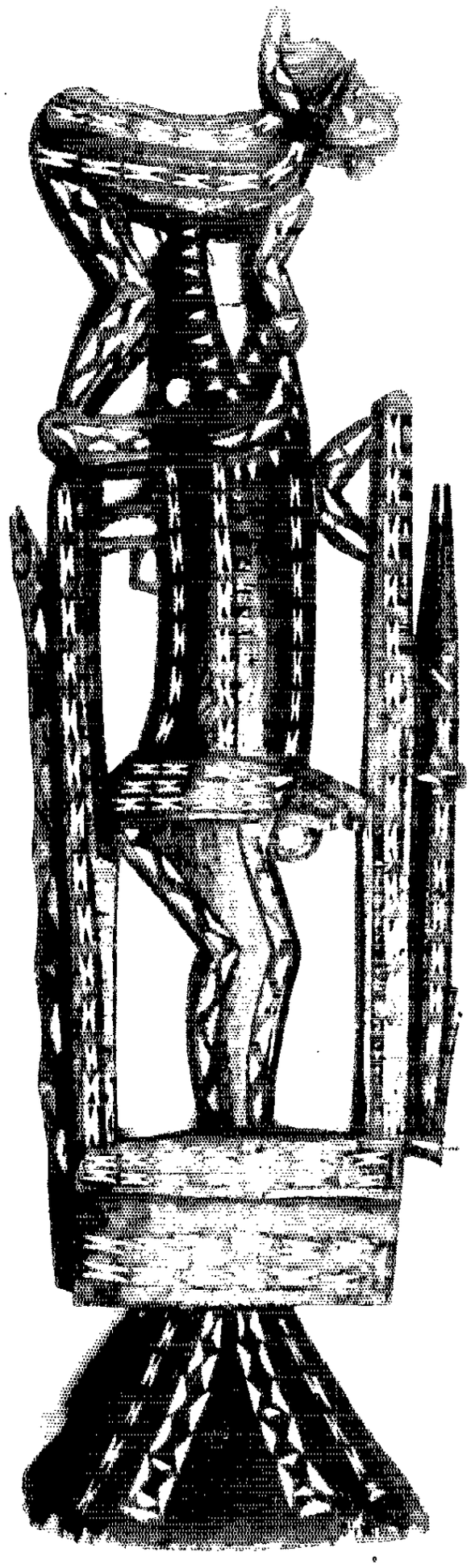
D'ailleurs, si, en regardant une peinture, l'école à laquelle elle appartient se dégage avec plus de force que la peinture elle-même, je n'augure rien de bon de cette peinture.

Je dis ceci sans distinction d'école ni de tendance, car, à mon avis, il y a un penchant actuel qui fait qu'on est très fier de peindre un objet non pas qui ressemble au véritable objet comme les impressionnistes le faisaient, mais à cet objet lorsqu'il a déjà acquis, au cours du temps, une personnalité picturale.

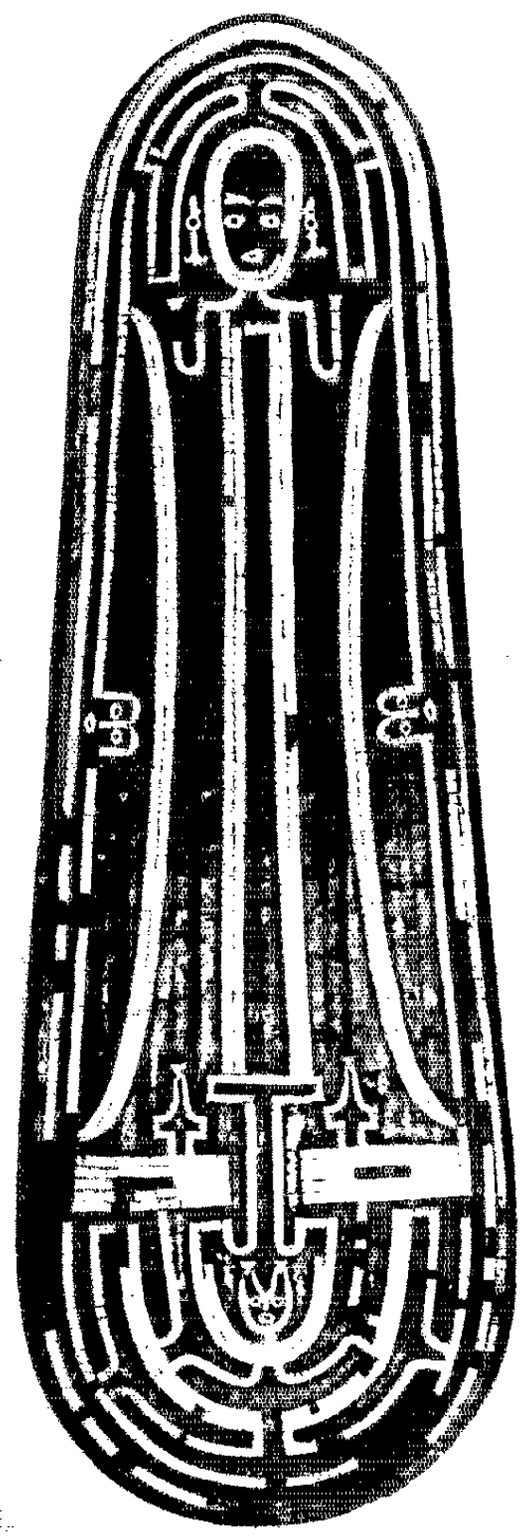
Mais peut-être, après tout, je raconte un peu l'évolution de ma peinture au lieu de répondre impartialement aux questions sur le cubisme.

Avec mes excuses.

Juan GRIS.



6. Objet rituel. Haut. : 75 cm.

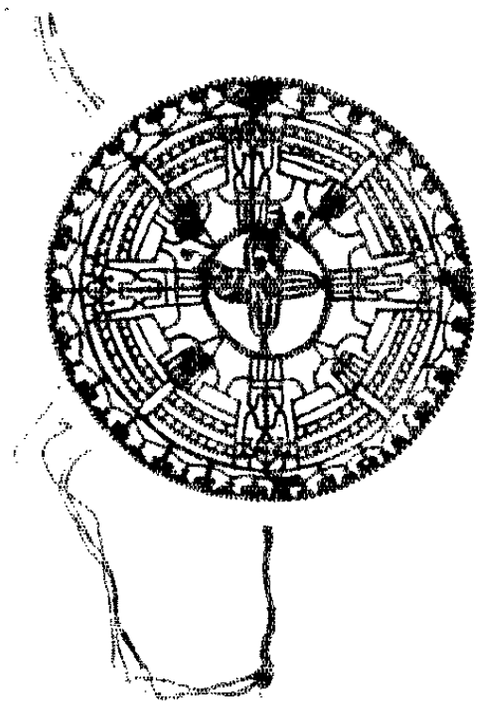


1. Boucliers de bois incrusté.

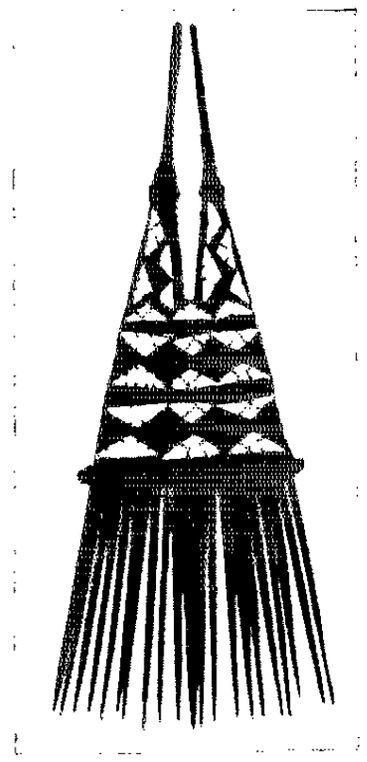


6. Objet rituel. Haut. : 75 cm.

8. Pendentif de nacre sculpté.

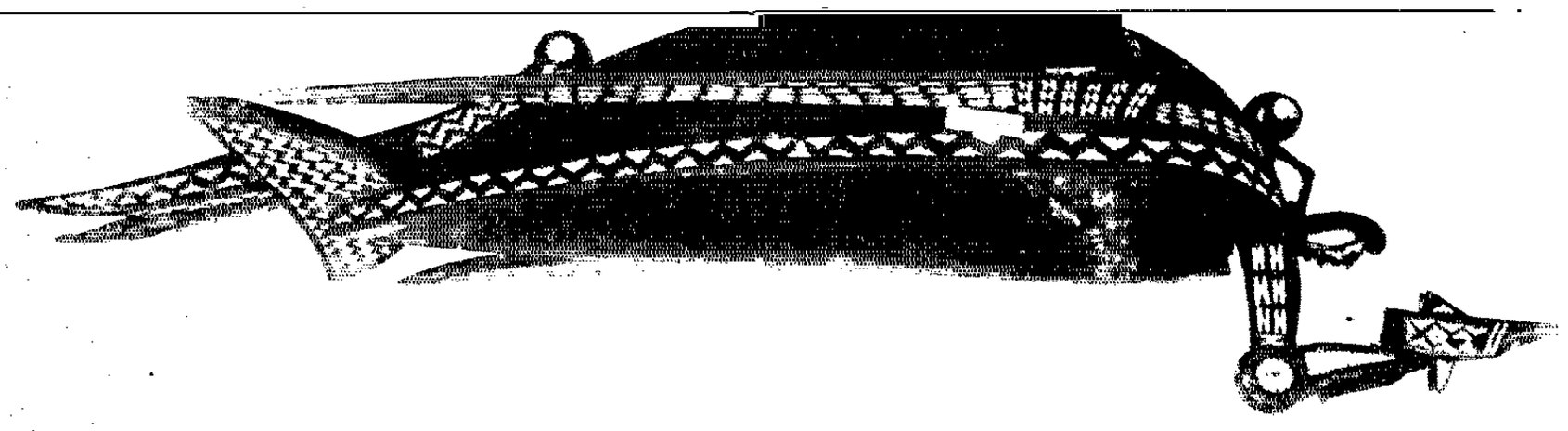


7. Pendentif.



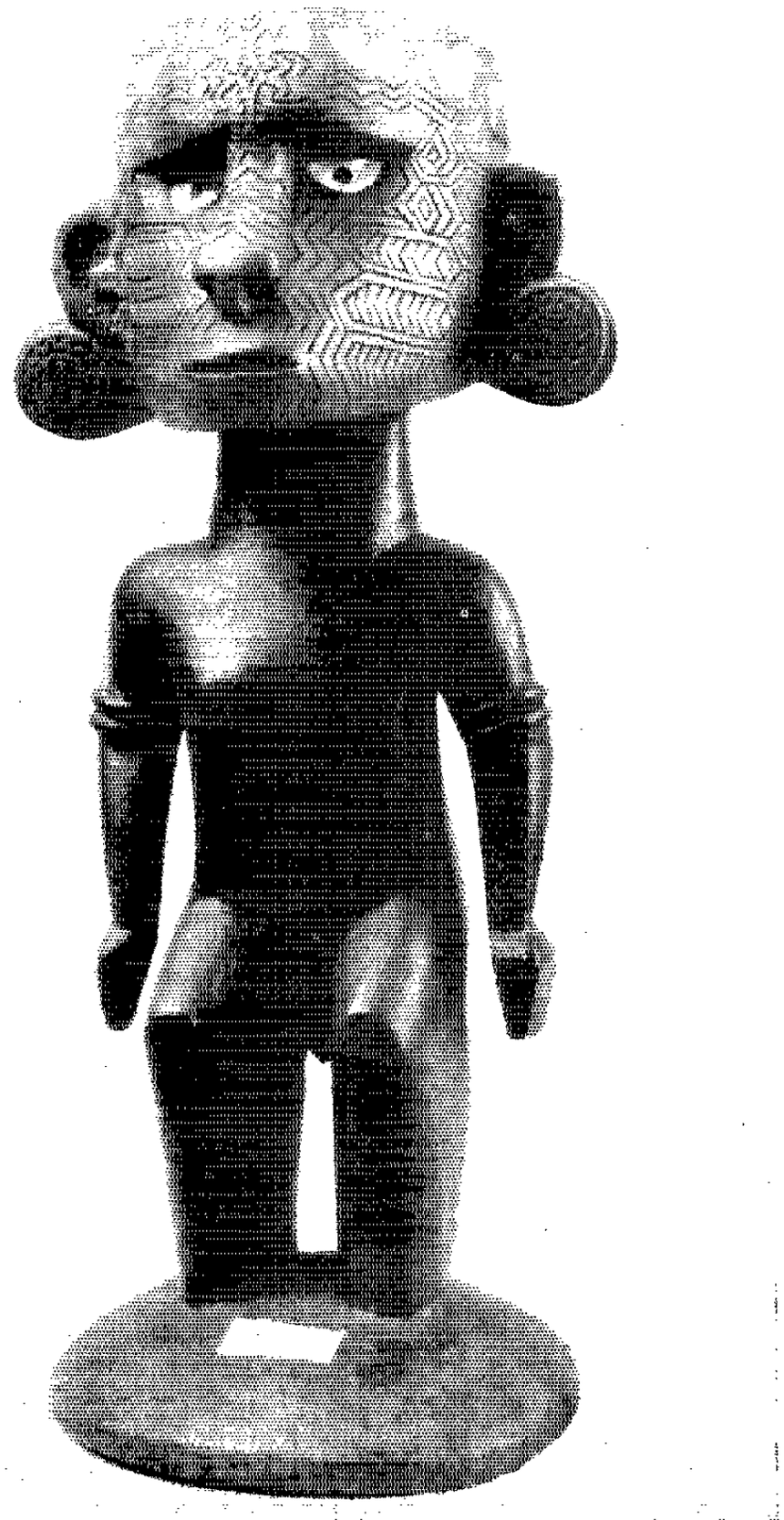
2. Peigne de bois incrusté

**ILES SALOMON**



De plus, ces naturels se révèlent d'habiles artisans, dans les sculptures qu'ils font à l'aide d'outils de pierre ou d'outils fabriqués avec la gigantesque coquille du tridacne. Presque tous les objets qu'ils possèdent — bateaux, coupes, peignes, etc., — sont ornés d'incrustations d'écaille de nautile, en morceaux finement découpés, dont l'éclat rosé surpasse en beauté celui de la nacre ordinaire. Le même genre de dessin et de technique (surtout en ce qui concerne la sculpture et l'incrustation) se retrouve dans les objets les plus divers, quels que soient leur usage et leurs dimensions.

La figure 2 montre un peigne, provenant de l'île Ulawa, fait d'écorce de noix de coco coupée en lanières que des fibres entrelacées relient à une autre lanière disposée en travers. L'écaille de nautile ou la nacre incrustée est divisée en fragments de la forme requise, et fixée morceau par morceau au moyen d'un mastic composé d'amande de noix chauffée. Ce mastic durcit très vite. Le bois est ensuite passé à la fumée et noirci avec une pâte faite de bois calciné. Ces peignes sont portés par les gens des deux sexes.



4. Iles Salomon. Coupe de bois. Haut. : 46 cm.

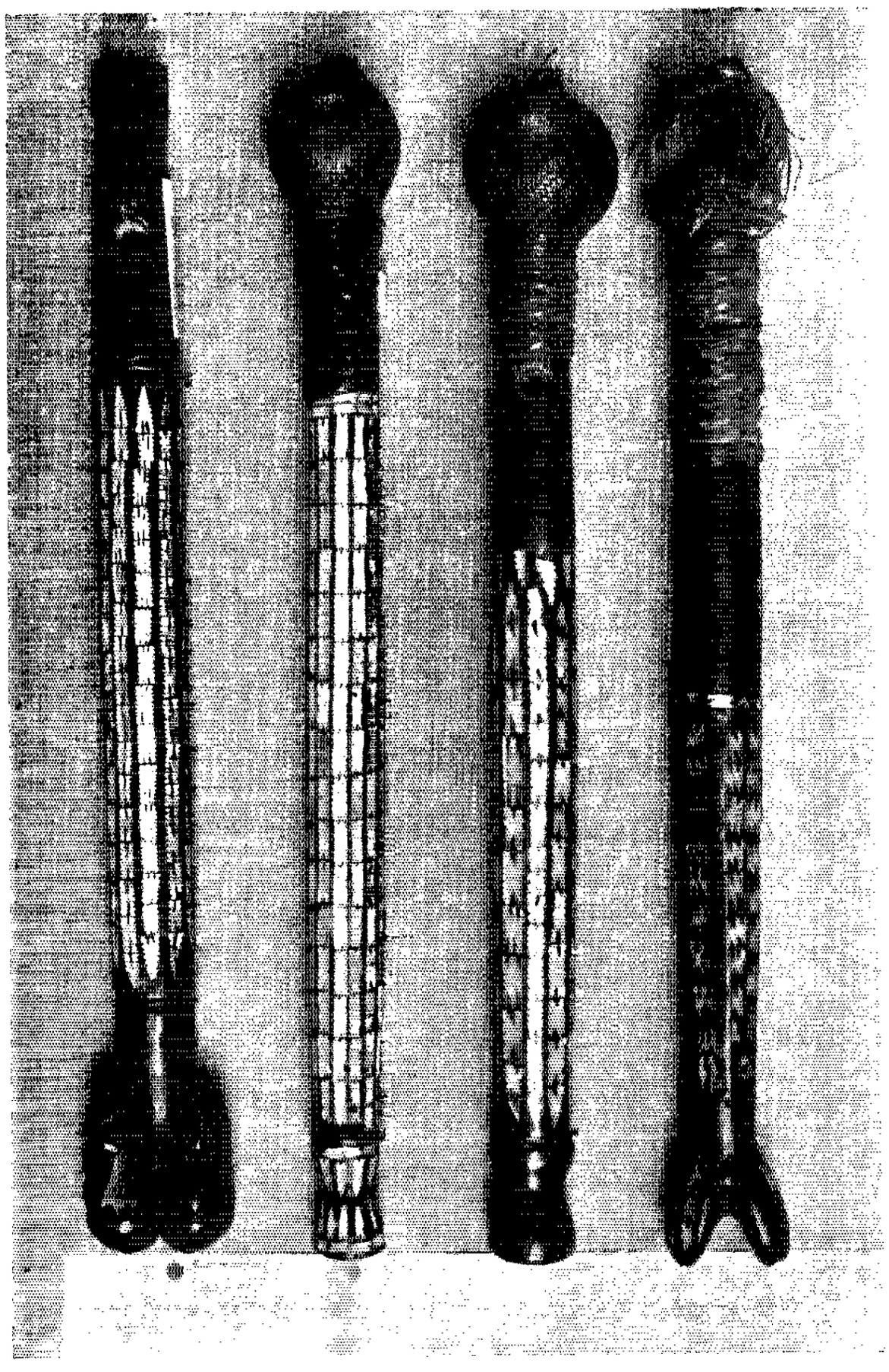
Un autre spécimen caractéristique, beaucoup plus grand, est la coupe de 1m.10 de long que nous reproduisons (fig. 3). Les coupes ont souvent des dimensions énormes ; elles sont fabriquées spécialement pour les fêtes importantes. La plus volumineuse qu'on connaisse est celle du Musée de Cambridge, qui a 2 m. 60 de long.

La décoration en est très variée et, à part les nombreux cas où il s'agit de simples ornements géométriques, les motifs sont le plus souvent dérivés de thèmes emprun-

tés à la vie humaine et animale (y compris celle des oiseaux et des poissons). La stylisation est souvent poussée à tel point, que les motifs sont difficiles à reconnaître à première vue. Mais le degré de stylisation varie beaucoup, même dans la manière de traiter le même sujet. Par exemple, la figure humaine de la figure 4 peut presque être regardée comme naturaliste, comparée aux figures humaines représentées sur les boucliers cités plus haut.

La figure humaine est un motif fréquent, quelquefois pour elle-même, comme dans cette coupe en forme d'homme debout (fig. 4, hauteur 46 cm.), quelquefois comme partie d'un dessin plus compliqué, par exemple un corps humain avec une tête d'oiseau ou de poisson. Un motif très répandu est celui de l'oiseau-frégate, tenant fréquemment dans son bec un poisson, ainsi qu'on peut le voir sur la coupe que reproduit la fig. 3. L'oiseau-frégate est sacré pour les habitants des îles Salomon et, dans certaines de ces îles, en rapport avec un *tindalo*, esprit puissant, objet d'un culte religieux. Une très intéressante série de canots a été publiée par M. Henry Balfour, F.R.S., dans *Man*, tome V, N° 50, illustrée de spécimens appartenant au British Museum et au Pitt-Rivers Museum d'Oxford, qui dénotent quelle étroite relation il y a, dans la pensée de ces insulaires, entre l'oiseau-frégate et l'homme. La figure 5 montre un de ces ornements de canots. Le requin — autre motif de décoration très commun — est également considéré comme sacré. Ainsi que l'oiseau-frégate, il est associé à un *tindalo*, esprit auquel on rend un culte. Certains requins sont particulièrement vénérés ; ils reçoivent en offrandes propitiatoires des monnaies de coquillages et des dents de marsouin. " A Saa et à Ulawa, dit Codrington,

5. Iles Salomon. Proue de canot. Bois sculpté.



9. Iles Salomon, Malaita. - Massues de bois incrusté, portées comme pendentifs.

lorsqu'un requin sacré a essayé de saisir un homme et que celui-ci lui a échappé, la population redoute tellement la colère du requin qu'elle rejette l'homme à la mer pour qu'il y soit noyé ". Un motif dans lequel homme et requin sont combinés est reproduit figure 6, il s'agit d'un objet rituel de 0 m. 75 de haut, en bois sculpté et incrusté d'écaille de nautile, dont l'usage exact est inconnu.

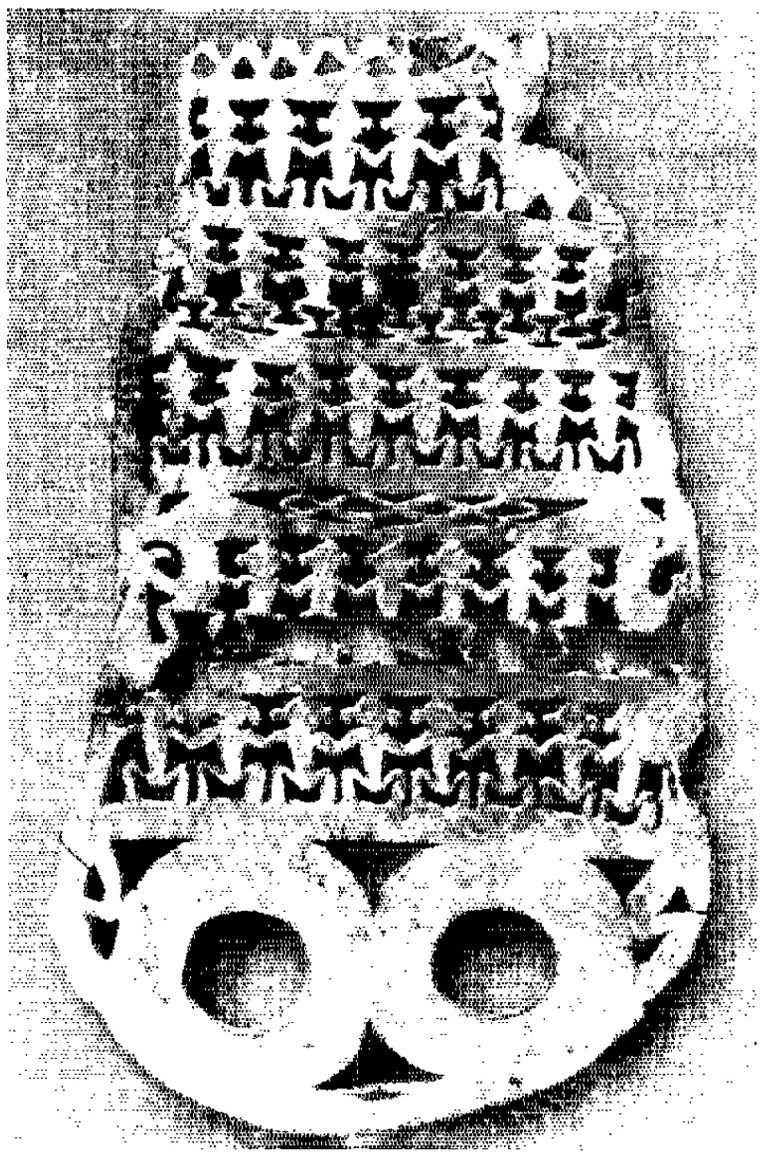
Les bijoux que les naturels portent sur eux sont d'une exécution extrêmement fine et parfaite. Le pendentif que ces naturels nomment *dala* en est un des plus remarquables exemples; il se compose d'un mince disque d'écaille de tortue très délicatement ajouré et fixé d'une manière assez lâche à un disque d'écaille de tridacne ; cet ouvrage est une merveille de beauté et de minutie. Nous en reproduisons un qui est décoré de figures humaines stylisées (fig. 7). Quand meurt un parent du porteur d'un de ces pendentifs, la partie en écaille de tortue est brisée, d'où la rareté des spécimens complets. Nous avons cependant le bonheur d'en posséder trois d'une exceptionnelle qualité au Musée de Cambridge. Ces pendentifs, dit-on, ne sont fabriqués que dans l'île de Ronango. Plus ordinaires sont les pendentifs de nacre travaillée (fig. 8).

Extrêmement curieuses en tant que pendeloques sont ces masses d'armes qu'on ne rencontre que dans un seul district de l'île de Malaita. Elles constituent la

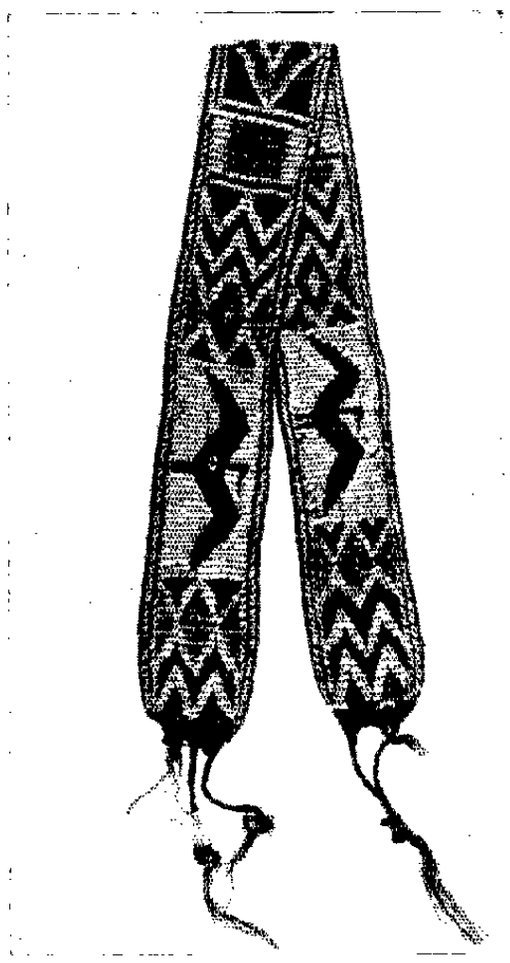
récompense que le chef donne à celui qui a réussi à tuer un chef ennemi et jouent un rôle analogue aux médailles et aux décorations que les chefs d'état européens décernent à ceux qu'ils désirent honorer. Le guerrier qui reçoit semblable récompense est généralement lui-même un chef. Il la porte pendue à son cou. Celles que reproduit la figure 9, ont chacune 40 cm. de long environ.

Des ceintures et des bracelets d'un très beau fini sont faits par les insulaires avec des disques d'écaille noire, blanche et rouge, finement découpée ; mais cet art est en voie de disparition rapide, depuis l'importation des verroteries européennes ; il a déjà disparu à Malekula (Nouvelles-Hébrides). La figure 10 montre une ceinture où figure l'oiseau-frégate si répandu.

Les chefs et les autres notables sont enterrés avec leurs bijoux, et très souvent leurs os sont exhumés un peu plus tard



11. Iles Salomon. Plaque sculptée. Ecaille de tridacne.



10. Iles Salomon. Ceinture faite de disques d'écaille.

et conservés dans des " maisons d'âmes " de types variés. Figure 11, on voit une plaque d'écaille de tridacne, de forme massive et irrégulière, longue de 43 cm., décorée d'un motif à jours, stylisation d'hommes en train de danser. De telles plaques sont peu communes et proviennent généralement des îles Vella Lavella et Rubiana. Celle que nous reproduisons, toutefois, provient d'Ysabel. On les trouve seulement dans les anciens lieux funéraires et il semble qu'elles aient constitué les portes des maisons d'âmes. On craint que leur fabrication ait cessé depuis longtemps.

Les objets que j'ai choisis pour illustrer cet article, et le bref commentaire que j'en ai donné, bien que loin de former une étude complète, peuvent cependant avoir l'utilité de montrer quels sont l'importance et l'intérêt de l'art des îles Salomon.

Louis CLARKE.

But I was living in a fool's paradise—she loved another. The news came to me as I was eating my breakfast.

Could it be true? But to whom was she engaged? To Lord Kempton, that cur.



The scene was appalling; human remains strewed the ground.

Fortunately I escaped unhurt, although somewhat badly shaken.



Almost my oldest friend, I had first met him in the bath.

It was a pretty service, and the villagers, whose hearts are wholly ours,

gave us a cordial send-off.

Quatre pages de *What a life!* par E. V. L. et G. M., Londres, Methuen & Co., 1911, in-16.

Their's was an ideal union. They were sweethearts since the time my mother wore short frocks.

*What a life !* p. 13.

# WHAT A LIFE !

## Londres, 1911.

On peut assez exactement dater du 17 août 1911, la conjonction de la paire de ciseaux et du pot de colle en vue de fins désintéressées. C'est en effet ce jour-là que parut, chez Methuen & Cº Ltd, un volume in-16 de 128 pages, sous couverture rouge-brique et du prix de 1 shilling, intitulé *What a life!* Il n'était signé que des initiales E. V. L. et G. M.

Cet ouvrage ne semble avoir eu aucun retentissement, aussi bien en Angleterre qu'en France, bien qu'il présente cette remarquable particularité d'être illustré uniquement au moyen de collages tirés d'un catalogue d'un grand magasin de Londres (Whiteley) et d'être ainsi — tant par les images que par le texte qu'elles commentent — une des premières manifestations de l'esprit dit " moderne ".

L'anonymat des auteurs, la date "ancienne" de la parution de ce livre pourraient laisser des doutes sur la portée et sur le sens que ces dits auteurs, attribuaient à leur œuvre. Cependant la préface dénote de leur part une compréhension complète de ce qu'ils faisaient :

« De même l'aventure pour l'aventurier, de même le roman pour le romantique. Un homme compulsant le Catalogue général de Whiteley y trouvera seulement des faits et

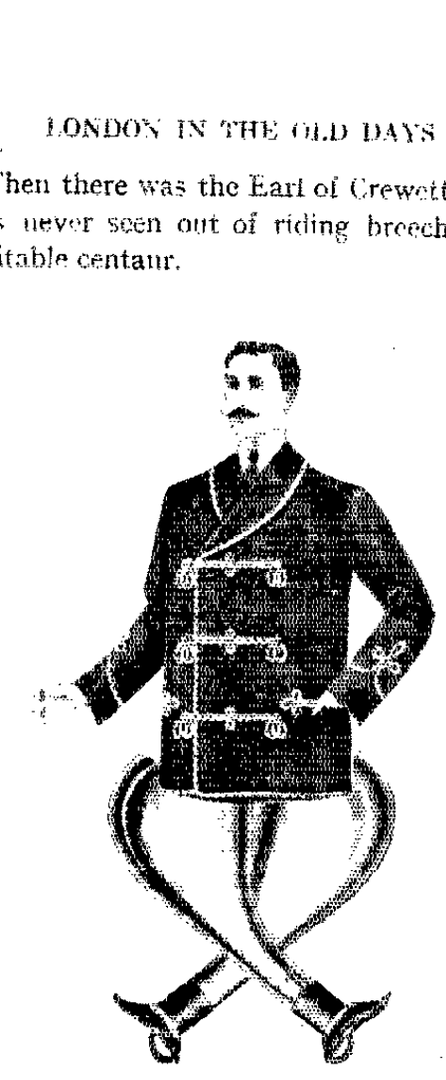
*What a life !* p. 45.

des prix ; un autre y trouvera ce que nous avons cru y trouver nous-mêmes, un drame humain profondément émouvant ».

*What a life !* est donc une autobiographie. Un monsieur (un anglais moyen) raconte sa vie, et quelle vie ? Son enfance : un manoir du temps des Tudor, hanté par un fantôme (illustration : une malle genre « Innovation », une robe est suspendue à l'un des portemanteaux), son enlèvement par des bohémiens (un cheval à roulettes traînant *effectivement* une roulotte), sa première visite au dentiste (une tenaille *en effet* redoutable).

Et chacun peut dépister dans sa façon de voir le monde et de "savoir" les choses l'influence du catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Etienne (ou tout ouvrage analogue), comme il peut se souvenir du trouble précis provoqué par les catalogues de *Blanc* que recevait la mère.






*What a life !* p. 43.

Puis le voici à l'école, dans le monde ; il y a une histoire de diamants volés, des flirts, des voyages ; finalement l'" apotheosis ", un vieux beau (moustaches et redingote) portant la main à son chapeau haut de forme.

Chaque phrase, chaque événement est commenté avec la plus grande évidence. Lorsqu'on nous dit que Sir Algernon Slack, le millionnaire, n'avait jamais de parapluie, un petit scaphandrier corrobore ce fait ; que la chère Honoria était sourde-muette et ne s'exprimait que par gestes, *cela* est illustré par une paire de gants entrecroisés. Et le cénotaphe du duc de Pudsey : une superbe pièce montée ; et Venise : une fenêtre dont le store est à moitié baissé ; et Naples : un " Lethorion vapour cone ". Et lorsqu'en 1904 le héros réussit à croiser une tortue et un porc-épic, on s'aperçoit que le produit obtenu est une tortue-pelote-d'épingles.

*What a life !* Août 1911. Le 20 février avait paru le premier volume de *Fantômas.* Le cubisme commençait à scandaliser les amateurs. Guillaume Apollinaire cherchait le moderne au Bazar de l'Hôtel de Ville et préparait *Alcools.*

Mais tout cela n'est que signes dessinés ou écrits, faibles présages de la grande année - 1912 - où se produisirent les trois plus grands faits divers du siècle : les exploits des bandits tragiques, le naufrage du *Titanic*, le vol de la Joconde, illustrations parfaites de l'Actualité et qui ont été, et restent, les trois pôles de l'imagination contemporaine, points de repère d'après lesquels on peut classer, et déclasser, les événements subséquents ; c'est ainsi que la Révolution russe est l'accomplissement du premier, que les inondations du Midi sont un reflet du second et que la grande guerre se rapporte indubitablement au troisième.

Disons pour terminer que *What a life !* est écrit en anglais et que texte et illustrations sont d'ordre nettement humoristique.

Raymond QUENEAU.

118 WHAT A LIFE !

We were so simple that we often did not dress for dinner.

*What a life !* p. 118.

André Masson, Décoration murale (chez M. Pierre David-Weill), (toile, 436× 153 cm). — 1930.

# ANDRÉ MASSON : LE DÉPECEUR UNIVERSEL

Autrefois, quand le faux prophète, l'ami du visage humain, entrait chez lui pour le tenter et le séduire avec des figures humaines, il faiblissait encore devant les faces du Malheur toutes étoilées de perfection ; mais avant de leur donner son amour, il leur rasait soigneusement la chevelure et la jetait dans la mer comme un levain qui faisait les tempêtes, les raz de marée, et les naufrages.

Aucun ne reste de cette race d'hommes qu'il avait mise au monde, aux crânes arrondis et brutaux comme des crosses, dont quelques-uns avaient livré leur tête à leurs propres poings, proie et nourriture, et je crois que les mains gigantesques aux pinces de crabes ont fini de dévorer les cerveaux douloureux sur lesquels elles s'étaient refermées.

Quand l'heure fut venue de dire adieu à cette race maudite et qu'il fût monté dans la barque, fut-il longtemps supplié par tous ces visages et leurs gardiennes ; les mains, seules suspendues hors de l'eau, en un ovale autour de lui, car c'est d'un épouvantable courage de renoncer pour toujours au Visage, à la fois l'épouvantail et le refuge de nos yeux, le trou dans lequel retombe toujours notre regard, où il rentre comme un serpent traqué, le piège de nos pensées, la pente où coulent nos paroles, notre amour — notre dégoût — notre faiblesse et notre captivité ?

Cœur de pierre ! A coups de rames, il promit les hommes aux requins et il descendit sur un continent désert où nulle apparence humaine ne viendra plus le troubler. Parfois, il est vrai, un vagabond on ne sait de quel abîme sorti, mais par un voyage qui l'a défiguré et pesa sur ses articulations, vient encore lui désigner la grotesque illusion d'une forme humaine et l'allusion à un visage ; mais dès que Masson a surpris ce chiffonnier des rochers et des flaques, piqueur de reflets, il lui crache à la face et l'enfouit tout vivant sous un sable brûlant comme l'enfer et plein de scorpions solaires d'où j'entendis monter quelques jours, jusqu'à ce que cet immonde concert se tût, les plaintes de tous ses ennemis.

Il s'était mis à une rude besogne, et, les manches retroussées à la façon d'un boulanger, il drainait le fond des mers où se cassaient ses ongles pour en retirer dans ses mains crispées la poignée de sable de ses solitudes futures, toute chargée de l'imponderable vestige des naufrages humains et où le sang de son doigt piqué par l'épée d'un poisson traçait une écriture mystérieuse. Il s'établit ainsi un Sahara magnifique où jamais les caravanes ne passeront.

La chasse tentait son œil cruel, ses doigts crochus, ses doigts-hameçons qui capturèrent dans un nid de sang le poisson nourri de perles et d'hippocampes, cuirassé de lances, hérissé de piques comme la porte d'une prison et qu'il jeta sur sa plage sans pitié où nul badaud, gamins pouilleux, femmes donnant le sein à des enfants, vieillards loquaces ne purent venir contempler le butin, comme alentour des trouvailles de pêcheurs, les discoureurs. Mais le soleil, la mer et lui, sans échanger de paroles ; et lui quitta ces lieux dédaigneusement le premier.

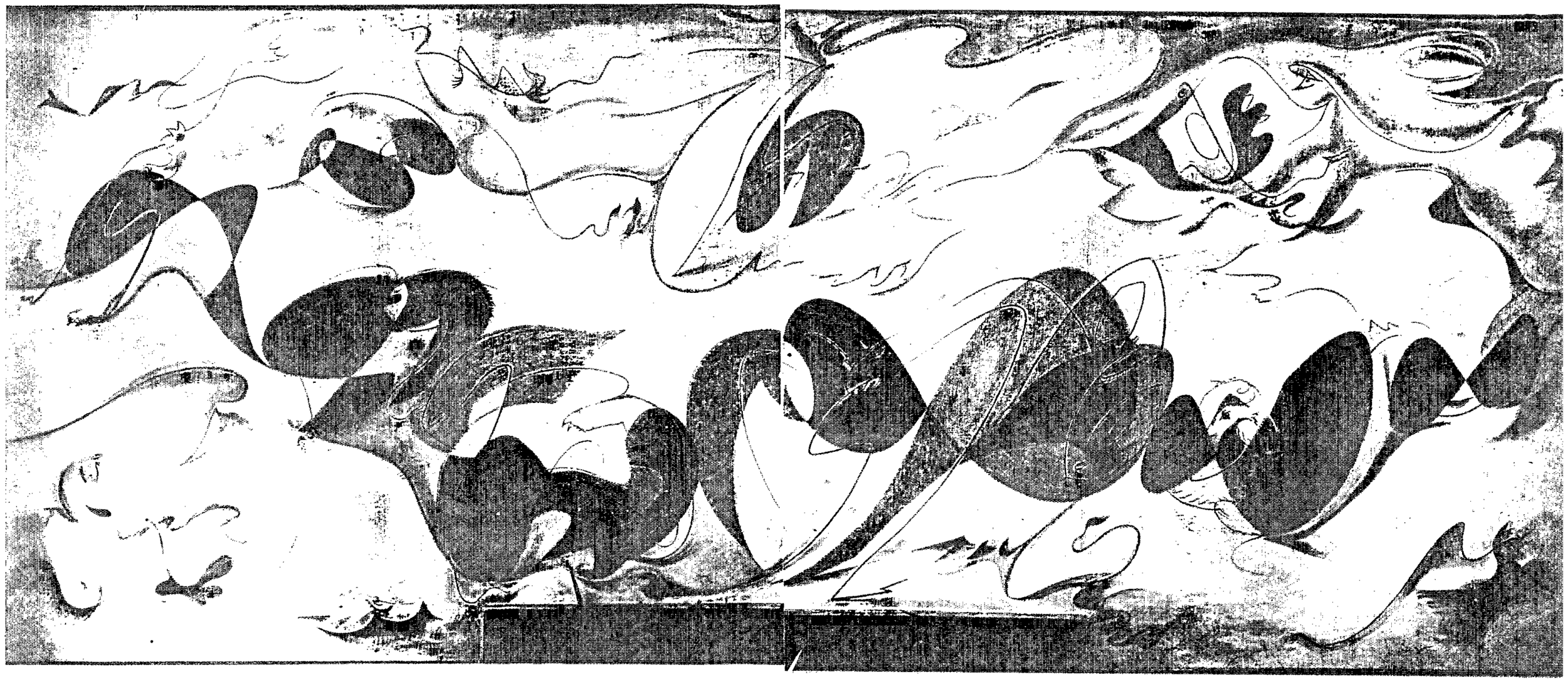
Ce fut pour méditer l'exploration d'un monde ténébreux à la façon des mines où gisent des incendies, car les belles couleurs ne sont pas sur les animaux, mais à l'intérieur, et chaque corps dans son obscurité inconnue écrase, comprime ou, au contraire, déploie, selon qu'il marche, bondit ou se repose, des aurores, des forêts, des océans, des enfers, des déserts et tout ce qui rassure, exalte ou désespère les hommes en fait de nuages, de reflets ou d'éclairs dans les inconstances du ciel.

Honneur à lui qui sut exploiter ces vivantes cavernes avec plus d'audace et de génie que ceux qui en tirèrent des violons et de l'ambre ! car avec les entrailles de tels animaux, des filets de liquides colorés, des tresses bleutées d'intestins, des nattes d'organes découpés, des rubans de chair et les arborescences nées des maladies qui sont les soleils de minuit, les mortelles merveilles de notre gouffre, sainement, non comme un bourreau, mais avec le murmure des enchanteurs et la main onduleuse des charmeurs, il emmêla des arabesques nouvelles et cela fut étendu, armoiries incommensurables et charmantes, d'une toute gracieuse férocité, comme des fleurs dans un herbier, sur la plage aride du sable.

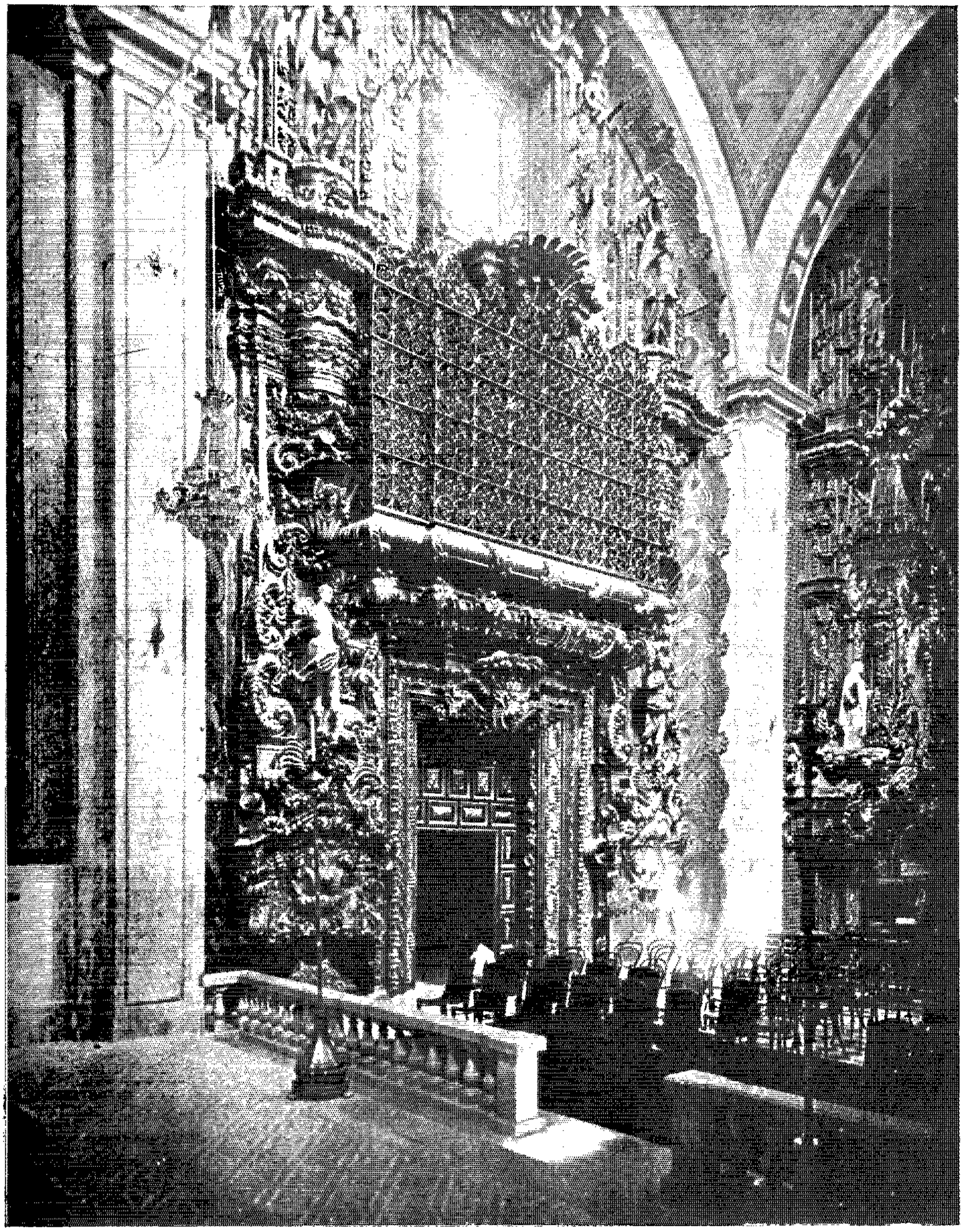
Quiconque, avec un bec et des yeux étonnés de faucon se demandant si ces paysages au-dessous de lui sont un festin préparé ou les massifs d'un merveilleux jardin à éventer de ses ailes, contemple l'exposition de ce grand supplice désert, s'écrie : « Un homme a ouvert le ventre au soleil et l'a vidé comme un poisson ! Voilà, voilà ce qu'il en a tiré » et il s'étonne de ne pas voir, dans ce qu'il croit le système digestif solaire, d'autres petits soleils voracement happés.

Sur ce sable qui est la cendre du monde consumé, le témoignage des défaites inachevées de l'univers et la base solide des mers éternelles où son orgueil voulut coucher son ennui et sa grâce, tu vois passer l'ombre des tempêtes et l'éclair des splendeurs, mais les coquillages, ah oui ! ce diable les a écrasés sous son pied ou rejetés loin de lui, comme ces jouets imbéciles dont se distrayaient les puériles amoureuses.

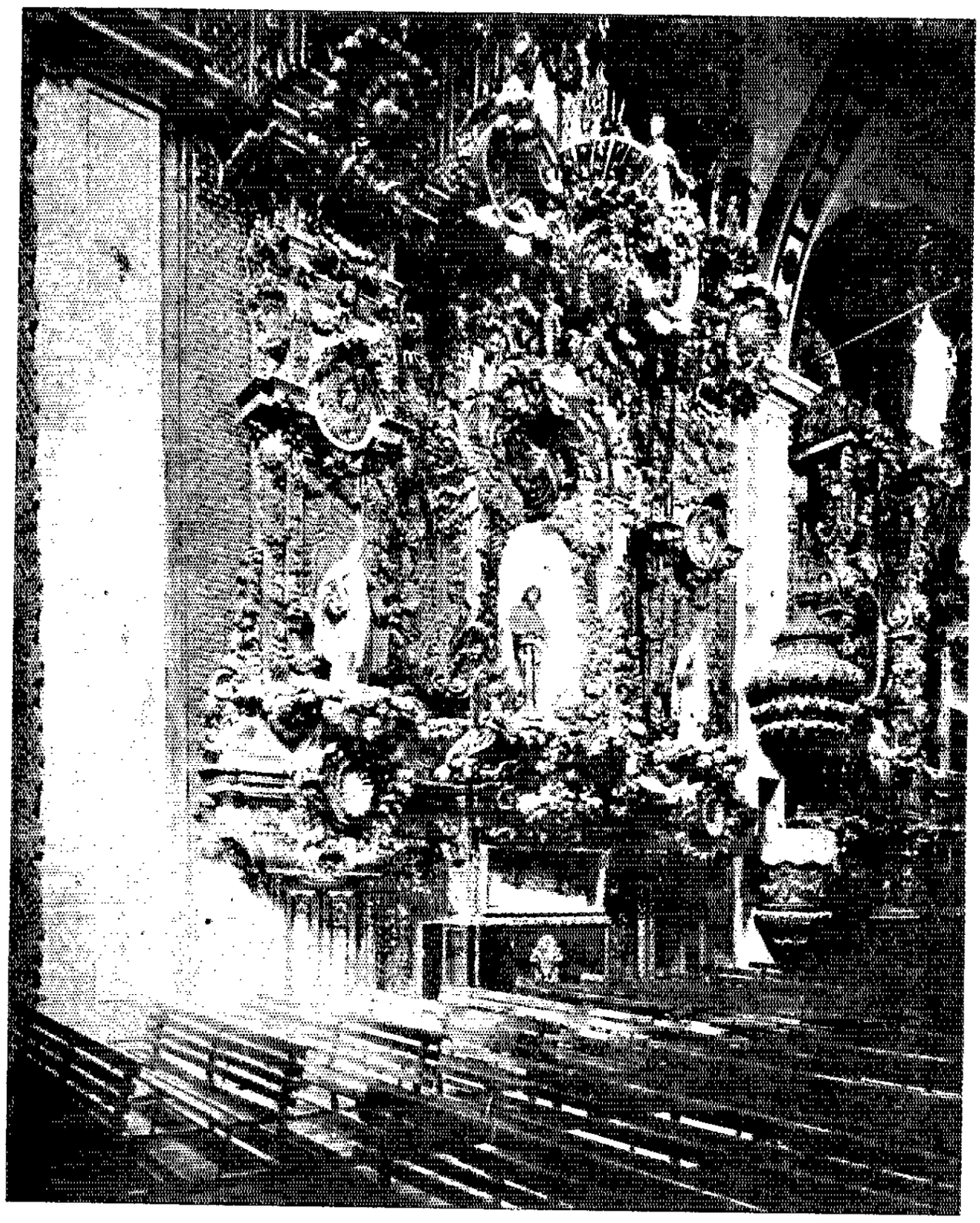
Georges LIMBOUR.



ANDRÉ MASSON, DÉCORATION MURALE
chez M. Pierre DAVID-WEILL (toile 568 × 232 cm). - 1930



Eglise Santa Clara, Queretaro. Porte latérale.



Eglise Santa Clara, Queretaro. Collatéral.

# LE BAROQUE MEXICAIN

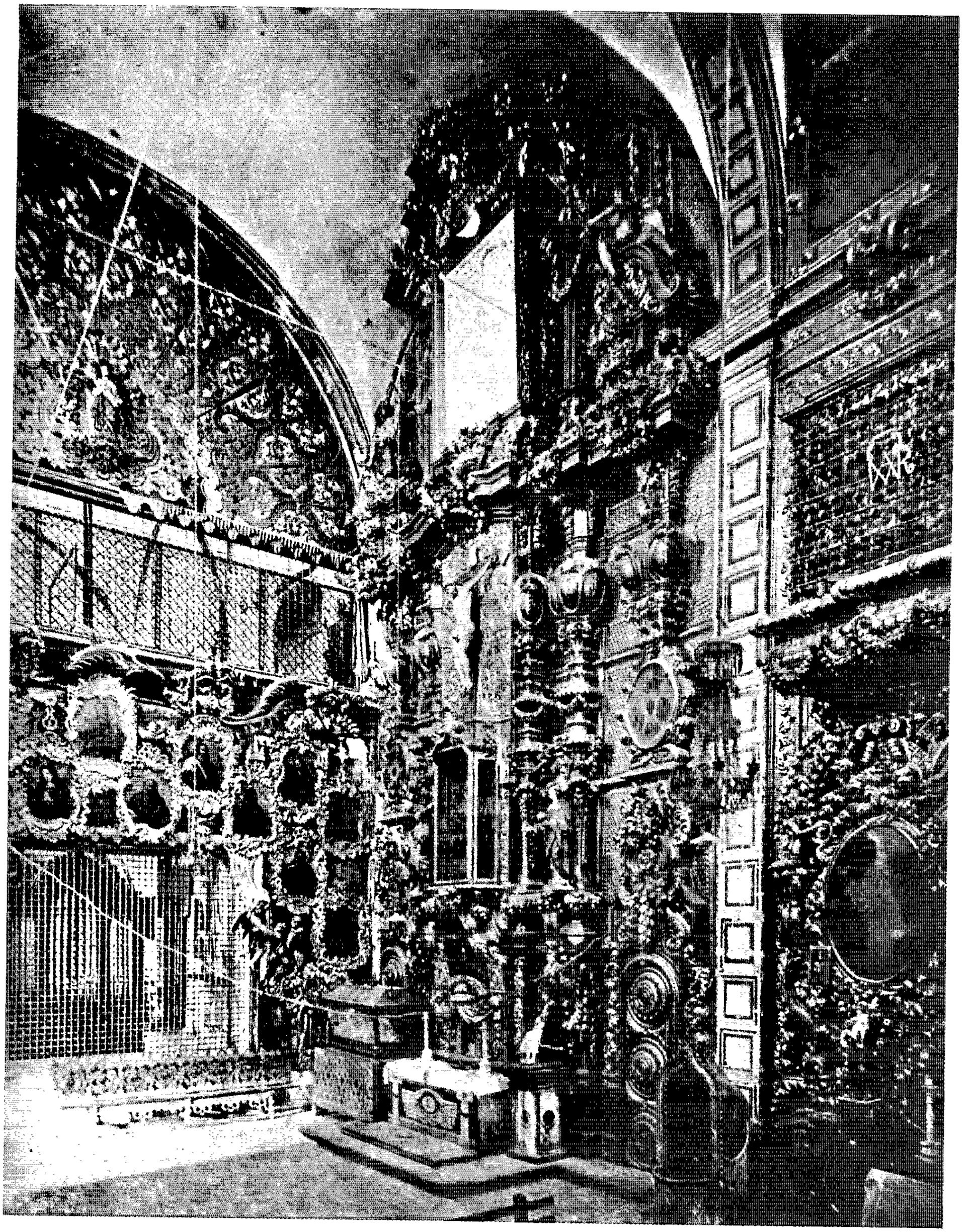
C'est à Mexico, et seulement là, qu'on peut trouver la plus parfaite floraison de l'architecture découverte dans le royaume de Naples, et s'élevant d'un centre indépendant en Espagne et au Portugal. Là, à Mexico, où plus d'argent était mis à sa disposition, ce style atteignit sa plus riche expression. Je n'examinerai pas en détails la ville de Mexico, car ses beaux monuments sont, pour la plupart, l'œuvre d'architectes venus d'Espagne et qui tous présentent la dignité et la sobriété propres à la capitale, mais je les séparerai du groupe des monuments que nous voulons examiner ici. Nulle

part ailleurs dans le monde, excepté en Autriche, n'existaient à cette époque des couvents bâtis à une si prodigieuse échelle et donnant à ces monastères médiévaux la puissance d'une petite principauté. Sur les hauteurs du Danube, à Melk, à Göttweig et à Klosterneuberg, près de Vienne, les derniers Empereurs romains avaient employé les meilleurs architectes italiens, ou allemands de culture italienne, à des constructions qui n'étaient pas entièrement terminées avant que l'esprit de réforme de Joseph II, leur descendant, les obligeât à rester vides et désolées. En dehors de Mexico, la grandeur et la magnificence de ces dernières œuvres impériales étaient loin d'être surpassées, et les lignes classiques, quoique fleuries, des façades italiennes furent changées et transformées en un décor plus agréable pour l'extraordinaire affluence qui se mouvait dans leurs murs.

En plus des influences que j'ai indiquées dans les chapitres précédents, deux styles se mêlent dans les monuments de Mexico qui ne se rencontrent qu'en ce pays. Tout d'abord des traces évidentes subsistent de l'ancien style aztec, car les détails architecturaux étaient apportés par des Indiens, hâtivement convertis au christianisme et qui ne pouvaient oublier les anciens temples ou divinités de leur propre mythologie. Ils ne pouvaient éviter, car nulle autre méthode d'expression ne leur était familière, de traiter à la mode aztèque les légendes chrétiennes qu'ils étaient occupés d'illustrer.

Il faut se rappeler que le grand moment de l'émigration espagnole vers le Nouveau Monde toucha les générations qui succédèrent immédiatement à la conquête Espagnole, puisque pendant les XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles, l'Espagne, appauvrie à mort, tomba dans le discrédit comme puissance militaire, à cause du courant d'émigration des classes paysannes et de celles qui fournissaient les soldats. Les Mauresques (Maures convertis au christianisme après la conquête de Caliphate en 1492) ne furent chassés d'Espagne qu'après l'année 1609 par un décret du roi Philippe III. C'est pourquoi, une grande proportion des émigrants pour Mexico ou autres territoires espagnols d'Amérique était de race maure et peut-être aussi juive, les principaux emplois et maisons de commerce en Espagne étant aux mains des Maures et des Juifs et ces classes étant plus que d'autres appelées à l'émigration. A Mexico, existent de nombreux signes de l'influence mauresque et, en fait, on trouve autant d'exemples frappants du style Mudejar à Mexico qu'en Espagne. Ces deux faits, l'influence aztèque et mauresque, considérés ensemble expliquent pourquoi les monuments mexicains ne sont semblables à aucun autre sur terre.

Les artisans natifs, vivant agréablement dans une facile soumission à l'Eglise, acceptaient de passer toute une vie à sculpter le retable d'un autel, ou à décorer les panneaux d'une sacristie. Leur travaux étaient dirigés par un architecte créole ou indien, qui, presque toujours, ne savait pas écrire et était incapable de dessiner un plan. On sait qu'un architecte indien, dont l'œuvre extrêmement intéressante sera décrite plus loin, dessinait ses plans sur le sable avec une baguette aiguisée, tandis que les ouvriers se réunissaient autour de lui ou examinaient ses plans du haut d'un



Eglise de Santa Rosa, Queretaro. Un autel et une partie du chœur.

échafaudage. Le sable, en dessous, servait de miroir à leurs travaux ; ainsi les états exécutés et projetés pouvaient être confrontés; lorsqu'on avait besoin d'un renseignement de détail la réponse était immédiatement donnée, à la même échelle, sur le sable.

## I

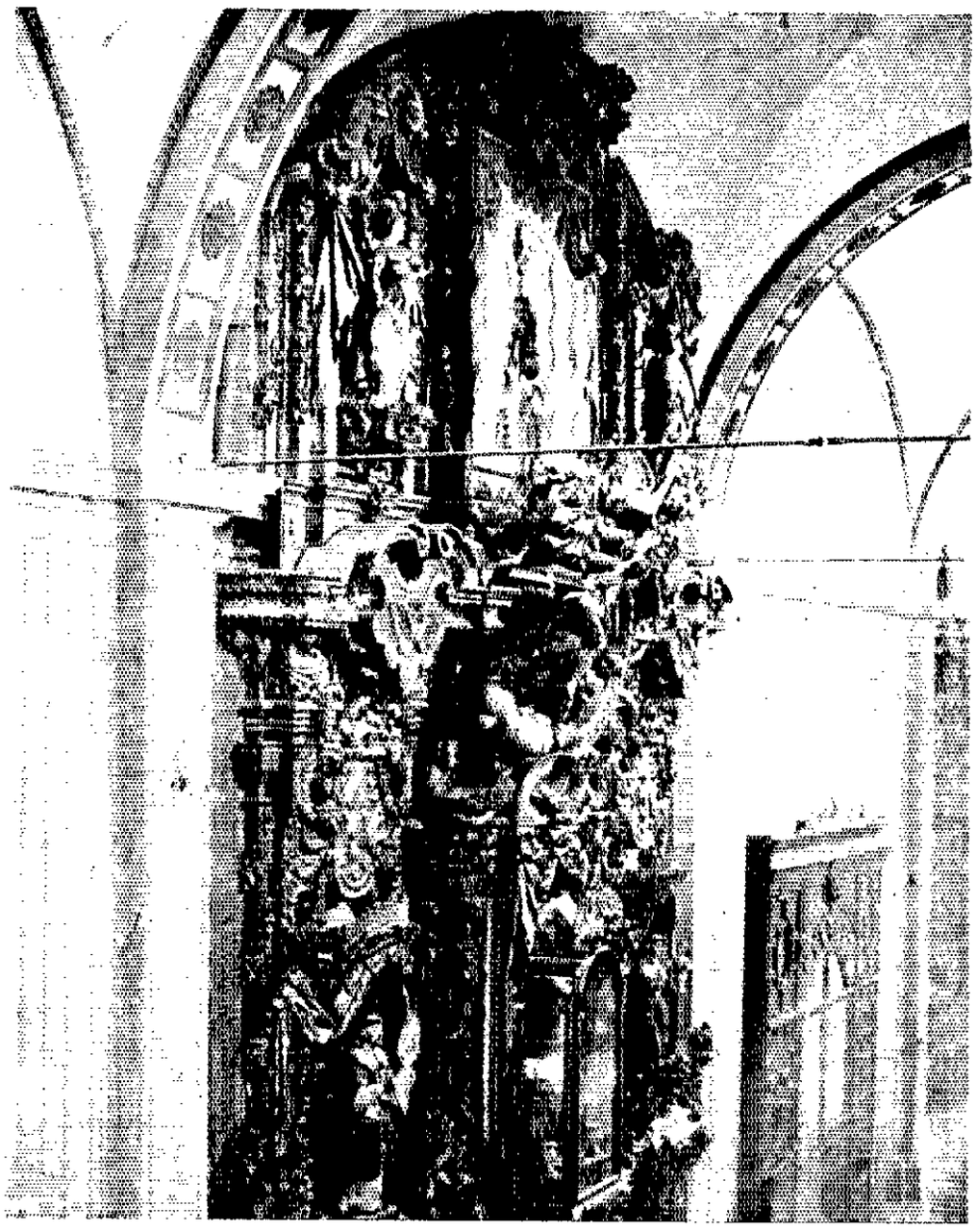
Nous commencerons notre étude par le plus grand des architectes mexicains, Francisco Eduardo Tresguerras. Le détenteur de ce curieux nom militant naquit à Celaya le 13 mai 1745 ; ajoutons tout de suite qu'il mourut d'une fièvre au grand âge de quatre-vingt-huit ans, le 3 août 1833, aussi n'est-ce pas la vieillesse qui l'emporta. Il était créole, c'est-à-dire de sang mexicain et espagnol, et à différentes époques fut sculpteur, peintre, aquafortiste, graveur sur bois, musicien et poète aussi bien qu'architecte. Il ne travailla qu'aux environs immédiats de son lieu de naissance, dans le Bajio, cette vaste et basse plaine qui s'étend au milieu du plateau central de Mexico, à Celaya, Queretaro, Irapuato, Guanajuato et San Luis Potosi; et maintenant examinons son œuvre sans autres détails.

Nous prendrons d'abord — car c'est sa première œuvre — les monuments dont il est l'auteur à Queretaro, commençant par l'église et le couvent de Santa Rosa de Viterbo. Là, et au couvent de Santa Clara, dans la même ville, Tresguerras produisit les plus complets et parfaits exemples de Churriguerresque qu'on puisse trouver au monde. Une énorme somme d'argent, provenant de marchandises saisies de *contrebandistas*, avait été mise à la disposition du couvent de Santa Rosa de Viterbo. Dans ces deux églises, les écrans du chœur et les écrans du balcon de la Mère Supérieure présentent un extraordinaire exemple des plus étranges ruses de la vie monacale. Ils sont de gros fer forgé, et ne sont pas dessinés singulièrement, mais faits pour former une composition décorative avec le reste de l'architecture. A Santa Rosa, le balcon de la Mère Supérieure possède une base d'or préparé, supportée par le retable sculpté d'un autel, et à Santa Clara il apparaît comme un pont jeté au-dessus de la porte richement sculptée. Les confessionnaux de Santa Rosa ne sont dessinés que pour faire un effet de couleur avec l'ensemble; aussi leur dorure est-elle rehaussée de tons aigus d'un éclat métallique, résultat obtenu selon la méthode médiévale, en mélangeant des couleurs avec un vernis transparent appliqué sur une surface d'or en feuilles. Ainsi des effets de rubis et de vert émeraude étincelant d'une grande violence étaient obtenus. Cet emploi de la couleur est visible sur tout le monument et, par exemple, le retable de l'autel de San José possède un portrait par Michel Cabrera (le plus grand artiste mexicain et maître de Tresguerras) encadré de guirlandes qui, traitées par le procédé que je viens de décrire, fait un magnifique contraste avec ces masses d'or. La chaire de Santa Rosa est une superbe pièce faite d'incrustations d'ivoire, d'écaille et de nacre, l'écaille étant mêlée à une épaisseur d'or en feuilles.

Santa Clara possède un exemple de ces dômes de tuiles que Tresguerras traita dans la perfection. C'est un modèle bleu sur une surface jaune, comme le petit dôme d'une

lanterne, tandis que la base est blanche et bleue. La plus petite ceinture de la tour est d'un dessin de bleu et de blanc sur du jaune et du vert clair, les deux cercles du milieu sont bleus, jaunes et blancs par dessous, et bleu et blanc au dessus, le dôme de la tour étant bleu et blanc sur un cercle jaune et blanc.

Du couvent de Santa Clara, il ne reste malheureusement que cette seule église, mais le couvent couvrait de ses différents bâtiments plusieurs acres de terre et servait de retraite à plus de huit mille religieuses. La totalité de ce grand bâtiment fut dessiné par Tresguerras qui est l'auteur de tous les détails et qui composa de grossiers dessins d'où les meilleurs sculpteurs, Mariano Arce et Mariano Perusquia, tirèrent leurs personnages.



Eglise Santa Clara, Queretaro. Collatéral.

A Santa Rosa, il existe un grand nombre de peintures décoratives par Miguel Cabrera et, dans la sacristie, se trouve la fameuse œuvre de Tresguerras, le *Hortus Conclusus*, une immense peinture, servant de fond à plusieurs figures polychromées de bois, représentant les religieuses du couvent et leurs élèves travaillant dans le jardin. Malheureusement, ce tableau possède des traces de cette douceur cotonneuse qui caractérise la peinture de Murillo; mais néanmoins il est une des preuves les plus extraordinaires de la puissance si variée du génie mexicain, qui eut l'habileté de réussir tous les projets que son imagination exubérante lui dicta.

Ce couvent, ainsi que je l'ai démontré, servait de retraite à environ huit mille religieuses avant la dissolution des monastères, et parmi lesquelles un petit nombre seulement devait être de pure race espagnole. Une nombreuse troupe était attachée d'une façon permanente à la broderie des habits sacerdotaux qu'exigeait le faste de l'Eglise, mais le plus grand nombre d'entre elles était employé dans les plantations de sucre et aux travaux des champs. L'attaque des fleurs sauvages, au début du printemps, suffisait à faire reculer d'effroi un étranger, et les lames de scie des cactus étaient aussi dangereuses qu'une sentinelle armée; mais, protégées par ces défenses, les religieuses

conservaient leur routine quotidienne. Au long de l'année une assez grande quantité d'argent et d'or était tissée pour les couvrir toutes d'un vêtement étincelant qui eût été un meilleur miroir que n'importe quelle nappe d'eau, mais toutes ces richesses étaient dédaignées et conservées pour les pompeuses cérémonies de l'Eglise.

Les nonnes étaient cachées pendant le service derrière les énormes grilles de métal que j'ai décrites. C'était comme si à travers les mailles d'un éventail on eût plongé jusqu'au cœur de l'église ; plus bas, et tout autour, garnissant les murs entiers de l'église, se trouvaient encore des loges remplies de religieuses. Plus haut encore, d'où elle pouvait voir chaque loge et observer chaque coin, se tenait la Mère Supérieure, entourée et protégée comme une reine des abeilles ; derrière elle, se pressait un groupe de domestiques prêtes comme des aides de camp à recevoir ses ordres. La plus haute grille s'élançait presque du sol, et, étendant ses ailes pour protéger le balcon rempli de religieuses, s'élevait plus haut encore et éclatait dans une sorte de poussière d'or sur le toit. Un complet orchestre militaire, composé presque entièrement d'Indiens, accompagnait le service dans les bas côtés, et les héroïques musiciens étaient privés de la vue des beautés créoles au-dessus par le mélange et la chute lumineuse des écrans métalliques. Certaines religieuses étaient dans des loges faisant face aux angles droits de la nef de l'église, et la grille qui les protégeait était comme une palissade de rayons de soleil, car leur rôle de défense consistait à intercepter la lumière. Si brillant était l'or en feuille étendu sur cette grille de métal qu'après l'avoir fixée pendant quelques secondes, les différents barreaux semblaient tout à coup se mouvoir et flotter mêlés les uns aux autres comme des rayons de soleil emmêlés. Au-dessus des têtes des religieuses groupées était l'orgue et les anges penchés soufflant dans leurs trompettes carillonnaient véritablement hors de cette grille, dans des endroits où une place leur avait été spécialement désignée, ainsi clamaient-ils d'une voix perçante du propre cœur de cette splendeur, et nulle part on n'était plus près du ciel que lorsque leur fanfare surgissait des véritables rayons de soleil, tandis qu'ils s'élançaient dans l'espace à travers le sommet d'un nuage. Les balcons sur les murs latéraux étaient plus difficiles à examiner à cause des angles escarpés et dangereux dus à leur hauteur. Il y avait de si nombreux bateaux voguant sur une mer houleuse et cachés dans le jaillissement qu'ils faisaient en coupant les vagues, puisque la grille en face d'eux possédait le remous et les lignes sinueuses de l'écume.

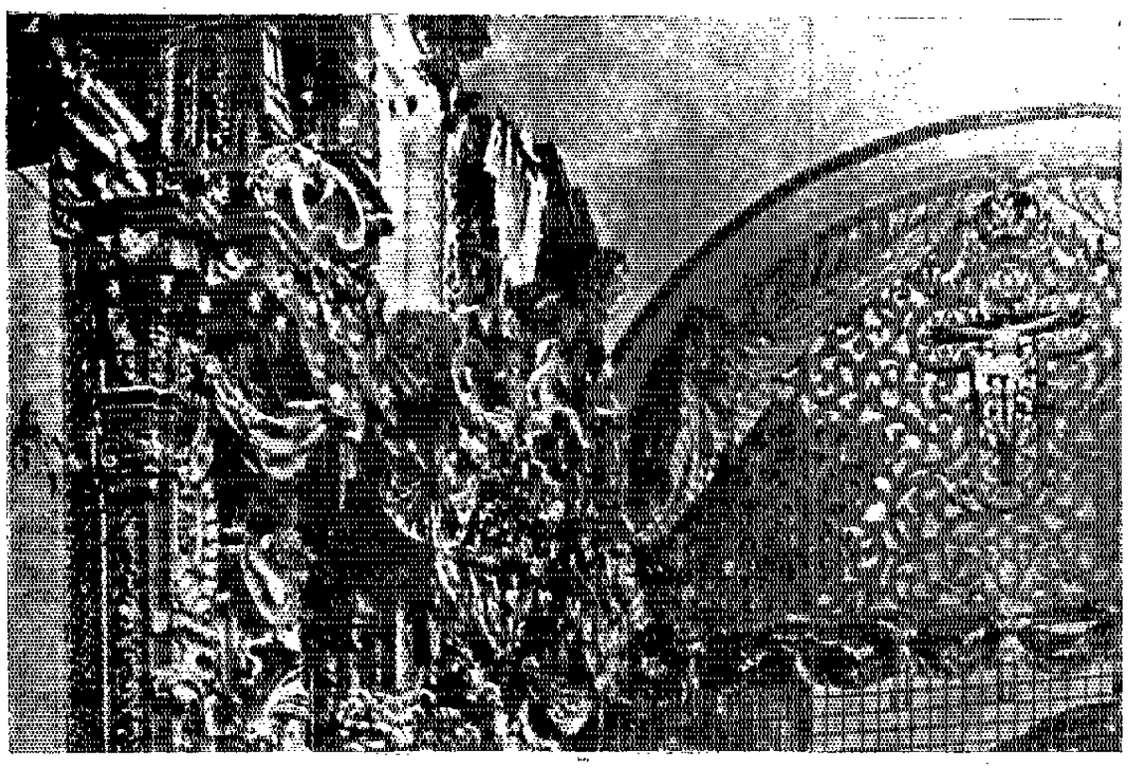
Lorsque la messe était terminée, les religieuses quittaient leur loge et se dirigeaient pour sortir sous la galerie des orgues qui conduisait de l'église à leur vie séquestrée. Leurs pieds nus retentissaient tandis qu'elles marchaient dans les étroits passages de balcon à balcon, comme une troupe d'oiseaux, une tribu de pigeons à demi marchant, à demi s'ébattant autour de leurs colombiers. Le réfectoire où elles prenaient leur repas du soir était tout bruissant de musique qui venait d'un autre orchestre déjà installé dans la loge des musiciens. Les domestiques indiens apportaient d'énormes plats remplis de fruits, tandis que d'autres versaient de l'eau et du vin d'une outre à moitié vide. L'orchestre qui jouait était constitué entièrement de religieuses,

et il n'y avait nul son de cuivres héroïques ou d'instruments à percussion caractérisant une fanfare militaire. C'étaient, au contraire, les longues et glissantes sonorités d'un orchestre de cordes auquel se joignait l'abbesse du couvent avec toute sa suite, et l'on distribuait le produit des champs qui appartenaient aux religieuses et qui avaient été cultivés en partie par elles, tandis que la musique pastorale suggérait un paysage d'où était exclue toute violence humaine.

L'entier et splendide isolement dans lequel ces deux couvents entretenaient deux régiments de religieuses, tout ce que ces deux petits univers avaient exigé de l'imagination de Tresguerras, ne représentent cependant que la moitié de la production de son œuvre; c'est près de Celaya, son pays natal, à quatre lieues de Queretaro, que se place la scène de ses autres grands travaux. L'immense pont à cinq arcs, tandis qu'on arrive aux lisières de Celaya, au-dessus du fleuve Laja est dû à un plan de Tresguerras; et il s'élance toujours splendidement sous la forme de quatre grandes pierres aux deux extrémités du pont de chaque côté de balustres. Ces quatre pierres roulent vers le centre du pont; aussi de quelque côté qu'on le traverse, elles apparaissent comme un signe d'adieu. Au centre du pont, avant qu'on ait franchi l'entrée de la ville, on peut apercevoir le dôme de l'église de Carmen, le plus grand triomphe de cet architecte.

Sacheverell SITWELL. (1)

*(A suivre.)*



Santa Clara, Queretaro, Partie supérieure du retable.

(1) Extrait de *Baroque du Sud*, traduction française de Georgette Camille, à paraître aux éditions Fourcade.
Les illustrations sont tirées de *Iglesias de Mexico*, texte du Dr. Atl, photos de Kahlo (Publicationes de la Secretarià de Hacienda, Mexico, 1925).

... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

# CHRONIQUE

## DICTIONNAIRE

**BONJOUR (FRÈRES).** — Ces deux ecclésiastiques du XVIII[e] siècle se rendirent « recommandables par la sévérité de leurs mœurs, par leur piété, leur charité et surtout leur talent pour la chaire » et fondèrent la secte flagellante des Fareinistes qui disparut pendant la Révolution.

Après leur installation à Fareins, « on entendit dans le pays parler de miracles : un petit couteau à manche rouge d'une construction particulière, dans le genre de ceux qui sont décrits dans la *Magie blanche dévoilée*, avait acquis une célébrité singulière. Le curé l'avait enfoncé jusqu'au manche dans la jambe d'une jeune fille, non seulement sans lui causer aucun mal mais il l'avait guérie d'une douleur dans cette partie. Quelques temps après, une autre jeune fille demanda au bon curé de la crucifier... comme l'avait été Jésus-Christ.

Cette exécution eut lieu dans la chapelle de la Vierge qui tenait à l'église de Fareins, un vendredi à trois heures de l'après-midi, en présence des deux curés, du vicaire Furlay, du P. Caffe dominicain et de dix à douze personnes des deux sexes qui étaient au nombre des adeptes. Ces miracles produisirent l'effet qu'on en attendait ; ils attirèrent aux frères Bonjour un grand nombre de prosélytes, surtout en filles et en femmes : elles se rassemblaient dans une grange pendant la nuit, sans lumière, et le prêtre s'y rendait par la fenêtre. Là, il distribuait la discipline à droite et à gauche, à tort et à travers et les pénitentes loin de pousser des cris de douleur exprimaient leur satisfaction par des cris de joie, appelant le fustigeur mon *petit papa*. Isolément même, ces fanatiques le poursuivaient dans les champs en le suppliant de leur distribuer des coups de verge ; elles ne se trouvaient heureuses que lorsque le petit papa les avaient bien fustigées et elles en cherchaient avidement toutes les occasions. »

Ces désordres furent interrompus à la suite de la mort subite d'un homme qui avait protesté contre ces pratiques et qu'on retrouva percé d'une aiguille. Les deux frères et le vicaire Furlay furent enfermés ou envoyés en exil. Cependant le cadet ayant réussi à s'évader, il se réfugia à Paris ; « la fille crucifiée et une autre prophétesse vinrent l'y rejoindre. Il renvoya la première au mois de janvier, nu-pieds avec cinq clous plantés dans chaque talon ; elle avait passé tout un carême ne mangeant qu'une rôtie de fiente humaine chaque matin ». — (D'après F. Ozanam, dans la *Biographie Universelle* de Michaud et Poujoulat, t. v, p. 14-15.)

**BOUCHE.** — La bouche est le commencement, ou, si l'on veut, la proue des animaux : dans les cas les plus caractéristiques, elle est la partie la plus vivante, c'est-à-dire la plus terrifiante pour les animaux voisins. Mais l'homme n'a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n'est même pas possible de dire où il commence. Il commence à la rigueur par le haut du crâne, mais le haut du crâne est une partie insignifiante, incapable d'attirer l'attention et ce sont les yeux ou le front qui jouent le rôle de signification de la mâchoire des animaux.

Chez les hommes civilisés, la bouche a même perdu le caractère relativement proéminent qu'elle a encore chez les hommes sauvages. Toutefois, la signification violente de la bouche est conservée à l'état latent : elle reprend tout à coup le dessus avec une expression littéralement cannibale comme *bouche à feu*, appliquée aux canons à l'aide desquels les hommes s'entre-tuent. Et dans les grandes occasions la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche, la colère fait grincer les dents, la terreur et la souf-

france atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que sa bouche vient se placer, autant qu'il est possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, *c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale*. Comme si des impulsions explosives devaient jaillir directement du corps par la bouche sous forme de vociférations. Ce fait met en relief à la fois l'importance de la bouche dans la physiologie ou même dans la psychologie animale et l'importance générale de l'extrémité supérieure ou antérieure du corps, orifice des impulsions physiques profondes : on voit en même temps qu'un homme peut libérer ces impulsions au moins de deux façons différentes, dans le cerveau ou dans la bouche, mais à peine ces impulsions deviennent violentes qu'il est obligé de recourir à la façon bestiale de les libérer. D'où le caractère de constipation étroite d'une attitude strictement humaine, l'aspect magistral de la face *bouche close*, belle comme un coffre-fort. — G. Bataille.

**MUSÉE**. — D'après la *Grande Encyclopédie*, le premier musée au sens moderne du mot (c'est-à-dire la première collection publique) aurait été fondé le 27 juillet 1793 en France par la Convention. L'origine du musée moderne serait donc liée au développement de la guillotine. Toutefois, l'*Ashmolean Museum* d'Oxford, fondé à la fin du XVII^e^ siècle, était déjà une collection publique appartenant à l'Université.

Le développement des musées a évidemment excédé les espérances même les plus optimistes des fondateurs. Non seulement l'ensemble des musées du monde représente aujourd'hui un amoncellement colossal de richesses, mais surtout l'ensemble des visiteurs des musées du monde représente sans aucun doute le plus grandiose spectacle d'une humanité libérée des soucis matériels et vouée à la contemplation.

Il faut tenir compte du fait que les salles et les objets d'art ne sont qu'un contenant dont le contenu est formé par les visiteurs : c'est le contenu qui distingue un musée d'une collection privée. Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche. Les tableaux ne sont que des surfaces mortes et c'est dans la foule que se produisent les jeux, les éclats, les ruissellements de lumière décrits techniquement par les critiques autorisés. Les dimanches, à cinq heures, à la porte de sortie du Louvre, il est intéressant d'admirer le flot des visiteurs visiblement animés du désir d'être en tout semblables aux célestes apparitions dont leurs yeux sont encore ravis.

Granville a schématisé les rapports du contenant au contenu dans les musées en exagérant (apparemment tout au moins) les liens qui s'établissent provisoirement entre les visités et les visiteurs. De même, lorsqu'un naturel de la Côte d'Ivoire met des haches de pierre polie de l'époque néolithique dans un récipient plein d'eau, se baigne dans le récipient et offre des volailles à ce qu'il croit être des *pierres de tonnerre* (tombées

Granville. Le Louvre des Marionnettes.

du ciel dans un coup de tonnerre), il ne fait que préfigurer l'attitude d'enthousiasme et de communion profonde avec les objets qui caractérise le visiteur du musée moderne.

Le musée est le miroir colossal dans lequel l'homme se contemple enfin sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s'abandonne à l'extase exprimée dans toutes les revues d'art. — G. B.

Photo R. Paul.

Sima, peinture, 1929. — Galerie Povolozky.

# CE QUE VOIT
# ET CE QUE FAIT VOIR SIMA AUJOURD'HUI

*(Exposition Galerie Povolozky, Décembre 1929.)*

Sima, à l'heure actuelle, le peintre le moins commercial « in the world ». Ah ! qu'il en a reçus, qu'il en a déçus, des regards d'eaux grasses de petits Sacher-Masoch : ceux qui venaient, pour l'agréable viol, « se faire scandaliser », il leur conseillait d'aller pousser des cris séditieux devant le commissariat de police du coin ; il envoyait à la campagne les amateurs de jolis paysages ; à ceux qui goûtent le portrait il présentait un miroir. Mais tous ces regards qu'auraient émerveillés les fioritures qu'il n'émondait pas toujours dans ses essais de jadis se détournaient, ébahis et navrés, aveuglés du trop-plein, écarquillés du parfait vide devant la sincérité nue de celui-qui-n'imite-personne, devant sa nouveauté absolue.

Voici l'œuvre exposée pour qu'on ne la voie point : et c'est encore la horde des arbres déchaînés. Soudain, parmi eux, d'où sort-il, ce sauvage aux cris d'or, ce roi lépreux, cet homme de terre, cette pelure de monde qui porte devant soi la paire de mains des tueurs, lourd volatile, fier au moins d'être une flaque de boue sur le ciel.

Chute du ciel aux souterrains : maintenant ce sont les portes juives, les portes qui s'ouvrent indéfiniment sur des portes qui s'ouvrent *jusqu'au fond de quoi* ? Au devant voici, voyageur des files infinies de couloirs aux courants d'air glacial, le gardien du seuil, lueur astrale et tremblée d'un corps décapité.

De nouveau les grands ciels font des trous dans les murs. Ils étouffent de vastes paysages désertiques où sur le sable jaune se dédouble l'ombre du chien-fantôme. Au-dessus l'obsession éternelle d'un grand triangle d'ombre blanche, sceau de l'absence du Monde véritable, de celui qu'on ne peint pas.

Enfin, dernière révélation, voici les dessins de Sima, l'humour funèbre de Sima paysagiste. Sur du papier pelure collé à même une toile à sac, il me semble voir pour la première fois de l'encre vivante, de l'encre comme du sang magnétisé, commandant le trait fin du graphique des âmes.

Quel médium en transes a calqué cela sur sa vision, a suivi avec une vitesse d'éclair l'ombre portée d'une *idée-mère* qui progressait comme une amibe ?

Avait-il un bon prétexte ? Il regardait peut-être quelque chose, quelque indifférente image pour la « catalyse » de sa vision. Comme le cabaliste regardait chaque *lettre* de la Bible d'où jaillissait la révélation déjà écrite au fond de lui-même ; comme les sages indiens ont *vu* au ciel le *son* des charmes premiers. Peut-on ainsi tenter de représenter réellement *ce qu'on voit*, quand on regarde, ce qui passe derrière les yeux, ce qui fuit vers les tempes, ce qui tremble dans les cils, ce qui ondule, se mouille au regard, scintille, s'interrompt, cette pellicule de paysage scalpée au rasoir des strates géologiques sous-jacents, devenue sans épaisseur, transparente, perméable à elle-même, dédoublée et se chevauchant, toute la création sortie d'entre les deux sourcils.

Voici la *vitesse de la vérité*. Jamais une main humaine n'a pu suivre l'œil de si près. Je vois Sima sorcier tenant sa plume au bout de son regard solidifié. — Roger GILBERT-LECOMTE.

Jean Hugo, peinture, 1930

spirituelles compositions *catalanes* ont, en commun avec les œuvres authentiquement catalanes celles-ci, de Miró et de Dali, on ne sait quel air de famille, l'équivoque n'est pas sérieuse... On imagine, après une émeute, des morts comiques étendus devant une boutique de parfumeur pillée : l'odeur des flacons de parfum cassés et du sang se confondraient. L'art d'une élégance raffinée de Jean Hugo, évidemment dépourvu d'intentions outrageantes, est cependant chargé des mélanges les plus louches d'une époque par elle-même louche plutôt qu'autre chose. — G. LESUEUR.

## EXPOSITION JEAN HUGO

(Galerie Vignon.)

Les petites toiles qu'expose M. Jean Hugo nous détournent agréablement des préoccupations et des espoirs parfois désaxés, provoqués par certaines productions de la peinture moderne. Si ces

## EXHIBITION OF CUBISM

(Galerie de Hauke, New York.)

Une importante exposition à la galerie de Hauke, de New York, vient de réunir un certain nombre de toiles cubistes de l'époque 1910-1913. Picasso, Léger, Gleizes, Marcoussis, Braque, Metzinger,

La Fresnaye, Gris, Duchamp, Jacques Villon y étaient représentés.

Signalons, de Marcel Duchamp, le *Nu descendant un escalier* (1912). Il est d'autant plus intéressant de voir cette toile exposée, que trop peu d'œuvres de Duchamp, à New York comme à Paris, sont connues du public, en raison du merveilleux dédain de cet " artiste " qui depuis longtemps a renoncé à la peinture, lui préférant le jeu d'échecs et même les mots croisés. Outre le rôle déterminant qu'il a joué dans la constitution de l'esprit dadaïste, l'extraordinaire élégance de toute sa personnalité, Duchamp peut être regardé, malgré le petit nombre de ses toiles — dont les principales figurent dans les collections Catherine Dreyer (New York) et W. C. Arensberg (Los Angeles) — comme un des plus importants des peintres dits " cubistes ".

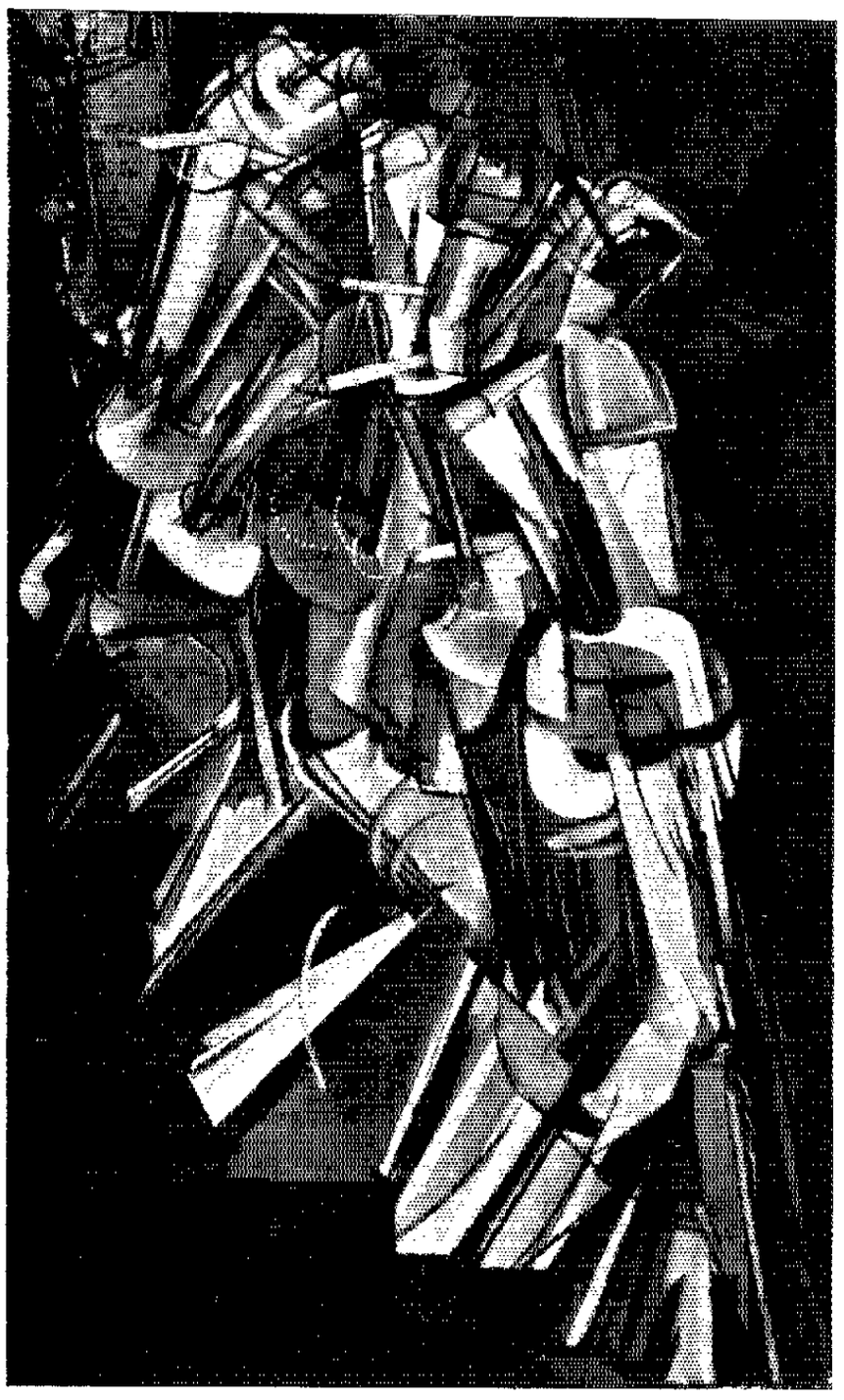


*Photo Charles Sheeler, New-York.*

Marcel Duchamp. Nu descendant en escalier, 1912.

Picasso. L'aveugle, gouache, 1903. Musée de Toledo.

# DESSINS, GOUACHES ET AQUARELLES DE PICASSO

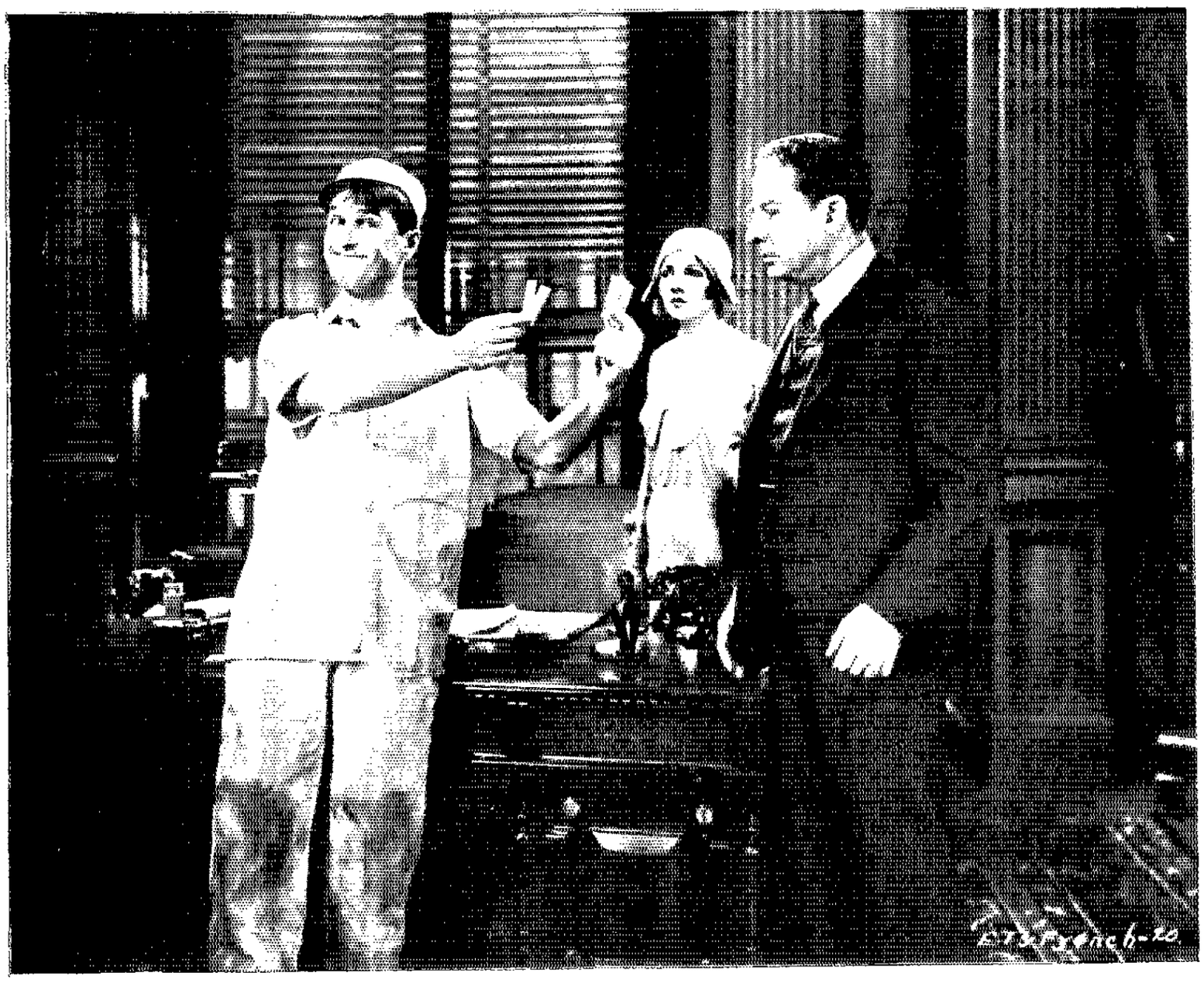
(Galerie Jean Aron.)

On a pu voir réunies, à la galerie Jean Aron, plusieurs œuvres de Picasso, datant de diverses époques.

Il convient de noter, entre autres, une très belle gouache de l'époque bleue, *l'Aveugle* (1903), dont le Musée de Toledo (Ohio) vient de faire l'acquisition.

A signaler aussi, *Deux figures assises* (gouache, 1920), réplique du tableau faussement dit " Adam et Eve " dont nous avons donné la reproduction dans notre " Hommage à Picasso ".

Malgré le petit nombre des œuvres présentées, cette exposition était très loin de manquer d'intérêt. — M. L.



*Photos Paramount.*

« The Big Pond », le nouveau film parlant de Maurice Chevalier est donné depuis peu au *Rialto* de New-York.

En haut : Maurice Chevalier, Claudette Colbert et Henry Mortimer.
En bas : Henry Mortimer, Maurice Chevalier et Nat Pendleton.

# FOLKLORE THÉATRAL

*Je collectionne les peintures dada*
*Représentant deux doigts de pied sur une tranche d'ananas.*
(Répertoire GEORGIUS )

La troupe de Tsu-Tsuhi dans Mi-Hatano-Kazé
(drame du XIXe siècle, époque de la révolution).

Il ne s'agit plus de faire le procès du théâtre contemporain. C'est un fait avéré qu'on s'ennuie au théâtre et qu'il n'y a plus de spectacle possible en dehors du cinéma — parlant, bien entendu — et de quelques programmes de music-hall.

Si les représentations, au théâtre Pigalle, de la troupe japonaise de Tsu-Tsuhi, dans un répertoire du XVIIIme siècle, ont pu nous intéresser — avec leurs sabres aux lames coupantes, leur action hachée, rythmée comme la musique, leurs bagarres sonores sur les tréteaux (batailles aussi réussies, aussi longues et passionnantes que dans les films américains), et cette grande déclamation, et cet énorme souffle épique qu'on ne rencontre plus guère ici que dans de rares mélodrames ou dans les films policiers d'outre-Atlantique (héritiers en ligne directe des films de cow-boys, régis comme eux par un certain code de l'honneur), tout cela alternant avec les scènes légères, à *geishas*, du répertoire *kabouki* — le théâtre chantant de Georgius, qui illumine l'Eldorado de ses absurdités frénétiques et de son comique populacier, nous séduit encore mille fois plus, parce que beaucoup plus réellement lié au folklore, incomparablement moins " artistique " et au-dessus de tout soupçon quant à la moindre ressemblance avec le genre comédie-française...

Ce n'est pas pour rien que certains ont dit du diable qu'il est le " singe de Dieu ". Le comique sera toujours ce qu'il y aura de plus démoniaque, de plus scandaleusement athée, et méritera toujours, chaque fois qu'il sera suffisamment poussé, d'être appelé le *bas comique*. Le bouffon qui intervient pour opposer sa dérision au caractère sacré du roi joue lui aussi, et tout autant que ce dernier, son rôle rituel. Il est aussi nécessaire au roi que le diable l'est à Dieu et représente cette négation, cette limite par quoi les choses prennent leur réalité. Ainsi le café-concert populaire, actuellement, est-il à peu près le seul élément grâce auquel le théâtre " sérieux "

Le chanteur Georgius.

conserve encore quelques chances de pouvoir, un jour, se revivifier. Qu'on prenne bien garde que le théâtre chantant — et celui de Georgius en particulier — malgré ses dehors vulgaires, pourrait bien être l'unique théâtre d'aujourd'hui dont il soit permis de dire qu'il est réellement *poétique*, si l'on entend par poésie quelque chose d'autre qu'un tissu de fadaises à l'usage exclusif de la " bonne compagnie ". Des sketches tels que *Un homme de style* ou que *Le fou des Six jours*, sketches où la verve de Georgius se hausse parfois jusqu'à une sorte de génie, en sont la meilleure garantie. — M. L.

## " LIZA ", opérette de Louis Douglas.

Le théâtre de la Porte Saint-Martin est un théâtre poussiéreux, fréquenté par des gens du quartier et des vieilles femmes parfois bossues qui pleurent en écoutant la " tirade du baiser " de *Cyrano*, rient aux larmes en entendant la " tirade des nez " ou bien patriotiquement frémissent quand c'est le siège d'Arras. Ce théâtre, déjà singulier vu de face, l'est encore beaucoup plus vu de dos, avec ses coulisses immenses, vastes greniers pleins de cordages et de portants, à l'odeur de fantômes et de toiles d'araignées à l'heure où, dans la rue, on s'assassine et où, chez la concierge, on lit l'avenir dans les ténèbres du marc de café. Ces coulisses, ou plutôt cet incertain plateau, troublant comme un désert et obscur comme un hangar qu'éclaire la lueur chancelante d'une seule mauvaise lampe à pétrole, ce plancher sans doute plein de chausse-trappes, de pièges divers menant à de vertigineuses oubliettes, ce plancher qui doit dissimuler quelque effrayant caveau, c'est lui que mon pas fit trembler lorsqu'à la seconde de *Liza*, après le premier acte, j'allai voir Louis Douglas, manager et principale vedette de la troupe noire des *Black Flowers*.

Je ne sais si Douglas se rappellera la trop courte entrevue que j'ai eue avec lui, mais je tiens à le remercier ici, lui et tous ses amis, les *Black Flowers*, du bouquet de salubre fraîcheur que leur spectacle est venu apporter, comme un joli coup de vent pur pour faire crouler les vieux décors, chasser les sales odeurs d'urine de bouc, et enrhumer jusqu'au tombeau les Cyranos paralytiques...

Je n'insiste pas sur le talent personnel de Douglas (dont on n'a pas oublié la sensationnelle apparition lors de la première revue nègre de Joséphine Baker), ni sur le charme de la mise en scène, pleine d'ingéniosité et de mouvement. J'ajoute seulement à cette liste de noms dont, puérilement, j'aime à me souvenir, le nom de *Liza*, chimérique puisqu'il est celui de l'héroïne, et le nom, plus réel, de Margaret Beckett dont, comme on dit, « on ne sait ce qui l'emporte, du talent ou de la beauté ». — M. LEIRIS.

L'acteur, auteur et metteur en scène nègre Louis Douglas.

## " GREEN PASTURES "

Nous signalons la production à New-York du spectacle nègre de Marc Conelly, *Green Pastures*, qui vient d'être produit à New-York et qui paraît être la plus belle réussite jusqu'à ce jour dans le genre de l'extravagance sublime.

## CINÉMA DU PANTHÉON

Je salue avec la plus bruyante satisfaction l'ouverture de ce cinéma spécialisé dans les films parlants de langue anglaise. Dans une salle plaisante et confortable, tous ceux qui méprisent également les ridicules productions de maints cinéastes d'Europe et des chapelles d'avant-garde à l'odeur de moisi pourront voir et entendre d'excellents *talkies*, pour la plus grande joie de mes amis de couleur exilés ici et de moi-même. Nous y serons malheureusement privés, m'assure Marc Allégret, de *Hallelujah*, pour des raisons d'ordre matériel : puissions-nous avoir bientôt des œuvres aussi dénuées de préjugés que *Paramount on parade* ou *The King of Jazz*, vierges de tout tripotage. — G. H. R.

# HALLELUJAH

A METRO-GOLDWYN-MAYER
ALL TALKING SINGING DANCING DRAMA

**Aucun directeur de salle n'est ici ASSEZ RICHE pour nous faire VOIR et ENTENDRE 'HALLELUJAH' le plus beau film du MONDE**

Metro-Goldwyn-Mayer

*presents*

# HALLELUJAH

EMBASSY THEATRE
BROADWAY AND 46TH STREET

A KING VIDOR Production

With Songs by IRVING BERLIN

*Scenario by* WANDA TUCHOCK

Treatment by Richard Schayer

Dialogue by Ransom Rideout

---

A Metro-Goldwyn-Mayer All Talking Picture
with Singing and Dancing

---

*Story and Direction*
by
KING VIDOR

## Cast

| | |
|---|---|
| Zeke | Daniel L. Haynes |
| Chick | Nina Mae McKinney |
| Hot Shot | William Fountaine |
| Parson | Harry Gray |
| Mammy | Fannie Belle DeKnight |
| Spunk | Everett McGarrity |
| Missy Rose | Victoria Spivey |
| Johnson Kids | Milton Dickerson |
| | Robert Couch |
| | Walter Tait |

AND DIXIE JUBILEE SINGERS

Director: KING VIDOR
Scenario: WANDA TUCHOCK
Treatment: RICHARD SCHAYER
Dialogue: RANSOM RIDEOUT
Photographer: GORDON AVIL
Film Editor: HUGH WYNN

*Photo Chidnoff, New-York.*

Joanna Allen (a typical American beauty) qui danse actuellement dans *Flying High* (p. 306) à l'Apollo de New-York.

Eddie Sout hand his Alabamians.

*Photo D. Roussé.*

Hayman Swayze Plantation orchestra.

# CHRONIQUE MUSICALE

## EDDIE SOUTH AND HIS ALABAMIANS

Chacun connaît à Paris le jazz de *Chez Florence* qui revient tout juste de New-York avec une provision d'airs nouveaux. Toute notre bienvenue à Charlie Lewis, Cooper, Harvey White et à leurs camarades, dont nous étudierons quelque jour l'admirable ensemble. Cet orchestre alterne avec celui d'Eddie South dont nous publions ci-dessus une photographie. Aux cotés d'Eddie South violoniste, le pianiste Arthur Gibbs, le drummer Jerome Bourke, le clarinettiste William C. King, le banjoïste Sterling Conway. J'accorde une mention toute spéciale aux exécutions mêlées de chant, dans lesquelles Jerome Bourke — mon ami Romy — prodigue un extraordinaire talent, par exemple dans *My love parade* et dans *Ain't misbehavin'*. Tous mes vœux les accompagnent à Londres, où ils viennent de se rendre. — G.H.R.

## HAYMAN SWAYZE PLANTATION ORCHESTRA

Cet orchestre est en partie fait de quelques-uns des meilleurs éléments du fameux orchestre des *Black Birds*, à jamais cher à nos mémoires. Il réunit F. Florintella, drummer ; Jack Mayes, pianiste ; John Warren, tuba ; Herbert Flemming, trombone ; Harold Berchet, banjoïste ; Jesus Pia, saxophoniste et leurs chefs Joe Hayman, saxophoniste, et Edwin Swayze, trompette. Ces musiciens vont quitter *l'Abbaye de Thélème* pour Amsterdam, où ils se feront entendre au *Scheveningen*. Jack Mayes est un de mes meilleurs amis et compagnons de musique, son départ m'attriste fort. — G. H. R.

## "FLYING HIGH"

La nouvelle opérette *Flying High*, présentée par Georges White, est en train de remporter à New-York un succès triomphal, avec Bert Lahr et Kate Smith comme principales vedettes. La partition est de Silver Brown et Ray Henderson. Les danses sont réglées par Bobby Connolly. Les principaux airs sont *Thank your father, Without love, Good for you, bad for me, Was'nt it beautiful when it lasted* et *Red hot Chicago*.

Signalons enfin les quatre sœurs jumelles, *the Gale quadruplets*. — Jacques FRAY.

## IGOR MARKEVITCH

Nous rendrons compte dans le prochain numéro de la *Cantate* d'Igor Markevitch et Jean Cocteau qui vient d'être exécutée au Théâtre Pigalle. On s'entretient dans le monde musical de ce jeune compositeur à qui beaucoup se plaisent à prédire un brillant avenir.

# REVUE DES PUBLICATIONS

*L'Humanité*, 22 mai 1930, *Les Arts, exposition Braque-Picasso-Léger chez Rosenberg.*

« Il est, écrit avec une justesse de vues remarquable un critique anonyme de *l'Humanité*, peu de techniques auxquelles ce diable de magicien [Picasso] soit incapable d'appliquer son activité, et il a déjà derrière lui d'innombrables chefs-d'œuvre, d'une imposante beauté, qui l'apparentent aux plus grands artistes de tous les temps et font aussi de lui, dans cette catégorie, un créateur de la plus grande taille. Mais il est plus que cela. La démoniaque activité esthétique de Picasso, dont la peinture n'est qu'une firme, cette inquiétude profondément vivante qui étonne le spectateur des toiles actuelles de Picasso, si étranges, si bouleversantes, où les formes et les lignes ont subi une main diaboliquement capable (alors que les amis de la peinture eussent voulu probablement voir Picasso se stabiliser dans les magnifiques figures « classiques » qu'il peignit de 1920 à 1925) sont une admirable révolution dans l'activité purement humaine qui dépasse singulièrement les préoccupations strictement picturales. Les révélations vivantes qui surgissent peu à peu dans l'œuvre sans faiblesse de cet enragé chercheur qui se repose si peu sur ses lauriers, on n'en saurait trop souligner l'importance, tandis que des andouilles..... mènent campagne pour les « bonnes traditions » de l'art français.....

Il n'est pas possible d'expliquer ici l'évolution qui a conduit Picasso à d'aussi bouleversantes déformations du monde extérieur, du corps humain et de l'animalité. Qu'il nous suffise d'ajouter que cette fiévreuse inquiétude n'est jamais malsaine ni purement individualiste. Il s'en dégage au contraire une sensation de superbe santé et d'universelle beauté, qui est dans l'ordre de l'absolu. A une toile aux couleurs violentes et aux lignes dynamiquement tendues, succède une figure d'une monstrueuse tendresse. Cette superbe assise de santé qui est à la base de l'œuvre de Picasso, n'est-ce pas parce que dans l'art de cet Espagnol où éclatent naturellement des trivialités et où surgissent de nouveau les éléments *magiques* des arts primitifs de l'humanité, il y a de quoi sentir que le peintre des *Saltimbanques* et du *Repos des Moissonneurs* est profondément en contact, inconsciemment ou non, avec la vulgaire truculence, la chair, le sang et l'âme du peuple ? »

***

Emmanuel Berl. — *Conformismes freudiens*, dans *Formes*, n° 5, avril 1930.

La confusion introduite dans les diverses disciplines de l'art par la psychanalyse est probablement loin d'avoir atteint ses limites. Berl commence à jeter les hauts cris devant les peintres et littérateurs marchands de complexes, et cependant très peu de peintres, très peu de littérateurs, ont acquis jusqu'à ce jour une connaissance quelconque des complexes dont leur peinture ou leur littérature est l'inconsciente expression. Pourquoi ne pas affirmer dans le sens diamétralement opposé qu'il est très regrettable que ces gens n'aient pas encore pris l'habitude d'aller s'étendre en personne sur le divan du psychanalyste et d'associer à la faveur de la pénombre. Je ne doute pas, d'ailleurs, que Berl ne soit d'accord pour reconnaître que dans les conditions actuelles il y a trop ou trop peu de psychanalyse. Mais comme il est hors de question de mettre la psychanalyse au rancart, il est temps de laisser la parole aux analysés.

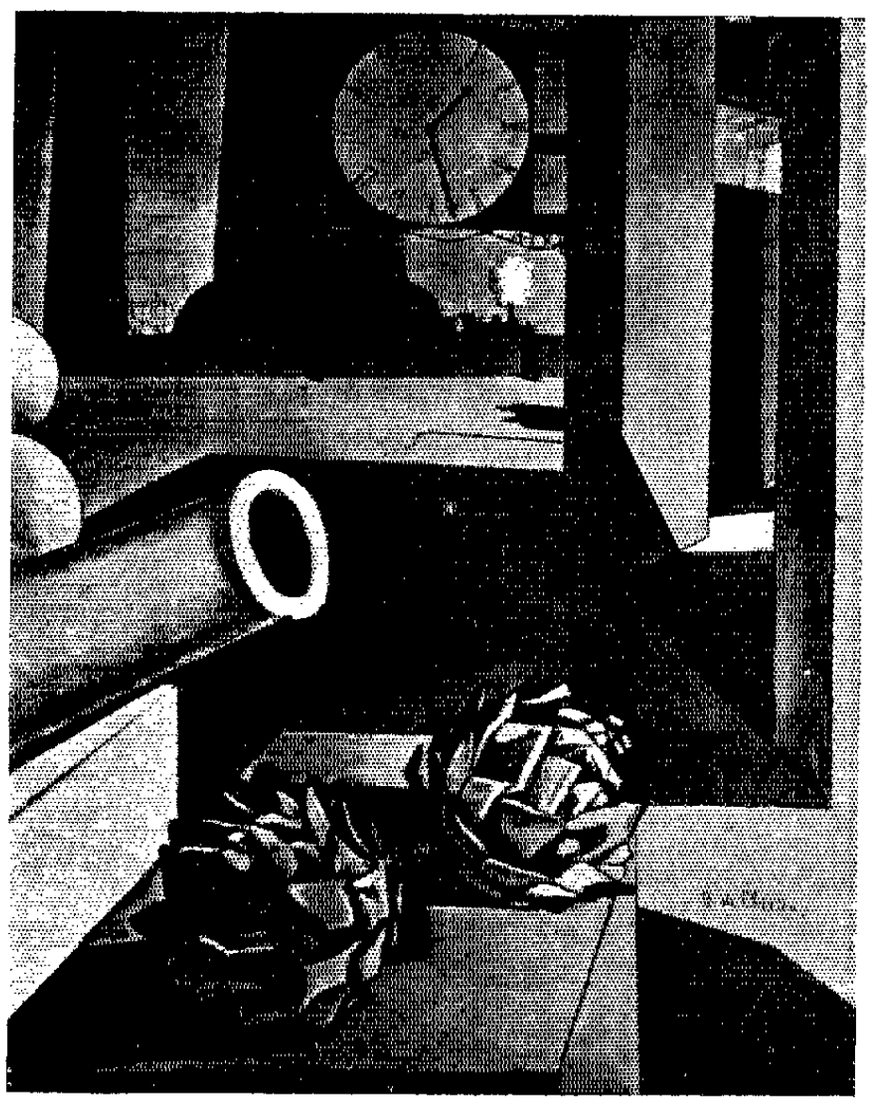
Pourquoi ne pas exiger en effet de ceux qui se mettent en avant, qu'ils ne soient plus des mioches occupés à fuir ou à crier devant l'ombre paternelle, qu'ils cessent de donner comme sublimes des réactions qu'ils ont eu à l'âge où les problèmes se posent de la façon la plus matérialiste. Lorsque Berl dénonce l'abus qui est fait du freudisme par des gens s'en réclamant parfois mais qui, tenant à échapper à ses conséquences, se réfugient dans l'inconscient le plus mystérieux (alors que Freud n'a jamais voulu que mettre tout en lumière en éliminant rigoureusement le moindre mystère entretenu par l'inconscient), il faut bien reconnaître avec lui, qu'en dépit de toute illusion, le « règne » de l'inconscient *comme tel* est terminé.

Mais il est bien entendu que cela n'amène personne à un optimisme quelconque en matière d'art. Je ne vois aucune raison, pour ma part, de ne pas reporter le désespoir précoce (devenu depuis quelques années dessert et fromage de toute littérature) sur la littérature ou l'art en général : ce genre de désespoir, en effet, ne vaut pas mieux

qu'un usage aussi comique. Bien entendu, l'art, le désespoir ou la littérature ne pourront pas vivre longtemps dans les griffes de la psychanalyse étant de plus en plus étroitement condamnés à une agitation de cobayes. Que l'on grince des dents, comme des forçats, ou qu'on éclate de rire, comme des nègres, il faudra bien passer à un autre genre d'exercice. La réduction du refoulement et l'élimination relative du symbolisme ne sont évidemment pas favorables à une littérature d'esthètes décadents, entièrement privés même d'une possibilité de contact avec les basses couches sociales.

G. BATAILLE.

***



Giorgio de Chirico, Nature morte turino-printanière. - A M. Paul Guillaume.

Giorgio de Chirico. — *Hebdomeros* (Paris, 1930, éditions du Carrefour).

Les phrases de Giorgio de Chirico se déroulent en vastes perspectives de chambres, d'édifices, de villes aux larges esplanades, de collines verdoyantes chargées de riches vignobles. Il y a aussi les drames secrets dans les familles et les sordides paralytiques à longue barbe gâteuse qui mâchent de vieux cigares plus humides qu'une saison des pluies dans le Bahr-el-Ghazal. « Le peintre et son génie chez l'écrivain » effectuent une noble mais interminable promenade, au grand dam des gladiateurs obligés de rester figés au garde à vous, mais pour la plus grande joie des paysans rongés de fièvres, cloués au bord des marécages qui leur pourrissent le sang, et délivrés, par cette magnificence de salle de bains, de leurs humeurs contraires, réduites alors à un mutisme plus stupide que celui des têtes de veau.

L'*Hebdomeros* de Chirico (pour faire trêve de toute espèce de plaisanterie) rayonne une absolue grandeur, mais la grandeur, elle aussi, peut être fastidieuse, fastidieuse comme le dieu Therme ou comme n'importe quelle sorte de génie qui, ne reculant pas devant le miracle à jet continu, sait faire éternellement tomber la pluie... — M. L.

***

Sir J. G. FRAZER. — *Myths of the Origin of the Fire. An Essay.* (London, Macmillan, 1930).

La question des mythes touchant à l'origine du feu est une des plus importantes parmi celles qui s'offrent à l'investigation de l'ethnographe et de l'historien des religions. D'une part, l' « invention » du feu constitue, du point de vue matériel, un événement capital dans l'histoire du développement humain, une véritable révolution technique entraînant à sa suite toute une série de transformations économiques avec les conséquences qu'implique pareil bouleversement dans le domaine intellectuel lui-même ; d'autre part, du point de vue psychologique, toutes les légendes qui tendent à expliquer cette « invention » sont extrêmement révélatrices, si l'on tient compte de l'analogie magique bien connue entre la production du feu et le commerce sexuel.

Le livre de Frazer rassemble nombre de matériaux intéressants (entre autres — pour ne citer que ceux-là — les récits dans lesquels le feu est considéré comme ayant été originellement caché dans les organes sexuels d'une femme), mais il ne semble pas que l'auteur ait tiré tout ce qu'on pourrait légitimement tirer d'un tel sujet, s'en tenant bien plutôt à la manière élégante qui est la sienne, manière, certes, séduisante et raffinée, mais qui ne paraît pas assez capable d'aller au-delà de l'agrément coloré de ces « robinsonnades » que les auteurs du XVIII^me^ avaient coutume d'imaginer, en vue de démontrer l'existence rassurante de la « religion naturelle ».

Ce n'est pas ici la question du *naturisme* qui

est en jeu, pas plus que celle de l'*animisme*, mais simplement de deux tendances qui se font jour parmi ceux qui étudient les religions des primitifs : d'un côté, une tendance qu'on pourrait qualifier de subversive et pessimiste, qui considère les religions modernes comme des produits à peine évolués des religions des primitifs ; de l'autre côté, une tendance qu'on pourrait dire bien pensante et optimiste qui, découvrant dans les religions primitives, le germe des religions actuelles, y verrait plutôt la preuve qu'il existe une sorte de religion révélée, commune à tous les hommes et constituant le sceau de leur origine divine. Incontestablement, Frazer, avec son grand idéalisme, participe de cette tendance bénigne.

Un événement aussi important que l'invention du feu doit certainement permettre, par l'examen des mythes qui s'y rattachent, de préciser dans quelle mesure ont tort et ont raison ceux qui, comme les sociologues, tiennent pour déterminants, dans le développement de l'homme, les facteurs proprement sociaux, à fondement économique, tels que la division du travail, et ceux qui, comme Freud et son école, placent au premier plan les facteurs sexuels.

Le voleur de feu est-il un héros civilisateur, une sorte de révolutionnaire technique, ou bien est-il, comme le veulent Freud et ses disciples, le meurtrier du père, celui qui l'a tué afin de substituer à la sienne sa propre virilité, d'où la castration symbolique dont il sera châtié ? Ou encore, y a-t-il lieu de regarder comme liées, dans l'esprit de l'homme, révélation sexuelle (acquisition de la virilité) et révélation technique, que résumerait alors ce simple mot : la *connaissance*? C'est ce que l'étude complète des mythes de l'origine du feu (pour autant qu'elle est possible) devrait permettre de déterminer. — M. L.

***

Emile Meyerson, *Le Physicien et le Primitif*, dans la *Revue philosophique*, mai-juin 1930.

Cet article extrait du *Cheminement de la pensée*, important ouvrage à paraître très prochainement chez Alcan, a déja paru en partie dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, à propos de l'intéressante séance consacrée aux théories de M. Lévy-Bruhl. Sans abandonner l'épistémologie, l'auteur de *L'Explication dans les sciences* prétend appliquer la méthode qui lui est propre au sens commun tout comme à la raison scientifique ; bien plus, il va jusqu'à unir prélogique et logique, magicien et savant, au scandale de l'un comme de l'autre. En effet, loin de convenir avec M. G. Belot que « nous pensons en primitifs et selon la loi de participation lorsque nous ne pensons pas véritablement », M. Meyerson établit, au contraire, que « *l'effort le plus sérieux de notre intellect est coulé dans le même moule* ».

Il ne faut jamais oublier que, dans ses ouvrages, M. Meyerson ne s'intéresse pas à la recherche scientifique par « les résultats auxquels elle aboutit, mais uniquement par les raisonnements qui ont été mis en œuvre *pour* y aboutir ». Il s'ensuit que le comportement du savant, ainsi privé de la dignité que lui confèrent à nos yeux ses buts, prend l'aspect d'une danse de sorcier — dignité beaucoup plus essentielle.

En quelques pages M. Meyerson s'efforce de faire pour la théorie des *quanta* et pour les récents travaux de M. L. de Broglie, ce qu'il avait fait précédemment dans la *Déduction relativiste* à propos du relativisme einsteinien. Mais tandis que, comme M. Einstein l'a reconnu lui-même, il avait pu assimiler l'attitude relativiste à l'attitude cartésienne, la théorie des quanta semble, aux yeux de certains, plus conforme au panmathématisme brunschvicgien qu'au causalisme meyersonien. Constatation paradoxale s'il en fut. En effet, la théorie des quanta, qui réintroduit le discontinu et l'irrationnel dans la science, paraît d'abord vérifier le postulat de Meyerson. Mais on s'aperçoit bientôt que le physicien qui ne parvient absolument pas à *digérer* le réel sous sa forme irrationnelle, préfère se réfugier dans le subjectivisme, c'est-à-dire l'impuissance. C'est seulement lorsque par un escamotage propre au génie platonicien, il aura réussi à superposer une fois de plus réel et rationnel, que, appuyé d'ailleurs sur la vieille équivoque du mot *réalisme*, il tirera son chapeau à M. Meyerson et lui donnera, comme Einstein, partie gagnée, — au moins en ce qui concerne la nécessité de postuler un objet.

A ce point de vue il semblerait que, depuis les temps primitifs, les hommes de science aient fait de singuliers progrès. Quand le Bororo dit qu'il est perroquet (arara) et que l'on conteste par des observations cette identité, il persistera sans doute dans sa croyance et, s'il y a lieu, sa prédication, mais il ne niera pas pour se tirer d'affaire l'existence du perroquet. — Arnaud DANDIEU.

# STOP-FIRE

LE SEUL VÉRITABLE

## EXTINCTEUR POUR AUTOMOBILES

DANS SES MERVEILLEUSES PRÉSENTATIONS

DERNIÈRE CRÉATION

**LE STOP-FIRE un litre**

Pour Camions, avec son support..... Fr. 205
Pour appartement (avec dispositif spécial d'accrochage). — 195

STÉ AME STOP-FIRE
3, rue du Faub -Saint-Honoré - PARIS

Téléph. : Élysées 90-45, 90-46, 90-47
Adr. Télégraph. : STOPFIRE-3-PARIS

# GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

B E R L I N W. 1 0
VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant :* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

## 2. RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI$^{E}$)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

---

## A PARTIR DU 12 JUIN

EXPOSITION DE

# SCULPTURES

PAR

# HENRI MATISSE

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

Magazine illustré

paraissant dix fois par an

16

2e Année. — 1930

Emil WALDMANN. La collection Schmitz. — Dr. Eckart von SYDOW. Masques-Janus du Cross-River (Cameroun). — Georgette CAMILLE. Piero di Cosimo. — Georges RIBEMONT-DESSAIGNES. Giorgio de Chirico. — Valentin MUELLER. La sculpture grecque de l'Asie Mineure au VIe siècle avant J.-C. — Dr. Ralph von KŒNIGSWALD. Têtes et Crânes. — Roger VITRAC. L'Enlèvement des Sabines.

Chronique par Georges Bataille, Jacques Fray, M. G., Michel Leiris, Georges Henri Rivière, André Schaeffner.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# Galerie de France

**2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)**

**Téléphone : Danton 72-24** **Métro : St-Germain des Prés**

## JEAN CROTTI, DERAIN, DUFY, FRIESZ, KANDINSKY, MODIGLIANI, PICASSO, RENOIR, ROUAULT, UTRILLO, VLAMINCK.

●

## MAX BAND, BIETRY, COSSIO



PEINTURE DE COSSIO

## SCULPTURES DE HENRI LAURENS, GONZALEZ

# Die Kunstauktion

**" VENTES ARTISTIQUES "**

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76 77

**" DIE KUNSTAUKTION "** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**" DIE KUNSTAUKTION "** donne le compte rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est un **Journal illustré** ; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **140** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 5, rue Cambon, PARIS (1er) — Téléphone : Gutenberg 37-25.



**Toutes les formes**
**Tous les climats**
**de l'Esprit**

# LES CAHIERS DU SUD

Revue Mensuelle

Poésie - Philosophie - Critique

MARSEILLE
10, Quai du Canal, 10

6, Rue de Clichy, 6
PARIS 9e

# EDGAR WORCH

APSARA MUSICIEN,
SCULPTURE EN PIERRE PROVENANT DES CAVES
DE PEI HSIANG TANG SSU', HONAN VI^e SIÈCLE,
DYNASTIE DES CHI DU NORD. HAUTEUR 50 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10

# LES CAHIERS DE SÉLECTION

**Directeur : André de Ridder**

126, AVENUE CHARLES DE PRETER — ANVERS

PARUS :

**1 Raoul Dufy** — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fr. Vanderpyl, René-Jean, Fernand Fleuret, Artigas, P.-G. van Hecke, Luc et Paul Haesaerts, Georges Marlier, André de Ridder, et 40 reproductions et dessins. (88 pages) (épuisé)

**2 Gustave De Smet** — études de Luc et Paul Haesaerts, André de Ridder, P.-G. Van Hecke, et 72 reproductions et dessins. (136 pages)

**3 Ossip Zadkine** — études de Pierre Humbourg, Waldémar George, et 51 reproductions et dessins. (72 pages)

**4 Edgard Tytgat** — études de A. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Frans Gellens, F. Ferdriel, Jean Milo, M. Roelants, Jan Greshoff, et 85 reproductions et dessins. (132 pages)

**5 Fernand Léger** — études de Maurice Raynal, E. Tériade, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Paul Morand, P. Flouquet, W. George, Blaise Cendrars, Robert Guiette, et 35 reproductions et dessins. (72 pages)

**6 Marc Chagall** — études de J. Maritain, M. Raynal, W. George, P. Courthion, Charensol, A. Efrosz, J. Delteil, P. Fierens, A. Vollard, K. With, A. de Ridder, et 96 reproductions et dessins. (152 pages)

**7 Marcoussis** — études de Max Jacob, E. Tériade, W. George, Maurice Silver, Jean Cassou, M. Raynal, W. Uhde, C. Zervos, P. Fierens, T. Tzara, et 48 reproductions. (72 pages)

**8 G. de Chirico** — études de Pierre Courthion et Angelo Bardi ; poèmes de G. de Chirico ; 53 reproductions et dessins (84 pages)

**9 M. Gromaire** — études de P. Petit, J. Cassou, W. George, H. Hertz, Noël Bureau, P. Fierens ; 36 reproductions et dessins. (56 pages)

POUR PARAITRE :

PICASSO
F. VAN DEN BERGHE
CONSTANT PERMEKE
MAX ERNST
G. VAN DE WOESTIJNE
OSCAR JESPERS
ANDRÉ LHOTE
PAUL KLEE
AUG. MAMBOUR
J. LIPCHITZ
GARGALLO
JEAN LURÇAT
HEINRICH CAMPENDONK
CRETEN GEORGES
FLORIS JESPERS
JOAN MIRO
HUBERT MALFAIT
SOUTINE
RENÉ MAGRITTE
VALENTINE PRAX

*Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux* **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**
DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Vente :* 84, Boulevard Saint-Michel

Abonnement à 10 cahiers : 75 francs (Belgique) — 100 francs (Etranger)
Prix par volume : 10 francs (Belgique) — 15 francs (Etranger)

# GALERIES
# FLECHTHEIM

**BERLIN W 10**
Lützowufer 13

**DUSSELDORF**
Kœnigsallee 34

**EXPOSITIONS :**

**NOVEMBRE**
**à Berlin**

**DÉCEMBRE**
**à Düsseldorf**

## Les bronzes de BARLACH

**SOUS PRESSE :**

# "OMNIBUS"

Almanach de la Galerie Flechtheim
pour l'année 1931.
220 pages illustrées de chefs-d'œuvre d'art ancien,
exotique et moderne.
Architecture, Théâtre, Film, Sport.

AVEC LA COLLABORATION DE :

**BARR, BENN, BUNUEL, COCTEAU, LE CORBUSIER, CREVEL, TILLA DURIEUX, FLECHTHEIM, HEMINGWAY, LEIRIS, PRINCESSE LICHNOWSKY, ROSS, TZARA, VALENTINER, etc., etc...**

**Frs. : 15. »**

DÉPOT A PARIS : aux " Cahiers d'Art ", 14, rue du Dragon ; aux " Quatre Chemins ", 18, rue Godot-de-Mauroi ; chez Madame Jeanne Bucher, 5, rue du Cherche-Midi ; aux " Chroniques du Jour ", 100, rue d'Assas.

# LA FEMME LA PLUS NOBLE DE L'HISTOIRE MONDIALE

## CARL v. SCHUMACHER
## LA COMTESSE DU BARRY

260 pages et 16 illustrations. — broché, RM 10.— en toile, RM 13.—

L'auteur, un descendant d'une vieille famille de Lucerne, globe-trotter et écrivain brillant, nous dépeint, dans cette œuvre d'un style magnifique, la cour, la société sous le règne de Louis XV.

Pleine d'aventures, de passions et de surprises, la vie de la petite Jeannette défile devant nos yeux.

Mais, à travers toutes les intrigues et les amours de cette femme dont les esprits médiocres ont stigmatisé la corruption, se révèle une âme pure et pleine de qualités.

Ainsi, des recherches historiques exactes nous restituent une image de la Du Barry, d'une splendeur nouvelle et d'une fraicheur séduisante.

**Amalthea - Verlag**

**VIENNE IV., Argentinierstrasse 28**



# ARTWORK

*CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL*

*Le numéro de Printemps de ARTWORK contient :*

WALTER RICHARD SICKERT, *par Alfred Thornton ; Hon. Sec. du Club du Nouvel Art Anglais.*

CHARLES RENNIE MACKINTOSH, *par le Major Chapman Huston.*

POST-SCRIPTUM A L'EXPOSITION ITALIENNE, *par Kenneth Clark.*

ICÔNES RUSSES, *par Boris Anrep.*

F. G. HALL, *par James Laver ; Assistant au Département de Gravures, Illustrations et Dessins du Museum Victoria et Albert.*

UNE EXPOSITION A LA COLLECTION WALLACE, *par S. J. Camp ; Conservateur à la collection Wallace.*

ARTWORK parait quatre fois par an (*Printemps, Été, Automne, Hiver*) et s'obtient chez l'éditeur : J.-M. Dent et Sons Ltd, 11, Bedford Street, Londres, au prix de 15 fr. 50 le N°.
Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

# LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII^e) - 39, rue La Boétie

*En vente aux Editions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)*

# L'ART FRANÇAIS

**Collection consacrée aux Grands Artistes et aux Grandes Ecoles d'Art de la France**
**Publiée sous la Direction de Georges WILDENSTEIN**

Volumes à tirage limité, de format in-4° raisin (25×32,5). Les monographies contiennent les reproductions de TOUT L'ŒUVRE CONNU DES ARTISTES ÉTUDIÉS.

■ ■

Georges WILDENSTEIN : LANCRET

Jean BABELON : GERMAIN PILON

Louis RÉAU : LES LEMOYNE

François GEBELIN :
LES CHATEAUX DE LA RENAISSANCE

ALBERT BESNARD, *de l'Académie des Beaux-Arts* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

Robert DORÉ : L'ART EN PROVENCE

■ ■

*Ouvrages en préparation :*

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 6

*Magazine illustré paraissant dix fois par an*


## AVEC LA COLLABORATION DE

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Dr ALLENDY, Georges AURIC, Clive BELL, Dr A. BOREL, Georgette CAMILLE, Alejo CARPENTIER. Louis CLARKE, Marcel COHEN, Arnaud DANDIEU, Robert DESNOS, A. EICHHORN, Pierre D'ESPEZEL, Hedwig FECHHEIMER, Jacques FRAY, Leo FROBENIUS, Jean FROIS-WITTMANN, Roger GILBERT-LECOMTE, Kurt GLASER, Marcel GRIAULE, Bernard GROETHUYSEN, René GROUSSET, J. HACKIN, Maurice HEINE, Roger HERVÉ, Paul JACOBSTHAL, Paul JAMOT, O. JANSÉ, Eugène JOLAS, Marcel JOUHANDEAU, T. A. JOYCE, Wilhelm KAESTNER, Henri LABOURET, Raymond LANTIER, Michel LEIRIS, Sylvain LÉVI, *de l'Institut*, Georges LIMBOUR, André MALRAUX, Dr Henri MARTIN, Marcel MAUSS, Dr A. MÉTRAUX, Georges MONNET, Alexandre MORET, *de l'Institut*, Valentin MÜLLER, Jiujiro NAKAYA, Erland NORDENSKIÖLD, Paul PELLIOT, *de l'Institut*, Léon PIERRE-QUINT, Jean PORCHER, Frédéric POULSEN, Jacques PRÉVERT, Henri-Charles PUECH, Raymond QUENEAU, Dr REBER, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Dr P. RIVET, Georges Henri RIVIÈRE, Fritz SAXL, André SCHAEFFNER, W. B. SEABROOK, C. T. SELTMAN, Sacheverell SITWELL, Josef STRZYGOWSKI, Eckart von SYDOW, Eckehard UNGER, Roger VITRAC, Emil WALDMANN, Arthur WALEY.


**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

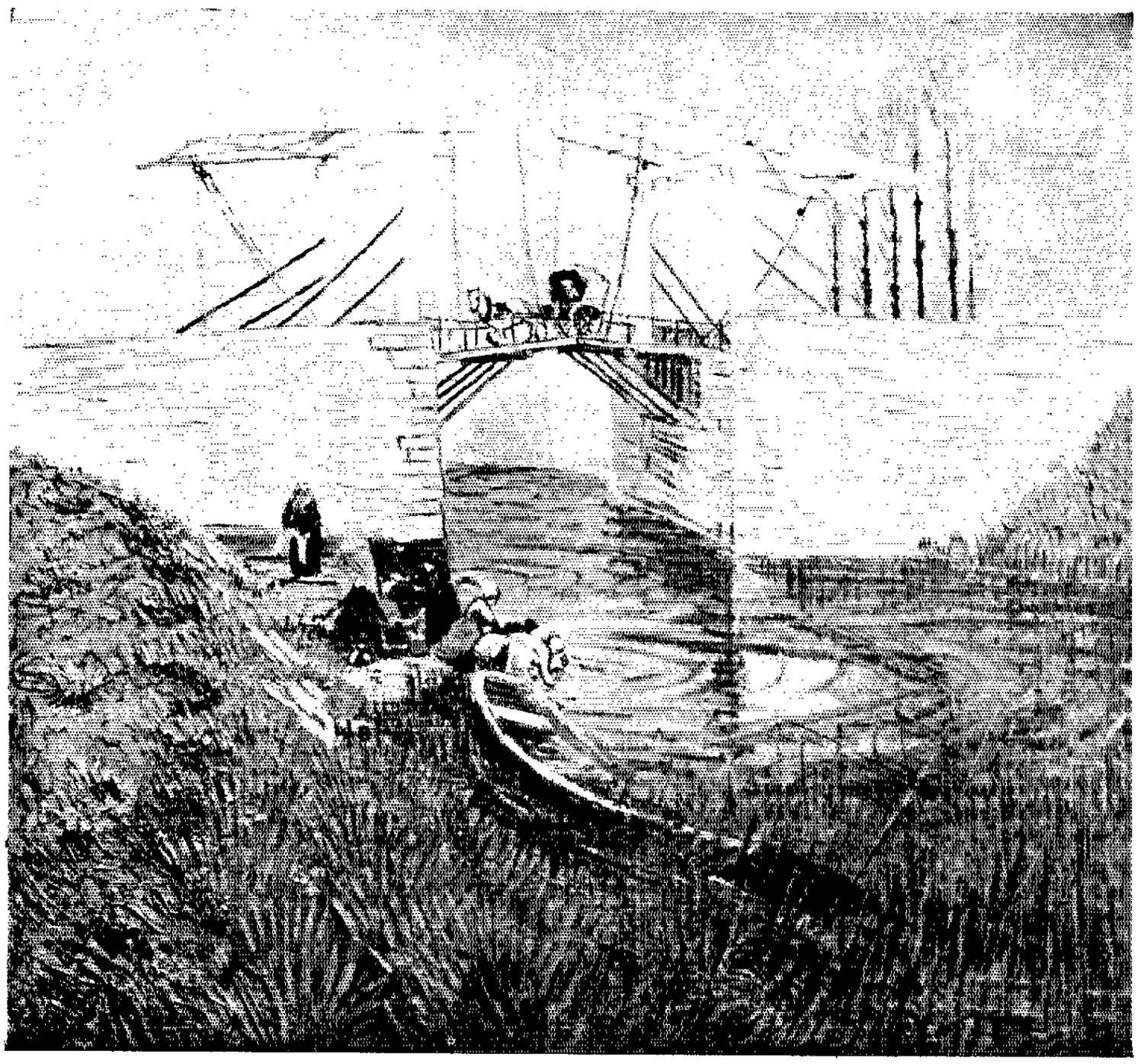
PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VI^e^)

Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334 55

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** GEORGES BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 150 Fr. (le Numéro 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention.... : 180 Fr. (le Numéro 20 Fr.)



VINCENT VAN GOGH, LE PONT LEVIS, 1888. — COLL. OSKAR SCHMITZ, DRESDE.

# LA COLLECTION SCHMITZ

## L'Art français

L'Allemagne n'est pas, comme la France ou l'Angleterre le sont depuis plus d'un siècle, un pays de collectionneurs — au moins dans le sens propre du mot. Au XIXe siècle, les amateurs d'art qui, outre le souci de décorer leur maison, réunissaient des chefs-d'œuvre avec la même passion que s'il avait été question d'une affaire publique, étaient peu nombreux en Allemagne. Et ce petit nombre était plus restreint encore s'il s'agissait de l'art moderne, surtout de l'art moderne étranger.

Parmi ces rares collectionneurs nous devons citer en premier lieu Oskar Schmitz, incontestablement le plus distingué et le plus important. Né en Suisse, il vécut

COROT, L'ITALIENNE. — COLL. OSKAR SCHMITZ, DRESDE.

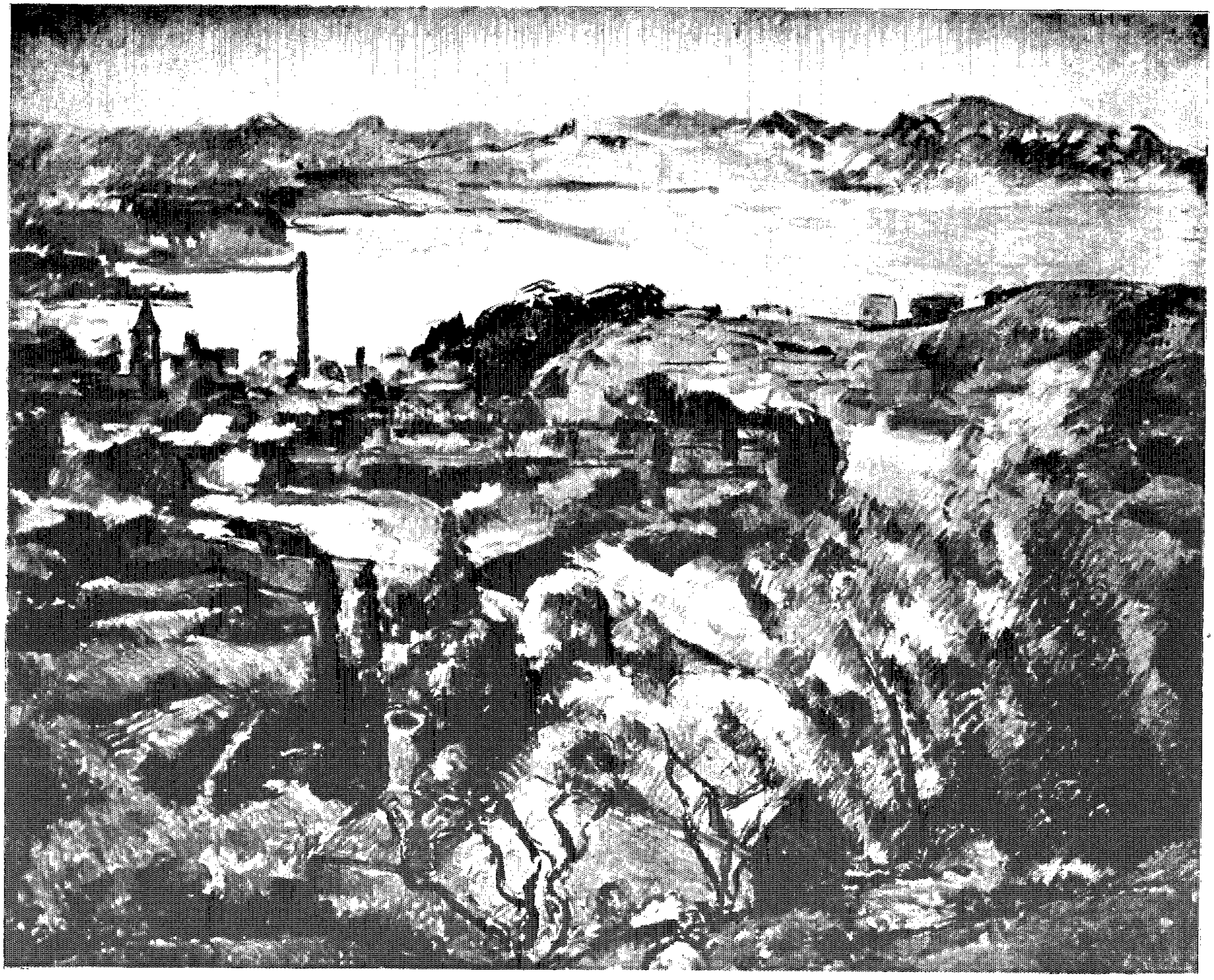
pendant de longues années au Havre où il avait son commerce. Il avait beaucoup vu et beaucoup lu ; un peu avant la fin du siècle, il commença d'acheter les œuvres, alors encore très discutées, de l'école impressionniste. Ce furent surtout les paysages de Claude Monet, de Pissaro et de Sisley qui le tentèrent, mais aussi — ce qui est très naturel de la part d'un homme qui aimait l'art et la nature, qui habitait Le Havre — ceux de Jongkind, de Boudin et même de Chintreuil. On ne peut commencer mieux et plus sainement. Fait significatif, le premier Manet qu'il acheta était une marine, la merveilleuse *Jetée de Boulogne*, datée de 1869. Non seulement le collectionneur voyait — ce qui est la plus belle des suppositions — la nature, le naturel dans le tableau, mais, avec une fraîcheur d'âme peu commune, il apercevait également l'art dans la nature. Or c'est précisément l'impressionnisme, plutôt que le réalisme, qui a

DELACROIX, LA GRÈCE SUR LES RUINES DE MISSOLONGHI.
— COLL. OSKAR SCHMITZ, DRESDE.

servi la cause de la représentation du naturel. En 1903, Oskar Schmitz vint en Allemagne et s'établit à Dresde. Persuadé de la sûreté de son instinct, et nullement rebuté par l'esprit fortement conservateur de son nouveau milieu, il sut se créer des relations parmi les meilleurs peintres allemands. Il a été l'un des premiers collectionneurs et amis de Max Liebermann. Il conserva toutefois assez d'absence de préjugés pour apprécier aussi Wilhelm Trübner.

Liebermann était européen. Ce fut lui qui, précisément à cette époque, fit de l'impressionnisme une cause allemande, aussi bien qu'il procéda d'une manière tout à fait personnelle. Ainsi Oskar Schmitz resta fidèle, même en Allemagne, à la véritable tendance européenne. Il continua à rechercher aussi bien les peintres français que les allemands, et sa collection acquit en peu de temps un caractère très précis. Sa

RENOIR, LES BOULEVARDS. — COLL. OSKAR SCHMITZ, DRESDE.



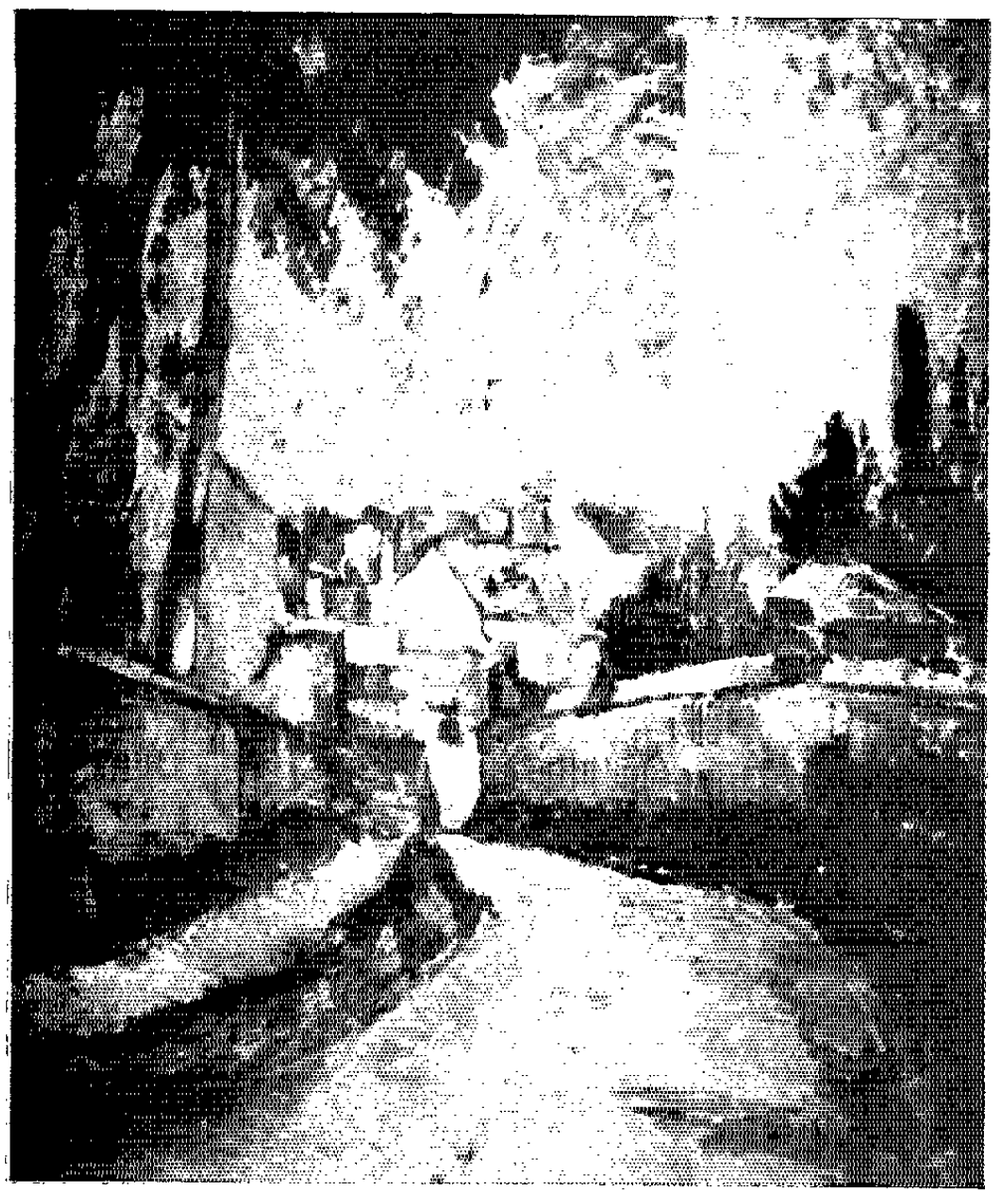
CÉZANNE, L'ESTAQUE. — COLL. OSKAR SCHMIDZ. DRESDE.

construction s'accomplit organiquement. Le XIX^e^ siècle français fut complété sans que Schmitz se soit asservi étroitement aux points de vue de l'histoire de l'art, à un ordre strictement chronologique : il commença par la fin. Il aimait son temps, son époque, il achetait des Monet et des Sisley, parce qu'il se sentait bien dans ces grands espaces aérés remplis de lumière et de couleurs. A partir de là, il rebroussa chemin. Il reconnut Courbet de la même manière qu'il avait reconnu Trübner. Il vit en Daumier l'un des plus grands artistes de l'époque : on sait que ce peintre ne fut pas réellement révélé au public avant l'Exposition Universelle de 1900. Et il n'y avait qu'un pas de Daumier à Delacroix. Ce passage fut peut-être facilité par l'exposition des tableaux de ce dernier peintre chez Paul Cassirer à Berlin (exposition toutefois prématurée en Allemagne à cette époque). Et, en raison de la conception organique, il fallut unir Géricault à Delacroix. Ainsi Oskar Schmitz ajouta pratiquement, par son travail de collectionneur, un chapitre personnel à l'histoire de l'art de tout un siècle. Il élargit ensuite son horizon de Géricault jusqu'à Gauguin et Cézanne, et même jusqu'à Van Gogh, le Van Gogh d'Arles, de l'époque où ce peintre trouva sa réalisation la plus achevée. Lorsqu'en 1926 une grande exposition d'art international fut organisée à Dresde (la première exposition de ce genre après la guerre), la direction ne fut nullement embarrassée quant à la rétrospective de la peinture française : elle n'eut qu'à exposer la collection Schmitz. Tout était représenté d'emblée.

Schmitz n'a rien acheté sans que sa passion ne fût contrôlée dans le moment décisif par une sagesse lentement acquise et par un instinct affermi à la longue. Il ne prenait pas tout Renoir qu'il aurait pu avoir, mais achetait quelquefois un tableau insolite, un tableau qui n'était pas conforme à la mode changeante. Quand on était enclin à placer au premier rang des œuvres comme la *Loge* ou le *Moulin de la Galette*, Schmitz acheta une vue de Paris extraordinaire pour Renoir, le *Boulevard*, un de ces tableaux dont on peut dire ce que Renoir lui-même disait quelquefois d'un Diaz particulièrement beau ou d'un petit Delacroix : « Un diamant ». Les tableaux insolites d'un maître sont parfois les meilleurs.

Les diamants ne sont point rares parmi les Delacroix de la collection Schmitz. Ainsi la petite version de *La Grèce expirant sur les ruines de Missolonghi*, plus belle et plus éclatante que celle du Musée de Bordeaux ; *Samson et Dalila*, une des créations les plus mystérieuses de ce peintre, et le *Saint-Sébastien*, une des plus touchantes. A côté des pièces les plus célèbres de Daumier — du *Wagon de troisième* et de *L'Ecrivain* — on trouve des chefs-d'œuvre tels que le *Retour du Marché*, si remarquable par son coloris, et *Le Bain* (qui figure en plusieurs exemplaires). Aussi beaux que soient les paysages de Corot, tel le *Pont près de Nantes*, il faut signaler surtout l'*Italienne*, cette monumentale figure aux tons jaune, bleu, rouge et noir, chef-d'œuvre unique et incomparable.

Quand, en 1909, M. Pellerin vendit ses Manet, M. Oskar Schmitz ne possédait de ce peintre que la superbe *Marine*. Il lui manquait une figure. Il aurait pu avoir la *Dame en rose* qui orne aujourd'hui la Galerie Nationale de Dresde. Mais après une



EN HAUT, A GAUCHE : CÉZANNE, MAISON AU BORD DU CHEMIN ; A DROITE : DAUMIER, LE RETOUR DU MARCHÉ ; EN BAS, A GAUCHE : GÉRICAULT, CAVALIER ; A DROITE : TOULOUSE-LAUTREC, PORTRAIT DE FEMME. — COLL. OSKAR SCHMITZ, DRESDE.

courte hésitation il se décida pour *La Modiste*. Ce tableau est encore plus immatériel, plus aérien, d'une sensualité encore plus délicate. Il se rapproche d'une autre toile de la collection Schmitz, un *Portrait de femme* de Toulouse-Lautrec, tableau insolite pour ce peintre, et que son propriétaire admire à juste titre. Schmitz fut bien inspiré quand il fit l'acquisition de ce portrait, car des œuvres de cet ordre sont rares. Nous citerons cependant encore ce *Jardin* de Renoir acquis à la vente Kullmann, tableau datant d'une période où Renoir n'avait pas encore développé le style qui le caractérisa plus tard. Ce *Jardin*, le *Boulevard* et, parmi les figures, la ravissante *Baigneuse* présentent le peintre sous son meilleur aspect.

Alors que M. Schmitz ne reculait pas devant la peinture moderne la plus avancée — il achetait cette toile magnifique de Van Gogh, *Le Pont-levis d'Arles*, indiscutablement la version la plus réussie de ce motif — il se décida pour une nature morte de Gauguin et non pour un sujet du Pacifique. On ne voyait pas alors combien il avait raison : on s'en aperçoit seulement aujourd'hui.

La dernière grande passion de ce collectionneur fut Cézanne. Il compléta sa collection, dans les années qui précédèrent la guerre, par des acquisitions de plus en plus heureuses. La première, la *Maison au bord du chemin*, est déjà un chef-d'œuvre. Vinrent ensuite un *Dominicain*, un *Paysage de l'Estaque*, une *Montagne Sainte Victoire*, un très beau paysage de rochers, et une nature morte. Le tout composé avec un goût très sûr, aussi sûr que celui qui le guidait dans l'achat des Degas presque aussi difficiles à choisir. En acquérant les *Repasseuses* en plus des *Danseuses* et des *Jockeys*, M. Schmitz prouva encore une fois combien juste était son instinct de connaisseur et libre son jugement.

L'originalité de son goût, son indépendance à l'égard des changements de la mode constituent, outre ses connaissances et son jugement, le secret de Schmitz, en tant que collectionneur. Lorsqu'en sculpture on ne voyait plus que par Rodin, Schmitz acheta, en plus d'un marbre, *Le Rêve*, et d'un bronze, *Les Sirènes*, un certain nombre de bronzes de Dalou ; une terre cuite (pas une *Tanagra*, mais un buste) de Maillol ; enfin un bronze de Barye (non pas un des bronzes qui représentent des animaux mais un groupe : *Le Combat de Thésée avec le Minotaure*). Aucun musée d'Allemagne ne possède quoi que ce soit de comparable. Le collectionneur privé, lorsqu'il atteint son type supérieur, est toujours un exemple pour les musées. Ce qu'Oskar Schmitz accomplit à Dresde a utilement servi de modèle à bien des collections publiques allemandes ; et ceux auxquels cet exemple n'a pas profité ne doivent accuser qu'eux-mêmes.

La culture artistique d'un pays n'est vraiment heureuse qu'à partir du moment où une personnalité privée prend une initiative propre à une institution publique. Les institutions publiques, de leur côté, peuvent s'inspirer des modèles ainsi procurés. Il faut reconnaître que les institutions et les musées ne sont au fond que des personnalités ou du moins peuvent le devenir.

Emil WALDMANN.

# MASQUES-JANUS DU CROSS-RIVER (CAMEROUN)

*Photo E. von Sydow.*

1. MASQUE-JANUS, CROSS-RIVER. — LINDEN-MUSEUM, BERLIN.

La civilisation de l'Ouest-africain, qui comprend les centres de production artistique les plus féconds, s'est développée dans une région qui s'étend du sud au nord, d'Angola jusqu'aux îles Bissago et englobe la partie sud du Congo belge vers le lac Tanganyka. On distingue dans cette contrée plusieurs styles correspondant à des régions

*Photo E. von Sydow.*

2. MASQUE JANUS, CROSS-RIVER. — MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE, BERLIN.

différentes. Le développement de la production artistique primitive est particulièrement intense. Cette contrée comprend en plus de la Côte d'Ivoire, du Yoruba, du Bushongo, etc., le district Nord-ouest de l'ancienne colonie allemande du Cameroun, le Grasland (Bamun, etc.), le territoire de la côte (Dualla, etc.) et le bassin supérieur du Cross-River. De fortes différences de styles caractérisent ces trois régions. L'art du Grasland est le plus riche et le plus complexe des trois, mais la production du Cameroun s'est surtout épanouie dans la région du bassin supérieur du Cross-River. Les masques que nous y trouvons sont de véritables chefs-d'œuvre, non seulement de la sculpture africaine, mais de l'art primitif en général. Les plus beaux spécimens sont des masques Janus, c'est-à-dire des têtes présentant deux visages diamétralement opposés. Un certain nombre d'objets découverts dans cette région se distinguent par une expression artistique extraordinaire. Nous reproduisons ici quelques exemplaires parmi les plus frappants.

Les tribus de la région du Cross-River ont créé un type de masques tout à fait original du point de vue technique. Partout ailleurs le nègre se contente de fabriquer de simples sculptures de bois ou des tressages. Il recouvre parfois le bois sculpté d'une plaque de métal martelé. Mais dans le bassin du Cross-River, il a recours à un procédé beaucoup plus ingénieux et raffiné. Il recouvre ses sculptures avec de la peau d'antilope rendue très fine par un drayage préalable et adhérant parfaitement au bois. Une ornementation fantaisiste faite de lignes et de cercles peints à la surface du masque, détruit l'aspect exagérément naturaliste de ce revêtement.

Nous connaissons de nombreuses variantes de ces masques recouverts de peau. Certains d'entre eux sont de simples

*Photo E. von Sydow.*

2a. LE MÊME MASQUE VU DE PROFIL MONTRANT LA FACE CLAIRE ET LA FACE D'OMBRE.

*Photo E. von Sydow.*

3. MASQUE-JANUS, CROSS-RIVER. — LINDEN-MUSEUM, BERLIN.

masques recouvrant totalement la tête ; d'autres sont surmontés de petites têtes ou même de figures entières de grandeur naturelle. D'autres encore sont des sortes de constructions portées sur la tête qui confèrent une taille énorme et un air de grandeur surnaturelle. Fréquemment le crâne est garni de longues plumes d'oiseaux plantées droites. Ils sont parfois ornés de cornes droites ou recourbées, ou encore de longues baguettes faites de fibres entortillées. La coloration des deux visages présente presque toujours une opposition : noir ou marron foncé d'un côté : blanc ou jaunâtre de l'autre. Il est rare de trouver des masques dont les deux faces soient de même couleur. La différence est accusée par les yeux, dans lesquels sont percées, du côté sombre, des ouvertures qui permettent de voir au porteur du masque, alors que leur surface est recouverte d'une mince plaque de métal, du côté clair. Les

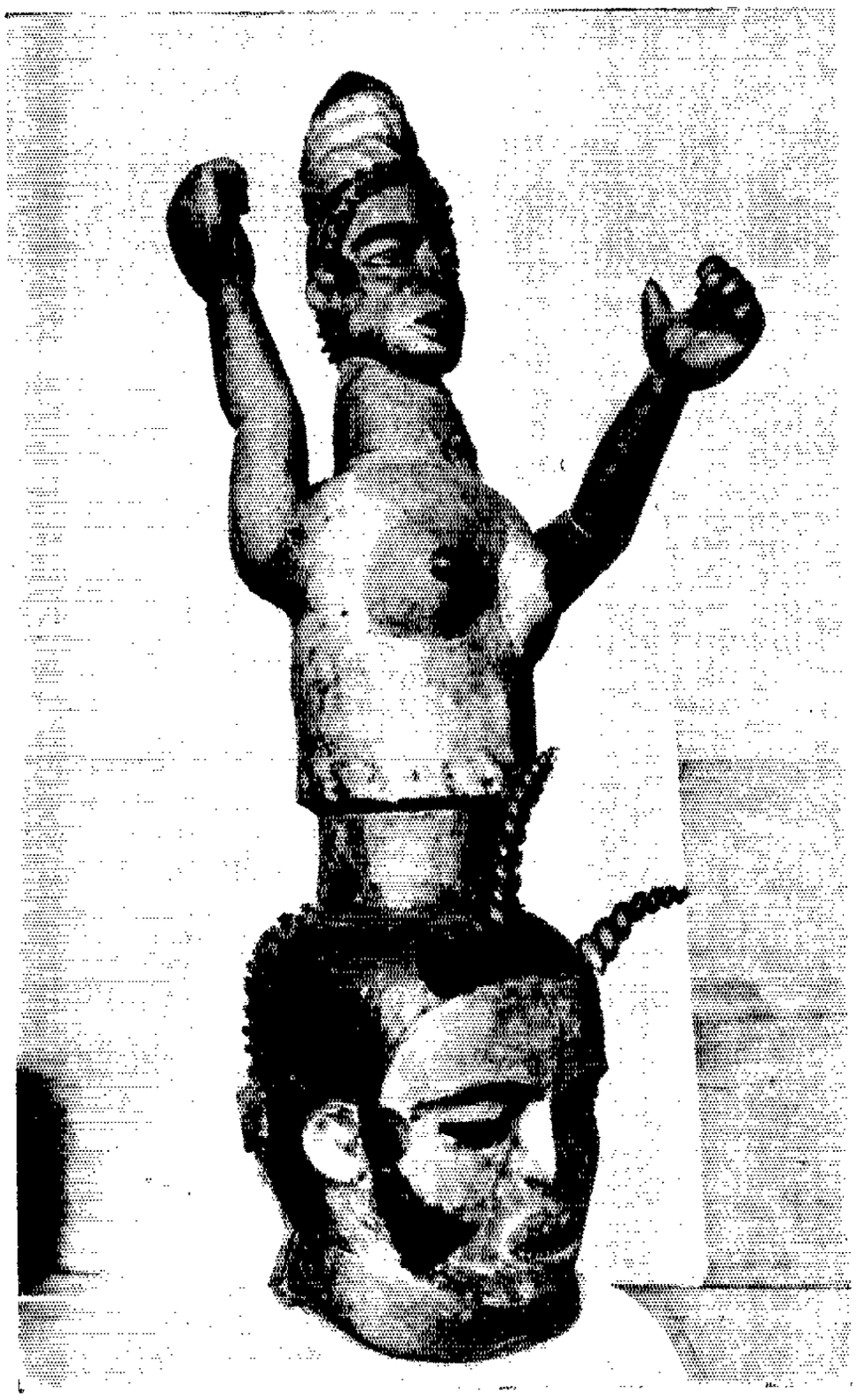


*Photo E. von Sydow*

I. MASQUE-JANUS SURMONTÉ D'UN BUSTE DE FEMME, CROSS RIVER. — MUSEUM FÜR VOLKERKUNDE, HAMBOURG.

bouches sont le plus souvent grandes ouvertes, les larges dents blanches découpées dans du bois clair.

Beaucoup de ces visages ne sont point négroïdes, mais accusent très nettement des traits caucasiens, surtout dans la formation du nez : c'est là un fait très bizarre et qui reste encore inexpliqué.

On pourrait peut-être dire que les antithèses principales de la psychologie humaine sont le *sublime* et le *démoniaque*. On pourrait désigner par *démoniaque* toutes les tendances irrationnelles de l'être humain, chargées de brutalité et de férocité. Le *sublime* serait exprimé par des figurations pures et nobles. Ces formules sont évidemment très schématiques, elles donnent cependant la possibilité de différencier approximativement les types principaux. Les avis peuvent différer sur l'application de cette

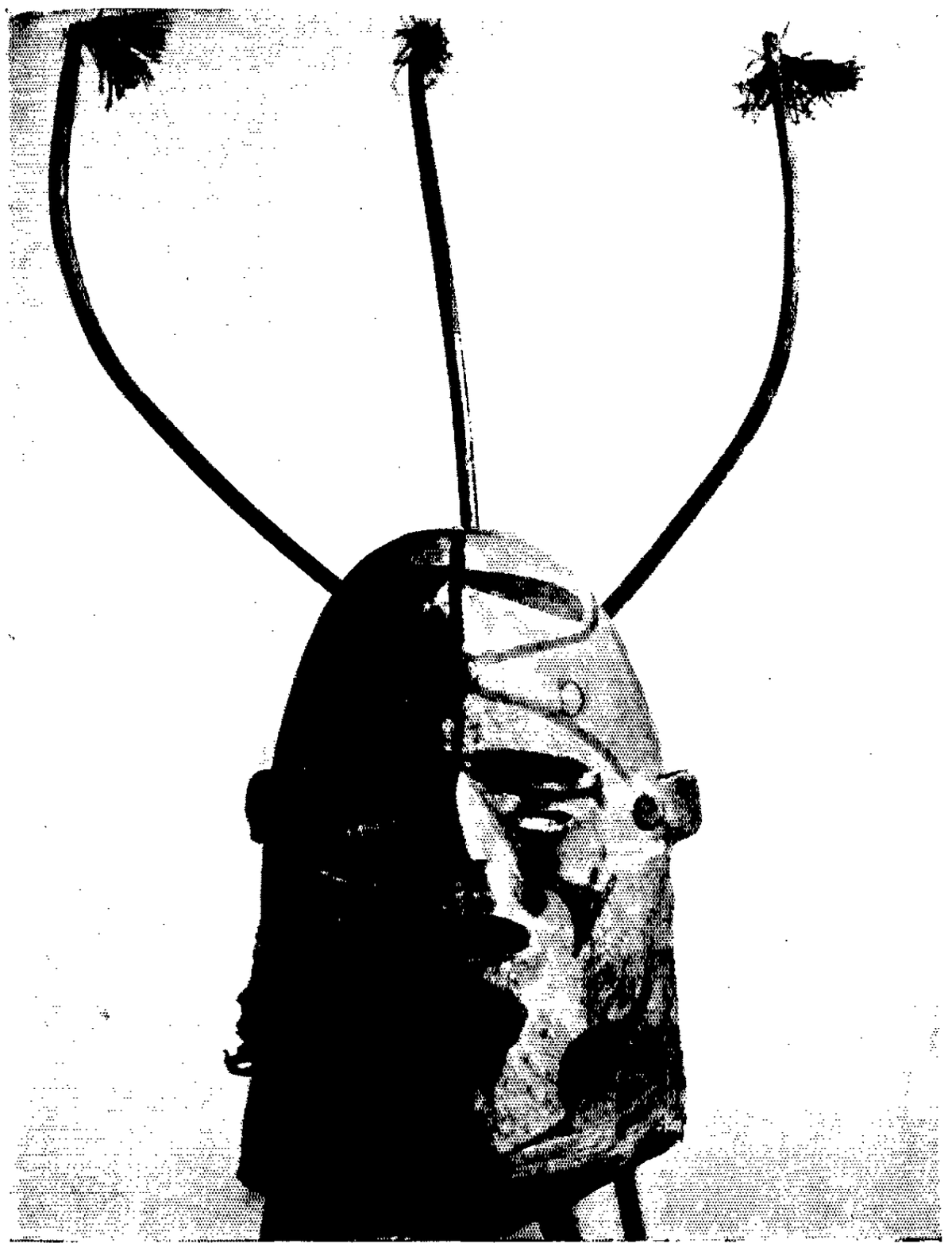


*Photo E. von Sydow.*

5. MASQUE JANUS, CROSS-RIVER. — LINDEN-MUSEUM, BERLIN.

théorie dans d'autres domaines de l'art : dans le cas présent, elle permet effectivement de classer les objets. Les distinctions dont nous parlons se manifestent très nettement dans les masques-Janus du Cross-River. Une classification de cet ordre est, sans doute, loin d'être complète : elle ne peut nullement prétendre épuiser les diverses catégories de l'expression artistique. Les formes varient même beaucoup, même dans chaque groupe. Chacun de ces masques, exécuté avec un art magistral, présente une réelle unité d'inspiration et il est possible d'isoler avec une netteté absolue les pièces principales des deux groupes.

### SUBLIME

Dans ce groupe, le spécimen le plus riche, et par-là même le plus intéressant, est une tête double de couleur brunâtre dont l'un des visages est clair, l'autre

*Photo E. von Sydow.*

6. MASQUE-JANUS, CROSS-RIVER. — LINDEN-MUSEUM, BERLIN.

foncé. (fig. 1). Deux cornes d'antilope sont fixées sur les côtés ainsi que deux faisceaux de paille retenus par des anneaux de brins de rotang tressés. Cette dernière parure se répète sur le sommet du crâne. Cette œuvre a un caractère de lyrisme facile et aérien. Le second spécimen (fig. 3), surmonté de deux petites têtes, donne l'impression d'une certaine pesanteur. On sent que l'énergie accusée par les traits de ce masque est l'expression d'une concentration intérieure très intense. Il est toutefois certain qu'une partie de cette impression doit être portée sur le compte de la grande barbe presque martiale de ce masque. Le plus beau et le plus étonnant de ces masques doubles est celui du musée de Berlin (fig. 2 et 2*a*) dont nous reproduisons séparément le visage sombre. S'il est vraiment possible de déceler dans l'art de l'Ouest-africain une influence de la mythologie grecque, on pourrait être tenté de le croire devant cet objet. Mais cette figure qui représente, semble-t-il, le dieu des enfers, présente des traits assurément plus beaux et plus expressifs que n'importe quelle œuvre hellénique. Dans la face sombre tout témoigne d'un être surhumain plongé dans une profonde méditation. L'autre visage d'un ton jaune clair, aux yeux largement ouverts semble exprimer une disposition d'esprit diamétralement opposée. Terminons cette série par une pièce extraordinaire du musée de Hambourg (fig. 4.) Ce masque mérite un intérêt particulier autant par sa grandeur que par la bizarrerie de sa construction. C'est un masque-janus dont les deux visages sont blancs : il est surmonté d'une figure féminine élevant les bras. Par sa liberté de conception, cette œuvre se classe parmi les objets d'art africains les plus curieux.

## Démoniaque

Si étonnant que cela puisse paraître, ce groupe contient moins d'œuvres importantes que le premier. Examinons d'abord les figurations d'un caractère plutôt général. Nous voyons tout d'abord une tête à deux faces ornée de deux « cornes » longues et minces faites de fibres tordues (fig. 5.) Ensuite vient une tête de Janus surmontée d'une sorte de cône qui représente vraisemblablement une très haute coiffure (fig. 6). L'objet le plus remarquable de ce groupe est un masque conservé au musée avec son costume en écorce. Ce masque accuse dans la partie moyenne du visage et surtout dans la formation du nez, des traits fortement négroïdes qui lui donnent un air de force et de férocité.

*Photo E von Sydow*

7. MASQUE-JANUS, CROSS-RIVER. — LINDEN-MUSEUM, BERLIN

## Interprétation

La puissance d'expression, la valeur artistique de ces têtes doubles ne sont pas les seules raisons qui ont poussé un certain nombre de savants à l'étude de ces masques. Leur construction paradoxale éveille un grand intérêt et tout porte à croire qu'ils ont une signification symbolique. C'est ainsi qu'un savant éprouvé, l'ethnologue Karutz, a consacré à cette question une étude importante dont le titre même : *L'énigme de Janus* (1927, Rud. Geering Verlag, Bâle) fait allusion à tout ce qu'il y a de problématique dans ce complexe. Malheureusement, Karutz s'est trop fié à l'anthroposophie de Rudolf Steiner pour arriver à des résultats probants. Ainsi, nous devrions nous contenter à son avis d'une définition d'après laquelle ces têtes représentent tantôt le somnambulisme visionnaire et la méditation lucide, tantôt le jeune âge et la vieillesse.

L'explication que nous donnent les communications des savants et des collectionneurs est beaucoup plus prosaïque que celle de Karutz. Ainsi, l'un des plus réputés spécialistes du Cameroun, Mansfield, rapporte dans des annotations conservées au Musée d'ethnographie de Berlin, que dans les masques à deux têtes l'une des figures est toujours masculine tandis que l'autre est féminine. Dans les *jujus* à deux têtes, la tête masculine se trouve devant. Nous trouvons la même indication sous une forme mythologique chez Talbot (*Shadow of the Bush*, pp. 16 ; 44). Talbot pense que le ciel-père et la terre-mère sont les sujets de ces représentations. Dans plusieurs masques (fig. 2,3) la barbe qui orne un seul des deux visages et lui donne un air masculin, indique très nettement cette distinction de sexe. De plus, dans tous ces cas le visage masculin est sombre, celui de la femme par contre est clair. Nous en déduisons que cette différence existe aussi dans les cas où nous ne pouvons la percevoir faute de barbe. Ainsi, comme il résulte de l'annotation du collectionneur, dans une applique à trois têtes, du musée de Berlin, dont deux claires et une foncée, le visage sombre doit signifier une face masculine et les deux claires des faces féminines. Nous apporterons une nouvelle preuve à l'appui de cette solution en faisant observer que le porteur du masque qui, dans le Cameroun, est toujours de sexe masculin, regarde par les yeux ouverts du visage noir.

Certainement, ces considérations ne répondent pas à toutes les questions qui peuvent se poser. Nous ne sommes pas en mesure de dire, par exemple, si les masques dont les deux faces sont claires doivent en effet représenter un Janus féminin ; de même il nous est impossible de préciser ce que signifie un masque à deux visages sombres.

Nous ne savons rien non plus de l'évolution historique de cette figuration. Il est possible que, dans cette région, les masques-Janus aient été destinés à dissimuler le visage de l'homme qui exécutait les ordres de la société secrète dont il était membre. Il est toutefois certain qu'en dernier lieu ils ont été portés par des hommes qui exécutaient des danses rituelles à l'occasion d'une réunion des Jujus, ainsi qu'à des cérémonies funéraires en l'honneur d'un membre défunt d'une société secrète. Mansfield rapporte que les Ekois désignaient comme représentations de leurs ancêtres morts les masques qu'ils portaient en dansant. Ainsi l'origine mythologique de ces masques représenterait une conception liée au culte des mânes, au culte des ancêtres.

Toutes ces élucidations ne se rapportent, évidemment, qu'à la région assez restreinte du bassin supérieur du Cross-River. Il n'est pas possible d'en tirer par analogie des conclusions valables pour les autres régions de l'Afrique où l'on trouve également des masques-Janus. Nous rencontrons dans les autres cas, des interprétations d'un ordre tout à fait différent, ainsi qu'il résulte de mon *Manuel de sculpture de l'Ouest-africain* (1930, Reimer Verlag, Berlin) ou encore nous nous trouvons devant un mystère complet. Si les masques-Janus provenant de cette région du Cameroun, si importante par la valeur artistique de ses œuvres, ont pu être interprétés d'une façon assez satisfaisante, il faut regarder ce résultat comme le fait d'un heureux hasard.

Dr. Eckart von SYDOW.

PIERO DI COSIMO, LA MORT DE PROCRIS. NATIONAL GALLERY, LONDRES.

# PIERO DI COSIMO

Les deux tableaux de Piero di Cosimo que l'on a pu revoir à la dernière exposition d'Art italien de Burlington House : *La Forêt en Feu* (Collect. Prince Paul de Yougoslavie) et *Le Combat des Centaures et des Lapithes* (Collect. Ch. Ricketts et Ch. Shannon, Londres) affirment nettement le goût qu'eût cet étonnant inventeur non seulement pour la vie animale qu'il essaya de dépeindre en formes naturelles (comme dans *La Mort de Procris, Vénus, Mars et l'Amour*) ou pour le paganisme (car rien ne pouvait justifier dans Ovide la représentation extravagante qu'il fit de l'épisode des Noces d'Hippodamie et de Pirithoüs) mais, délaissant les anecdotes mythologiques ou religieuses, pour la création de scènes familières où les monstres se mêlent aux hommes dans une intimité singulière.

Tandis que les contemporains ou les prédécesseurs de Piero di Cosimo avaient tous une conception idéale de la rencontre de l'Homme avec le monstre, soit qu'ils représentaient le Héros combattant avec une supériorité déjà évidente (Carpaccio : le Saint Georges. Jacopo Bellini : dessin de saint Georges) ou le plus souvent l'Ange définitivement victorieux (Pisano : le dragon mort, langue pendante, dans un coin, près de Saint Georges), Piero di Cosimo, le premier, s'il hésite encore à manifester un sentiment d'animosité envers l'homme et de sympathie en faveur des monstres, les présente ensemble dans une égalité parfaite sans aucun esprit de partialité.

Or, à mesure que se développera l'indifférence de Piero di Cosimo pour les créatures humaines, et l'on sait que « dans sa vieillesse il se mettait en colère contre son ombre, ne pouvait supporter d'entendre crier les enfants, tousser les hommes, chanter les moines », d'une façon de moins en moins évidente apparaîtra l'issue des relations

PIERO DI COSIMO, LA CHASSE — METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK.

PIERO DI COSIMO, LE RETOUR DE LA CHASSE. — METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

PIERO DI COSIMO, LA FORÊT EN FEU. — COLLECTION DU PRINCE PAUL DE YOUGOSLAVIE.

PIERO DI COSIMO, COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES. — COLLECTION CHARLES RICKETTS ET CHARLES SHANNON, LONDRES.

de l'homme avec le monstre. Jamais l'homme, dans aucune des compositions de Piero, ne sera représenté dans une attitude admirable ou même sympathique — le combat que se livrent les Lapithes et les Centaures pourrait bien se terminer à l'avantage de ces derniers — et, s'il est victorieux, une seule fois (*La Forêt en Feu*), c'est au prix d'une lutte déloyale, à la faveur de ruses assez méprisables comme l'incendie d'une forêt afin de terrifier les animaux ; souvent aussi, il est parfaitement ridicule : lorsqu'un des chasseurs (*La Chasse*) attrape par la queue le roi des bêtes, je ne crois pas que cette position soit singulièrement héroïque (1).

Nul parti pris d'un idéalisme imbécile tendant à la glorification de l'homme, nulle trace d'une vision anthropomorphique du monde, aucun signe de la curiosité naïve du début de la Renaissance dans ces compositions destinées à provoquer une surprise violente. Si Piero di Cosimo a le goût de la réalité, c'est d'une réalité étendue au surnaturel, à l'anormal, à des visions fantastiques, mais qui ne cesse jamais d'être concrète ; s'il cherche à échapper au général, ce n'est pas pour retrouver une forme de vie plus facile, mais afin d'en préférer une autre qui soit sous le signe de la violence et du grotesque. On sait que « sur les murailles couvertes de crachats et d'ordures, il lisait les plus belles choses du monde, des chevaux, des batailles, des villes fantastiques, des paysages immenses ». Si certains ont classé les œuvres de Piero di Cosimo sous l'étiquette du romantisme, c'est que Piero exprime ce romantisme dans ce qu'il a de plus achevé et de plus conscient : on peut se demander alors jusqu'à quel point la conscience dans le rêve et le non-dualisme dans la vie ne témoignent pas d'une tendance à ne placer tout espoir que dans un univers limité au concret.

S'il paraît faire preuve d'idéalisme par l'incapacité où il est d'accepter le monde tel qu'il se présente, limité à l'humain, c'est-à-dire au sordide, à l'absurde, à l'incohérence, Piero di Cosimo se renie aussitôt en faisant pressentir la défaite de l'homme par la bête : une bête hybride, il est vrai, qui ne consent pas tout à fait à abandonner le côté humain de sa nature — je pense à ces extraordinaires antilopes et pourceaux à têtes de femmes surgis comme par erreur dans un coin du tableau de *La Forêt en Feu*. Rien d'ailleurs ne peut ici les justifier (Piero di Cosimo connaissait admirablement la légende classique ainsi que le prouve *Le Combat des Centaures et des Lapithes*, et l'épisode de cet incendie de forêt ne peut être l'illustration d'une légende de Circé). Il faut donc les considérer comme des monstres particuliers, dus, sinon à un caprice de l'imagination extravagante de Piero, du moins à son goût parfaitement conscient soit pour la reconstitution d'un monde primitif où l'homme vivait en étroit contact avec les animaux, soit pour la création d'un monde évolué où l'homme accepterait son identité avec les formes du règne animal et végétal.

De toutes façons, ces inventions (2) prouvent combien Piero di Cosimo s'était éloigné des conventions que la civilisation avait pu lui imposer. Nulle part, plus qu'à Florence à la fin du XV$^{e}$ siècle, ne furent respectées toutes les formes de l'individualisme. C'est un des signes les plus certains de la décomposition d'une époque. Piero arrive à l'instant où la curiosité du Quattrocento avait perdu sa fraîcheur, où la pureté

de l'esprit était devenue banale. On sait que personne autant que lui ne faisait preuve d'extravagance. Il possédait une vision plus indirecte, plus originale, moins scientifique que celle de Léonard. Ses concitoyens le savaient qui encourageaient une forme d'esprit aussi singulière, qui faisaient orner, comme Francesco di Pugliese (3), leur chambre de ces compositions fantastiques, qui possédaient comme le Duc de Cosme un recueil d'animaux monstrueux dessinés à la plume, ou qui l'employaient dans les mascarades de Carnaval (4).

Les monstres de Piero di Cosimo, j'entends les satyres et les centaures, ne peuvent à aucun prix être considérés comme des sujets de circonstance. Lorsqu'aucune scène mythologique ne peut en justifier l'emploi, Piero les emprunte encore pour illustrer des compositions parfaitement originales (*La Chasse*, *Le Retour de la Chasse*, *La Forêt en Feu*). Et, étroitement mêlés aux hommes, ces monstres, faisant preuve d'une grande séduction (il n'est pas rare de voir une femme donner à un centaure les témoignages d'un amour violent (*Retour de la Chasse*), ou Hylonome, la plus belle fille des Centaures, étreindre et embrasser avec désespoir un Lapithe mourant), inventés pour des fins particulières, au même titre que ces bêtes à têtes humaines (qui devaient exister par exception, comme des écarts de la nature : c'est pourquoi dans *La Forêt en Feu*, deux seulement surgissent parmi les autres animaux qui cherchent à s'enfuir), apparaissent alors comme le témoignage, chez Piero di Cosimo, d'un phénomène de participation, ou d'un esprit de révolte.

L'amour des monstres et des hommes pourrait faire croire que Piero di Cosimo, véritablement, par misanthropie ou une connaissance magique de la nature, ait préféré le commerce des bêtes à celui des hommes : « Il observait les animaux et les plantes et il en retirait un tel contentement qu'il devint insupportable à tous ceux qui l'entouraient. Vivant dans la solitude, ayant réussi à n'avoir jamais son atelier balayé, son jardin ratissé, faisant cuire des œufs par cinquante à la fois et les mangeant selon sa faim », il ne serait pas étonnant que ce solitaire, méprisant ses contemporains, préférant les animaux sauvages, ait fini par participer à des phénomènes de métamorphose et de lycanthropie. On voit dans *Le Retour de la Chasse* combien était profond son goût de l'animal-humain.

Si « le désespoir n'aboutit qu'à la violence » avec quelle passion Piero di Cosimo attaque l'homme ou plutôt l'idée de l'homme. Le monstre étant un échec à la loi générale, par suite d'une revanche du particulier sur le général, du concret sur l'abstrait, cette familiarité avec les monstres, ce goût de créatures fabuleuses qui participeraient mieux que l'homme aux lois universelles et qui, cependant, seraient encore placées sur un plan humain, est un des plus purs témoignages de la révolte.

Révolte qui se manifestera dans la première œuvre de Piero di Cosimo sous une forme scandaleuse. Comme s'il avait voulu donner un sens négatif au tableau de *La Vierge entourée de plusieurs Saints* qu'on lui commande, Piero représente sur la prédelle la scène étonnante de Sainte-Marguerite sortant du ventre d'un dragon. Par les trois épisodes de la vie de l'homme primitif (*La Chasse*, *Le Retour de la Chasse*, *La Forêt en*

*Feu*) Piero, dont on connaît déjà le goût pour le monstrueux, révèle cette fois sa préférence pour les créatures sauvages, pour l'époque où la civilisation ne signifiait rien, sinon les rapports magiques de l'homme avec la nature ; et, à la fin de sa vie, par la mise en scène du *Triomphe de la Mort*, il tourne en ridicule l'état que, par terreur, les hommes n'osent pas ne pas respecter : la Mort. Dans ce défilé grotesque, où les morts font figure de victimes, éclate la manifestation de sa révolte non seulement contre la vie, la civilisation et l'au delà, mais contre tout ce qui constitue les mouvements essentiels, mais dérisoires de l'homme.

Georgette CAMILLE.

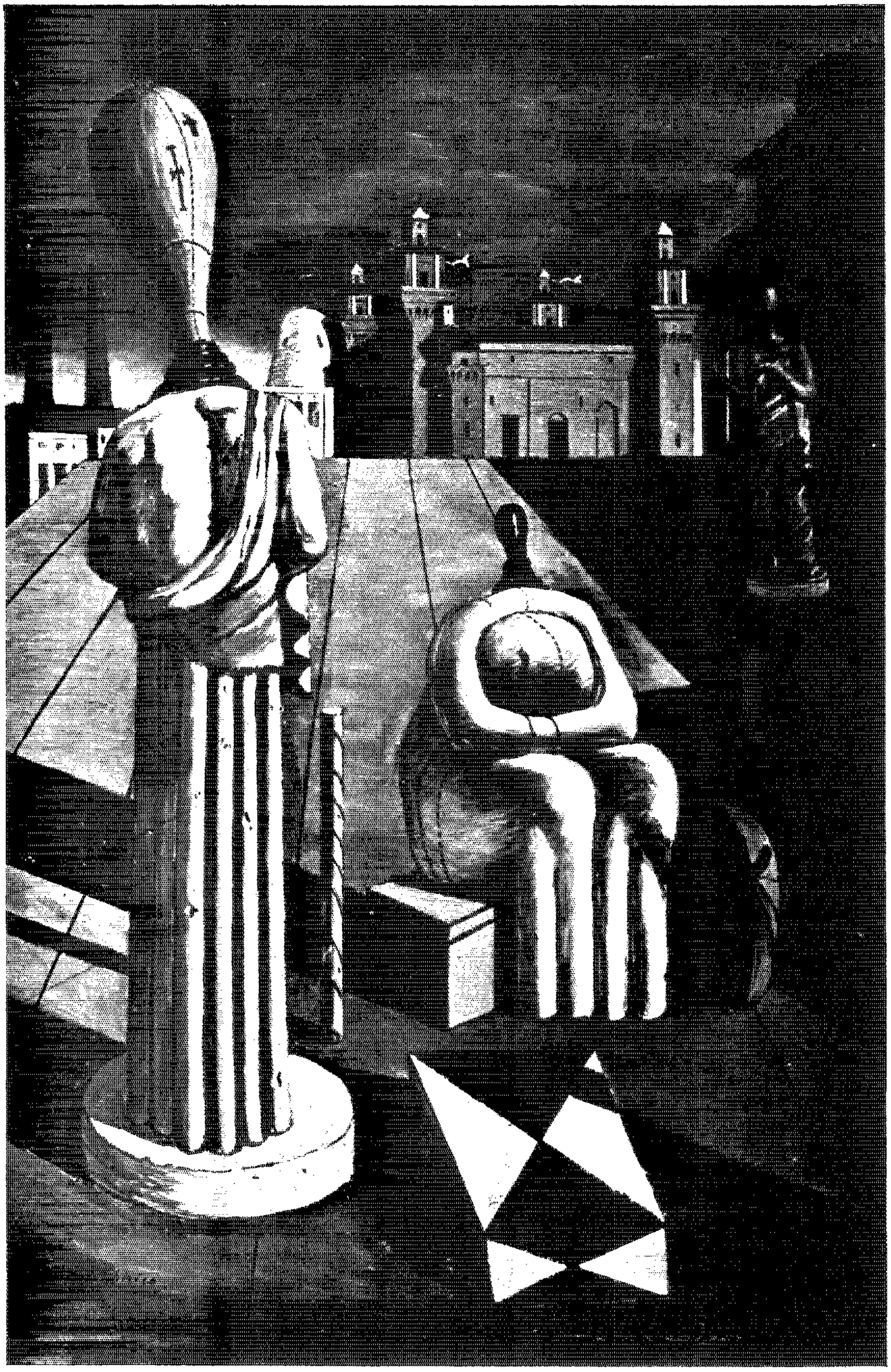
PIERO DI COSIMO, PERSÉE DÉLIVRANT ANDROMÈDE. — GALERIE DES OFFICES, FLORENCE.

NOTES. — (1) Il s'agit de ce qu'il est convenu d'appeler héroïque.

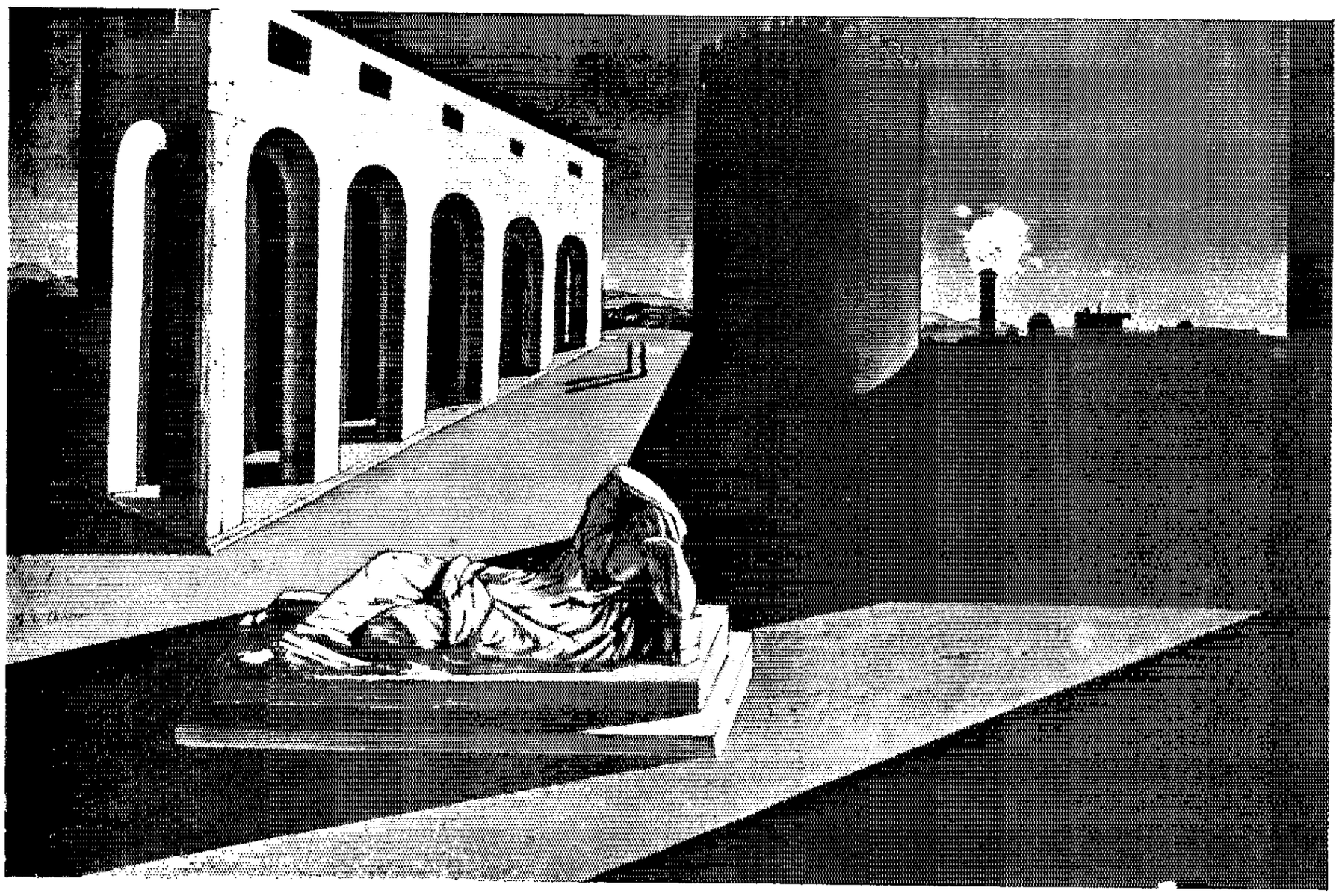
(2) Un autre exemple, non moins curieux, est celui de la Sainte-Marguerite sortant du ventre du dragon, sur la predelle perdue du tableau de *La Vierge entourée de plusieurs Saints* qu'on lui commanda pour l'église des Servi. J'y reviendrai.

(3) On pourrait, à mon sens, reconstituer ainsi la chambre de Francesco di Pugliese : les trois scènes de le vie primitive : *La Chasse. Le Retour de la Chasse* et *La Forêt en Feu* (de mêmes dimensions quoique exécutées à des époques différentes) ou : les deux panneaux du Louvre, attribués à Lorenzo di Credi, représentant *Les Noces de Thétis et de Pelée*, et qui pourraient être plus exactement l'illustration de l'épisode des Noces d'Hippodamie et de Pirithoüs, se terminant si tragiquement par la mêlée générale des *Centaures et des Lapithes*.

(4) Il est l'inventeur d'un défilé macabre appelé : *Le Triomphe de la Mort* : « Parmi ces fêtes, une, conduite par Piero, déjà âgé, fut remarquable, non par sa gaieté, mais par ce qu'elle avait d'horrible et d'inattendu (Carnaval de 1511). Ce fut un char de la Mort, qu'il avait secrètement édifié, dans la salle du Pape; rien n'en avait transpiré, on l'apprit et on le vit en même temps. Sur un char énorme, tiré par des buffles, tout noir, semé d'ossements et de croix blanches, se tenait une Mort, très grande, la faux à la main, et entourée de tombeaux fermés. A chaque station où le cortège s'arrêtait pour chanter, les tombeaux s'ouvraient et l'on en voyait sortir des personnages couverts d'une toile sombre sur laquelle étaient peintes toutes les parties du squelette en blanc sur fond noir. Puis, apparaissaient de loin, des masques à tête de mort, armés de torches, dont la pâle lueur était non moins horrible ni épouvantable à voir. Tous ces morts, au son de trompettes sourdes et rauques, sortaient de leurs sépulcres, et, s'asseyant sur le bord, chantaient d'une voix triste et languissante, cette chanson aujourd'hui si réputée : « *Dolor, pianto è penitenza* » Devant et derrière le char, s'avançaient un grand nombre de morts sur certains chevaux choisis avec soin parmi les plus maigres et les plus décharnés qu'on eût pu trouver, et couverts de housses noires avec des croix blanches. Chacun avait quatre estafiers, couverts de linceuls, avec des torches noires et une grande bannière noire semée de croix et d'ossements. Derrière le cortège s'avançaient dix bannières noires, et, pendant toute la marche, la procession chantait en mesure et d'une voix tremblante le psaume *Miserere*. »



GIORGIO DE CHIRICO, LES MUSES INQUIÉTANTES, 1917. — COLLECTION RENÉ GAFFÉ, BRUXELLES.



GIORGIO DE CHIRICO, SOUVENIR D'ITALIE, 1913. — A M. PAUL GUILLAUME.

# GIORGIO DE CHIRICO

Je suis réaliste. Voilà une affirmation comme on en entend à la chute d'un rideau, à la fin d'un grand drame au cours duquel on vit l'homme et ses âmes se livrer des combats d'amour et d'épée, des combats d'opéra-comique. Une de ces conclusions comme on aimerait en entendre au commencement de toute chose, pour simplifier la vie. Je suis un réaliste. Cela sonne bien, vous pose un homme — et vous pose aussi la réalité, car d'ordinaire on l'ignore.

En fait je reconnais avoir eu avec elle des difficultés mystérieuses. Je disais : il n'y a pas de réalité. Tout comme on dit : il n'y a pas de Dieu. C'est honorer son existence. Il y a des personnes qui parlent de Ce-qui-existe, et de Ce-qui-n'existe-pas, et qui ne croient qu'à ce dernier en lui déniant toute existence. Elles sont d'ailleurs obligées de se livrer à tout un travail de mines et de contre-mines afin de conserver l'équilibre de leur action : elles ne sont que surréalistes.

Un faux fakir n'est-il pas un réaliste ? Et un vrai fakir, ne le serait-il pas non plus ? Je pense que Sainte Thérèse de Lisieux est aussi réaliste que les malins transformant

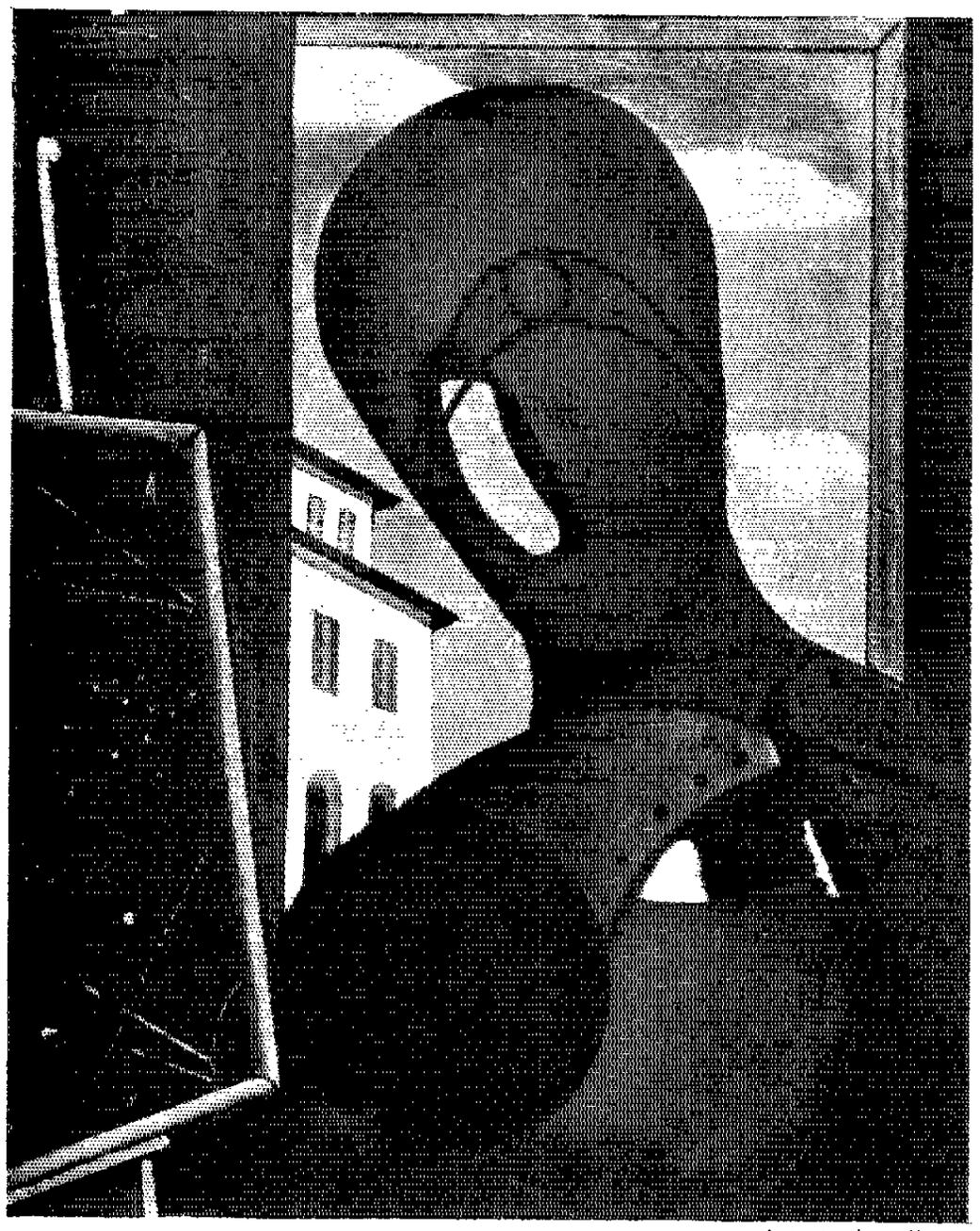
ses extases en papier-monnaie. Et cela dit, tournant un commutateur, j'ajoute : un peintre est toujours un réaliste. Je n'en connais point qui ne le soit pas. Tant pis pour les surréalistes ; qu'ils abandonnent tout commerce avec la peinture.

Dans ce nouveau monde qui commence à recouvrir l'ancien — mettons que la guerre de 1914-1918 soit la mare aux harengs étendue entre ces continents — on oublie trop ces délicieuses visions qui peuplaient ce qu'on appelait si poétiquement « le Salon ». Il est triste de songer qu'on ajoutait : *des Artistes Français.* Cela rétrécit cette évocation d'un lieu de dorures et de plafond à pâtisseries, de pendules Napoléon III, de cheminées de marbre, de surtouts de dentelles, de bibelots délicats et de bronzes suaves tout couverts des vapeurs d'une conversation mondaine, ineffable et spirituelle. *Le Salon !* Qu'on se souvienne de Bouguereau et de Jules Lefebvre, par exemple, et de tous ces portraitistes, allégoristes, paysagistes, de ces merveilleux artistes qui trouvaient le moyen de faire des miniatures de quarante mètres carrés, grouillantes de nymphes dont le contact de la tendre chair aurait dû vous donner le frisson du mystère le plus authentique. Et tous ces portraits de famille ! Entrez dans un modeste intérieur où le souvenir de Mme Jeanne Heurtemou, par Albert M. vous offre encore une peau surréelle couverte d'un tulle noir, un bouquet de violettes échappé des boudoirs du Purgatoire, une fourrure de catacombes, et le doute terrifiant du petit point blanc du regard qui dit avec une insistance de fantôme : Ceci est-il MON portrait, ou le TIEN ?

On ne parlait point de surréalisme à cette époque. Tous ces peintres étaient des réalistes. Ils ont exprimé, en chair et en os, un monde réel, qui aujourd'hui, si l'on veut bien le considérer sans sourire, semble une création de l'esprit, comme si une création de l'esprit dès qu'elle est réalisée n'était point au même titre que toute autre constatation, une réalité.

D'ailleurs il y a mieux. Qu'on prenne une de ces vieilles photographies représentant la place de l'Opéra ou l'avenue des Champs-Elysées vers 1900, et qu'on me dise si, pour des amateurs d'illusions et de désillusions de la réalité, on n'a point à les voir l'impression de frôler le mystère et le métaphysique ?

Nous y voici. On connaît ces peintures de Giorgio de Chirico qui portent pour titre l'épithète de *métaphysique.* On connaît aussi le miracle perpétuellement renouvelé qui donne à ce peintre le pouvoir de faire sortir d'un cadre, comme le prestidigitateur le fait d'un chapeau à haute forme, un univers tel que nous en entrevoyons aux frontières du rêve, et où il nous plait de ne plus retrouver les aspects logiques de nos habitudes. Que les objets s'animent et parlent, que l'ombre même d'un monument désert résonne comme des pas qui s'approchent, qu'on entende des murmures à l'intérieur de hautes murailles, que le soleil ne soit qu'une sorte de lampe à huile, il y a de quoi plonger dans l'étonnement discret que l'engourdissement de la lassitude rend incomparable au simple passage d'un insecte ou du vent, alors qu'on va s'endormir. Mais que des êtres vivants, ce qu'on entend habituellement par vivant, des hommes ou des chevaux, semblent n'être devenus des objets inanimés, plus morts que des morts, que



*Cliché Paul Guillaume*

GIORGIO DE CHIRICO, L'ASTRONOME, 1915.

pour reprendre plus étrangement et de manière plus surprenante quelques prérogatives de la vie, c'est un spectacle à célébrer lorsqu'on a convenablement passé sa main sur son front. Il n'y a pourtant pas à douter. Il s'agit bien là de réalité. La métaphysique est absente. Mais quelle réalité indéniable ! Comment douter de l'existence physique de ce palais, de cette colonnade, de ces fenêtres de prison, de cette ombre d'un objet qu'on ne voit pas, de ce livre étendu sur une table près d'un œuf et d'une couronne, tandis qu'une main au doigt étendu est inscrite sur un mur ? Le ciel n'est point un artifice de peintre pour simuler l'azur ou l'étincellement de la lumière, mais un ciel. Vous savez ce que c'est qu'un ciel ? Le ridicule des peintres qui, sous prétexte qu'ils peignent un paysage, se croient obligés à des prodiges de gymnastique pour imiter l'air céleste, simplement parce que dans la nature au-dessus de toute chose il y a un ciel, alors que dans leur tableau il n'en est pas question du tout ! On voit leur œuvre, et personne n'y songe au ciel. C'est touchant. Mais je vous prie, doutez-vous devant Chirico ? Vous ne doutez de rien, plus que du ciel. Je disais bien : c'est un réaliste.

C'est ce qui me plaît en lui. On a manié, ces dernières années, avec une maestria destinée à faire croire aux grandes eaux, aux fontaines lumineuses d'un palais versaillais de la science et du mystère mêlés, les expressions d'abstrait et de concret. Il fallait savoir à point glisser qu'on était sensible à l'abstrait dans les formes, les sons, les mots. Cela permet toutes les équivoques possibles. Je prétends qu'un objet représenté sur une toile n'est pas abstrait, et que la peinture la plus *mécanique* de Francis Picabia n'est pas, ainsi qu'il l'a cru, et nous avec lui, du domaine de l'abstraction. Un cercle est un cercle. Un personnage est un personnage, eût-il la face sans trait, le regard et la physionomie remplacés par un signe d'ailleurs compréhensible, eût-il mêlés à son costume des fragments d'architecture où quelque entrée de voûte est toujours visible. Si je vois un dessin intitulé « La Nature » représenter de grands arbres aux

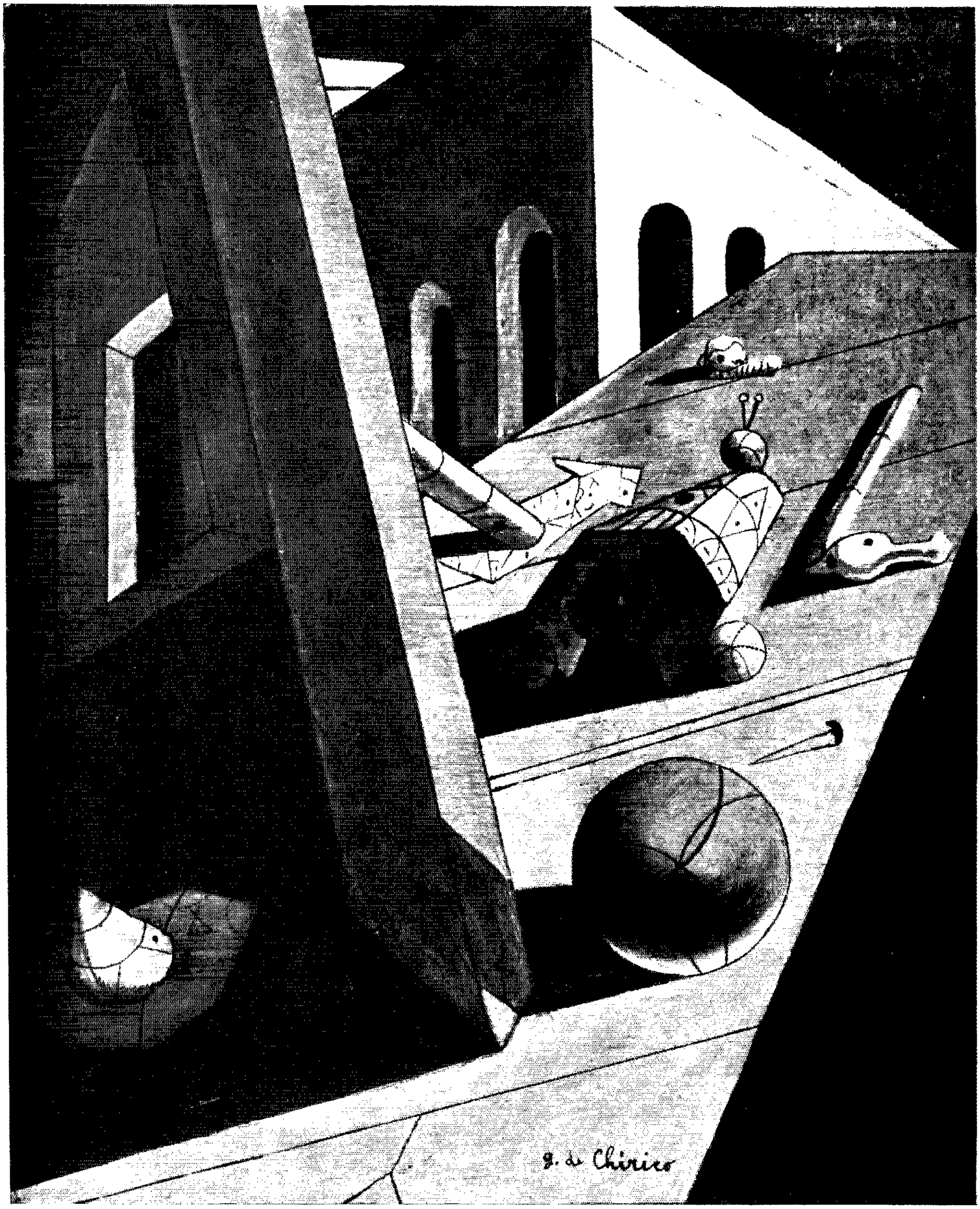
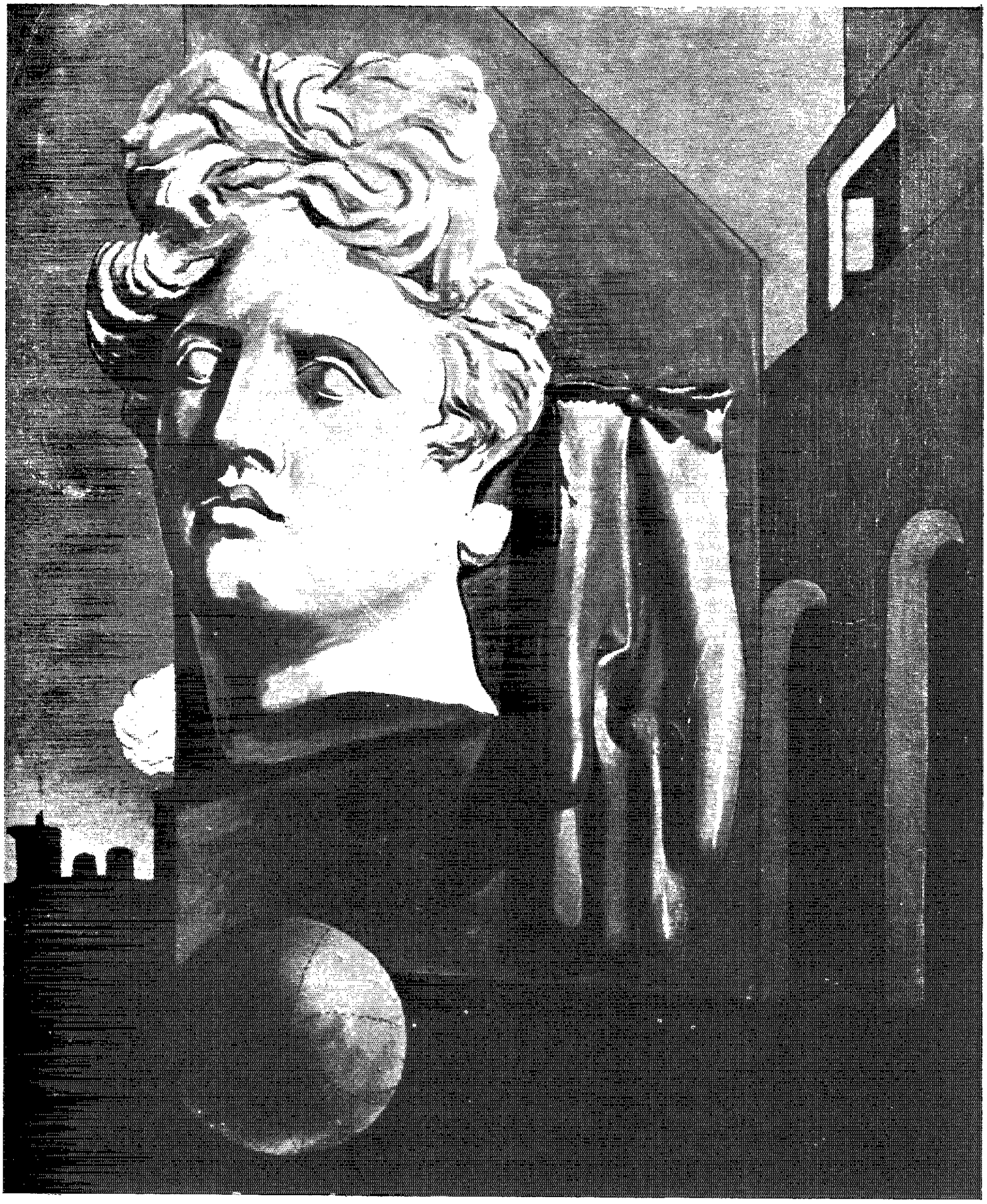
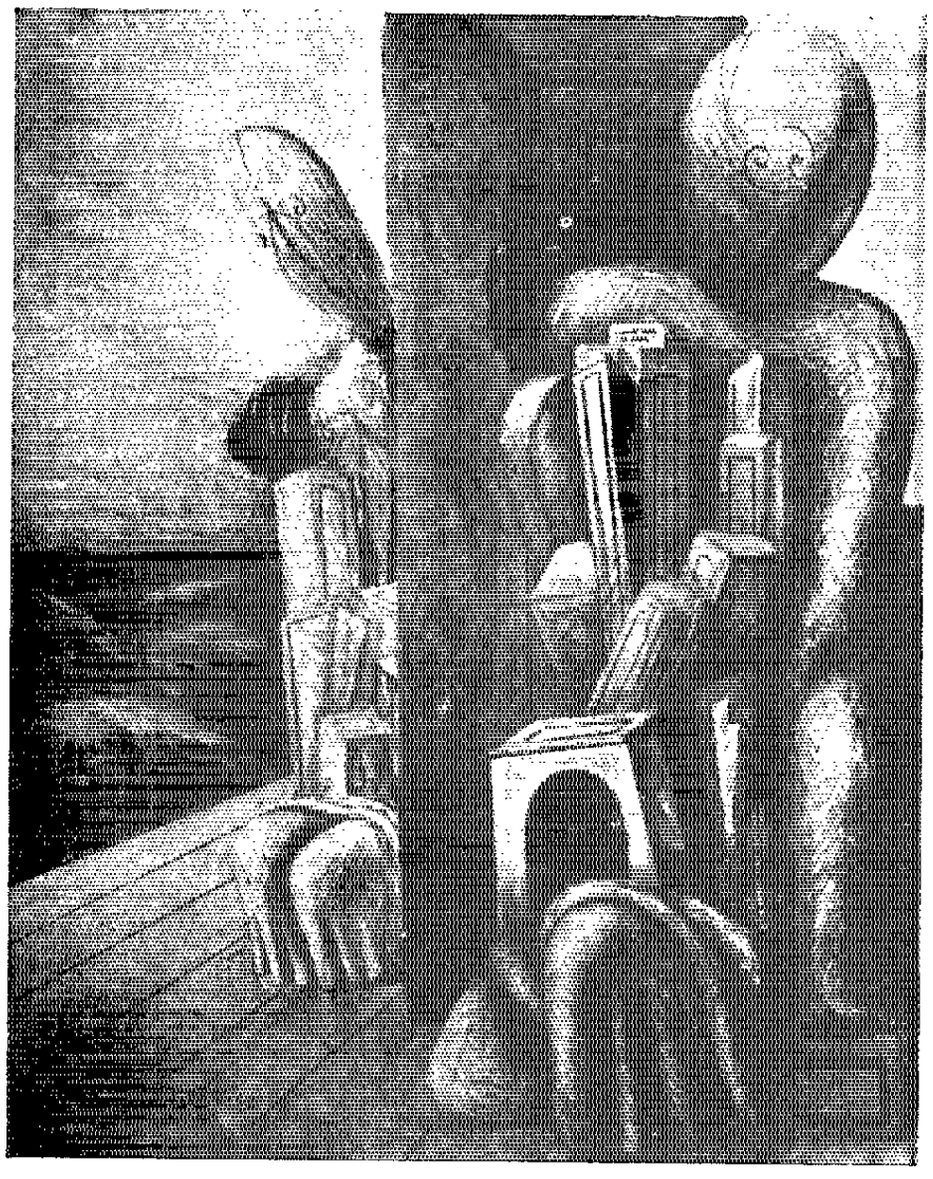



*Photo Allie*

GIORGIO DE CHIRICO, LE MAUVAIS GÉNIE D'UN ROI, 1917. COLLECTION SIMONE BRETON.



GIORGIO DE CHIRICO, LE CHANT D'AMOUR, 1914. COLLECTION MARCEL RAVAL.



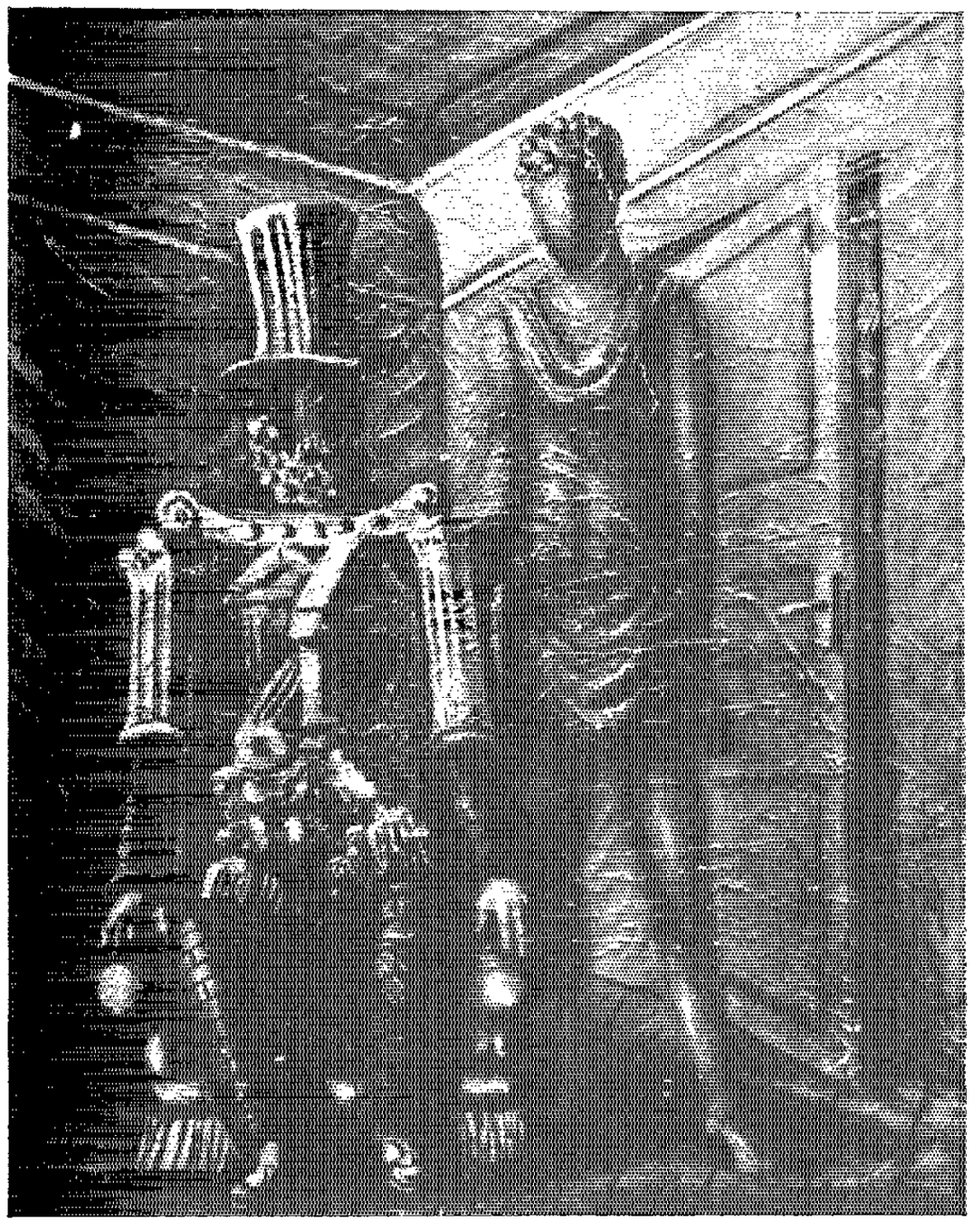
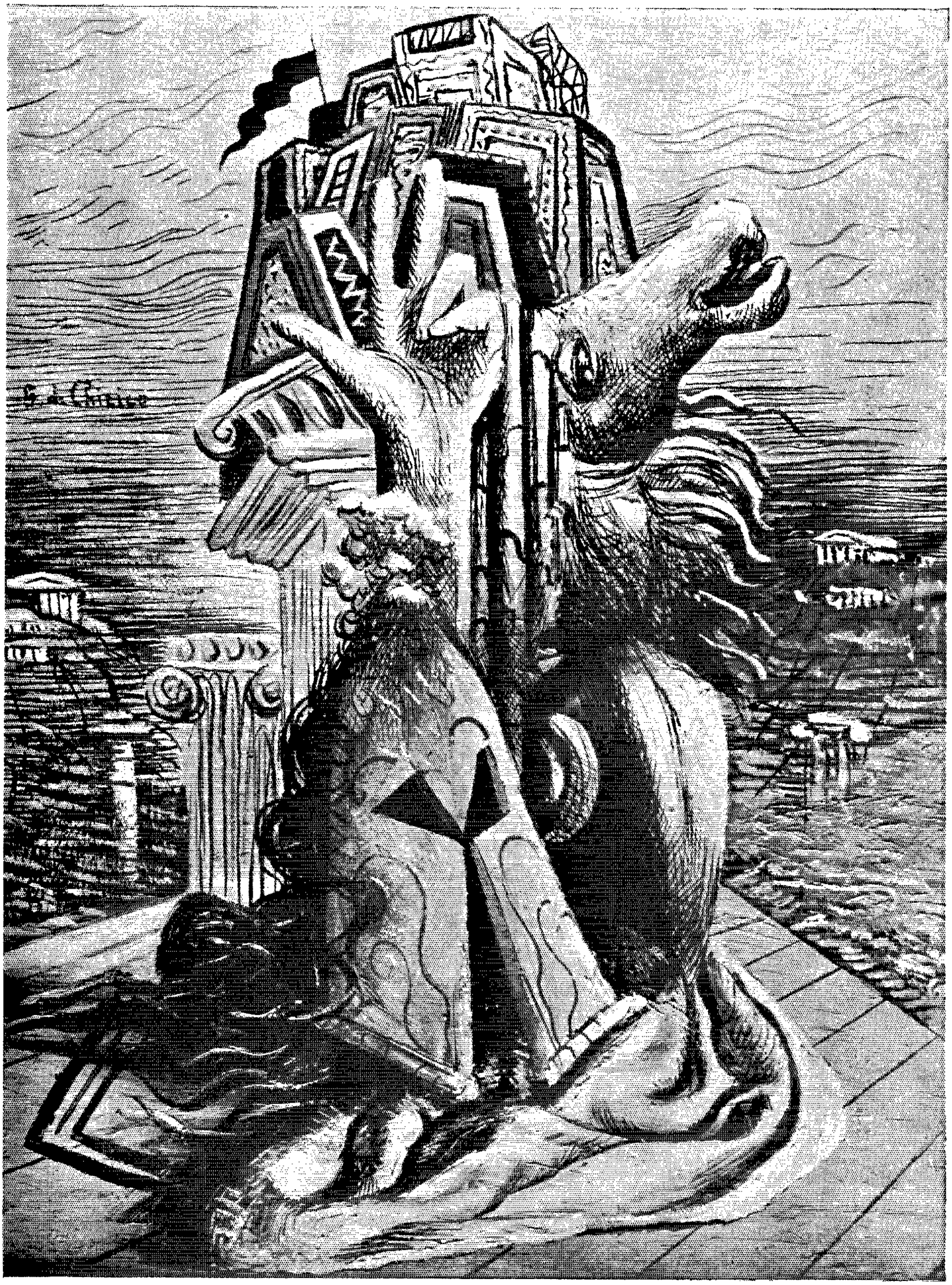


Photo Alfieri

GIORGIO DE CHIRICO. EN HAUT, A GAUCHE : LE TROUBLE DU THAUMATURGE, 1926 (A M. PAUL GUILLAUME) ; A DROITE : LES SECRETS DE LA PLAGE, GOUACHE) 1930 (COLL. ANGLES NEW YORK). — EN BAS, A GAUCHE : L'OUVERTURE DU "BAL", 1929 (A M. JACQUES BONJEAN) ; A DROITE : LES JEUX DU CIRQUE, 1926 (A M. JACQUES BONJEAN).



GIORGIO DE CHIRICO, CE QUI RESTE DE TROIE (TEMPERA), 1927. — A M. JACQUES BONJEAN.

troncs déjà pleins de racines s'élevant dans un intérieur alors que le ciel est resté au dehors, dois-je m'étonner ? S'il faut pour cela parler de métaphysique et au besoin de surréel, c'est que je suis moi-même métaphysique et surréel, et vous aussi. Car de concert nous voyons à chaque minute de notre existence se passer au dehors de nous ce qui se passe au dedans, à moins que ce ne soit au dedans ce qui se passe au dehors.

Il y a moins de distance qu'on ne pense, pour aller du douanier Rousseau à Giorgio de Chirico. Ce sont tous les deux, pourrait-on dire, des peintres d'aventure, au contraire de Cézanne ou de Corot et, affirmons-le, bien souvent de Picasso. Celui-ci fait illusion par son renouvellement perpétuel. Habillé en chef de gare il vous offre des billets de chemin de fer, et vous déclare que grâce à eux vous pourriez aller fort loin ; ce qu'il vous dit est fort beau, vous croyez volontiers à la hauteur des montagnes, à la profondeur des lacs, aux vertus des plaines. Néanmoins vous attendez en vain le départ, vous en restez à cette beauté et, comme on dit, en carafe.

C'est d'ailleurs un temps qui s'achève : celui du saut en hauteur, sur place, sans jamais retomber. Je ne demande point tant de beauté qui ne se résout pas en succession de prodiges. D'ailleurs aucune analogie avec la contemplation immobile ; celle-ci est une contraction qui, dépliée, devient analogue au contenu d'un accordéon, et la plus petite boîte chinoise possède, si je veux, le monde entier. Picasso me montre un morceau d'espace délimité, fort bien meublé, sublime peut-être, déconcertant, peut-être aussi un fauve tout nouvellement arrivé de Nubie ou de Java, qui me lance des regards féroces au travers des barreaux de sa cage. Mais Chirico m'emmène faire une terrible promenade à bicyclette d'où je ne reviendrai peut-être pas vivant, une course à pied ou un lent cheminement sur une place. Il y a des places dont on ne sort pas quand on y est entré ; elles sont extensibles comme les nuits sans sommeil, et l'on ne finit pas de pénétrer dans des lieux très simples et étranges ni d'en sortir. Il y a un tas de présages qui ne signifient rien, mais n'en sont pas moins des présages. On marche dessus littéralement. Puis, on a reproché à Chirico d'avoir actuellement un faible pour le soleil de midi, lui qui avait si bien déroulé l'aventure effrayante du crépuscule. On voit bien que ces mécontents ignorent la cruauté lamentable de midi, et quels démêlés on peut avoir avec la réalité à une telle heure ! On a une ombre courte et dure qui vous écorche vif comme un couteau. Le soleil de midi a une odeur de grenier ou d'antiquaire, la même exactement que celle de ces masques de plâtre ou ces statues antiques qui abondent dans l'œuvre de Chirico. Ah ! la vie, on n'en sortira jamais !

Quelques personnes mal intentionnées ont reproché à Chirico l'académisme de certaines de ses œuvres. Je suppose qu'on a entendu par là cette manière qu'il eût de se souvenir d'éléments d'œuvres qui dans les musées sont monnaie courante. Lui-même n'a pas été sans expliquer ces découvertes de « métier » dont il était fier. Il semble par là n'avoir cherché qu'à se mieux faire comprendre, à éclaircir son langage. L'obscurité ou la lumière ne dépendent pas de l'emploi de la logique, mais d'une certaine fermeté dans les termes. A cette heure Chirico se trouve conduit à peindre des portraits.

Je me garderai bien à ce sujet de parler d'objectivisme ou de subjectivisme, et me bornerai au réalisme qui pour moi consiste à faire croire à la réalité de ce que l'on exprime ou représente. Et en fin de compte je citerai deux paroles de poètes, dont l'un fut cubiste et l'autre est surréaliste (je sais choisir mes auteurs). Toutes deux me paraissent convenir à merveille à ma thèse :

« *L'image est une création pure de l'esprit*, dit Pierre Reverdy. *Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.*

*Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.* »

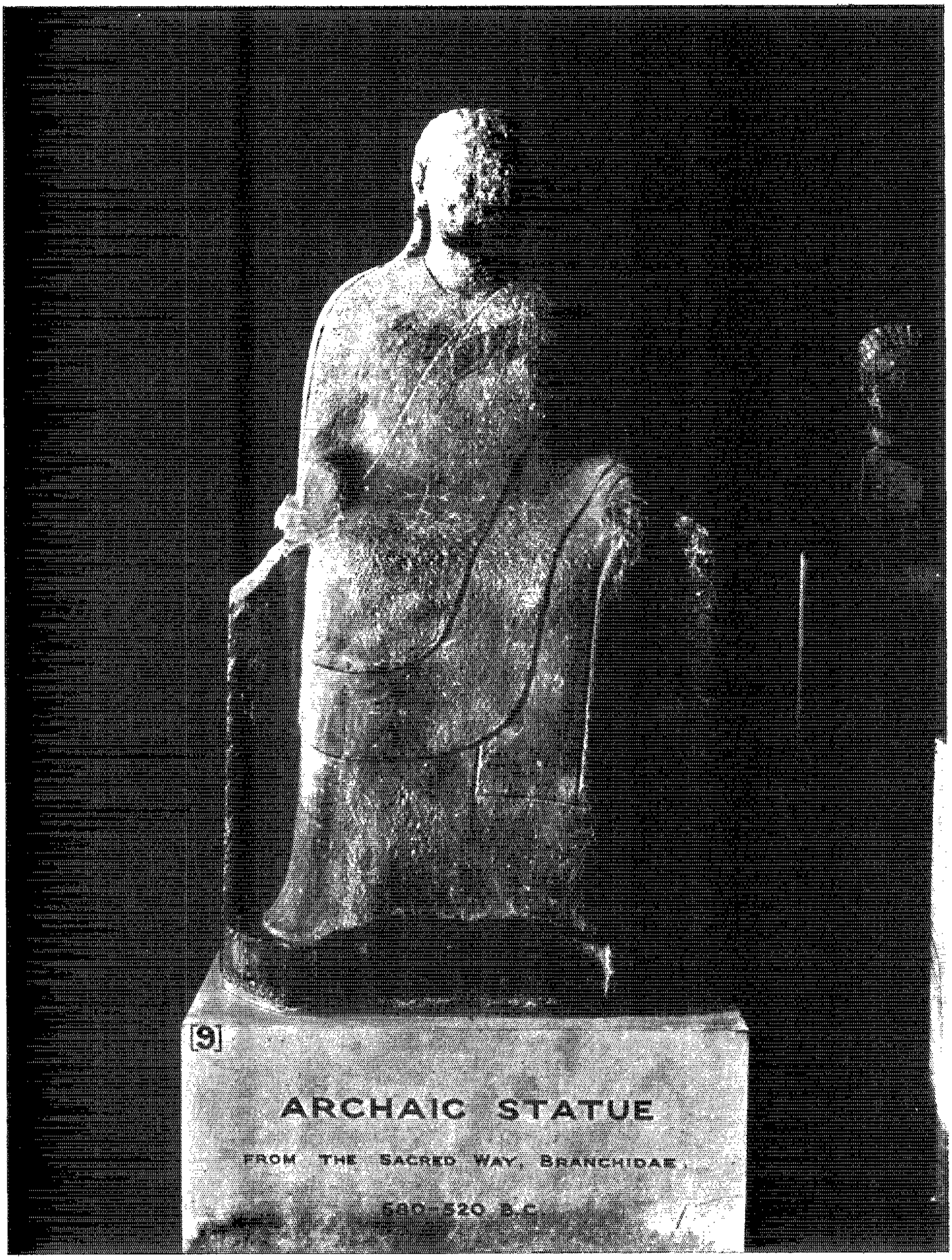
« *Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique : il n'y a que le réel* ». (André Breton)

Qu'il vous convienne de juger Chirico sur quelque plan que ce soit, pour ma part c'est à toute heure de chaque jour que je rencontre sur mon chemin les personnages, les accessoires, les paysages dont on se plait à célébrer le mystère.

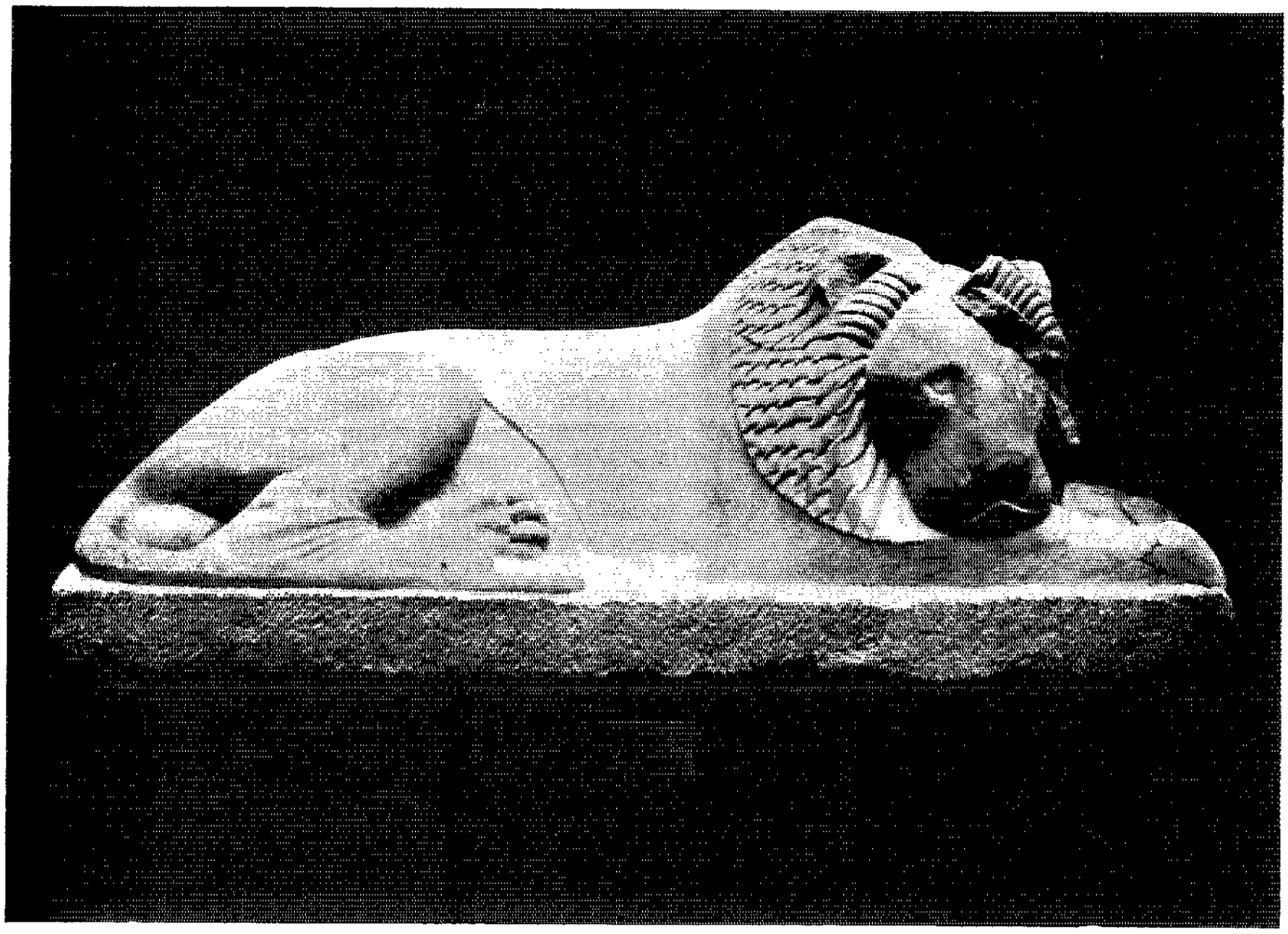
Georges RIBEMONT-DESSAIGNES.

*Photos Allié*

GIORGIO CHIRICO. AU MILIEU, EN HAUT : LES FRUITS DE NEPTUNE (TEMPERA), 1930 (A M. JACQUES BONJEAN) ; EN BAS : NU (GOUACHE), 1930 (COLL. CREMETTI, LONDRES). A GAUCHE ET A DROITE : BAIGNEUSES, 1930.




PERSONNAGE ASSIS. ASIE MINEURE. — BRITISH MUSEUM. LONDRES



LION COUCHÉ, ASIE MINEURE. — KAISER-FRIEDRICHS-MUSEUM, BERLIN.

# LA SCULPTURE GRECQUE DE L'ASIE MINEURE AU VI^e SIÈCLE AVANT J.-C.

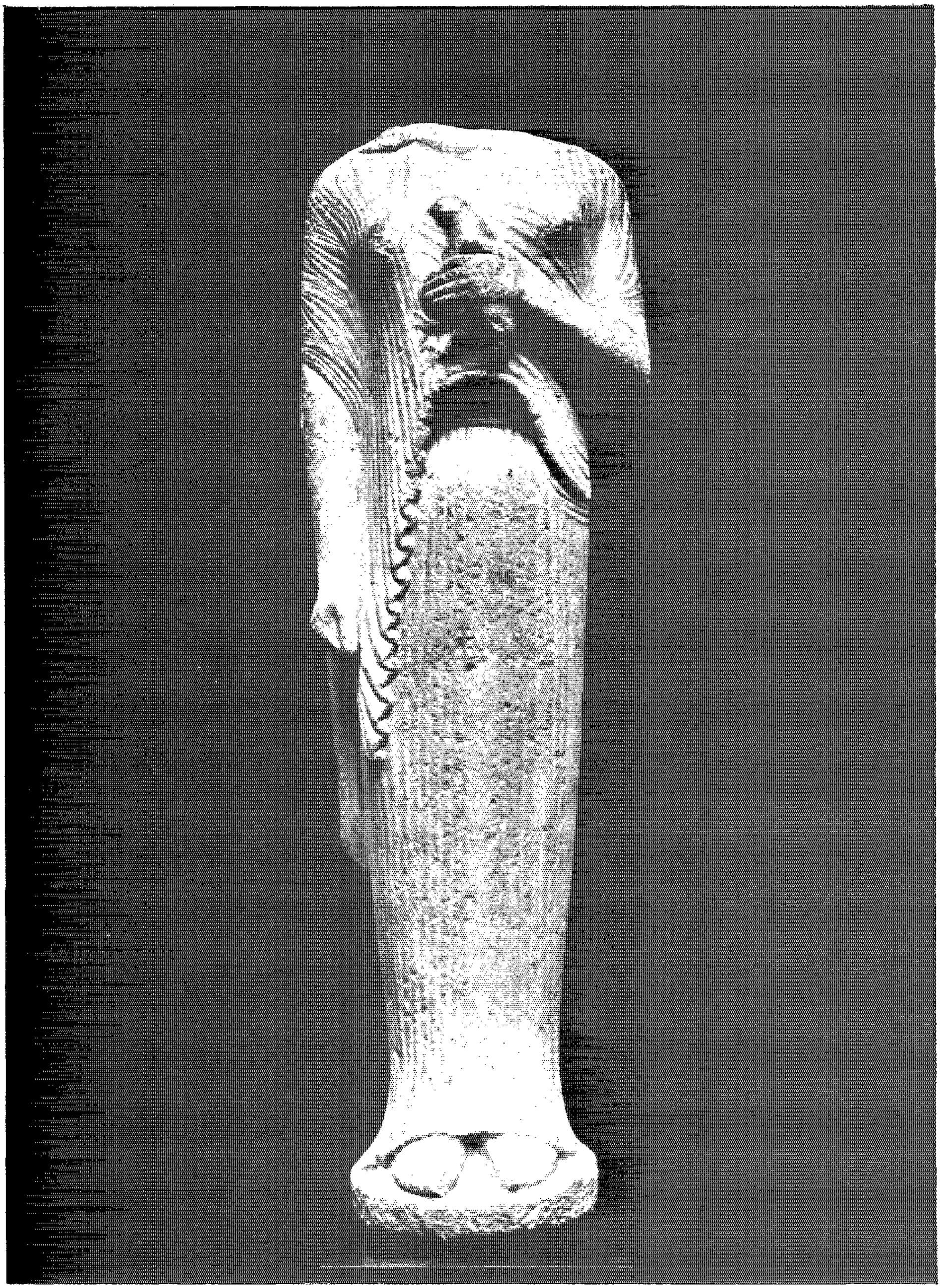
Le peuple hellène, créateur de l'immortel art classique, n'est pas une race pure mais bien le résultat heureux d'un croisement d'éléments divers. Tout d'abord, à la souche primitive méditerranéenne vinrent s'unir, à des époques préhistoriques, des immigrants originaires de l'Asie mineure, des plaines immenses situées au Nord du Balkan ou de la Russie du Sud. En dernier lieu vinrent les gens du nord, partis des contrées limitées par la mer du Nord, des plaines où plus tard devait se développer l'art gothique.

En raison de cette immigration hétérogène le croisement des races s'est produit inégalement dans les diverses régions de la Grèce : il en résulte d'importantes différences de style. Du moins pendant la période primitive de l'art grec, car, là comme

ailleurs, un nivellement progressif se fit sentir avec le temps. On distingue trois styles principaux dans l'art de l'époque archaïque. Le style dorique qui domina dans le Péloponèse fut le style essentiellement grec, car c'est surtout dans la Doride que s'établirent les immigrés nordiques. Le style attique contient beaucoup d'éléments préhelléniques sans en être toutefois dominé. Par contre le style ionique, celui de l'Asie Mineure et des îles qui l'entourent, s'éloigne le plus de l'idéal classique. Les causes en sont très diverses. En premier lieu, les éléments préhelléniques dominaient parmi les immigrants ; mais un croisement intensif avec la population indigène eut lieu par la suite. D'autre part, l'art oriental, très puissant et de beaucoup supérieur au début, exerça une influence très forte sur le style ionique.

Les statues de cette époque sont majestueuses et inaccessibles comme des souverains orientaux. Semblables aux sphinx qui bordent les routes de procession menant aux temples égyptiens, aux lions de la voie conduisant à la porte d'Istar à Babylone qui ornent à des intervalles réguliers les murs latéraux, aux statues qui bordent l'allée conduisant aux tombes impériales des Ming chinois, les statues des seigneurs ioniens sont disposées le long de la route allant de Milet au grand sanctuaire d'Apollon à Didyme. Tous les pèlerins devaient admirer respectueusement la richesse et la puissance des donateurs qui avaient désiré prouver même à leurs dieux combien grande était la piété qui les engageait à leur ériger de pareilles offrandes. Ces statues présentent des corps épais et puissants, des visages pleins et charnus ; l'Oriental voulait montrer qu'étant seigneur il ne s'épuisait pas à travailler. Le plus souvent elles sont assises dans une pose majestueuse. Mais quand elles sont debout dans l'attitude de la marche, leur apparence donne l'impression d'une irrésistible force. Pareil à Gengiskhan avançant avec ses Mongols, écrasant tout sur son chemin, le Ionien veut briser toute résistance.

La composition de la statue est très particulière : la masse est réduite à la hauteur des jambes de telle façon que le buste paraît démesurément épais ; le centre de gravité est déplacé vers le haut et toute la figure en reçoit un aspect quelque peu chancelant. Elle avance comme ivre mais elle s'enivre de sa propre force. Le sculpteur n'aspirait pas à spiritualiser la matière mais à bien rendre l'exubérance de la nature physique. Ce motif d'une statue en marche ne se rencontre pas en Mésopotamie. Dans ce pays, les personnages restent debout, les pieds joints, comme figés au sol. Immobiles et raides, ils s'érigent comme des monuments, afin de prouver une force indomptable, un droit irréfutable à l'existence. Le motif de la marche est originaire d'Egypte et a pénétré dans la zone de l'art méditerranéen. Les Grecs s'en emparèrent et l'employèrent pour exprimer leur activité. Mais quelle différence entre une statue ionienne et une statue dorienne. Le Ionien ne connaît rien du modelage athlétique d'un corps. Le fait même qu'il préfère le représenter habillé est très significatif. Ce fut un Grec continental qui le premier, selon le mythe, laissa tomber sa ceinture aux Jeux olympiques, montrant par ce geste que le corps humain est une chose belle et divine en soi, qu'on doit le soigner et le cultiver, non le réprimer et le



FEMME DEBOUT, ASIE MINEURE. — KAISER-FRIEDRICHS-MUSEUM, BERLIN.

cacher. Ainsi les Grecs du continent créèrent une culture dans laquelle le corps entraîné atteint, grâce à une discipline sévère, le maximum de ses possibilités, non dans le sens de nos records contemporains, mais dans celui d'une forme harmonieuse et parfaite. L'artiste dorien connaît bien l'anatomie et construit le corps de sa statue en commençant par sa charpente ; il prend soin d'en délimiter les différentes parties, de souligner les articulations des membres. Le corps d'une statue dorienne est élastique, mobile et plein d'activité. Le Ionien par contre s'inspire de modèles orientaux, en traitant le corps comme une masse homogène. Il ne sépare pas les bras du torse, mais ce n'est pas faute d'une technique suffisante ou par timidité qu'il agit ainsi, il évite avec intention toute brèche et présente sa statue comme un bloc compact. Il drape les vêtements de façon à cacher les divisions principales du corps et crée de la sorte l'impression de l'unité de toutes les parties. De longs plis tombent des épaules aux mollets et unissent les parties supérieure et inférieure ; souvent ils s'incurvent en diagonale et soulignent ainsi l'unité du corps. Parfois ils entourent les membres en lignes courbes et font ressortir leur rondeur. Le corps est rond comme un cylindre, aucune ligne latérale nettement tracée à laquelle l'œil pourrait s'arrêter. Les lignes sont plutôt disposées de façon à conduire le regard du spectateur autour du corps pour en bien faire ressortir la plasticité. Souvent c'est un grand pli plat, qui disposé au milieu, fait dévier le regard. La tête aussi est ronde comme une boule. Toutes les formes sont courbes ; les lignes et les plans s'enchaînent et forment une unité continue.

Si l'on contemple ce lion, l'une des plus belles représentations d'animal de l'art antique, le contour en apparaît comme une ligne courbe, ondoyante et continue. Toutes les parties de l'animal forment un bloc fermé. La queue entoure le corps pour le terminer par une courbe, la tête repose très bas sur les pattes de devant pour ne pas faire saillie. Le sculpteur a évité les angles saillants et pointus. Le genou s'arrondit, les flancs descendent en arc, le contour de la crinière et du museau se termine par une ligne courbe. Ce corps félin souple et gracieux est d'une beauté incomparable. Pourtant on s'aperçoit vite que l'anatomie n'intéressait guère l'artiste. Le squelette disparaît complètement dans la masse uniforme du corps qui n'est qu'un bloc parfaitement homogène. Le sculpteur a réservé tout le travail à la surface de ce bloc qu'il a richement modelé. Les plans et les lignes forment un ensemble bien défini. L'artiste n'a pas combiné des parties isolées, mais a conçu l'œuvre comme un tout. C'est un ondoiement ininterrompu, une convergence de détails s'effectuant continûment sur toute la surface de l'œuvre.

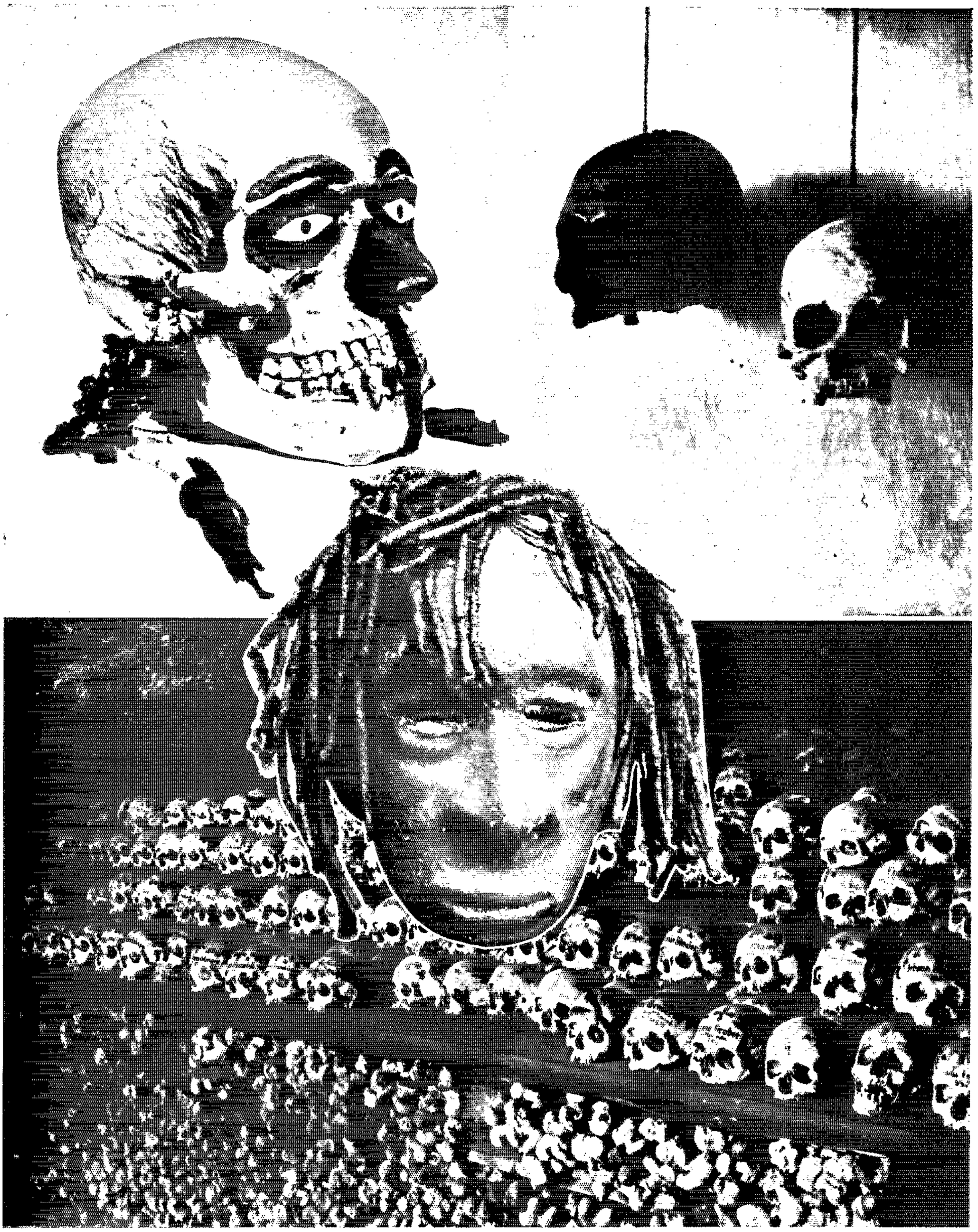
La lourde masse de la statue et la diversité de formes de sa surface présentent un contraste frappant. A la pesanteur puissante du corps s'oppose la grâce élégante du vêtement. La robe est précieusement drapée et disposée en plis fins se terminant par des festons. Des lignes ondoyantes ruissellent le long des membres. Les pieds sont chaussés de souliers pointus, dont les bouts seuls dépassent le bas du vêtement. Ils sont posés de biais dans les statues masculines pour donner l'impression d'une

PERSONNAGE DEBOUT, SAMOS. — D'APRES ATHEN. MITTEILUNGEN, 1906.

démarche gracieuse. Les yeux sont petits, étroits et clignants, un sourire s'estompe sur les lèvres. C'est l'expression même de la joie, de la jouissance complète d'une vie raffinée et cultivée.

A l'époque la plus ancienne, de grands plans très simples prédominent. Les vêtements n'ont pas de plis, seules les lignes des bords sont indiquées. La robe enferme le corps ainsi qu'un fourreau rigide et géométrique. Seuls, les cheveux, la crinière du lion sont plus délicatement modelés. Mais avec le temps le modelage s'intensifie. Toute la surface est couverte de plis épais. Les plans sont plus mouvementés ; le vêtement se colle au corps et le fait ressortir comme s'il était nu. A une simple géométrie de lignes et de plans se substituent des formes vivantes. Les corps se relâchent, les membres se dégagent, deviennent plus indépendants, se rapprochent en même temps de leur forme naturelle, se gonflent comme de la chair vivante. Mais cet art reste archaïque, car la conception primitive subsiste. Malgré le pied qu'on fait avancer même aux statues féminines, pour leur donner un peu de mouvement, la frontalité, la tenue rigide et droite restent sans modifications. De même le costume et la position des bras sont strictement conservés. La conception de la statue assise reste la même qu'au début. Les plis des vêtements sont plus mouvementés, plus différenciés ; mais ils restent ornementaux et leur réalisme n'est qu'apparent ; leur signification est purement décorative. De même ces étoffes collantes au corps sont impossibles en réalité telles qu'elles sont représentées : c'est seulement un schéma. Malgré le relâchement et la mobilité des membres, le bloc conserve toujours son unité. Aucun espace ne sépare les bras du torse ; le mouvement centrifuge dorien reste étranger à l'art ionien. Ce style représente dans son expression pure un des composants de l'art classique, composant indispensable à la pleine réalisation. Le principe ionien de l'unité participa à l'évolution du principe d'action des Doriens, évolution qui aboutit à l'idéal de l'art classique : l'harmonie des formes. Ce fut d'ailleurs l'élément ionien qui conféra à l'art classique cette expression de plénitude qui le distingue de l'art hellénistique.

Valentin MUELLER.



EN HAUT, A GAUCHE : ILE DE TORRES STRAITS, CRANE DÉCORÉ EMPLOYÉ POUR LA DIVINATION (CES CRANES PASSENT POUR EXPRIMER LEUR ORACLE PAR LE BRUIT DES DENTS QUI CLAQUENT).

*Photo A. C. Haddon, extraite de Customs of the world.*

EN HAUT, A DROITE : CRANES TROPHÉES DAYAK (FERMÉ A L'AIDE D'UNE PLANCHETTE, LE CRANE NOIR EST EMPLOYÉ COMME RÉCIPIENT POUR DES MEDICAMENTS).

*Photo R. von Kœnigswald.*

AU CENTRE : NOUVELLE-GUINÉE, CRANE RECOUVERT DE TERRE GLAISE MODELÉE, AUX YEUX FAITS DE COQUILLAGES.

*Photo R. von Kœnigswald.*

EN BAS : OSSUAIRE A HALLSTATT (AUTRICHE).

*Photo Zeckel, Goisern*

# TÊTES ET CRÂNES

**(Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs.)**

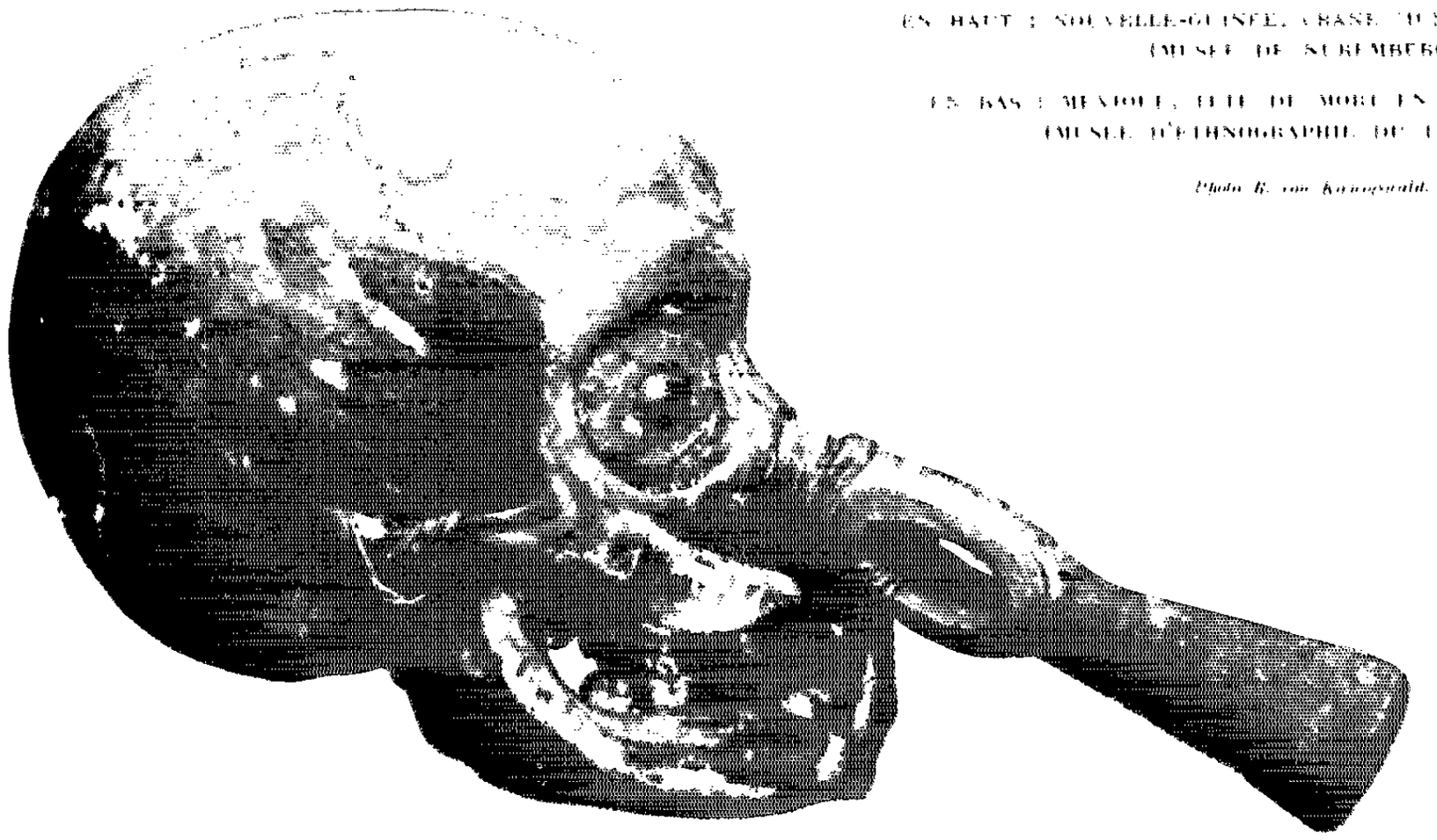
Chez les peuples primitifs en particulier, le mystère de la mort, éternellement inconcevable et insondable, fascine au plus haut degré une imagination étroitement liée à la terre. Un être humain, plein de vie un instant auparavant, gît maintenant par terre lugubrement rigide. Quelque chose qui était en lui — la vie, l'esprit, l'âme, qu'on le nomme comme on veut — a fui, réellement fui et est entré — être bon ou malfaisant, mais jamais neutre — dans le grand chœur des esprits. Et il continue de vivre dans l'ambiance du primitif, cette ambiance composée, à notre avis, d'un mélange à parts égales de réel et d'irréel. Il n'a changé que de forme.

Peu après la mort, et dans les pays chauds beaucoup plus rapidement que chez nous, commence le processus cruel de la décomposition du cadavre. Les formes du corps aimé changent d'aspect d'une manière effrayante, pour disparaître ensuite pour toujours. Rien ne reste du mort, aussi puissant qu'il ait été de son vivant, rien que quelques os. *Des os : voilà la réalité primitive et permanente de la vie*, de la vie devenue elle-même emprisonnée et ossifiée. Croire que la force vitale d'un homme se conserve après sa mort dans ses ossements, s'y retire, pour parler au figuré, ainsi qu'un escargot dans sa coquille, cela n'a rien d'absurde en soi ; cette conception est beaucoup plus répandue, si l'on y regarde de près, qu'on pourrait le croire tout d'abord. Tout le culte chrétien des reliques repose sur des représentations analogues, quelle que soit la spiritualité de nos conceptions religieuses. Mais c'est à peine si nous pouvons nous faire une idée de l'intensité avec laquelle la mentalité du primitif attache le culte des morts aux restes mortels des hommes. Et si, comme il arrive fréquemment, ce culte se borne uniquement au crâne, en tant que récipient primordial des idées et des sentiments du défunt, il s'agit en quelque sorte d'une *concentration*, rien de plus.

C'est surtout en Océanie que se trouvent les régions classiques du culte des crânes. Ainsi, dans de vastes parties de la Nouvelle-Guinée, les crânes sont recouverts d'une couche de terre glaise sur laquelle on modèle soigneusement les traits du défunt. On y dispose des yeux faits de coquillages ou de toute autre matière, on peint sur le visage les dessins qui, de son vivant, décoraient la tête du mort. Muni d'une couronne de véritables cheveux, ce crâne ou plutôt cette tête, donne sinistrement l'impression de la vie. Malheureusement, dans la plupart des cas, ces crânes se trouvent isolés. Très peu de collections possèdent les planches qui s'y rapportent, ornées de visages mystérieux et munies de pointes, sur lesquelles les têtes de familles entières reposent les unes à côté des autres, formant une véritable batterie de forces surhumaines.

TÊTE DE FEMME OBÈSE (EUROPE CENTRALE).

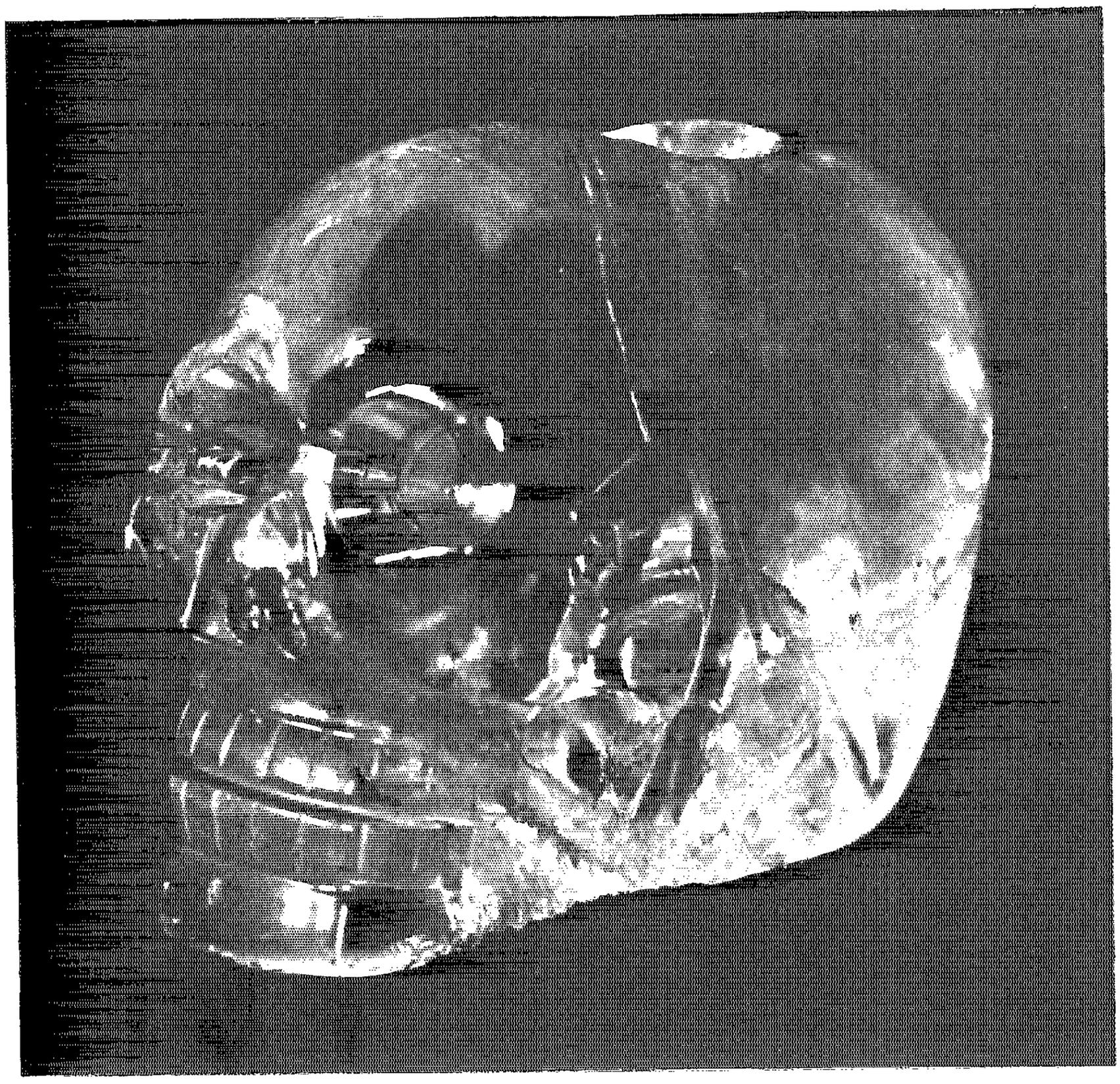
*Photo Bandi, Berlin.*



EN HAUT : NOUVELLE-GUINÉE, CRÂNE D'UNE D'UN NEZ DE BOIS.
(MUSÉE DE SURÉMBERG.)

EN BAS : MEXIQUE, TÊTE DE MORT EN CRISTAL DE ROCHE.
(MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE BROCADEBOG.)

*Photo E. von Kannegiesser.*



EN HAUT :
PRESQU'ÎLE DES GAZELLES
(NOUVELLE-CALÉDONIE),
MASQUE FAIT DE TERRE
GLAISE ET DE MORCEAUX
DE CRÂNE, DERRIÈRE SE
TROUVE UN BÂTONNET
TRANSVERSAL QUI PERMET
AU PORTEUR DU MASQUE
DE TENIR CE DERNIER
AVEC LES DENTS.

*Photo E. von Koenigswald.*

EN BAS, À GAUCHE :
INDIENS JIVARO
(ÉQUATEUR),
TÊTE-TROPHÉE
(COLL. MARTIN, MUNICH).

*Photo R. von Koenigswald.*

EN BAS, À DROITE :
CRÂNIAGE D'AÎNÉ, JUDÉE
ET HOLOPHERNE
(FRAGMENT)

(GEMÄLDEGALERIE,
VIENNE)

EN HAUT :

INDIENS JIVARO (ÉQUATEUR).

TÊTE-TROPHÉE

(MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO).

REPRODUCTION EN GRANDEUR PRESQUE NATURELLE.

*Photo R. von Koenigswald*

EN BAS :

INDIENS MUNDURUCU (BRÉSIL).

TÊTE-TROPHÉE

(MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO).

*Photo R. von Koenigswald*

Les habitants de la presqu'île des Gazelles dans la Nouvelle-Bretagne ont poussé très loin de telles pratiques. Ils confectionnent avec de la terre glaise et des fragments de crâne des masques dont le porteur se trouve ainsi en contact immédiat avec les ossements dispensateurs de forces magiques. On trouve également en Amérique du Sud des masques de cet ordre travaillés avec un art accompli.

Très impressionnantes sont les têtes des chefs de tribus de la Nouvelle-Zélande, dont la peau superbement tatouée est conservée intacte. En dehors des têtes on rencontre, bien que très rarement, des momies entières dans cette région (Musée de Vienne).

Mais ce ne sont pas seulement les ossements d'ancêtres, recueillis pacifiquement, qui constituent des réserves de force magique. N'importe quelle tête, quel que soit le mode d'acquisition, transmet à son nouveau propriétaire les forces du mort. Nous sommes ici à l'origine même de la chasse aux têtes et, partant, du cannibalisme. Il s'agit dans les deux coutumes moins du simple anéantissement d'un individu que de l'assimilation par d'autres de ses forces vitales.

Dans l'archipel malais, surtout chez les Dayak, la chasse aux têtes joue un très grand rôle. Chez beaucoup de tribus les jeunes gens ne sont pas autorisés à se marier avant d'avoir rapporté une tête en guise de butin. Il semble que de semblables coutumes existent en Nouvelle-Guinée, mais la plupart des crânes qui nous proviennent de ces contrées sous la désignation de trophées de chasse ne sont en réalité que des crânes d'ancêtres. On trouve dans beaucoup de régions où la chasse aux têtes est pratiquée, des distinctions spéciales, destinées aux chasseurs heureux. Ces distinctions ont la forme d'une parure dont l'aspect révèle immédiatement aux initiés le nombre de têtes capturées par le chasseur.

En Amérique du Sud, trois sortes de trophées de tête sont répandues. Les Mundrucu dans le Nord du Brésil conservent les têtes avec leur peau. Avec de la résine et les longues incisives des rongeurs ils leur font des yeux saillants et ornent le tout avec des plumes multicolores. Horriblement sinistres sont les trophées, uniques dans leur espèce, des Jivaro, indigènes de l'Equateur. Ils enlèvent du crâne la peau et les cheveux au moyen de procédés spéciaux · ils la font rétrécir en la maintenant au-dessus de pierres ardentes. La tête préparée a la grandeur d'un poing. A cause des cartilages le nez et les lèvres se rétrécissent moins que tout le reste, ce qui a pour conséquence une contorsion du visage hideuse et cocasse à la fois. Par contre, les scalps se composent uniquement du cuir chevelu tendu pour la plupart du temps sur un cadre. On les trouve chez les Indiens de l'Amérique du Nord ainsi que chez certaines tribus Chaco de l'Amérique du Sud.

Sans aucun doute, la substitution d'un symbole de pierre au crâne réel dénote une spiritualisation des conceptions relatives au culte des crânes, comme nous le voyons surtout au Mexique. Mais là aussi les sacrifices humains prouvent que la croyance à des forces magiques qui subsisteraient après la mort exige de réelles immolations.

Dr. Ralph von KOENIGSWALD.

# L'ENLÈVEMENT DES SABINES

GRANDVILLE, LES FADEURS. D'APRÈS LE MAGASIN PITTORESQUE, 1842, p. 333.

Horace a dit « La poésie est comme la peinture » (*Ut pictura poesis*).

Pierre Larousse dans sa « Grammaire supérieure » (Troisième année) à la page 311, écrit : « La grammaire est l'art de s'exprimer *correctement* ; la rhétorique est l'art de *bien* dire ». Nous admettrons, avec lui, que la partie la plus élémentaire de la rhétorique comprend les figures de mots et les figures de pensées. Eh bien, si nous nous laissons séduire, et convaincre, par l'une des figures de mots, ou mieux par la figure de construction appelée conversion ou encore régression, laquelle consiste à reproduire symétriquement les mêmes mots dans un renversement d'idées, et que nous branchions dans notre esprit le mécanisme grammatical à l'arbre de transmission de la pensée où se meut librement, dans un sens ou dans l'autre, le volant pendulaire de l'antithèse (1) nous serons nécessairement amené à appeler *masque* dans les arts plastiques ce qui était *figure* pour la syntaxe et, de ce fait, nous créerons à l'usage des artistes une rhétorique dont les deux parties élémentaires et fondamentales seront d'une part les *masques de matière* et d'autre part les *masques de pensée*.

Et nous pouvons dès maintenant donner un exemple d'une rhétorique de la plastique qui permettra de comprendre sans effort toutes œuvres d'art qui jusqu'ici passaient pour hermétiques, obscures ou arbitraires.

## MASQUES DE MATIÈRE

Les *masques de matière* sont ceux qui consistent uniquement dans l'emploi ou dans l'arrangement de la matière, de telle sorte que si l'on change la matière ou sa disposition, le masque cesse d'exister. Ainsi l'artiste qui ne peint qu'une voile et non tout le vaisseau commet un masque de matière. S'il peignait tout le vaisseau il accomplirait une figure.

Il y a deux sortes de masques de matière : les *masques de destruction* ou *de construction*, et les *masques mobiles* ou *immobiles*.

### I. MASQUES DE DESTRUCTION OU DE CONSTRUCTION.

Les masques de destruction ou de construction sont ceux dans lesquels la matière conserve sa signification propre ; quoique purement artistiques ils ne laissent pas de faire un bel effet dans le tableau, sur le socle, etc... Ce sont : l'ellipse, le pléonasme, l'hyperbate, la syllepse, la conversion ou régression, la répétition et l'apposition.

1° L'ELLIPSE est un masque qui, pour donner plus de visibilité ou de mystère à l'expression, supprime la matière que la construction artistique exigerait.

Exemple : « Le portrait sans visage » de Matisse. Le dessin que nous reproduisons ici n'est qu'un à peu près "incohérent" extrait d'un de ces albums qui — à la fin du siècle dernier — en même temps que les Almanachs du Père Ubu laissaient prévoir par leurs outrances humoristiques la libération des artistes actuels.

Pour que l'ellipse soit bonne il faut que l'esprit ait quelque difficulté à suppléer à la matière absente. Toute ellipse qui rend le sens équivoque et louche est excellente.

2° Le PLÉONASME est un masque par lequel on emploie un surcroît de matière pour changer dans l'œuvre la destination du sujet.

Exemple : Van Gogh.

Le phénomène est vicieux s'il n'ajoute rien à l'œuvre, mais il peut à lui seul constituer toute l'œuvre. (La pâte.)

3° L'HYPERBATE ou INVERSION est un masque qui renverse l'ordre naturel de la matière ou de la construction.

Exemple : Derain (époque rouge), Picasso et le cubisme.

L'hyperbate est bonne quand elle est obscure et qu'elle donne de l'harmonie aux styles en les desséchant.

4° La SYLLEPSE est un masque qui consiste à fixer un rapport non de matière à matière (de ton à ton, de volume à volume, etc...), mais de matière à esprit.

MARC SONAL, " CRUELLE ÉNIGME " !!! CHARMANT !!! ". — D'APRÈS *CATALOGUE DE L'EXPOSITION DES ARTS INCOHÉRENTS*, PARIS, 1886, P. 57.

Si M. Maurice Denis éprouve le besoin de juxtaposer deux léopards bondissants, l'un jaune, l'autre violet, il obéit aux règles naturelles des figures plastiques avec toutefois cette pointe de daltonisme qui ne peut pas donner le change. Ce détail ne saurait être interprété comme un masque de construction.

Mais l'enfant qui, devant un tableau de Soutine, par exemple, s'écrie : « On dirait des boyaux de chiens » fait assez bien comprendre, grâce à la définition du masque qui précède, que Soutine sait merveilleusement pratiquer la syllepse.

5° La RÉGRESSION est un masque qui consiste à reproduire symétriquement les mêmes motifs artistiques dans un renversement d'idées.

C'est de ce masque que relèvent certains détails assimilables aux deux lunes de la Crème Eclipse. Ces soleils noirs de la mélancolie dont rayonne l'œuvre de Max Ernst.

6° La RÉPÉTITION est un masque qu'on emploie pour insister sur un mensonge ou pour peindre l'indifférence et la passion.

Ce masque est à éviter comme se rapprochant des symphonies où le nu trop intact évite de saigner au bon endroit. Klee dans des « cathédrales infinies » a su le rajeunir en prenant, si l'on peut dire, ce masque aux pieds de ses mille lettres.

7° L'APPOSITION est un masque qui donne à la matière un rôle déplacé.

Exemple : Van Gogh dans ses reliefs lunaires où subsisteraient, sans la lumière, un paysage ou un personnage fossiles.

## II. MASQUES MOBILES OU IMMOBILES.

Ce sont des *masques* qui changent la signification de la matière et des différents signes qui l'accompagnent. Ce sont : la métaphore, la catachrèse, l'antonomase, l'allégorie, la métonymie et la synecdoque.

1° La MÉTAPHORE est un masque qui découle d'un rapprochement dans la nature mais dont les termes sont supprimés dans l'œuvre d'art.

Nous reproduisons ici la traduction plastique d'un groupe de métaphores littéraires. Le dessin de Grandville réunit habilement : un front d'ivoire, des cheveux et des sourcils d'ébène, l'arc des lèvres, un cou de cygne, des dents de perles, etc... (cf. page 359.)

Mais le vrai masque métaphorique en use avec plus de mystère. Ce sera l'écorchure visible de la terre par la charrue, ou le bleu lessive de la mer, ou cette flèche dans l'œuvre de Klee indiquant la direction des vents ou de la promenade.

2° La CATACHRÈSE est un masque auquel on est obligé d'avoir recours quand il n'existe pas dans l'expression plastique de matière propre à réaliser ce que l'on veut suggérer.

La catachrèse parfaite est constituée par le collage : un fragment de journal, une paille, une feuille, une plume. Toutes choses inimitables que l'on retrouve dans les œuvres de Picasso, de Masson, de Picabia, etc...

Les images tirées des livres et montées comme celles de Max Ernst constituent des catachrèses doubles.

3° L'ANTONOMASE est un masque qui consiste à employer communément des motifs nobles, ou réciproquement.

Le buste de Socrate traité dans l'œuvre de Chirico comme un régime de bananes, ou le « Loup-Garou », traité dans celle de G. L. Roux comme un vulgaire canard, sont autant d'antonomases.

4° L'ALLÉGORIE est une métaphore continuée.

C'est le procédé courant de Roy, ce peintre qui en arrive à construire les maquettes métaphoriques de ses tableaux avant de les peindre.

5° La MÉTONYMIE est un masque qui substitue un motif à un autre.

Il emploie :

a) *La cause pour l'effet.* Ce sont toutes ces équerres, ces cartes de géographie, ces biscuits dans les « intérieurs métaphysiques » de Chirico.

b) *L'effet pour la cause.* « Deux enfants menacés par un rossignol », de Max Ernst.

c) *Le signe pour la chose signifiée.* Les inscriptions graphiques des tableaux de Miró, de Paul Klee, etc...

d) *Le possesseur pour la chose possédée.* « Le chevalier X... » de Derain.
e) *Le monde abstrait pour le monde concret.* Premières architectures de Lipchitz.
f) *Le contenant pour le contenu.* Exemple : les volumes suggérés par leur absence.

6° La SYNECDOQUE est une métonymie qui fait voir le plus pour le moins ou le moins pour le plus.

Elle emploie :

a) *La partie pour le tout.* On sait le rôle fabuleux de la guitare dans l'histoire du cubisme.
b) *Le tout pour la partie.* L'apparition d'un bœuf vivant sur la table de la salle à manger dans un tableau de Chagall constitue un bel exemple de synecdoque.
c) *Le genre pour l'espèce.* Toutes ces têtes d' « Homme ». Tous ces « Nu ».
d) *L'espèce pour le genre.* Phryné sortant du bain (Et c'est Mme X..., femme du peintre).
e) *La matière même pour l'objet représenté.* Tableaux de Man Ray. Réogrammes.

Il m'est revenu que les « vrais critiques » n'aimaient pas beaucoup que les amateurs, et autres poètes, se permissent de juger et d'en trancher à leur manière. Ils prétendent avoir seuls le droit de vomir. — Je me suis penché sur leurs vomissements et voilà le résultat : « ma cervelle m'en est sortie par les narines ». Puisse cette expérience malheureuse éloigner les bons sujets du sacerdoce et les quelques définitions qui précèdent prendre plan dans la pharmacie des couleurs à égale distance de l'ipécacuana et du sulfate de magnésie, entre Waldemar et George.

Ceci dit je me réserve pour plus tard de parler à la prochaine occasion des *masques de pensée.* Mais dès maintenant et grâce aux notions que je viens de préciser, je puis facilement et en toute sécurité écrire la belle critique de l'*Enlèvement des Sabines* que voici (2) :

Gaston-Louis Roux propose à notre admiration une somptueuse allégorie dont le masque multiple se différencie de gauche à droite en s'éloignant du centre par régression. Admirable antonomase, à coup sûr la meilleure et la plus réussie du peintre, où Romulus à l'elliptique visage lance sur le sylleptique Tatius un javelot caché par le masque d'une serpe, cependant que Tatius emprunte au bouclier, par une gracieuse synecdoque, le masque de son bras. Hersilie, au centre, sous les traits d'une enfant, accourt et par la couleur verte et lourde de sa robe se met en apposition. On voudra bien remarquer à droite le couple allongé, enlacé dans des chaînes métaphoriques et l'extraordinaire masque du cou figuré par la métonymie d'une crémaillère.

Roger VITRAC.

NOTES. — (1) Dépassant encore cette simple figure de pensée et l'unissant a une " figure d'esprit " beaucoup plus vaste qui se définirait par l'identité des contraires.

(2) Voir la reproduction de cette toile monumentale et de son esquisse, pp. 364-365.

GASTON-LOTS. BOX XL. 1'INSTANTANÉ DES SAISONS — DÉCORATION. CHEZ MADEMOISELLE. THÉÂTRALES. EN A MANGER DE MADEMOISELLE. THÉÂTRALES (3 fr. 25 à 1 fr. 80).

LATTE. EXPOSÉ. ET SANS. ET CRAIE. A GRANDEUR D'EXÉCUTION : LES DOS. LA PEINTURE ORNANT LA SALLE

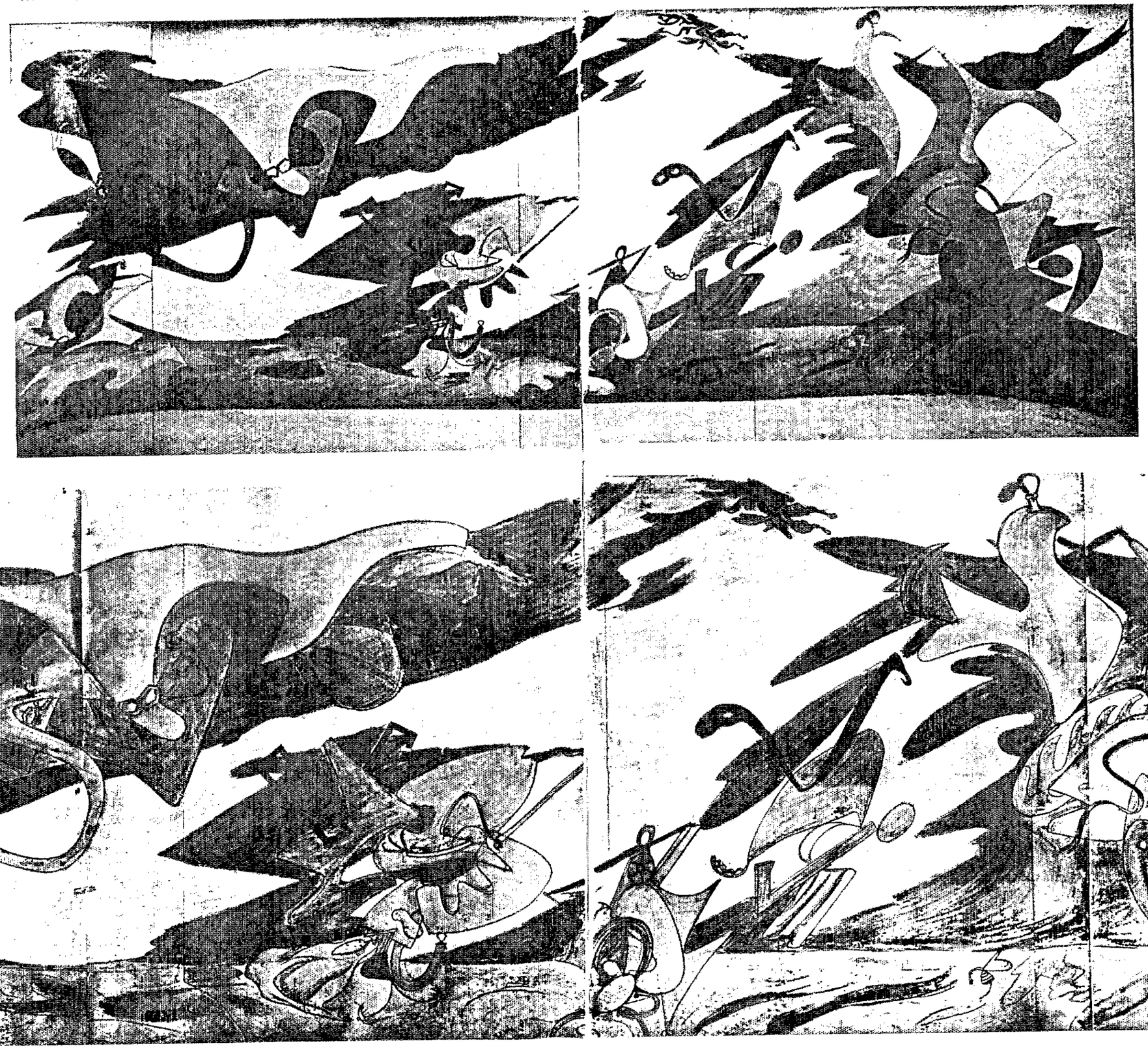


*Photo Metro Goldwyn*

EN HAUT, A GAUCHE : L'ANGE GABRIEL, ÉCOLE ESPAGNOLE, XII^e^ SIÈCLE, FRAGMENT DE MINIATURE (CODEX VIGILANO, BIBLIOTHÈQUE DE L'ESCURIAL) ; A DROITE : L'ACTEUR NÈGRE WESLEY HILL, RÔLE DE L'ANGE GABRIEL DANS " THE GREEN PASTURES " (D'APRÈS " OPPORTUNITY ", MAI 1930). — CF. " DOCUMENTS ", N° 5, P. 306 ET N° 6, P. 376. — EN BAS : BESSIE LOVE DANS UN RÔLE D'ANGE.

# CHRONIQUE
## DICTIONNAIRE

**ANGE.** — 1. *Les anges.* — « Les vêtements des anges sont des vêtements réels, visibles et palpables ; ils en changent même, non pour raison d'usure, mais parce que les anges changent d'état et que le Seigneur les vêt suivant leur manière d'être actuelle. Je les ai vus moi-même mille fois dans des habits différents de ceux dans lesquels je les avais vus....

Les anges vivent entre eux comme les hommes vivent sur la terre, ils ont des logements et des maisons plus ou moins magnifiques selon l'état de chacun. J'ai quelquefois conversé sur cela avec les anges ; ils me disaient qu'ils étaient fort surpris de ce que ceux mêmes qui se donnaient pour savants et qui étaient réputés tels dans l'Eglise ou dans le monde, étaient aussi ignorants qu'ils le sont sur cet article, après avoir appris de Jésus-Christ même qu'il y a plusieurs demeures dans le royaume de son Père.

Je sais par ma propre expérience ce que j'ai dit des demeures des anges, car toutes les fois que je leur ai parlé, je l'ai fait dans leurs logements, et je les ai trouvés semblables aux habitations des hommes sur la terre ; mais cependant beaucoup plus beaux. On y voit des portiques, des cours, des vestibules, des antichambres, des chambres, des salons, des salles, des parterres, des jardins, des vergers et des champs. » (Emmanuel Swedenborg, *Les Merveilles du Ciel et de l'Enfer*).

« *Nota.* — Si Milton paraissait comme enchaîné quand il écrivait des Anges et de Dieu et libre quand il écrivait des Démons et de l'Enfer, c'est qu'il était un véritable Poète et du parti des démons sans le savoir. » (William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*).

2. *L'ange Gabriel.* — « GABRIEL (d'un mot hébreu qui signifie proprement l'*homme de Dieu*), archange qui vint annoncer à la Vierge qu'elle serait mère de Jésus-Christ (Luc, I, 26 et suiv.)

— Sc. occ. et astrol. Génie de la Lune, présidant au neuvième cercle de lumière de la hiérarchie hermétique. » (*Nouveau Larousse Illustré.*)

L'Ecriture cite les archanges Gabriel, Michel et Raphaël comme chefs des milices célestes qui vainquirent Lucifer et les anges rebelles.

On lit dans le *Sepher d'Henoch*, chap. XX : « Gabriel, un des saints anges, qui préside sur Ikisat, sur le Paradis et sur les Chérubins... ».

D'après le *Sepher d'Henoch*, chap. LXIX, l'un des chefs des anges coupables se nommait également Gabriel. « C'est lui qui a révélé aux fils des hommes les moyens de donner la mort : c'est lui qui séduisit Eve et enseigna aux fils des hommes les plaies de mort, la cuirasse, le bouclier, le glaive, et tout ce qui peut donner ou faire éviter la mort. Il forma les habitants de l'élément aride jusqu'à la consommation des siècles. »

Avec Michaël et Samaël, Gabriel est l'ange qui préside au lundi. Sa résidence est le septentrion.

M. LEIRIS.

**JOUJOU.** — Les Européens ont une prédilection marquée pour les raccourcis saisissants et les expressions dont la commodité ne trouble pas leurs habitudes.

Ainsi les premiers Portugais qui eurent l'avantage de se déplacer sur les côtes africaines, se trouvant devant les immenses problèmes des croyances, des mystères, des forces, des dieux, des esprits noirs, les résolurent immédiatement et d'un seul mot : Djoudjou.

Par application de la loi du moindre effort les successeurs des Portugais reprirent le terme ; et les successeurs des successeurs se gardèrent bien d'y toucher. Les noirs eux-mêmes, au bout d'un certain temps, ne firent plus de difficultés pour le comprendre. De même le petit clan des esthètes rensegnés, qui le couchèrent dans leurs catalogues sous la forme *juju*, assez laide quand elle est prononcée par un parisien moyen ignorant des conventions phonétiques.

Le mot djoudjou désigne, *grosso modo*, les dieux bienfaisants ou malfaisants, justiciers ou bons garçons d'un certain nombre de peuples africains qu'il est inutile d'énumérer si le lecteur veut bien

LES YEUX ET LES CHEVEUX D'UNE POUPÉE.

se donner la peine de lire cet article jusqu'au bout.

Djoudjou est un mot ridicule du point de vue ethnographique, mais fort élégant si on le met à sa place, c'est-à-dire si on ne le considère pas comme autre chose qu'un terme du sabir africain et du sabir d'exposition. — M. C.

**KALI**. — L'épouse de *Civa*, se présente à l'imagination des Hindous sous des noms et des aspects divers, tels que *Devî*, la Déesse, *Durga*, la Mal-accessible, *Kâlî*, la Noire, etc. Cette divinité est l'une des plus populaires de l'Inde, en particulier sous l'aspect horrifique de *Kâlî*.

Dans *l'Inde avec les Anglais*, (trad. Théo Varlet, p. 12-18), Katherine Mayo a raconté sa visite au grand temple de *Kâlî* de Calcutta, avec l'intention ouverte de dégoûter ses lecteurs d'une ignoble barbarie. La statue de la déesse, dans ce temple, est conforme à l'image populaire reproduite ci-contre. « Elle est noire de visage et tire une langue monstrueuse, dégoûtante de sang. De ses quatre mains, l'une étreint une tête humaine saignante, la deuxième un couteau, la troisième étendue, verse du sang, la quatrième élevée en menace, est vide. »

Les sacrifices à la déesse atteignent dans ce seul temple de cent cinquante à deux cents chevreaux par jour. Les animaux sont décapités d'un seul coup de coutelas par les prêtres. « Le sang ruisselle sur les dalles, raconte Katherine Mayo, les tambours et les gongs devant la déesse éclatent frénétiquement. « *Kâlî! Kâlî, Kâlî* », crient à la fois tous les prêtres et les suppliants, dont quelques-uns se jettent la face contre terre sur le pavé du temple. Une femme s'est précipitée en avant et jetée à quatre pattes pour laper le sang avec sa langue... Une demi-douzaine de chiens pelés et galeux, horriblement défigurés par des maladies sans nom, plongent leurs museaux avides dans la mare de sang qui s'allonge. »

Dans le Népal, les orgies de sang sont d'ailleurs incomparablement plus horribles que dans la péninsule. Au début du XIX^e^ siècle, on immolait encore deux hommes de haut rang tous les douze ans : on les enivrait, on leur tranchait la tête, on dirigeait le jet de sang sur les idoles (cf. S. Lévi, *Le Népal*, t. II., p. 38). Aujourd'hui on égorge encore en grand nombre des buffles dont le sacrifice est, selon Sylvain Lévi, un « cauchemar inoubliable » : il s'agit, au moyen d'incisions savantes et compliquées de « laisser échapper un flot de sang qui jaillit vers l'idole ».

On cite pour le milieu du XIX^e^ siècle, le chiffre de neuf mille buffles égorgés pendant les dix jours de fête de la *Durgâ-pûjâ* (cf. *op. cit.*, p. 38-39).

Les textes anciens parlent non seulement de sacrifices d'hommes ou de divers animaux domestiques, mais de sacrifices de crocodiles, de tigres et de lions.

*Kâlî* est la déesse de l'épouvante, de la destruction, de la nuit et du chaos. Elle est la patronne du choléra, des cimetières, des voleurs et des prostituées. Elle est représentée ornée d'un collier de têtes humaines coupées, sa ceinture est faite d'une frange d'avant-bras humains. Elle danse sur le cadavre de *Civa* son époux, et sa langue, d'où le sang du géant qu'elle vient de décapiter dégoutte, est complètement tirée hors de la bouche, parce qu'elle est horrifiée d'avoir manqué de respect au géant mort. La légende rapporte que sa joie d'avoir combattu et vaincu les géants la porta à un tel degré d'exaltation que sa danse fit trembler et osciller la terre. *Civa* accourut attiré par le fracas, mais comme sa femme avait bu le sang des géants, son ivresse l'empêcha de le voir : elle le renversa, le foula aux pieds et dansa sur son corps.

Les riches croyants lui offrent des avant-bras d'argent, des langues et des yeux d'or.

Sous le nom de *Hindu-Mythologie und Kastrations-Komplex*, un psychanaliste homonyme de l'auteur du *Jeu lugubre* (le peintre S. Dali) a consacré une longue étude à la déesse *Kâlî* : cette étude, écrite en anglais a paru en allemand dans *Imago* (1927, p. 160-198). — G. B.

EN HAUT, A GAUCHE : CAVALIER DU YUCATAN, JOUET D'ENFANT (MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO). — A DROITE : TÊTES DE POUPÉES BRÉSILIENNES (MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO). — EN BAS, A GAUCHE : LA DÉESSE HINDOUE KALI, D'APRÈS DALY, " HINDU-MYTHOLOGIE UND KASTRATIONS-KOMPLEX ", DANS " IMAGO ", 1927, P. 160.

# DUKE ELLINGTON

381 Edgecombe Avenue, Harlem. Un bolide qui ressemble à un ascenseur m'emporte brusquement au dixième étage. Je sonne. Une classique mammy noire m'ouvre la porte : c'est Mme Ellington mère. « Je vais voir si mon fils dort encore » me dit-elle. Je regarde ma montre : il est 5 heures de l'après-midi.

Au bout d'un quart d'heure, Duke apparaît, à demi ensommeillé. « Vous venez, me dit-il, m'interviewer pour *Documents*. Je sais que Georges Henri Rivière aime la précision, nous allons donc procéder par ordre. »

Il me dit avec la plus grande simplicité qu'il est né à Washington (D. C.) le 29 avril 1899. Henry Grant lui enseigna la musique. Il apprit un peu d'harmonie mais pas le piano : Miss Klingale lui en indiqua seulement les premiers rudiments. Il n'en fit pas moins ses débuts comme pianiste pendant la guerre : il travaillait alors dans un orchestre dirigé par Thomas.

Peu de temps après, il dirigeait lui-même un orchestre, un orchestre à la diable, il est vrai, recruté chaque fois qu'il jouait. Il n'eut vraiment un orchestre composé de cinq musiciens fixes qu'en 1922, date à laquelle il fit ses débuts à New York chez Barons, où il passa l'été. Il devait s'installer en fin d'année au coin de la 49e rue et de Broadway, au Kentucky Club où il passa cinq ans, dirigeant six musiciens.

Il se déplaçait pendant l'été, faisant des tournées (*dance tours*) dans le Massachussets. A cette époque, il faisait également du *vaudeville* (c'est en effet sous ce nom qu'on désigne aux Etats-Unis le music-hall d'attractions, genre Empire ou Alhambra).

C'est de 1927 seulement que date l'entrée de Duke Ellington au fameux Cotton Club de Harlem. Il y entre avec l'orchestre qui devait consacrer sa réputation mondiale :

Duke ELLINGTON (pianiste et chef),
Sonny GREER (singing drummer),
Arthur WETSEL (1re trompette),
Charles WILLIAMS (2e trompette),
Fred JENKINS (3e trompette),
Fred GUY (banjo),
Harry CARNEY (1er saxophone),
Albany BIGARD (2e saxophone),
John HODGES (3e saxophone),
Joe NANTON (1er trombone),
Juan TIZOL (2e trombone),
Wellman BRAND (contrebasse).

Bien que la place prise par Duke Ellington au Cotton Club représente la partie la plus importante de son activité, il faut également mentionner la part qu'il a prise à diverses revues telles que *Show Girl* de Gershwin qui fut jouée au Ziegfield Theatre (1). Dans une scène de cette revue intitulée : le *Club Caprice*, il faisait une exhibition d'orchestre puis accompagnait un numéro de Clayton, Jackson et Durante.

Plus récemment, Duke Ellington a donné quinze concerts avec Maurice Chevalier au Fulton Theatre.

Enfin la Société Radio vient de l'engager pour jouer dans un film d'Amos'n Andy.

(1) Comme il serait souhaitable qu'un pareil spectacle fût donné aux Parisiens, qui n'ont rien eu à se mettre sous la dent depuis " Blackbirds " !

Bien entendu, l'orchestre de Duke Ellington a été enregistré dans de nombreux disques, mais il est utile d'indiquer que sa dénomination a varié avec les différentes firmes d'enregistrement. Ainsi *Victor* présente : *Duke Ellington and his Cotton Club orchestra ; Brunswick : The Jungle Band ; Okey :* les *Harlem foot warmers* et *Columbia : Sonny Greer and his Memphis men.*

Duke Ellington orchestre toujours lui-même les morceaux qu'il exécute.

Il est également compositeur. Il a composé une revue intitulée : *Chocolate Kiddies.*

Quelques morceaux de Duke Ellington :

*Gig Walk,*
*Black and tan fantaisie,*
*Black beauty,*
*The mooch,*
*Awful' sad,*
*Swanee River Rhapsody,*
*The crazy walk*, etc...

Il compose d'ailleurs la musique de la plupart des revues du Cotton Club.

En dehors de la musique de jazz, il a écrit une rhapsodie, poème symphonique décrivant l'histoire du nègre, inspirée bien entendu de la musique nègre, musique des *spirituals*, etc...

Duke Ellington pense que le nègre, c'est tout le jazz. Pour lui, le côté *hot* du jazz (qu'il a si follement développé dans son orchestre) est quelque chose d'accompli.

Il y a désormais un autre aspect...

— « Mais quand donc est né le jazz ? » — « Sometime during the war » dit-il.

Je demande encore à Duke Ellington, au grand protagoniste de ce nouvel ordre musical, ce qu'il pense de notre musique classique. Elle garde à ses yeux un prestige intact ; il aime en particulier Schubert et Debussy.

Pour la musique de jazz, ses préférences vont à Gershwin, à Youmans, à Jérôme Kern.

Et quel est selon lui, parmi les différents compositeurs : *the hottest* (le plus « chaud », si l'on peut dire) ? Il pense que c'est Thomas Waller (le musicien de couleur que tout Harlem surnomme : Fats) l'auteur de *My fate is in your hands* et de *Ain't misbehavin'*. Il cite ensuite James Johnson.

L'entrée brusque d'un petit garçon met fin à une conversation cordiale : le jeune fils de Duke Ellington annonce joyeusement à son père qu'il vient d'être premier en grammaire.

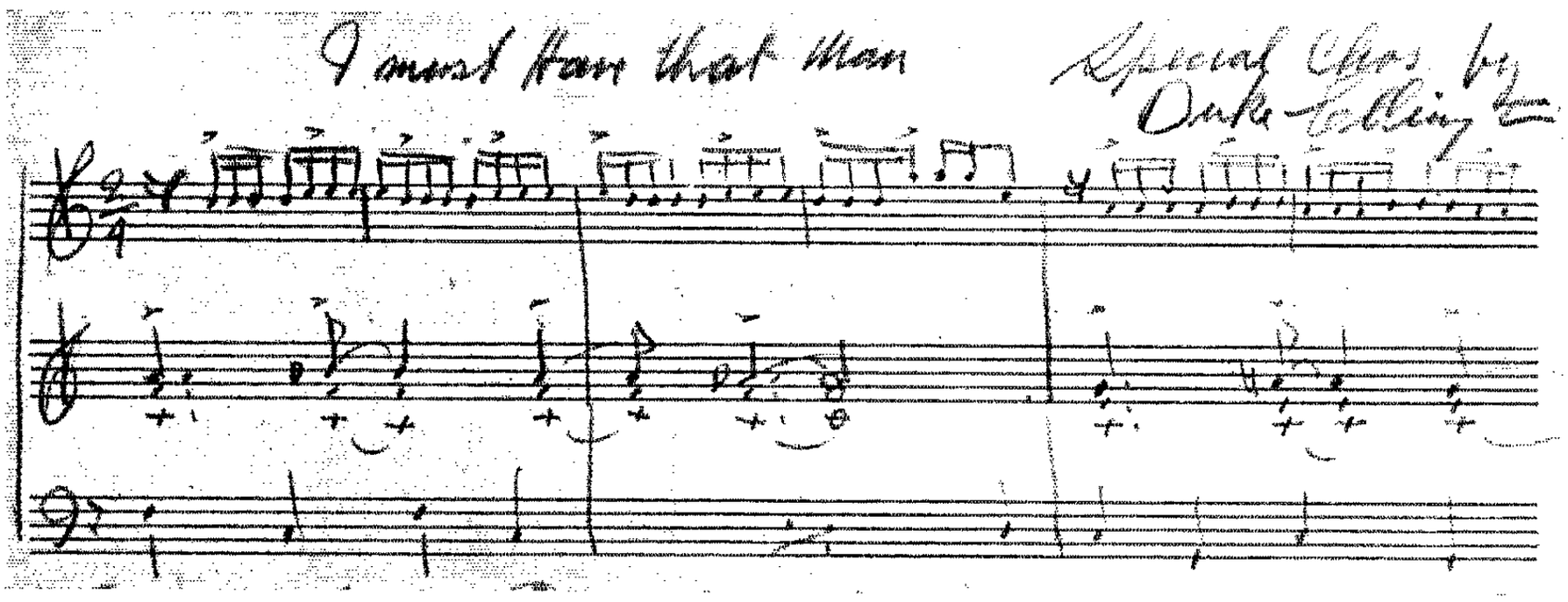
Jacques FRAY.

N.-B. — Une erreur typographique s'est glissée dans ma note sur *Flying High* (*Documents*, N° 5, p. 309). Il faut lire : De Silva, Brown, Henderson, et non : Silver Brown et Henderson.

**THE GERSHWIN SONG BOOK.** — Simon and Schuster (New-*York*) vient de publier un recueil des meilleurs airs de George Gershwin intitulé : « The Gershwin Song Book ».

George Gershwin a fait lui-même l'arrangement de ses *song hits* qu'il a transcrits exactement tels qu'il les joue au piano.

Je recommande vivement aux lecteurs de *Documents*, ce recueil qui a un intérêt primordial. Nul n'ignore que ce genre de transcription est rarissime en musique de jazz. — J. F.




FRAGMENT D'UN MANUSCRIT DE DUKE ELLINGTON : ORCHESTRATION DE " I MUST HAVE THAT MAN ".

## EDDIE SOUTH ET SES CHANTEURS

Un pareil ensemble de nègres ne s'est guère vu à Paris. Depuis les Fisk Jubilee Singers — du temps où ceux-ci n'avaient pas encore été gâtés par l'athmosphère académique et mondaine de nos salles de concerts — je n'avais plus entendu de *spirituals*, de ces chorals nègres dont des manuels (du type de celui du Hampton Institute) ont fixé le rythme et l'harmonie, mais dont le mouvement spontané et l'humour ingénu nous sont restitués par de nouveaux groupes de chanteurs. Car nous n'avons pas devant nous — et en cela réside leur prix — seulement des chanteurs, mais aussi d'incroyables mimes, acteurs d'un théâtre qui naît autant du sens des paroles chantées que du rythme proprement musical et de la cocasserie ou de la suavité des expressions mélodiques, harmoniques : chaque timbre de voix, chaque enchaînement d'accords comme chaque fantaisie rythmique appelle un geste, entretient la mobilité du visage, du corps entier. En eux je retrouve ce que j'avais témérairement avancé en 1926 : tant la joyeuse renaissance du « langage corporel » parmi les musiciens que la commune origine musicale, sentimentale ou burlesque des chants religieux nègres et de ce que nous appelons communément jazz.

La présence parmi nous de ces nègres est de la plus haute importance, puisqu'elle intéresse autant l'ethnographie que l'histoire et l'esthétique musicales : à peu de prix elle nous permet d'étudier sur place ce que seuls des voyageurs lointains nous auraient procuré. — A. SCHAEFFNER.

## LE FILM COSTES-BELLONTE

A ceux qui sont amateurs de l'exhibitionnisme sous toutes ses formes, depuis l'exhibitionnisme conjugal jusqu'à la plus vulgaire publicité, je recommanderai d'aller voir ce film. Ils ne pourront pas dire qu'on ne leur a pas montré *tout* ; et le courage « simple et tranquille » (comme on dit) du héros, et les adieux émus de Mme Mary Costes, et les superbes locaux de *L'Intran* avec l'exquis M. Bailby pour les rehausser de tout l'éclat de sa personne, et l'appartement — si moderne ! — du ménage Costes, et la femme de chambre, et les amis, et le piano, et le porto... bref, *tout*, sans que rien n'y manque, sauf peut-être quelques détails techniques faisant ressortir les difficultés du raid. Sous cet amoncellement d'images publicitaires, seul, le malheureux Bellonte offre un visage sympathique...

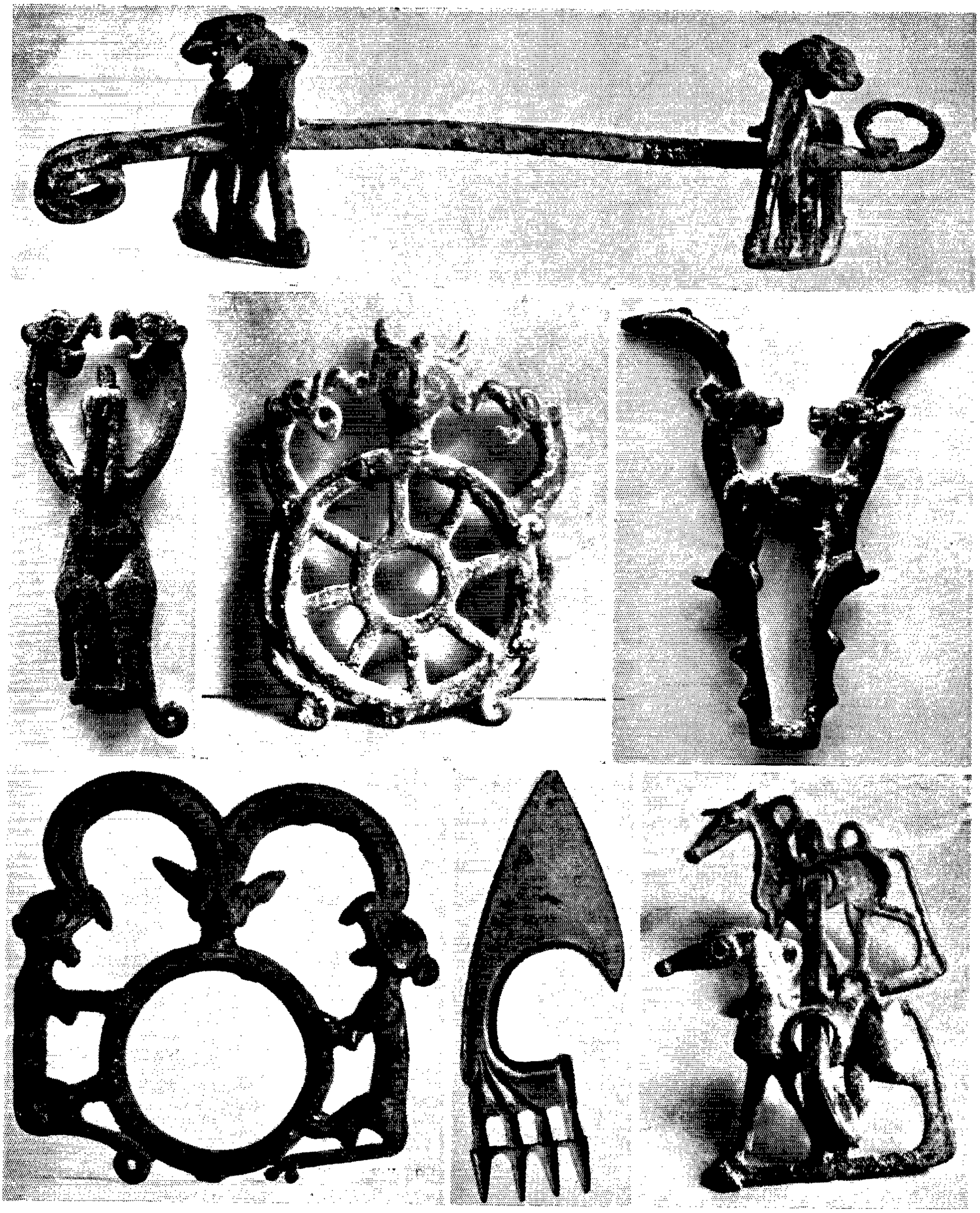
Et l'image de cet homme simple, apparemment si peu fait pour se produire dans une telle ambiance de truquage (le film n'a-t-il pas été tourné tout entier — *départ y compris* — avant le fameux raid, et d'une manière qui en fait la plus insipide des reconstitutions), incite à songer qu'en dehors de ce qu'on nous montre, il y a ce qu'on ne nous montre pas : et les combinaisons commerciales qui sont à la base d'une entreprise dont nul ne peut plus avoir la naïveté de croire qu'elle reposait sur le seul courage, et l'exploitation mal déguisée d'un homme par un autre — du navigateur par son pilote — là où l'on penserait que les questions de vie et de mort ont seules à se poser. — M. L.

## EXPOSITION " MATISSE-BRAQUE-PICASSO " (BERLIN, GALERIE FLECHTHEIM)

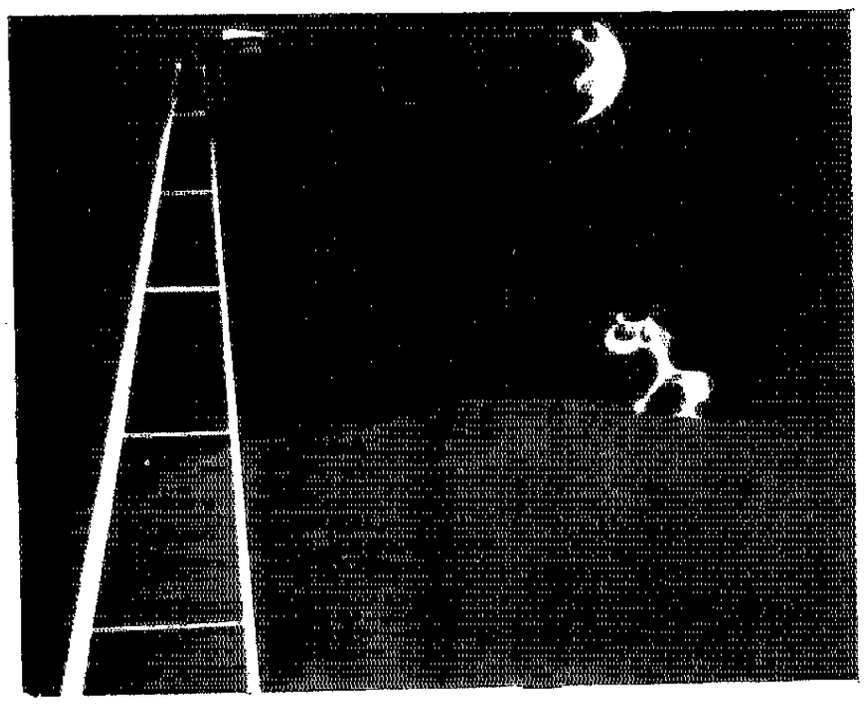
Une fois de plus le public berlinois a l'occasion de connaître, prêtées par les grandes collections allemandes, les œuvres des peintres les plus représentatifs de la peinture du XX$^{e}$ siècle en France : cette exposition présente le développement de tout un art sous un aspect raccourci et d'autant plus expressif. Henri-Matisse, Braque, Picasso. Ce choix représente le travail d'élimination obstiné de toute une génération de critiques. La génération suivante confirme déjà les résultats de ce travail méritoire. Elle s'apprête seulement à ajouter les noms de Masson et de Miro.

## LES TROUVAILLES DU LOURISTAN

C'est au courage d'un persan, M. Rabenou, antiquaire à Téhéran, que les amateurs européens aussi bien qu'américains doivent aujourd'hui quelques renseignements sur une nouvelle série archéologique d'objets de bronze. Le Louristan, province montagneuse au nord de Bagdad, est occupé par des tribus très hostiles aux éléments civilisés. M. Rabenou a pu, cependant, parcourir cette région. C'est ainsi que nous savons que ces bronzes proviennent de différentes trouvailles réparties sur un territoire assez vaste. Comme l'indique M. A. V. Pope (*Illustrated London News*, 6 septembre 1930), le style de ces objets les apparente à la fois à certaines pièces sunériennes ou syro-hittites d'une part, à l'ensemble des bronzes « scythes » ou « sibériens » d'autre part. Les hypothèses quant à la date varient de 2.000 avant à 200 après J.-C. Nous possédons maintenant un nouvel élément pour la solution du vaste problème du développement de la civilisation asiatique ancienne. — G. B.



OBJETS DE BRONZE PROVENANT DU LOURISTAN. - EN HAUT (1) ET EN BAS (1, 2,), COLL. DAVID-WEILL ; AU CENTRE (1, 3), A M. NAZAREAGA ; AU CENTRE (2) ET EN BAS (3), A M. PIERRE (CF. P. 372.)



MIRO, CHIEN ABOYANT A LA LUNE, 1926. — GALLERY OF LIVING ART, NEW YORK.

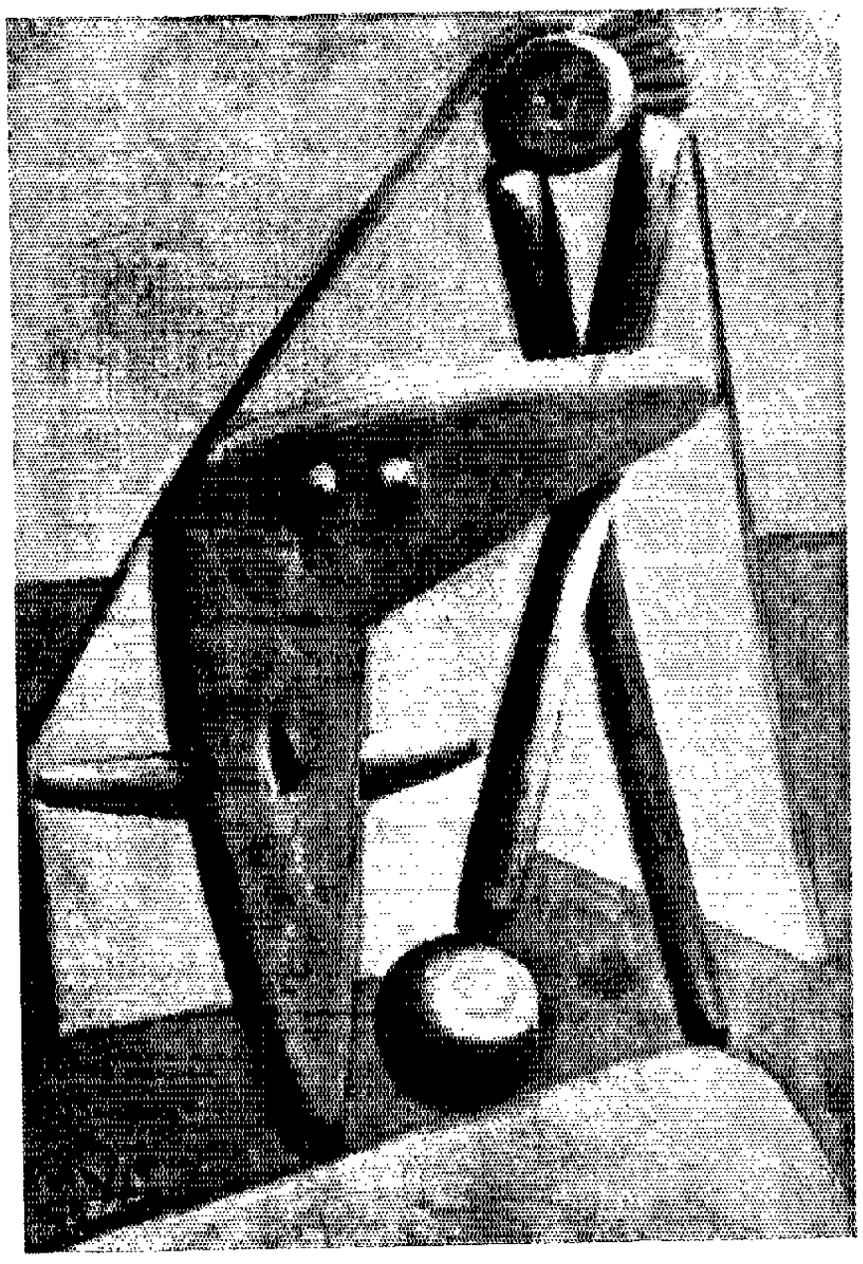
## LA GALLERY OF LIVING ART A L'UNIVERSITE DE NEW YORK

Nous ne saurions trop nous intéresser à l'effort de M. A. E. Gallatin, directeur de la *Gallery of living art* de New York, qui réunit aujourd'hui, à l'intention du public américain, ce que la peinture européenne présente de plus typique, de plus moderne. La *Gallery of living art* a été ouverte dans une salle appartenant à un bâtiment de l'Université de New-York le 12 décembre 1927. La collection dont le catalogue vient d'être récemment publié ne représente donc qu'un effort de deux ans et demi. Elle n'en comprend pas moins dès maintenant cent vingt-trois tableaux dont soixante-quinze de provenance européenne. Braque, Chirico, Gris, Klee, Léger, Masson, Matisse, Miro, Picasso, Roux, tels sont, entre autres, les noms qui témoignent de l'orientation du musée qui vient de s'ouvrir dans la cité la plus moderne et la plus vaste du monde.

Nous ne pouvons douter que les œuvres de ces quelques peintres comptent parmi les rares productions qui peuvent encore légitimer, de la part de la vieille Europe, un orgueil qui ne trouve plus toujours de quoi se satisfaire. Sans doute les jeunes Américains seront-ils encore déconcertés parfois par l'aspect hostile de notre peinture moderne, mais ils ne peuvent plus s'y tromper. Avant toutes choses les Américains tiennent à cœur de jouir dans tous les ordres d'activité de ce qu'il y a dans le monde de plus puissant et de plus neuf. Comment les vieilles formes n'apparaîtraient-elles pas surannées aux yeux de ceux qui ont donné un essor si prodigieux à la musique brisante du jazz. Rapidement la jeune génération abandonne en matière d'art tous les vieux préjugés. Car elle est animée surtout du désir de voir ce que le monde peut créer de plus neuf et de plus incommensurable avec le passé.

Aujourd'hui, les jeunes étudiants qui parcourent la nouvelle galerie, s'étonnent et discutent. Comme cela s'est toujours produit, des partisans se forment qui, dans dix ou vingt ans, réuniront d'immenses collections, des collections américaines. Nous ne devons pas oublier qu'à l'origine de la peinture "moderne", à l'époque du scandale de Manet, les Américains ont eu l'initiative entre les collectionneurs. *L'Exécution de Maximilien*, à peine peinte, a circulé aux Etats-Unis de ville en ville dans des expositions payantes : cependant on venait rire en troupe à Paris devant les tableaux impressionnistes.

Chose stupéfiante, aujourd'hui, c'est un musée qui devance les collectionneurs achetant Picasso jusqu'à l'époque de Dinard. Les musées, jusqu'ici, suivaient docilement les collectionneurs. Mais nous sommes en Amérique... — G. H. RIVIÈRE.



PICASSO, LE BAIGNEUR, 1928. — GALLERY OF LIVING ART NEW YORK.

LES DEUX DERNIÈRES PAGES DU DERNIER OUVRAGE DE JEAN BRUNHES, RACES. — A GAUCHE, FEMME FUÉGIENNE MANGEANT LA VERMINE DE LA TÊTE D'UN ENFANT; A DROITE, REPRÉSENTANTS OFFICIELS ET TYPIQUES DE LA RACE BLANCHE EN EUROPE (LOCARNO).

# REVUE DES PUBLICATIONS

*Jean Brunhes.* — RACES, documents commentés par Mariel Jean-Brunhes Delamarre ( « Images du Monde », Firmin-Didot, éd., Paris, 1930).

En cette Europe chaque jour plus sordide dans laquelle nous vivons, l'exotisme exerce un attrait de plus en plus violent sur un certain nombre d'esprits, ceux dont la respiration se fait mal dans cette chambre surchauffée et surpeuplée qui, n'atteignant ni à la puissance de l'industrialisme américain, ni — encore moins — à l'admirable vigueur dont fait preuve l'U. R. S. S., théâtre du formidable renouvellement de valeurs que l'on sait, représente la civilisation occidentale sous la pire de ses formes, celle que symboliserait à merveille l'image de coffres-forts ou de bas de laine mesquins gardés par des agents de police revêtus de divers uniformes ou des soldats de nationalités variées baïonnette au canon.

Ce prestige puissant que possède l'exotisme (puissant au point de se transformer pour quelques-uns en une réelle *nostalgie*) explique dans une large mesure la vogue dont jouit actuellement l'ethnographie. Mais il manquait encore en France un livre qui présentât au grand public un choix de documents purement ethnographiques et non pas simplement une série d'œuvres d'art. Le dernier ouvrage publié du grand savant Jean Brunhes, qui vient de disparaître, remplit cette lacune.

Il s'agit, en effet, d'un recueil de reproductions excellentes tirées de diverses collections et représentant quelques types choisis des principales races du monde, photographiés généralement dans une de leurs occupations caractéristiques.

Mieux que n'importe quel ouvrage " artistique " présentant des statues, des objets, des masques, etc., ce livre est empreint de poésie, — de la poésie inhérente à tout voyage, dans quelque région qu'il se fasse, pourvu seulement qu'il soit « voyage », c'est-à-dire déplacement, rupture des habitudes qui paralysent

comme des liens, tentative d'échapper à la mort en changeant d'espace ainsi qu'on abandonne un lieu maléficié, lutte contre la vieillesse grâce à un perpétuel rajeunissement de la vie coutumière et des visions.

Ce livre enfin — et c'est peut-être sur ce point qu'il convient le plus d'insister — se termine par le rapprochement, fortuit peut-être mais significatif, de deux images... Le dernier feuillet porte, en effet, au recto : la reproduction d'une photographie prise à la Terre de Feu, sur laquelle on voit une mère fuégienne cherchant les poux dans la tête de son petit, tous les deux nus et sales, — au verso : les délégués des nations européennes réunis à Locarno, " dolichocéphales ou brachycéphales remarquablement caractéristiques " en jaquette ou en redingote, s'apprêtant à discuter. Beau symbole de la barbarie qui est la nôtre malgré l'hypocrisie de dehors prétentieux ; beau rapprochement, en vérité moins insultant pour nous que pour les Fuégiens ! — M. LEIRIS.

OPPORTUNITY, mai 1930.

La revue nègre new-yorkaise *Opportunity*, que dirige avec compétence Elmer Anderson Carter, publie dans son numéro du mois de mai un compte-rendu de *The Green Pastures*, la pièce de Marc Connelly (d'après le livre de Roark Bradford, *Ol' man Adam an' His chillun*) dont, dans notre dernier numéro, nous signalions l'immense succès au Mansfield Theatre de New-York. Nous en extrayons une curieuse photographie, qui représente l'acteur nègre Wesley Hill dans un des principaux rôles de cette pièce, celui de l'ange Gabriel (p. 366).

Cette œuvre extraordinaire, à propos de laquelle le critique de *Opportunity* évoque les fameuses représentations de *La Passion* à Oberammergau, est une transposition de la Bible, selon l'imagination et le sentiment religieux des nègres des Etats du Sud et telle que les scènes leur en sont présentées dans les sermons mimés de leurs prédicateurs. On y voit entre autres choses Dieu le Père en redingote converser avec Noé en chapeau haute forme.

Au sommaire du même numéro figure un intéressant article de Elmer A. Carter sur Billy Pierce, le réputé professeur de « tap dancing » qui forma, entre autres personnalités, Ramon Novarro, Louise Brooks, Adele Astair, Jack Buchanan, Anita Loos, Bessie Love et Lily Damita.

Nous reviendrons sur *Opportunity* qui semble bien être, avec *The Crisis* (directeur : W. E. B. Du Bois), le plus remarquable des périodiques nègres américains. — M. L.

*Pascal Pia.* — ANDRÉ MASSON. — Paris, éd. de la Nouvelle Revue Française, 1930, in-16 (Collection des peintres nouveaux).

Le petit volume de Pascal Pia est la première monographie consacrée à l'œuvre d'André Masson. Nous ne doutons pas que des ouvrages plus volumineux et plus richement illustrés ne soient prochainement consacrés à une œuvre aussi importante. Mais déjà, par le remarquable choix des reproductions, cette plaquette répond à la principale nécessité de toute publication de cet ordre. Elle donne l'aspect le plus saisissant du développement d'un merveilleux jeu d'images, à tel point que le rapprochement de ces peintures d'époques diverses surprend même ceux auxquels l'œuvre de Masson est la plus familière. — G. B.

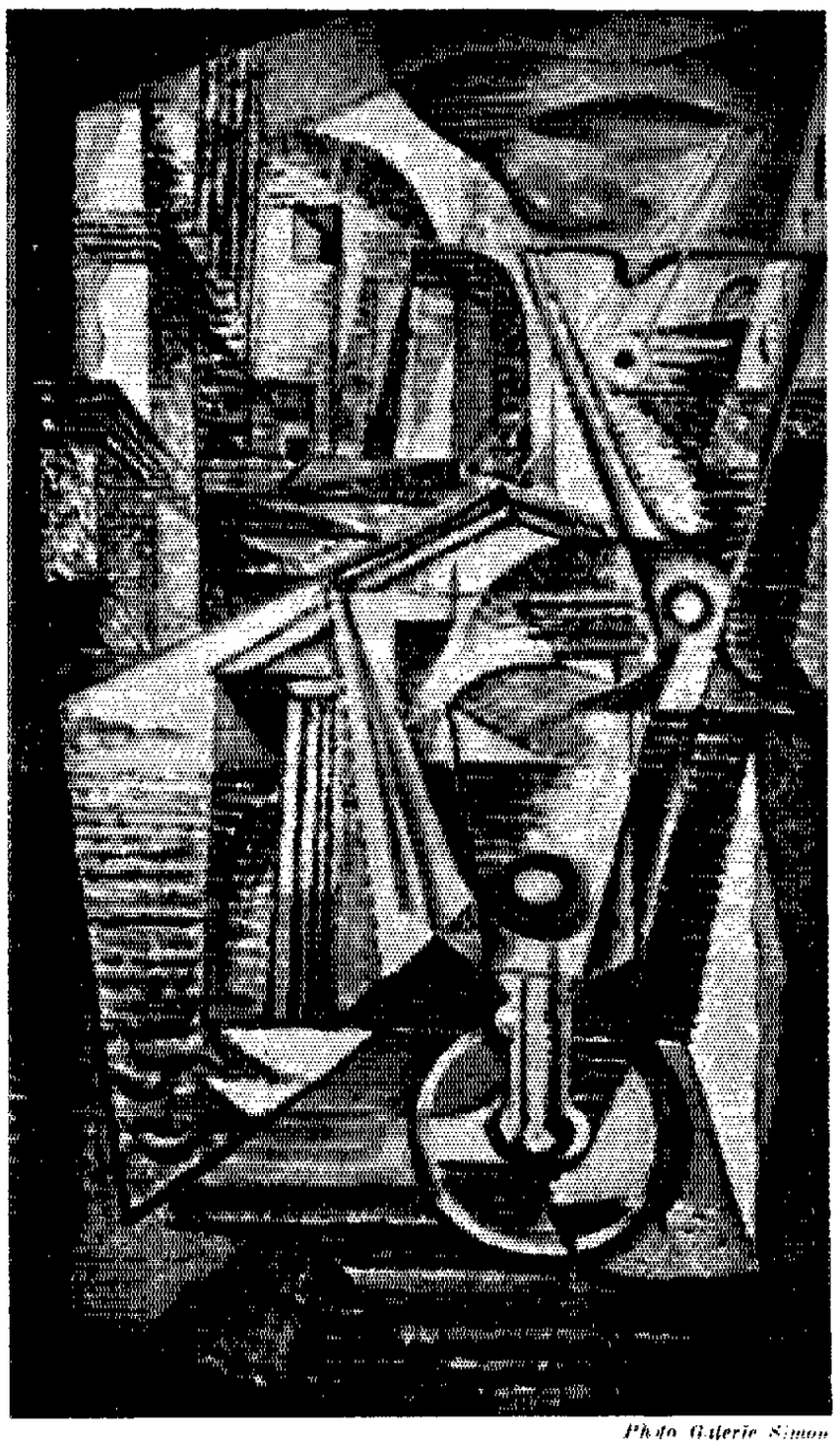


*Photo Galerie Simon*

MASSON, CARTE POSTALE ITALIENNE, 1925. — GALLERY OF LIVING ART NEW YORK.

# DESNY

122, CHAMPS-ÉLYSÉES

TÉL. ÉLYSÉES 52-20, 52-34

DÉCORATION
ORFÈVRERIE
LUMINAIRES



LE BŒUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PENTHIÈVRE

DESSIN DE JEAN COCTEAU

LE GRAND ECART, 7 RUE FROMENTIN

RESTAURANT BAR DANCING



# GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant:* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin. Paris

# GALERIE PIERRE

## 2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI^E)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
UTRILLO
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

SCULPTURES DE

HENRI-MATISSE - GIACOMETTI

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

# 7

2e Année. — 1930

**Dr ADAMA VAN SCHELTEMA, Le centre féminin sacré. — Maria ACCASCINA, Les peintures du Palais Chiaramonte à Palerme. — Georges BATAILLE, "L'art primitif". — Joan Miró : peintures récentes. — Michel LEIRIS, L'œil de l'ethnographe. — Henry-Charles PUECH, Le dieu Bésa et la magie hellénistique. — Clive BELL, Constable et la peinture française.**

**Chronique par Georges Bataille, Pierre Bordessoul, Michel Leiris, Zdenko Reich, Germain Reusel.**

**PARIS,** 106, Bd Saint-Germain (VIe)

# M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# Galerie de France

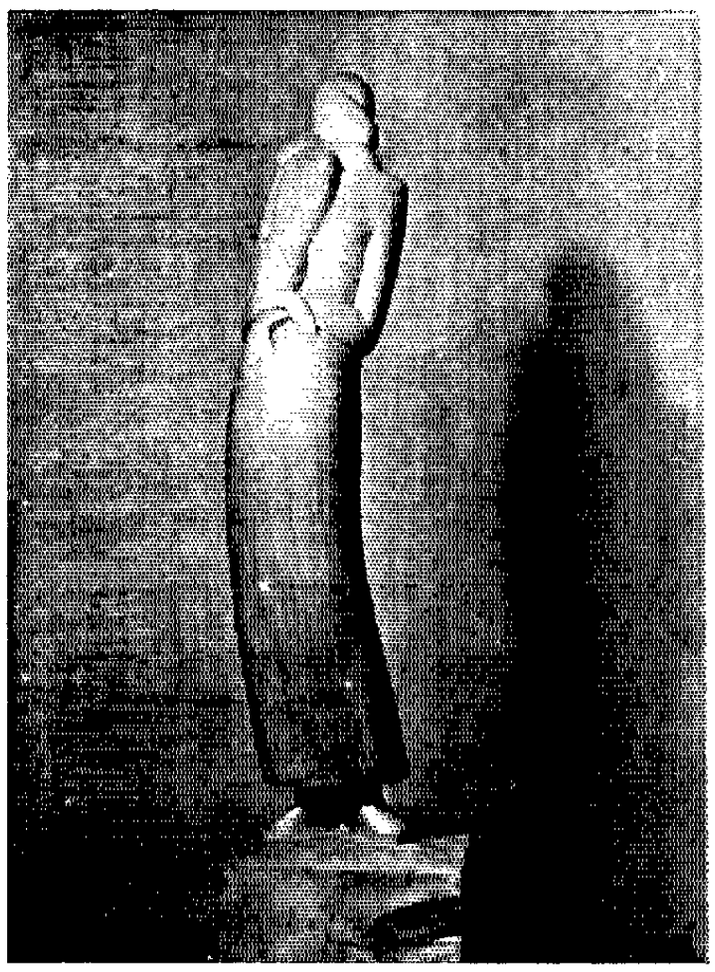
2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)

Téléphone : Danton 72-24 — Métro : St-Germain des Prés

**JEAN CROTTI, DERAIN, DUFY, FRIESZ, KANDINSKY,**
**MODIGLIANI, PICASSO, RENOIR,**
**ROUAULT, UTRILLO,**
**VLAMINCK.**

●

**MAX BAND, COSSIO**



CHANA ORLOFF, MATERNITÉ.

**SCULPTURES DE GONZALEZ**

## LE PLUS GRAND SCULPTEUR DU 19e SIÈCLE

**MARIE KOLISKO**

**CASPAR VON ZUMBUSCH**

144 pages et 122 illustrations. — broché, RM 11.— en toile, RM 18.—

A l'occasion du 100e anniversaire de ce grand sculpteur européen, sa petite-fille publie pour la première fois sa biographie avec un catalogue des œuvres du maître. Cet ouvrage est illustré par des reproductions choisies qui donnent une idée de l'extraordinaire force créatrice de ce génie. Zumbusch sculpta des statues magnifiques, portraits des plus fameux de ses contemporains. Parmi les plus connues, citons : Lohengrin et Parsifal, statues pour le Roi Louis II ; le monument de la victoire, à Augsbourg ; Beethoven, à Vienne ; Marie-Thérèse, à Vienne ; Radetzky, à Vienne ; statue de l'Empereur Cuillaume 1er, à la Porta Westfalica.

**Amalthea - Verlag**

**WIEN IV., Argentinierstrasse 28**

# ARTWORK

*CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL*

*Le numéro d'Automne de ARTWORK contient :*

SOUVENIRS, *par le Professeur F. Brown.*
MES DÉBUTS A LA COLLECTION WALLACE, *par S. J. Camp.*
L'EXPOSITION DELACROIX AU MUSÉE DU LOUVRE, *par Gabriel Mourey.*
DAVID JONES, *par Eric Gill.*
JOSEPH FARINGTON, *par M. Clayton.*
DESSINS & LITHOGRAPHIES DE BETTY PURVIS, *par Campbell Dodgson.*
NOTE SUR THOMAS EAKINS, *par John Rothenstein.*
CENT ANS D'ILLUSTRATIONS (1830-1930), *par Douglas Percy Bliss.*
BAGARIA, *par Leonard Elton.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(Printemps, Été, Automne, Hiver)* et s'obtient chez l'éditeur : J.-M. Dent et Sons Ltd, 11, Bedford Street, Londres, au prix de 15 fr. 50 le No.
Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

# EDGAR WORCH

APSARA MUSICIEN.
SCULPTURE EN PIERRE PROVENANT DES CAVES
DE PEI HSIANG TANG SSU, HONAN VI^e SIÈCLE.
DYNASTIE DES CHI DU NORD. HAUTEUR 50 CM.

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10

# LES CAHIERS DE SÉLECTION

**Directeur : André de Ridder**

126, AVENUE CHARLES DE PRETER — ANVERS

**PARUS :**

**1 Raoul Dufy** — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fr. Vanderpyl, René-Jean, Fernand Fleuret, Artigas, P.-G. van Hecke, Luc et Paul Haesaerts, Georges Marlier, André de Ridder, et 40 reproductions et dessins. (88 pages) (épuisé)

**2 Gustave De Smet** — études de Luc et Paul Haesaerts, André de Ridder, P.-G. Van Hecke, et 72 reproductions et dessins. (136 pages) (épuisé)

**3 Ossip Zadkine** — études de Pierre Humbourg, Waldemar George, et 51 reproductions et dessins. (72 pages) (épuisé)

**4 Edgard Tytgat** — études de A. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Frans Gellens, F. Ferdriel, Jean Milo, M. Roelants, Jan Greshoff, et 85 reproductions et dessins. (132 pages) (épuisé)

**5 Fernand Léger** — études de Maurice Raynal, E. Tériade, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Paul Morand, P. Flouquet, W. George, Blaise Cendrars, Robert Guiette, et 35 reproductions et dessins. (72 pages)

**6 Marc Chagall** — études de J. Maritain, M. Raynal, W. George, P Courthion, Charensol, A. Efrosz. J. Delteil, P. Fierens, A. Vollard, K. With, A. de Ridder, et 96 reproductions et dessins. (152 pages)

**7 Marcoussis** — études de Max Jacob, E. Tériade, W. George, Maurice Silver, Jean Cassou, M. Raynal, W. Uhde, C. Zervos, P. Fierens, T. Tzara, et 48 reproductions. (72 pages)

**8 G. de Chirico** — études de Pierre Courthion et Angelo Bardi ; poèmes de G. de Chirico ; 53 reproductions et dessins (84 pages)

**9 M. Gromaire** — études de P. Petit, J. Cassou, W. George, H. Hertz, Noël Bureau, P. Fierens ; 36 reproductions et dessins. (56 pages)

**10 Gargallo** — études de L. Artigas, P. Courthion, Chr. Zervos. E. Tériade, P. Fierens, J. Sacs, M. Raynal, Alcantara, P. Reverdy ; 36 reproductions. (68 pages)

POUR PARAITRE :

**PICASSO**
**F. VAN DEN BERGHE**
**CONSTANT PERMEKE**
**MAX ERNST**
**OSCAR JESPERS**
**ANDRÉ LHOTE**
**PAUL KLEE**
**J. LIPCHITZ**
**BAUMEISTER**
**JEAN LURÇAT**
**HEINRICH CAMPENDONK**
**FLORIS JESPERS**
**JOAN MIRO**
**KANDINSKY**
**SOUTINE**
**VALENTINE PRAX**

*Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux* **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**

DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Vente :* 84, Boulevard Saint-Michel

Abonnement à 5 cahiers (Nos 11 à 15) : 40 francs (Belgique) — 50 francs (Etranger)

Prix par volume : 10 francs (Belgique) — 15 francs (Etranger)

# GALERIES
# FLECHTHEIM

**BERLIN W 10**
Lützowufer 13

**DUSSELDORF**
Kœnigsallee 34

**EXPOSITIONS :**

**NOVEMBRE**
**à Berlin**

**DÉCEMBRE**
**à Düsseldorf**

## Les bronzes de BARLACH

**VIENT DE PARAITRE :**

# "OMNIBUS"

Almanach de la Galerie Flechtheim
pour l'année 1931.
220 pages illustrées de chefs-d'œuvre d'art ancien,
exotique et moderne.
Architecture, Théâtre, Film, Sport.
(300 reproductions)

AVEC LA COLLABORATION DE :

**BARR, BENN, BUNUEL, COCTEAU, LE CORBUSIER, CREVEL, TILLA DURIEUX, FLECHTHEIM, HEMINGWAY, LEIRIS, PRINCESSE LICHNOWSKY, ROSS, GERTRUDE STEIN, TZARA, VALENTINER, etc.**

**Frs. : 15. »**

DÉPOT A PARIS : aux " Cahiers d'Art ", 14, rue du Dragon ; aux " Quatre Chemins ", 18, rue Godot-de-Mauroi ; chez Madame Jeanne Bucher, 5, rue du Cherche-Midi ; aux " Chroniques du Jour ", 100, rue d'Assas.

# Die Kunstauktion

**" VENTES ARTISTIQUES "**

LA GAZETTE UNIVERSELLE D'INFORMATION ARTISTIQUE

**Ventes — Expositions — Bibliophilie — Curiosités**

**Paraissant tous les dimanches**

Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76,77

**" DIE KUNSTAUKTION "** est le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le **Marché International d'Art** ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

**" DIE KUNSTAUKTION "** donne le compte rendu détaillé des **Ventes d'Objets d'Art** ainsi que des **Expositions** de différentes **Galeries d'Art** en Allemagne, en France et dans les autres pays.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est un **Journal illustré** ; elle publie dans chaque numéro des reproductions artistiques des principales œuvres mises en vente ou intéressantes à d'autres points de vue.

**" DIE KUNSTAUKTION "** est lue par tous les amateurs, collectionneurs, antiquaires et marchands d'Objets d'Art d'Allemagne, d'Autriche, des Pays Scandinaves et de toute l'Europe Centrale.

ABONNEMENT POUR LA FRANCE : **140** frs. par an.

Pour la publicité, l'abonnement et tous renseignements s'adresser au Représentant Général :
M. Jacques de SAXE, 5, rue Cambon, PARIS (1er) — Téléphone : Gutenberg 37-25.



**Toutes les formes**
**Tous les climats**
**de l'Esprit**

# LES CAHIERS DU SUD

Revue Mensuelle

Poésie - Philosophie - Critique

MARSEILLE
10, Quai du Canal, 10

6, Rue de Clichy, 6
PARIS 9e

# LES BEAUX-ARTS

## ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII[e]) - 39, rue La Boétie

*En vente aux Editions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V[e])*

# L'ART FRANÇAIS

**Collection consacrée aux Grands Artistes et aux Grandes Ecoles d'Art de la France**
**Publiée sous la Direction de Georges WILDENSTEIN**

Volumes à tirage limité, de format in-4° raisin (25×32,5). Les monographies contiennent les reproductions de TOUT L'ŒUVRE CONNU DES ARTISTES ÉTUDIÉS.

■ ■

Georges WILDENSTEIN : LANCRET

Jean BABELON : GERMAIN PILON

Louis RÉAU : LES LEMOYNE

François GEBELIN :
LES CHATEAUX DE LA RENAISSANCE

ALBERT BESNARD, *de l'Académie des Beaux-Arts* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

Robert DORÉ : L'ART EN PROVENCE

■ ■

*Ouvrages en préparation :*

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

# DOCUMENTS

Deuxième année, 1930. — N° 7

*Magazine illustré paraissant dix fois par an*

## AVEC LA COLLABORATION DE

F. ADAMA VAN SCHELTEMA, Dr ALLENDY, Georges AURIC, Clive BELL, Dr A. BOREL, Georgette CAMILLE, Alejo CARPENTIER, Louis CLARKE, Marcel COHEN, Arnaud DANDIEU, Robert DESNOS, A. EICHHORN, Carl EINSTEIN, Pierre D'ESPEZEL, Hedwig FECHHEIMER, Jacques FRAY, Leo FROBENIUS, Jean FROIS-WITTMANN, Kurt GLASER, Marcel GRIAULE, Bernard GROETHUYSEN, René GROUSSET, J. HACKIN, Maurice HEINE, Roger HERVÉ, Paul JACOBSTHAL, Paul JAMOT, O. JANSÉ, Eugène JOLAS, Marcel JOUHANDEAU, T. A. JOYCE, Wilhelm KAESTNER, Henri LABOURET, Raymond LANTIER, Maurice LEENHARDT, Michel LEIRIS, Sylvain LÉVI, *de l'Institut*, Georges LIMBOUR, André MALRAUX, Dr Henri MARTIN, Marcel MAUSS, Dr A. MÉTRAUX, Georges MONNET, Alexandre MORET, *de l'Institut*, Valentin MÜLLER, Jiujiro NAKAYA, Erland NORDENSKIÖLD, Paul PELLIOT, *de l'Institut*, Léon PIERRE-QUINT, Jean PORCHER, Frédéric POULSEN, Jacques PRÉVERT, Henry-Charles PUECH, Raymond QUENEAU, Dr REBER, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Dr P. RIVET, Georges Henri RIVIÈRE, Fritz SAXL, André SCHAEFFNER, W. B. SEABROOK, C. T. SELTMAN, Sacheverell SITWELL, Josef STRZYGOWSKI, Eckart von SYDOW, Eckehard UNGER, Roger VITRAC, Emil WALDMANN, Arthur WALEY.

**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

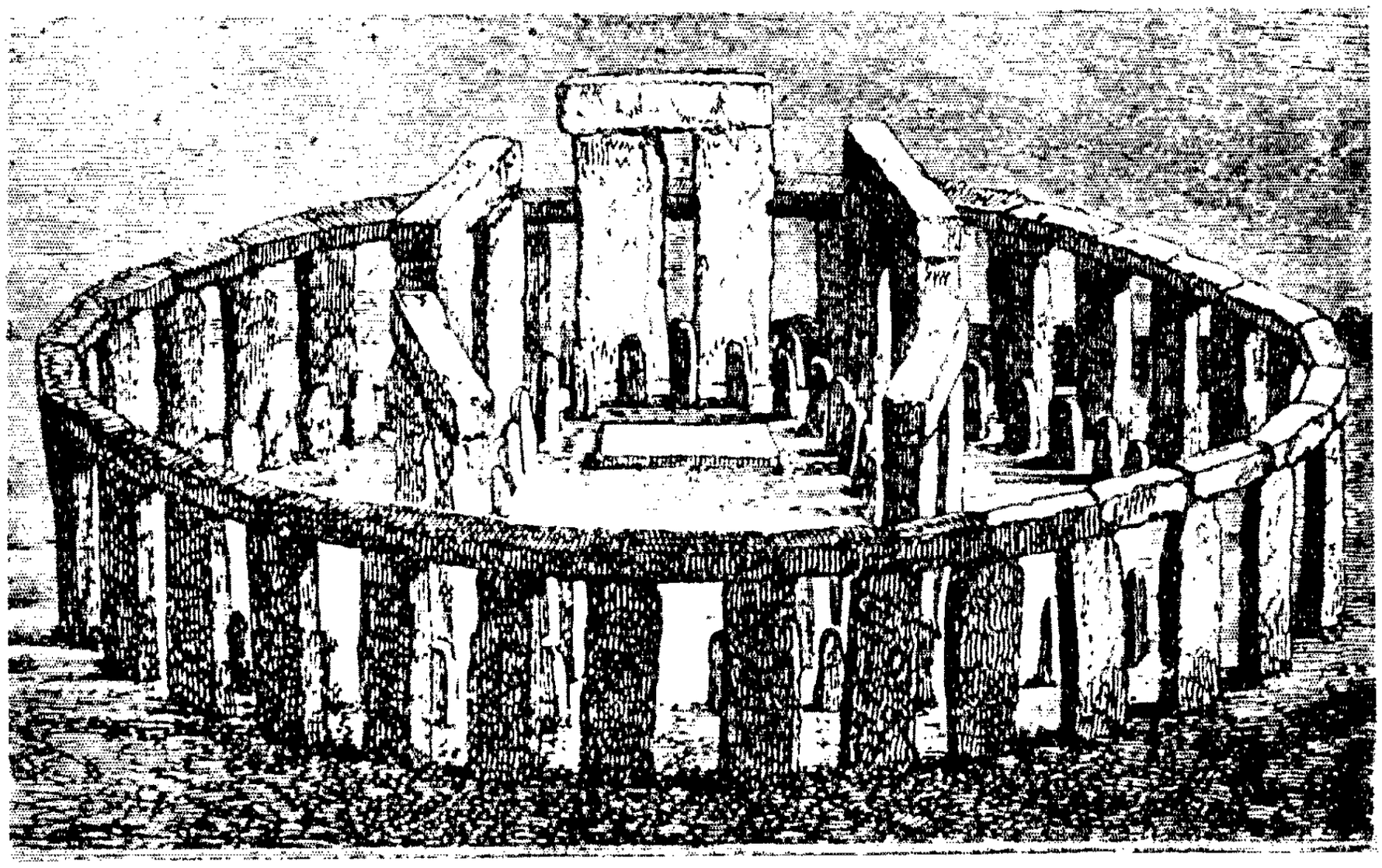
**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VI^e^)**

**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334 55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** Georges BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE : 120 Fr. (le Numéro : 15 Fr.) — BELGIQUE : 130 Fr. (le Numéro : 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 150 Fr. (le Numéro 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention.... : 180 Fr. (le Numéro 20 Fr.)

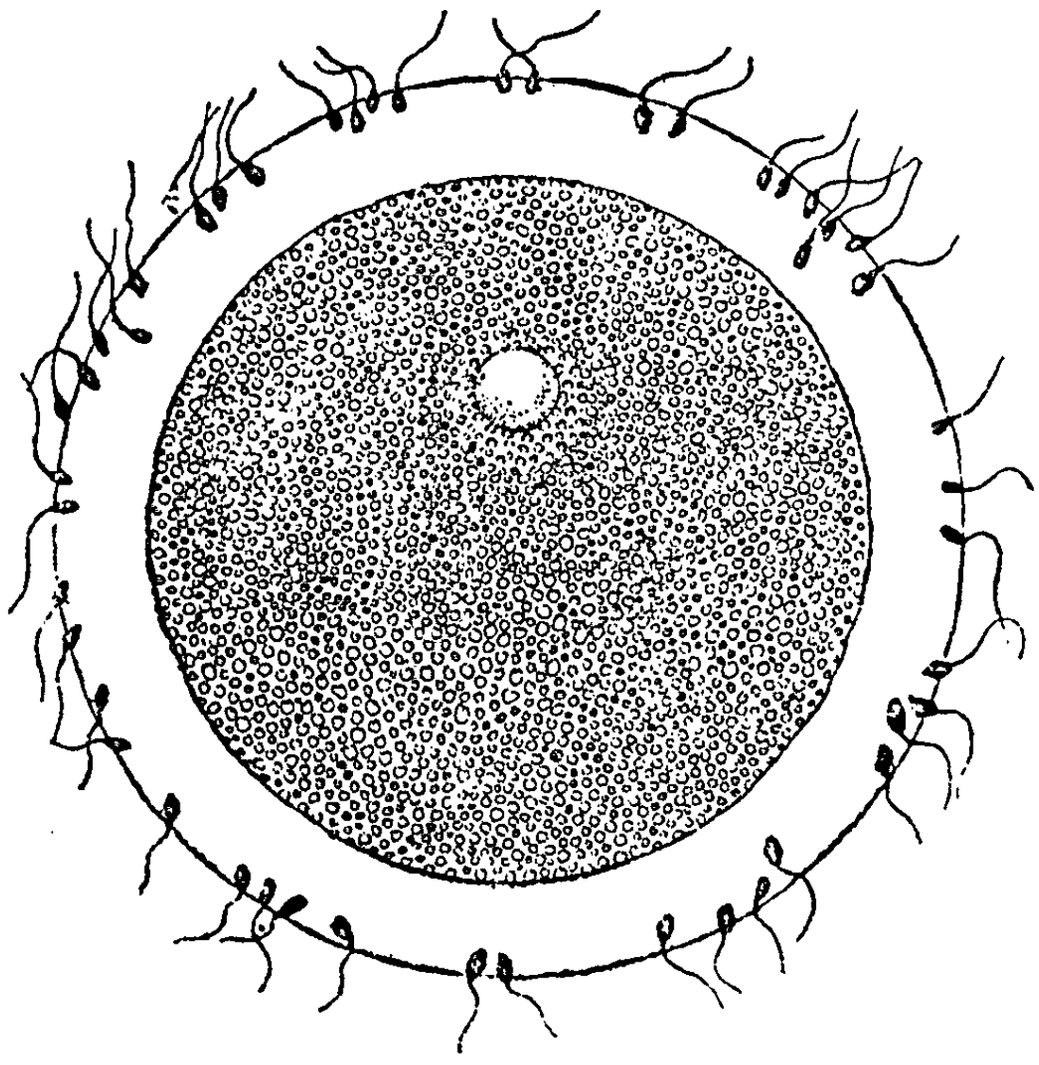


I. ALIGNEMENTS DE STONEHENGE, PRÈS DE SALISBURY, ESSAI DE RECONSTITUTION.

# LE CENTRE FÉMININ SACRÉ

La célèbre construction circulaire de Stonehenge, près de Salisbury, est assurément le témoin le plus imposant de ce culte solaire et tellurique qui jadis, avant l'apparition des dieux anthropomorphes, était répandu dans l'Europe ancienne. Encore à présent, ce temple délabré est, dans la nuit du 21 juin, un but de pèlerinage pour des milliers d'êtres humains qui viennent y saluer les premiers rayons de l'astre levant.

Le plan de ce temple présente une combinaison de cercles concentriques. L'enceinte extérieure, qui mesure 90 mètres de diamètre, est formée d'un remblai et d'un fossé. A l'intérieur, à 30 mètres de distance, se trouve un cercle jalonné par d'immenses colonnes de pierre, ensuite une ceinture de menhirs plus petits et enfin, entouré de cinq trilithes et d'un autre cercle de pierres, le sanctuaire même, la pierre de l'autel. On a beaucoup discuté sur la signification de ce sanctuaire, toutefois les dernières recherches permettent d'établir avec certitude que toute la construction avait en effet été orientée en fonction du soleil. Son axe est très nettement reconnaissable sur le plan (fig. 4) : il est déterminé par une route ferme encore assez visible, route qui traverse l'enceinte extérieure et conduit au delà de l'autel vers le trilithe du fond. Ce



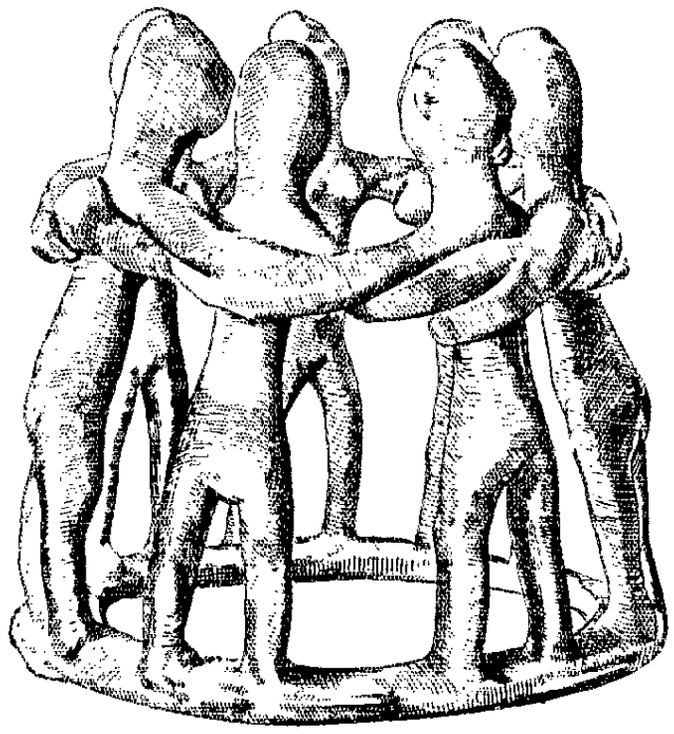
2. SCHÉMA DE LA FÉCONDATION. LE CENTRE FÉMININ (CF. P. 380)

trilithe, sensiblement plus grand que ses voisins, est nettement destiné à former une sorte de paroi de fond (fig. 1). D'après des observations récentes, conduites avec la plus grande circonspection, cet axe est dirigé de telle sorte qu'aux temps anciens de l'époque du bronze, environ deux mille ans avant J.-C., sa prolongation désignait sur l'horizon l'endroit où le soleil se levait au moment du solstice d'été. Cette constatation est d'une grande importance pour les déductions qui vont suivre : s'il nous est impossible de reconstituer la cérémonie rituelle qui s'accomplissait à Stonehenge, nous avons tout lieu de croire qu'elle atteignait son point culminant à l'instant même où, pendant le solstice, les rayons du soleil levant perçaient l'enceinte et venaient tomber sur la pierre de l'autel.

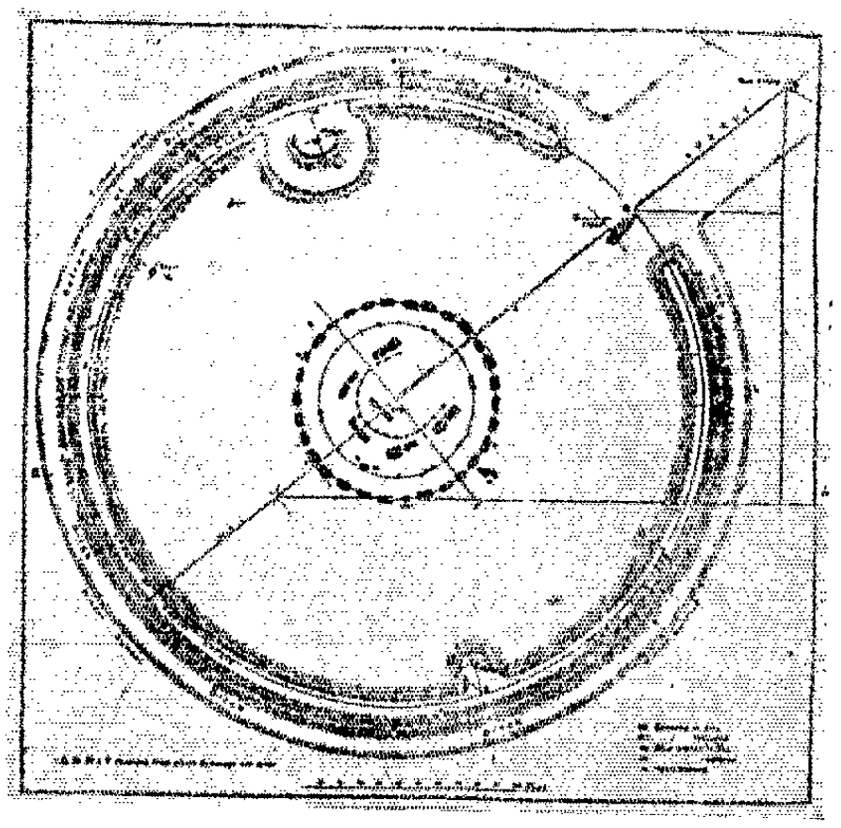
Essayons de passer de ces données mortes à l'action vivante, de rétablir le trait d'union entre ce temps préhistorique et la *danse rituelle*. Nous remarquons tout d'abord que ces cercles de pierre entourant un centre sacré, constructions très répandues d'ailleurs, servaient vraisemblablement en même temps de cadre et de point de coordination aux mouvements et aux attitudes des fidèles assistant à la cérémonie rituelle. La force magique qui subordonnait les pierres de l'enceinte au centre sacré, devait étendre son pouvoir aux participants. En l'occurence, ces derniers devaient former une ronde autour du sanctuaire, de l'autel et du prêtre officiant. Ces enceintes de pierres préhistoriques se révèlent donc ainsi que des groupes pétrifiés, de même que les alignements de pierres au bord des chemins sacrés de Bretagne nous semblent être l'image pétrifiée d'un cortège, d'une procession. En rapport avec les déductions qui vont suivre, il est intéressant de constater que, selon les croyances populaires conservées jusqu'à présent, ces pierres posées en rond sont des danseurs pétrifiés, en l'espèce des invités à une noce, punis pour avoir contemplé l'*acte de mariage* s'accomplissant au centre du cercle.

Fait bizarre, non seulement il est possible d'étayer cette hypothèse, mais nous pouvons même pénétrer très avant dans l'idée fondamentale du culte de Stonehenge, en reliant cette construction à certains faits dont une partie a subsisté jusqu'à nos jours.

J'invoque ici d'abord un fait très précis décrit plusieurs fois dans les mythes de l'Edda : par exemple, l'histoire du héros briguant les faveur d'une vierge inaccessible, épisode qui se répète fort souvent dans les contes populaires. Tantôt c'est Freyr, le dieu du soleil et de la fécondité, qui courtise Gerd, ou bien c'est Swipdag, « le jour rapide » qui gagne les faveurs de Menglod, une hypostase de Freya, ou encore c'est Siegfried-Sigurd qui éveille Brunehilde endormie et l'épouse, conformément à une ancienne version du thème. La signification mythologique de toutes ces *sagas* est très nette ; Freyr, Swipdag, Sigurd sont des personnifications du soleil qui libère et féconde la terre — Gerd, Menglod, Brunehilde, — enchaînée par l'hiver. Mais ce qui nous intéresse ici en premier lieu, c'est la topographie, la forme matérielle de ces unions. Gerd, dont le nom signifie « l'entourée » est, en effet, entourée par une clôture, Menglod, par un mur ; Brunehilde est située dans une enceinte de boucliers dressés ; pour toutes les trois, il est question, en outre, d'un cercle de flammes, la « Waberlohe ». Au centre de ce cercle magique se trouve la vierge, souvent assise sur un haut rocher ou sur le sommet d'une montagne, elle attend que le héros solaire force l'enceinte et s'unisse à elle. Une telle coïncidence de forme et de sujet n'est possible que si les mythes en question ont pour origine des rites et des conceptions en rapport avec un ancien culte solaire. Si nous revenons à Stonehenge, nous constatons que la construction de ce temple correspond strictement au cadre des mythes que nous venons de mentionner mais dont l'origine est beaucoup plus récente. Là aussi nous retrouvons l'immense enceinte magique ; le même événement décisif se produit à Stonehenge au moment où les rayons du soleil traversent le cercle de pierres et atteignent le centre sacré, la pierre de l'autel. Mais la grande différence, très importante au point de vue de l'histoire des religions, réside dans le fait que la cérémonie de Stonehenge se présente à nous comme un rite religieux pur, alors que la même action se retrouve plus tard sous un déguisement



3. BONDE, D'APRÈS UNE SCULPTURE GRECQUE PRIMITIVE.



4. PLAN DES ALIGNEMENTS DE STONEHENGE.

5. IMAGE VOTIVE, PEINTURE PAYSANNE BAVAROISE.

mythologique. Dans ces mythes, le principe solaire, masculin, actif et fertilisant, et le principe tellurique, féminin, passif et concevant, nous apparaissent sous des formes personnifiées. Au contraire, la cérémonie rituelle de Stonehenge était étroitement liée à des événements naturels tels que l'illumination, à un moment donné, de la pierre de l'autel par les rayons de l'astre solaire. La conception qui identifie le principe tellurique central, principe de la matière féminine, à une borne, une pierre, une colline, un arbre, etc., est extrêmement connue, aussi bien par les sources historiques postérieures que par les croyances populaires (cf. Tacitus Nertus). Bachofen l'a démontré pour l'antiquité gréco-romaine. Mais à quel point cette conception des formes est plausible et légitime, de quelle intuition l'homme préhistorique a fait preuve en créant cette construction, nous pouvons nous en rendre compte si nous considérons le même schéma tracé par la nature organique. La couronne d'étamines entourant le pistil féminin que la poudre séminale apportée du dehors fertilise, ou bien l'acte de fécondation au cours duquel les cellules masculines entourent l'ovule comme dans une danse en ronde : c'est la plus rapide des cellules qui force l'enceinte extérieure et s'unit au noyau (fig. 2).

Nous pouvons regarder comme très important le fait que certaines danses collectives encore très répandues jusqu'à présent sont réglées d'après la forme que nous venons de décrire et qu'elles ont le même sens symbolique et le même sujet dramatique que les danses préhistoriques. Très intéressante à ce point de vue est une danse populaire dont l'origine (elle vient des îles Faröe) et l'étrange mélodie garantissent l'ancienneté. Les danseurs se placent en cercle, ainsi qu'il est de coutume dans les innombrables danses en ronde : ils entourent un chanteur situé au centre qui dirige le chant. Ce chant en quatorze couplets ne traite de rien d'autre que de l'histoire de Brunehilde : après chaque couplet, la ronde répète chaque refrain en chœur. Nulle complication occasionnée par l'apparition de Gudrun ou de Günther. A la fin de la chanson qui est en même temps la fin de la danse, Sigurd tranche avec son épée affilée la cuirasse de Brunehilde. L'action interprétée par le chanteur central

est accompagnée de gestes et de mimique exécutés par le chœur. Nous devons enfin remarquer le fait que la ronde périphérique traite dans son refrain uniquement de Sigurd, alors que le chanteur central parle seulement de Brunehilde jusqu'à l'instant où Sigurd la rejoint ; enfin, la chanson décrit Brunehilde assise sur une chaise d'or placée sur une montagne déserte. Autour de cette montagne flamboie inévitablement l'enceinte de feu la « Waberlohe ». En d'autres termes, nous voyons ici l'ancien sujet exposé exactement de la même façon que dans les vieilles *sagas* mais *dansé*, interprété dramatiquement par un matériel humain vivant. Je crois que cette coïncidence surprenante nous donne les moyens de compléter d'une manière significative nos suppositions sur la cérémonie rituelle de Stonehenge. Stonehenge nous donne pour ainsi dire le squelette architectonique ; les *sagas* de l'époque païenne tardive, traitant des fiançailles des héros, nous font connaître le sujet sous sa forme mythique, tandis que la danse de Faröe et ses nombreuses variantes nous montrent fort probablement la forme sous laquelle avait lieu la cérémonie rituelle, ainsi que la disposition et les mouvements des groupes de fidèles. La place du chanteur central était primitivement occupée par un prêtre accomplissant un acte sacré quelconque au moment où les rayons du soleil levant venaient éclairer l'autel, tandis que les fidèles entouraient en ronde ce centre sacré et accompagnaient l'action par un chant et par des gestes rituels. Et lorsque nous constatons que les missionnaires chrétiens

6. JOUET DE L'ERZGEBIRGE.

7. RONDE AUTOUR DE L'ARBRE DE MAI, BAVIÈRE, ELLE-MÊME, D'APRÈS UNE PEINTURE DE MAX SLEVOGT.

8. PETITE FILLE ENTOURÉE D'UNE ENCEINTE QU'ELLE A CONSTRUITE

étaient indignés par le caractère « obscène » du culte païen tardif, que les croyances populaires donnent jusqu'à nos jours les pierres disposées en cercle comme autant d'invités à une noce magiquement pétrifiée, que maintenant encore, dans certaines régions, la danse en ronde autour d'un feu allumé à Pâques est suivie de fiançailles, parfois même d'une réelle union des sexes, alors nous ne pouvons écarter l'idée que l'acte de fécondation symbolique, accompli solennellement, était l'un des éléments primordiaux du culte solaire et tellurique.

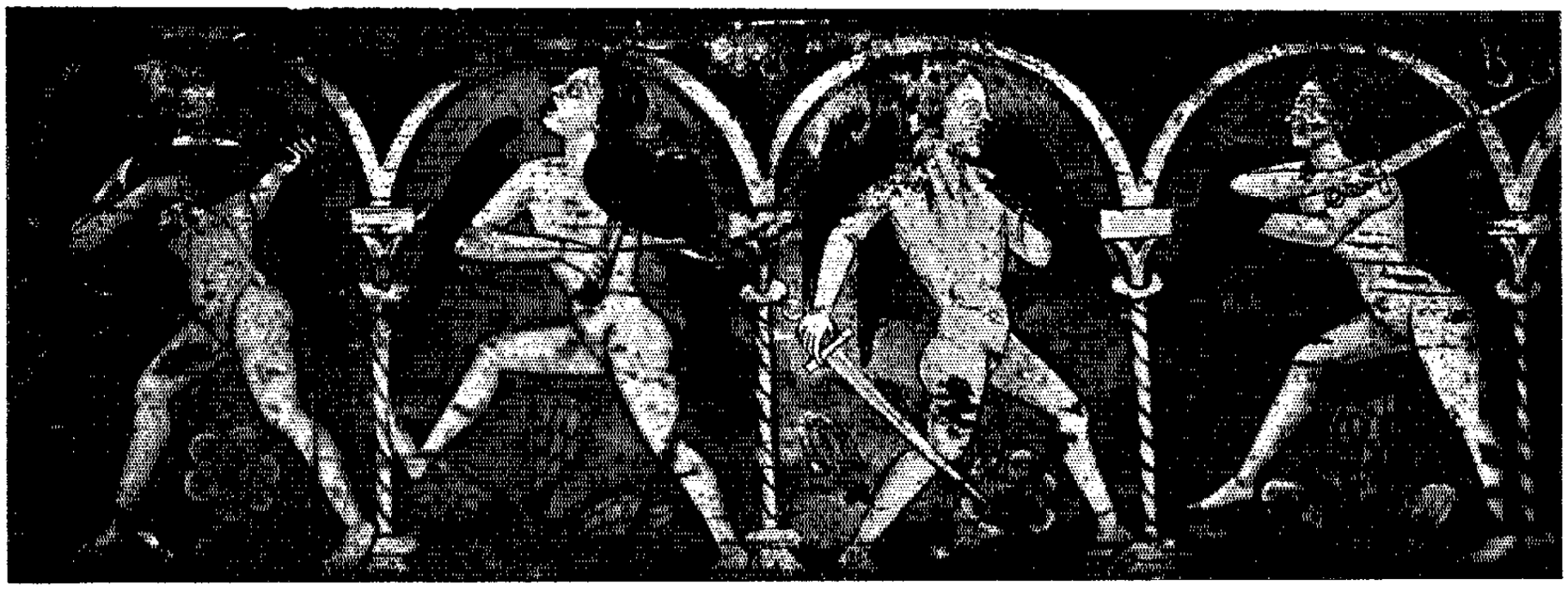
Il ne m'est pas possible d'indiquer dans cette courte étude les formes innombrables sous lesquelles continue à se manifester l'idée du culte de Stonehenge. Par la forme et le sujet c'est la même idée fondamentale d'où ressortit le dithyrambe et partant le drame grec. Au moyen âge, le centre féminin sacré devint la Vierge Marie, assise dans son jardin entouré par une clôture (*hortulus conclusus*) tandis que le Saint-Esprit glisse vers elle sur un rayon de soleil. Dans les rondes populaires allemandes on reconnaît la présence du principe central, tellurique, féminin et concevant, entre autre dans la coutume de l'arbre de Mai. Dans les contes, la déesse de la terre, Brunehilde, devient la Belle au bois dormant et les danses de nos enfants miment surtout la délivrance de la Belle par le Prince.

La ronde figure en même temps le chœur et la haie d'épines entourant la petite fille qui attend au milieu que le prince vienne la rejoindre et danser avec elle.

9. IMAGE VOTIVE, PEINTURE PAYSANNE DE LA HAUTE FRANCONIE.

Dans l'art populaire, nous rencontrons souvent la même forme suggestive avec cette différence, toutefois, que le centre de la ronde ou de l'endroit entouré est occupé non par une figure féminine, mais par le Christ ou par l'un de ses symboles (fig. 5, 9). Et si nous nous reportons à certaines statuettes d'époque halstattienne représentant une divinité féminine nue au milieu d'une ronde d'animaux, il ne nous semble pas trop osé de reconnaître l'ancienne déesse de la terre, le centre féminin sacré du sanctuaire de Stonehenge dans tel grossier jouet paysan de l'Erzgebirge que reproduit la figure 6.

F. ADAMA VAN SCHELTEMA.



PALAIS CHIARAMONTE, DÉTAIL DE LA SÉRIE DES ANGES.

# LES PEINTURES DU PALAIS CHIARAMONTE A PALERME

Le palais gothique de Palerme, somptueux comme une demeure royale, a été érigé en 1307, par un seigneur de souche normande, Manfred Chiaramonte. Il a été préservé en partie de l'injure du temps et de la violence des hommes. Mais de toute la décoration picturale dont il était orné, seul, le plafond, commencé en 1377 et achevé en 1380, est resté miraculeusement intact. Chose singulière, cet admirable document indissolublement lié à l'histoire de la peinture et de l'art décoratif siciliens, a rarement retenu l'attention des érudits. Il parle pourtant un langage plus neuf et plus éloquent que bien d'autres œuvres d'art étudiées à satiété.

Ce plafond se compose de travées reposant sur des consoles dans le goût arabe. Sur les trois faces apparentes de chaque poutre, sur les consoles qui les soutiennent et sur les caissons qu'elles forment, s'étale une des décorations les plus fantaisistes et les plus élégantes de l'art médiéval.

Ces peintures nous mènent au milieu d'une humanité grouillante, dont la vie est faite de terreur, d'anxiété et de transports de joie. Des duels de chevaliers, des scènes de guerre, des intrigues et des querelles, des idylles, des allégories, des images de monstres et de patriarches ; il est impossible de s'attacher à un détail en particulier; tout ceci appelle également l'intérêt, suscite la même curiosité enfantine, éveille le même plaisir.

Et ce plaisir est renouvelé sans cesse par la fantaisie décorative, la multiplicité imprévue des formes. Dans cette peinture, tout décore ; rien n'a d'autre fin que de réjouir le regard.

Les matériaux de cette œuvre étourdissante ont été pris un peu partout : pour les décorations végétales et animales, les artistes ont fait des emprunts aux décorations de marbre des églises normandes, aux sculptures arabes, aux travaux précieux des ivoires et des bois arabes. C'est dans ce vaste répertoire qu'ils ont puisé leurs lignes entrelacées, leurs plantes décharnées, leur faune audacieuse et surprenante. Pour les personnages, ils ont imité les ivoires français et particulièrement les peignes et les cassettes, puis les miniatures des livres de chevalerie. Quant à l'inspiration, ils l'ont cherchée un peu partout : dans les épisodes bibliques, dans les faits historiques et dans les mystères, dans les chansons bouffonnes.

Mais ils présentent les faits sans lien logique, sans suite et sans cause. Ils n'exposent jamais une scène isolée, mais montrent toujours des épisodes et, le plus souvent, deux ou trois scènes culminantes de ces épisodes. Leur fantaisie s'empare de toutes choses et en dispose au hasard d'une liberté absolue.

On ne peut trouver aucun ordre déterminé dans la distribution des motifs sur les travées. Sur la face principale, alternent les motifs de décoration, les animaux et les personnages. Tantôt l'épisode occupe toute une travée, tantôt il n'est qu'un rappel narratif en une ou deux scènes entourées de lignes décoratives et de représentations d'animaux.

C'est le règne du vagabondage spirituel, du mépris de la logique. Tout but religieux, historique ou didactique en est écarté. La seule fin de ces peintures est l'art.

Dans cette tendance purement décorative se manifeste le signe indélébile du génie arabe qui n'imposa jamais à l'œuvre d'art d'être une expression religieuse, mystique ou historique, mais fit d'elle un simple objet de satisfaction voluptueuse et de joie pour les yeux.

L'expression purement décorative de la sensibilité artistique est l'héritage indestructible laissé par les Arabes à la Sicile, et ces peintures du palais Chiaramonte prouvent, une fois de plus, l'impuissance de la Sicile à effacer l'empreinte de ces envahisseurs.

Mais ici, l'impulsion arabe s'est enrichie démesurément, est devenue vibrante, agile et vivace. Entre la fantaisie arabe et la fantaisie sicilienne, lorsque celle-ci s'abandonne dans toute sa plénitude, la différence est profonde. La première a pu créer une grande variété de motifs, mais elle est indolemment demeurée dans ce cercle. La personnalité de l'artiste n'intervient jamais dans l'œuvre d'art, sinon sous la forme de cette flânerie, de ce vagabondage élégant mais monotone à travers un monde fermé.

La fantaisie sicilienne ne crée pas, mais absorbe l'élément artistique ; puis, brusquement, elle intervient et individualise cet élément, le transforme, l'enrichit. Sa personnalité est toujours présente et ne peut être méconnue. C'est pourquoi l'art sicilien,

durant la période des rois romains, a pu être successivement arabe et byzantin, sans être jamais complètement ni l'un ni l'autre. Et l'on admirera particulièrement dans les peintures du palais Chiaramonte cette parfaite assimilation des influences diverses, des matériaux variés, que les artistes ont su si bien uniformiser et envelopper d'une commune atmosphère.

Tout y est observé avec l'esprit terre à terre des chanteurs populaires qui amoindrissent ou détruisent les valeurs nobles, les aspirations idéales d'une guerre ou d'une lutte, pour mettre en évidence ce qui est commun à tous parce qu'inhérent à l'humanité : l'amour, le désir, la haine. Et nous devons être vraiment très reconnaissants à ces peintres siciliens de nous ramener à notre véritable nature, à l'essence même de notre être qui n'est que trouble et avidité de plaisirs ou de conquêtes : ils témoignent dans leur art d'une grande richesse humaine, avec une spontanéité et une fraîcheur qui en doublent le prix.

Leur puissance expressive est vraiment miraculeuse. Elle ne se limite pas aux faces des personnages représentés, mais se trouve répandue sur les corps tout entiers, corps agiles et sveltes, prompts au geste, à l'expression pathétique.

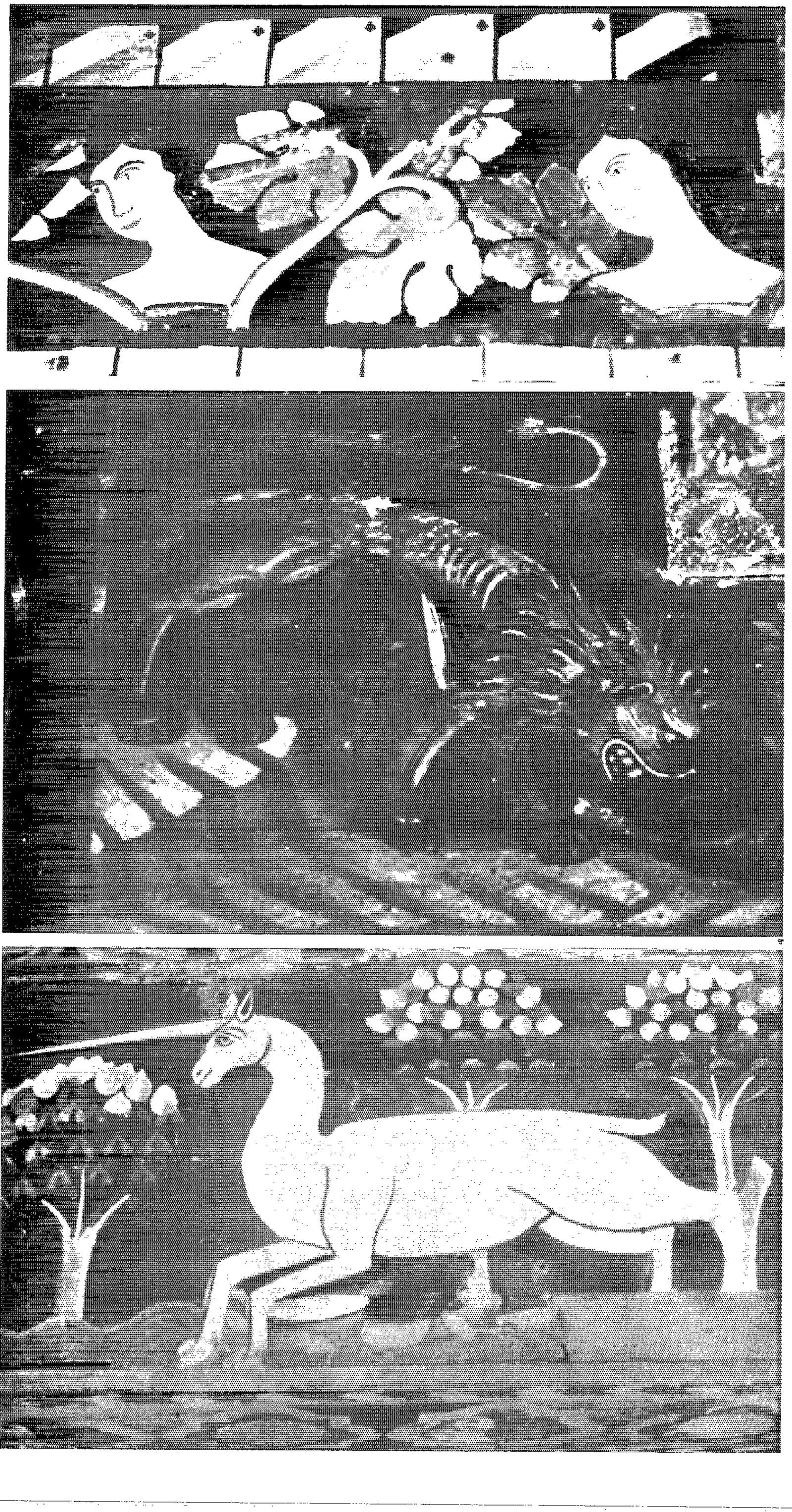
Dans la lutte, ils se mêlent avec un élan tumultueux ; dans l'amour, ils se cambrent jusqu'au spasme ; dans l'idylle, ils s'épanouissent avec douceur. Le geste, surtout, exprime les âmes, même lorsque le visage reste crispé par une grimace de joie ou de douleur. Ces personnages intéressent toujours parce qu'ils se montrent dans leur épanouissement le plus intense et le plus dramatique. Leur histoire est présentée, sans détails, sans digression ; chaque scène est un tout parfaitement clair, qui n'a besoin ni de préambule, ni de suite, sinon pour satisfaire à nos vieilles habitudes de culture. Dans l'*Histoire de Suzanne*, par exemple, c'est avec une intensité particulièrement dramatique qu'est retracée la scène de la lapidation des vieillards, courbés à quatre pattes comme de misérables bêtes au milieu d'une foule hostile et railleuse.

Cette traduction de la vie par l'attitude du corps, du sentiment par le geste est essentiellement sicilienne.

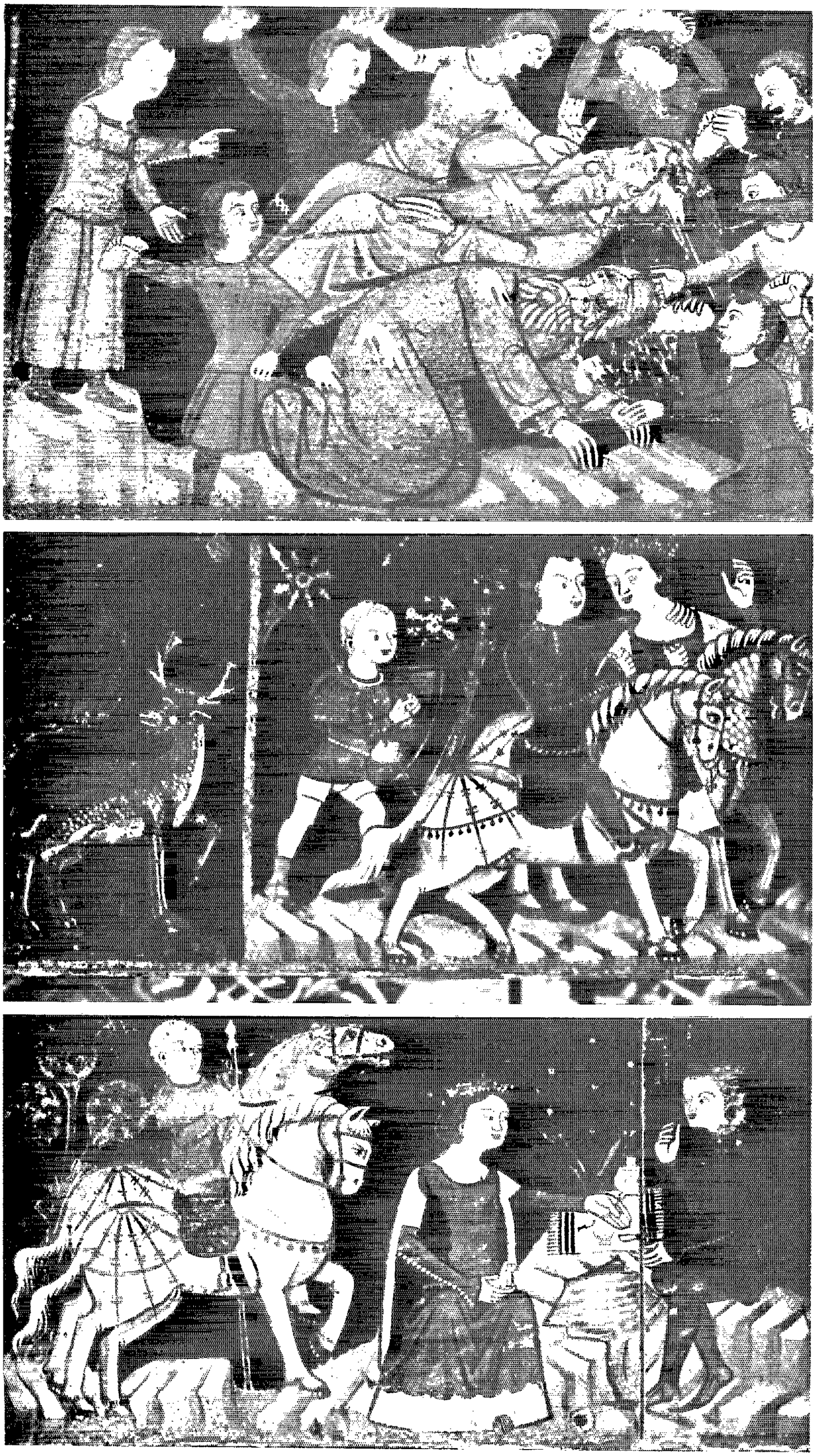
Mais elle n'exclut pas l'expression du visage à laquelle les artistes siciliens ont su donner une personnalité, une diversité rarement atteintes par les peintres du Trecento qui, trop souvent, répétaient uniformément des personnages sans vie.

Ici, au contraire, apparaissent des types nouveaux et originaux, les guerriers cruels, chargés de crimes, avec leurs corps maigres d'hommes adonnés à la lutte et leur bouche ouverte, prompte à la morsure, la reine joufflue et stupide, le vieillard avide. Certains traits de leurs physionomies, accusés avec une cruauté barbare, sont d'un modernisme savoureux. La foule n'est jamais présentée comme une masse indistincte, mais comprend au contraire une collection de types différents, dont l'étude témoigne d'une observation aiguë, naïve et spontanée.

Cette acuité de vision et cette intensité expressive apparaissent également dans la représentation des animaux, que les artistes ont choisie le plus souvent pour la déco-



PALAIS CHIARAMONTE, EN HAUT, DÉTAIL DE LA DÉCORATION ; AU CENTRE, LION ; EN BAS, LA LICORNE.



PALAIS CHIARAMONTE, EN HAUT, DÉTAIL DE L'HISTOIRE DE SUZANNE ; LA LAPIDATION DES VIEILLARDS ; AU CENTRE, SCÈNE D'AMOUR CHAMPÊTRE ; EN BAS, PARTIE DE CAMPAGNE.

ration des poutres. Mais ces animaux appartiennent à une faune terrible et famélique. Ils ne sont jamais en repos ; tantôt ils plantent leurs griffes dans le roc, prêts à bondir, tantôt ils se ruent, la gueule ouverte, sur la proie désirée. Mais qu'ils soient empruntés à la nature, ou qu'ils soient les produits d'une imagination ardente, ils montrent toujours des flancs amaigris par la faim, et des corps étirés, agités de convoitise.

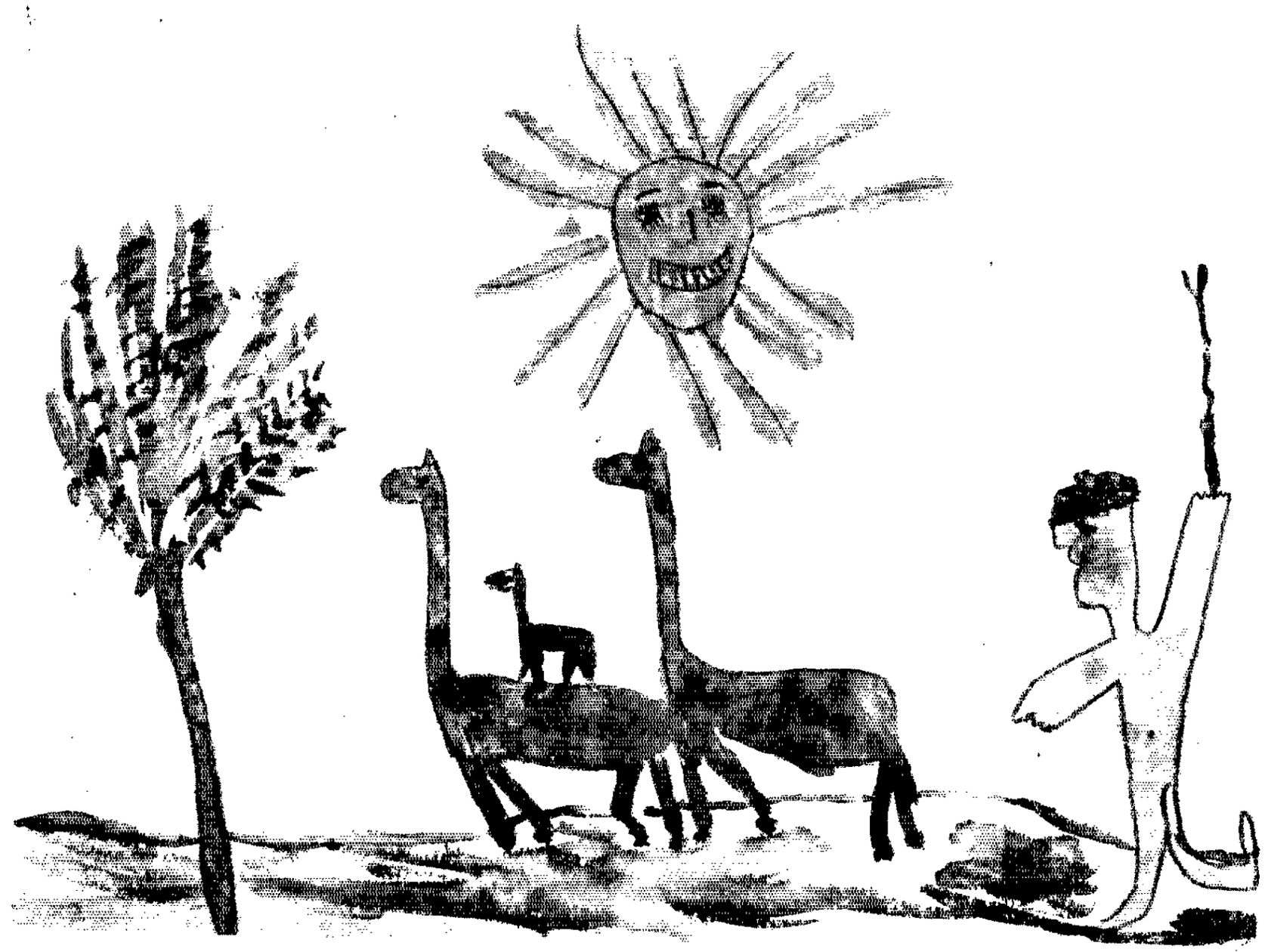
Si l'on examine maintenant les moyens d'expression mis en œuvre dans cette peinture, on constatera qu'un trait noir concrétise les formes et les limite dans l'espace. La masse est nette et précise, comme si chaque forme était vue isolément dans une atmosphère claire et limpide. La netteté du contour est si grande qu'elle rend presque inutile l'accentuation de la troisième dimension, que les artistes ont pourtant réalisée si souvent. Par contre, ils ne semblent pas s'être intéressés particulièrement au coloris, ainsi que l'ont fait, avec quel raffinement et quelle volupté, les artistes de Sienne. Les Siciliens n'ont usé ici de la couleur que comme d'un simple moyen de renforcer la puissance expressive de leur œuvre. Ils ne se sont servis, d'ailleurs, que d'une gamme très restreinte de coloris : le blanc, le rose et le bleu d'azur, qu'ils emploient dans des tonalités assourdies et sombres. Ils ne semblent pas avoir tenté d'assouplir la matière picturale ou d'inventer de nouveaux moyens d'expression ; simplement, ils se sont efforcés de raconter clairement. Leur peinture doit être considérée comme une composition graphique, dont la valeur véritable réside dans la richesse décorative. Tous les éléments dont elle est composée, qu'ils soient d'ordre animal, végétal ou géométrique, se nouent et se dénouent dans un rythme exquis, d'une cadence simple, mais profondément suggestive. Combien d'éléments de ce plafond pourraient servir de motifs ornementaux, dans des vitraux ou des gravures!

Dans ce monde de formes qu'ils empruntaient à toutes les sources, les artistes siciliens n'étaient pas toujours à l'aise, mais dans la décoration ils apportaient l'expérience séculaire de leur race. C'est là surtout qu'ils se révèlent dans toute leur maîtrise.

Ce plafond du palais Chiaramonte n'est pas la production isolée d'artistes populaires naïfs ; bien au contraire, il se rattache étroitement aux chefs-d'œuvre de l'art décoratif sicilien et aux peintures des cassettes d'ivoire de l'époque « suédo-normande ». Il a été enfin, et ceci importe encore davantage, la plus pure des sources d'inspiration de la peinture sicilienne.

Maria Accascina.

N.-B. — Deux érudits italiens, le Professeur Ettore Gabrici et le Professeur Ezio Levi ont étudié le plafond du palais Chiaramonte. Le Professeur Levi a publié déjà quelques notices sur les sources d'inspiration de cette peinture.



LILI MASSON (9 ANS), AQUARELLE : « PAUVRE GIRAFE ».

# L'ART PRIMITIF (1)

« L'art classique des civilisés adultes » écrit en conclusion du volume qu'il vient de consacrer à l' « art primitif », M. G. H. Luquet « n'est point, comme l'a cru longtemps l'esthétique, la seule forme possible d'art figuré. En fait, il en existe une autre, caractérisée par des tendances opposées. Elle se rencontre à la fois chez nos enfants et chez des adultes, même des professionnels, de milieux humains nombreux et variés sur lesquels nous sommes renseignés par la préhistoire, l'histoire et l'ethnographie. Ces productions artistiques ayant comme caractère commun leur opposition à celle des civilisés adultes, il est légitime de les réunir en un genre unique, auquel convient le nom d'art primitif. On pourra pour tenir compte de l'âge des artistes, distinguer dans ce genre deux espèces, l'art enfantin et l'art primitif des adultes, mais ces deux espèces présentent exactement les mêmes caractères. » Il est sans doute difficile aujourd'hui de s'en tenir au premier abord à des propositions aussi hardies. Une division des formes d'art en

deux catégories fondamentales opposées l'une à l'autre risque même d'apparaître d'autant plus arbitraire que le rapprochement entre les enfants et les sauvages fait aujourd'hui partie d'une série noire. Le temps n'est plus où une formule comme « l'ontogénèse répète la philogénèse » paraissait devoir venir à bout de toutes les difficultés présentées par l'étude de l'évolution. Nous devons reconnaître cependant que les affirmations de M. Luquet procèdent non d'une confiance placée arbitrairement dans une formule aujourd'hui méprisée, mais de l'analyse d'un grand nombre de faits.

C'est à partir de l'observation minutieuse des enfants que M. Luquet a cru pouvoir reconstituer la « genèse de l'art figuré » à l'époque reculée des Aurignaciens. « L'observation des enfants actuels, écrit-il, semble établir... que l'hérédité, les suggestions et l'exemple n'exercent aucune influence appréciable et que chacun de nos enfants recommence pour son compte l'invention du dessin figuré comme s'il était le premier dessinateur ». L'auteur doit reconnaître cependant que l'enfant se trouve dès l'abord en présence de représentations figurées auxquelles il attribue généralement la même réalité qu'aux objets présentés. Mais un facteur indépendant de la volonté de figuration peut être déterminé facilement : les enfants en particulier (mais ici je suppose qu'il faudrait faire intervenir aussi dans certains cas les grandes personnes) vont jusqu'à plonger volontairement leurs doigts dans des matières colorantes, par exemple, dans des pots de peinture, pour laisser des traces de leur passage en promenant ces doigts sur des murs, sur des portes, etc. De telles traces ne semblent « pouvoir s'expliquer que comme des affirmations machinales de la personnalité de leurs auteurs ». Et à ce titre, M. Luquet les rapproche d'un des rares moyens dont les enfants disposent pour affirmer leur personnalité, la destruction des objets, les exploits des « enfants brise-tout », rapprochement sur lequel il y aura lieu d'insister davantage.

L'analyse de M. Luquet est incontestablement très satisfaisante. Les dessins d'enfant, considérés sous leur forme la plus élémentaire n'ont rien à voir avec les représentations figurées qu'ils connaissent déjà et que seules les grandes personnes supposent-ils, sont capables de réaliser. Mais les griffonnages dont ils s'acharnent à couvrir le papier blanc (au début de ces exercices sans aucune préméditation), peuvent au hasard leur suggérer des ressemblances, la plupart du temps très arbitraires. Trois bâtons se croisant sont interprétés comme un moulin à vent, une ligne brisée comme un fouet avec sa ficelle, etc. La ressemblance est parfois légèrement accentuée par quelques additions très simples, telles qu'un œil pour un ours, un bec pour un oiseau... Par la suite, ces « images fortuites » peuvent être répétées volontairement.

M. Luquet cite ensuite les dessins assez informes des débuts de l'Aurignacien qui paraissent résulter « de traînées de doigts », tantôt confuses, entrecroisées dans tous les sens, tantôt formant des assemblages assez réguliers de lignes droites parallèles, soit horizontales, soit verticales » ; en outre « des tracés analogues mais dont les lignes plus longues, plus sinueuses, plus compliquées... sont plus susceptibles de fournir l'occasion d'une interprétation figurée. On arrive de la sorte aux dessins animaux encore entièrement grossiers, mais déjà reconnaissables, de la Clotilde de Santa Isabel, de Quintanal,

de Hornos et à ceux de Gargas un peu moins imparfaits, tracés encore les uns et les autres sur l'argile, mais avec un seul doigt, et dont il paraît difficile de considérer la ressemblance comme simplement accidentelle et non préméditée ».

Toutefois, l'auteur de l'*Art primitif* croit devoir ajouter une hypothèse complémentaire à cette interprétation : « il est d'ailleurs possible, dit-il, que chez l'Aurignacien comme chez nos enfants, la création artistique n'ait pas consisté dès le début dans l'exécution d'une figure complète sur une surface entièrement nue, mais se soit bornée d'abord à l'opération matériellement plus facile et surtout psychologiquement plus simple de compléter intentionnellement une ressemblance qu'il avait remarquée et jugée imparfaite dans des images qui n'étaient pas son œuvre. L'enfant perfectionne, de la sorte, non seulement ses dessins fortuits, mais aussi des productions étrangères et même des accidents naturels. »

M. Luquet cite un certain nombre de représentations datant de l'Aurignacien qui doivent résulter d'opérations du même ordre.

Jusqu'ici cette élaboration porte sur la genèse et non sur les éléments constitutifs de l'« art primitif ». Or, c'est avec l'intention de faire porter son analyse sur ces éléments que M. Luquet pose en la soulignant cette définition générale.

« *L'art primitif*, devons-nous croire, *est celui qui, dans le rendu des formes est guidé quel que soit l'âge et le milieu de l'artiste, par la même conception de l'art figuré et par suite de la ressemblance que nos enfants, quand ils dessinent de la façon qui leur est propre et par laquelle ils s'opposent à l'adulte avant de le devenir* ».

« ... Or, une image est ressemblante pour l'adulte quand elle reproduit *ce que son œil en voit*, pour le primitif lorsqu'elle traduit *ce que son esprit en sait*. On exprimera à la fois le caractère commun et le caractère distinctif de ces deux sortes d'art figuré en appelant le premier un *réalisme visuel*, le second un *réalisme intellectuel*. » Dans le *réalisme intellectuel*, « le dessin contient des éléments du modèle qui ne se voient pas, mais que l'artiste juge indispensables ; inversement il néglige des éléments du modèle qui sautent aux yeux mais qui sont pour l'artiste dénués d'intérêt ».

En près de deux cents pages, M. Luquet accumule un nombre considérable d'exemples, empruntés aux arts des enfants ou des peuples sauvages, aux arts dits populaires (imageries d'Epinal, graffiti, etc.), parfois même aux arts préhistoriques. Il montre ainsi que ces différentes catégories d'art ont des traits communs tels que représentation de deux yeux ou de deux oreilles dans un profil, déplacement des pattes, des cornes ou des oreilles en largeur, transparence de la mer, d'une maison ou d'un œuf, laissant voir à l'intérieur les poissons, les habitants ou l'oiseau, groupement dynamique dans une représentation figurée d'éléments qui représentent une succession dans le temps.

Il me paraît difficile de nier que cette conception du *réalisme intellectuel* est loin de présenter le même intérêt que l'analyse des origines. M. Luquet se contente d'éliminer rapidement les difficultés qui résulteraient de l'examen des objets sculptés.

« Dans la sculpture ou art à trois dimensions, dit-il, les deux sortes de réalisme (l'intellectuel et le visuel) produisent le plus souvent des effets semblables, de sorte

qu'il est d'ordinaire impossible de décider pour une sculpture si elle relève de l'une ou de l'autre ». Il serait plus simple de reconnaître qu'une catégorie telle que le *réalisme intellectuel* de M. Luquet peut servir à classer les différentes œuvres de l'art graphique mais qu'elle est *essentiellement* inapplicable à la sculpture. Il ne peut être question de représenter dans un objet sculpté deux yeux sur une figure de profil ! La transparence est impossible et le groupement d'éléments représentant des moments successifs ne peut intervenir que dans des cas tout à fait exceptionnels. Or, il est à peine utile de souligner le fait qu'une conception générale en matière d'art figuré est dépourvue de tout intérêt si elle n'envisage pas l'ensemble des faits.

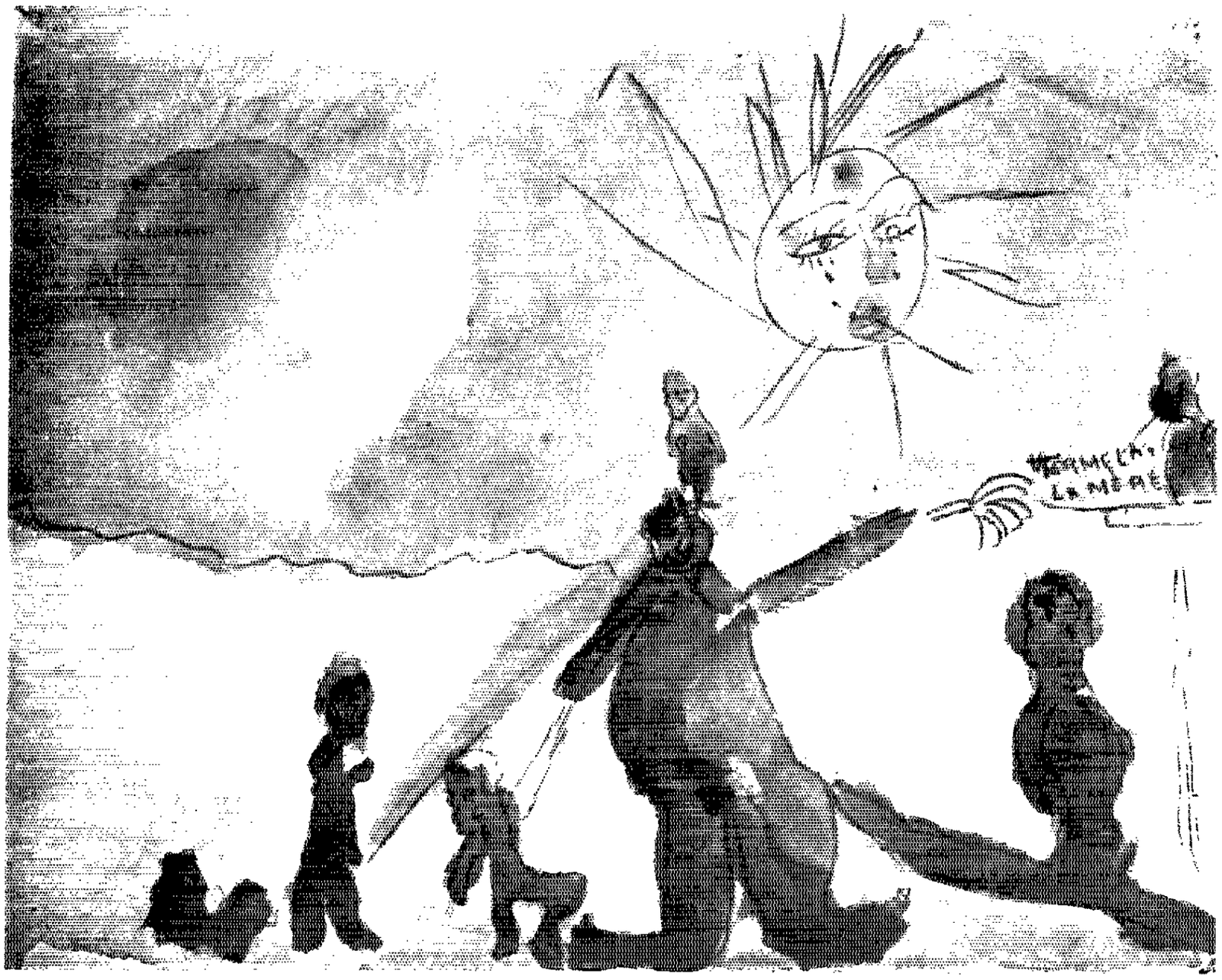
J'ajouterai qu'il est regrettable que l'auteur ait éliminé une question qui n'est sans doute pas moins importante.

M. Luquet a reconnu lui-même dans l'*Art et la religion des hommes fossiles* (1926) que l'art de l'âge du renne, bien qu'il présente certains des caractères qui correspondent au *réalisme intellectuel*, relève incontestablement du *réalisme visuel*. Les représentations d'animaux de cette époque sont suffisamment connues pour qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point. Il semble donc que les Aurignaciens aient passé à peu près sans transition de la phase de genèse à celle que représente l'art des peuples civilisés. Ainsi les premiers hommes qui ont fait ce que nous appelons aujourd'hui *œuvre d'art*, auraient ignoré l'art primitif.

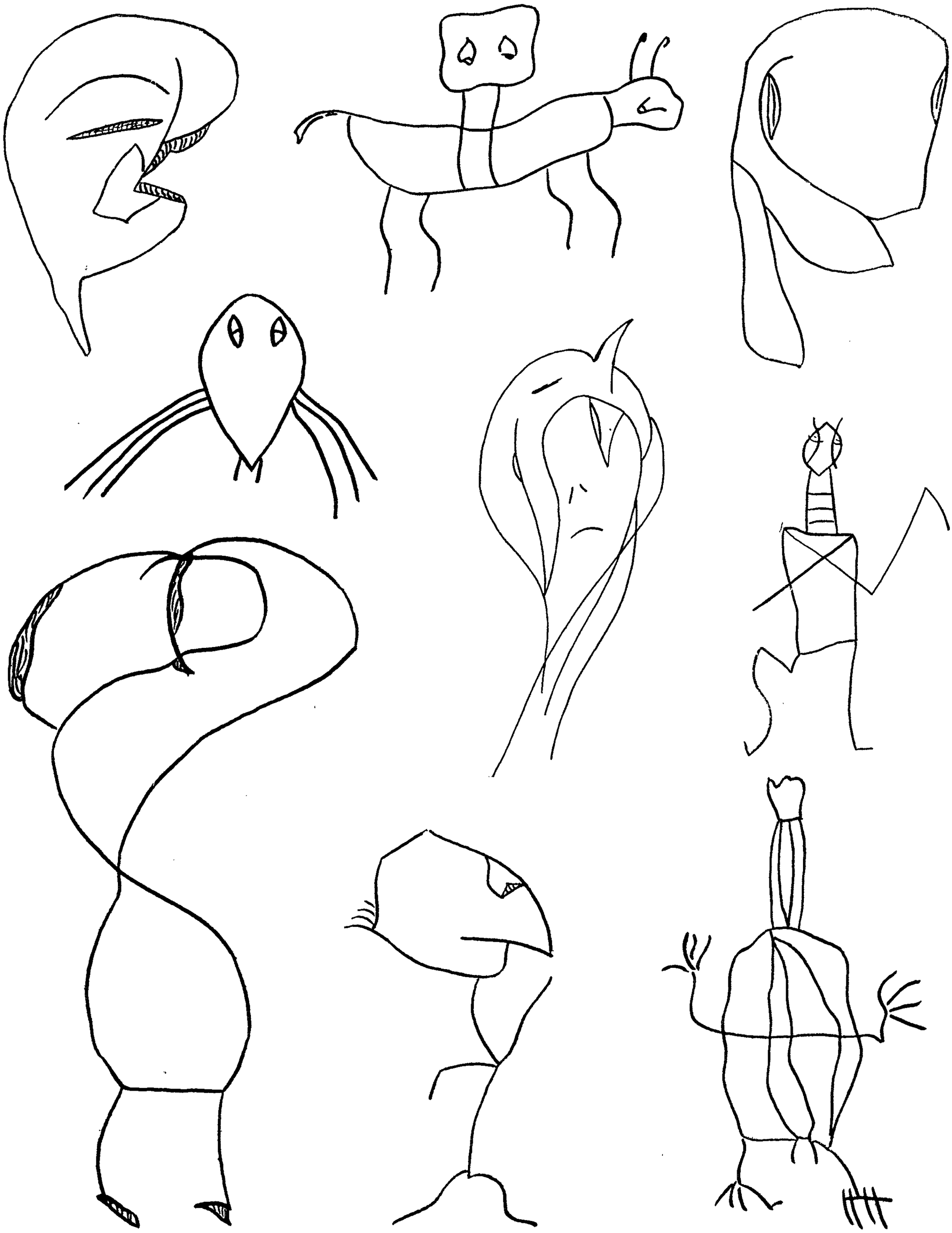
C'est là du moins ce qui pourrait apparaître si l'on s'en tenait à la théorie de M. Luquet. Car si l'on passe de ces conceptions savamment élaborées à un point de vue beaucoup plus grossier, selon lequel l'art qui n'est appelé *primitif* que par abus serait simplement caractérisé par l'*altération* (2) des formes présentées, un tel art a existé avec des caractères très accusés dès l'origine, *mais cet art grossier et déformant aurait été réservé à la représentation de la forme humaine.* A vrai dire, je m'étonne que quiconque cherche à définir une sorte d'art qui s'oppose à celle qui est traditionnelle en Europe ne se soit pas immédiatement reporté à une dualité si évidente et même si choquante à l'origine de la représentation figurée. Les rennes, les bisons ou les chevaux sont représentés avec une minutie si parfaite que si nous pouvions voir d'aussi scrupuleuses images des hommes eux-mêmes, la période la plus étrange des avatars humains cesserait du même coup d'être le plus inaccessible. Mais les dessins et les sculptures qui ont été chargés de représenter les Aurignaciens sont presque tous informes et *beaucoup moins humains* que ceux qui représentent les animaux ; d'autres comme la Vénus Hottentote sont d'ignobles caricatures de la forme humaine. L'opposition est la même à la période magdalénienne.

Il est évidemment regrettable que cette altération *volontaire* des formes passe au travers des définitions de M. Luquet.

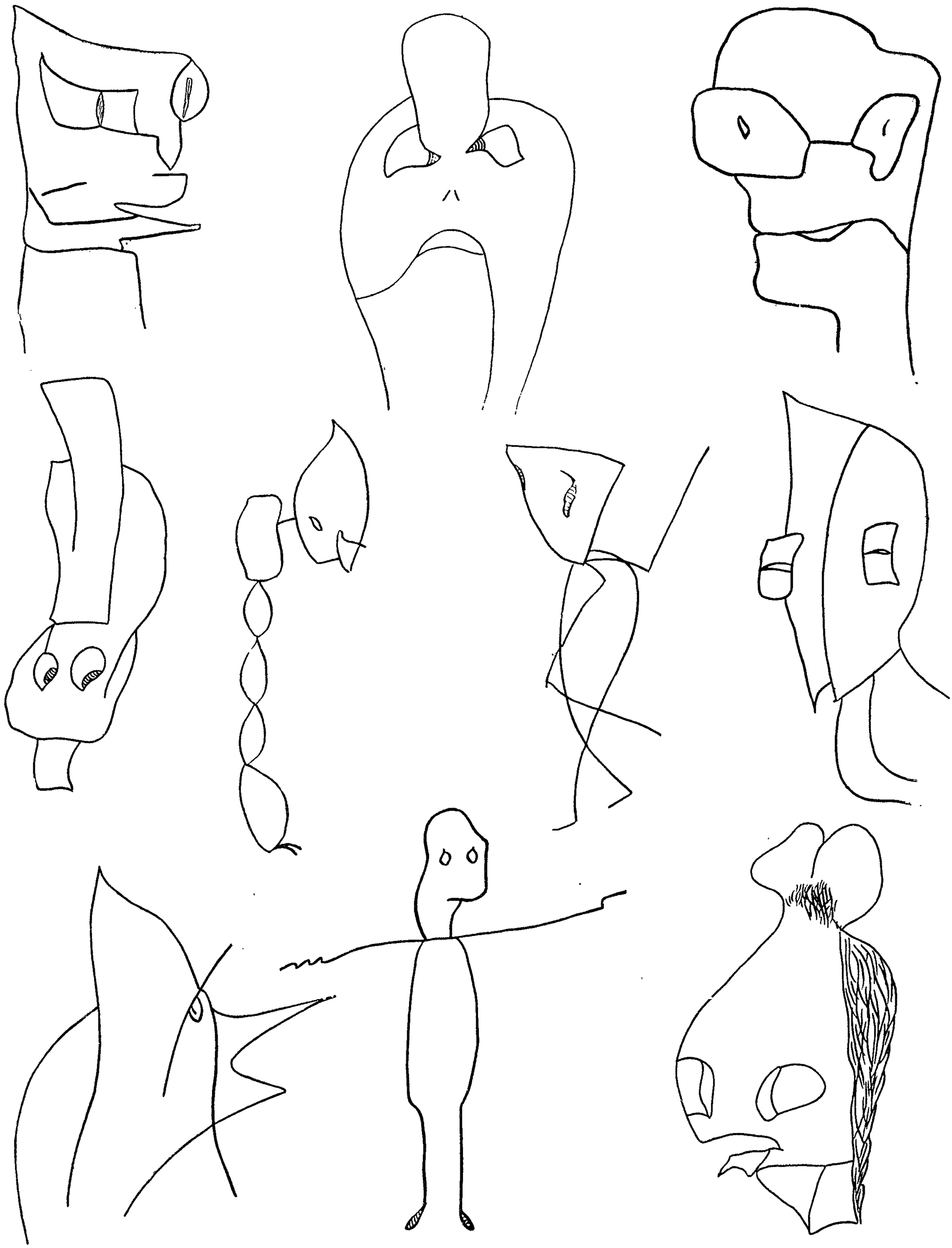
Je ne prétends pas rendre compte entièrement, dès l'abord, de cette dualité catégorique. Je ne pense pas qu'elle soit beaucoup plus mystérieuse que telle ou telle autre, mais je me borne pour l'instant à indiquer avec quels moyens il est possible d'accéder au problème qu'elle pose.



LILI MASSON, 9 ANS, AQUARELLES. EN HAUT : « LA MÈRE BAT L'ENFANT ET LES FRÈRES ET LES ANIMAUX LE DÉFENDENT EN BAS : « L'ÉLÉPHANT EST ADMIRÉ » (1930).



GRAFFITIS D'ENFANTS ABYSSINS, RELEVÉS PAR MARCEL GRIAULE, DANS DES ÉGLISES DU GODJAM (ABYSSINIE).



GRAFFITIS D'ENFANTS ABYSSINS, RELEVÉS PAR MARCEL GRIAULE, DANS DES ÉGLISES DU GODJAM.

Quelle que soit l'impasse dans laquelle il semble que soit entré M. Luquet, ses travaux fournissent, à mon avis, des données importantes, du moins lorsqu'ils concernent la genèse de la représentation figurée. Les mains salies promenées sur les murs ou les griffonnages dans lesquels il voit l'origine du dessin infantile ne sont pas seulement des « affirmations machinales de la personnalité de leurs auteurs ». Sans insister suffisamment, M. Luquet a rapproché ces gestes de la destruction d'objets par les enfants. Il est extrêmement important d'observer que dans ces différents cas, il s'agit toujours d'*altération* d'objets, que l'objet soit un mur, une feuille de papier ou un jouet. Personnellement, je me rappelle avoir pratiqué de tels griffonnages : je passai toute une classe à badigeonner d'encre avec mon porte-plume le costume de mon voisin de devant. Je ne puis me tromper aujourd'hui sur le sentiment qui m'inspirait. Le scandale qui en résulta interrompit une béatitude du plus *mauvais* aloi. Plus tard, je pratiquai le dessin d'une façon moins informe, inventant sans trêve des profils plus ou moins comiques, mais ce n'était pas n'importe quand ni sur n'importe quel papier. Tantôt, j'aurais dû rédiger un devoir sur ma copie, tantôt, j'aurais dû écrire sur un cahier la dictée du professeur. Je ne doute pas un instant que je retrouvais ainsi les conditions normales de l'art graphique. Il s'agit tout d'abord d'*altérer* ce que l'on a sous la main. Au cours de la première enfance, il suffit de la première feuille de papier venue qu'on barbouille salement. Mais il est possible de devenir plus exigeant par la suite. Je ne saurais citer de meilleur exemple que celui des enfants abyssins, dont quelques graffiti sont publiés ici. Les enfants abyssins atteints de graphomanie ne charbonnent que sur les colonnes ou sur les portes des églises. Chaque fois qu'ils sont pris sur le fait ils sont battus, mais les parties basses des églises sont couvertes de leurs bizarres élucubrations (3).

Il est vrai que l'*altération* principale n'est pas celle que subit le support du dessin. Le dessin lui-même se développe et s'enrichit en variétés, en accentuant dans tous les sens la déformation de l'objet représenté. Ce développement est facile à suivre à partir du griffonnage. Le hasard dégage de quelques lignes bizarres une ressemblance visuelle qui peut être fixée par la répétition. Cette étape représente en quelque sorte le second degré de l'*altération*, c'est-à-dire que l'objet détruit (le papier ou le mur) est altéré à tel point qu'il est transformé en un nouvel objet, un cheval, une tête, un homme. Enfin, au cours de la répétition, ce nouvel objet est lui-même altéré par une série de déformations. L'art, puisque art il y a incontestablement, procède dans ce sens par destructions successives. Alors tant qu'il libère des instincts *libidineux*, ces instincts sont sadiques.

Toutefois, une autre issue est offerte à la représentation figurée à partir du moment où l'imagination substitue au support détruit un objet nouveau. Au lieu de se comporter vis-à-vis du nouvel objet de la même façon que vis-à-vis du précédent, il est possible, au cours de la répétition, de le soumettre à une appropriation progressive par rapport à l'original représenté. On passe par ce moyen, assez rapidement, d'une figuration approximative à l'image de plus en plus conforme d'un animal, par exemple. Il s'agit alors d'un véritable changement de sens au début du développement. Nous nous bor-

nerons à constater pour l'instant qu'un tel changement de sens a eu lieu dès l'Aurignacien en ce qui concerne la représentation des animaux et non en ce qui concerne la représentation des hommes. Il n'a pas lieu non plus dans les dessins de la plupart des enfants, pour lesquels il faut faire une part considérable à la volonté d'altérer les formes jusqu'à les rendre risibles, ni dans l'art d'un grand nombre de peuples sauvages actuels. D'autre part, un changement de sens contraire a eu lieu de nos jours dans les arts figurés : ceux-ci ont présenté assez brusquement un processus de décomposition et de destruction qui n'a pas été beaucoup moins pénible à beaucoup de gens que ne le serait, la vue de la décomposition et de la destruction du cadavre. Mais, bien entendu, la conception de M. Luquet ne peut pas plus envisager cette forme moderne de la représentation qu'elle ne peut envisager la sculpture en général ; car si cette peinture pourrie altère les objets avec une violence qui n'avait pas encore été atteinte, elle ne présente qu'à un degré insignifiant des phénomènes de réalisme intellectuel.

Quoi qu'il en soit, on a vu que les travaux de M. Luquet, résumés dans le volume qu'il vient de consacrer à l'*Art primitif*, apportent une contribution considérable aux quelques notions que nous avons sur l'origine et même sur le sens de la figuration. Sur ce point, les opinions de M. Luquet représentent un apport positif, difficile à éliminer, quelle que soit la méfiance qui s'attache aux conceptions qui rapprochent l'évolution de l'individu et l'évolution historique. Ces opinions doivent seulement être élaborées en ce sens qu'elles ne font pas suffisamment la part aux motifs psychologiques. Ces motifs sont extrêmement faciles à constater chez les enfants alors que nous avons très peu de données pour les hommes préhistoriques. Mais il n'est nullement utile de prétendre que le développement a pu se passer dans le même ordre chez les uns que chez les autres. Il suffit de constater dans les deux cas le résultat du facteur psychologique mis en cause, à savoir l'altération des formes. Seul le traitement différent des animaux et des hommes pourra fournir des indications psychologiques en ce qui concerne la préhistoire, mais je ne doute pas que l'analyse de cette différence de traitement ne donne des résultats suffisants.

Georges BATAILLE.

NOTES. — G. H. Luquet, *L'Art Primitif*, Paris, G. Doin, 1930, in-16. (Encylopédie scientifique publiée sous la direction du Dr Toulouse, Bibliothèque d'Anthropologie, Dir. : P. Rivet, vol. 13).

(2) Le terme *d'altération* a le double intérêt d'exprimer une décomposition partielle analogue à celle des cadavres et en même temps le passage à un état parfaitement hétérogène correspondant à ce que le professeur protestant Otto appelle le *tout autre*, c'est-à-dire le sacré, réalisé par exemple dans un spectre (cf. R. Otto, *Le sacré*, trad. A. Jundt, Paris, Payot, 1929, in-8).

(3) Ces admirables *graffiti* ont été relevés dans des églises du Godjam par Marcel Griaule, au cours de sa récente mission. M. Griaule n'en a pas relevé moins de 500, qu'il compte publier prochainement. Les enfants les dessinent pendant les offices et paraissent rechercher de préférence des formes susceptibles de plusieurs interprétations, ayant la valeur d'un calembour.

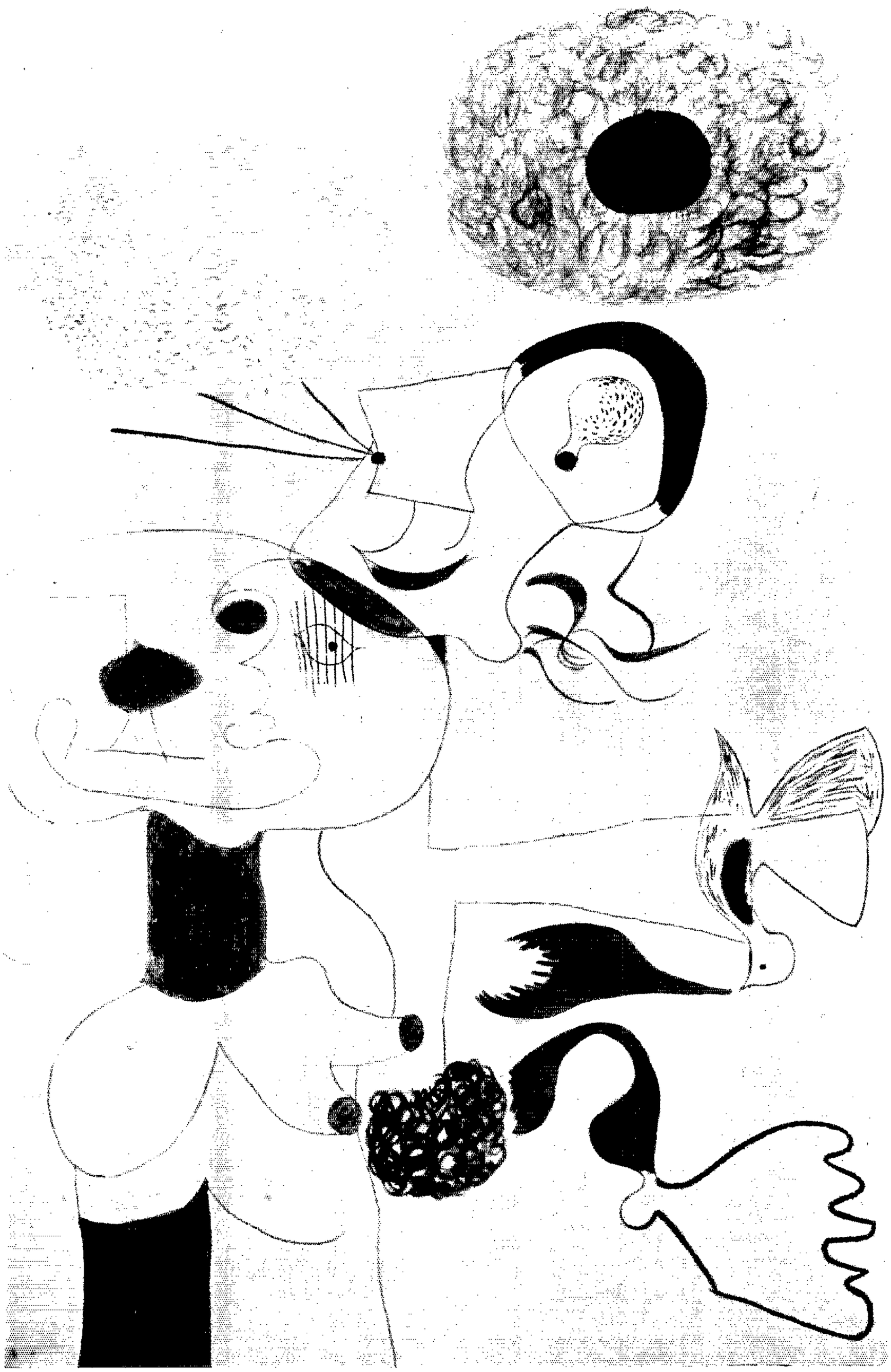


*Photo Giraudon*

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (230×150 ‰). — GALERIE PIERRE.

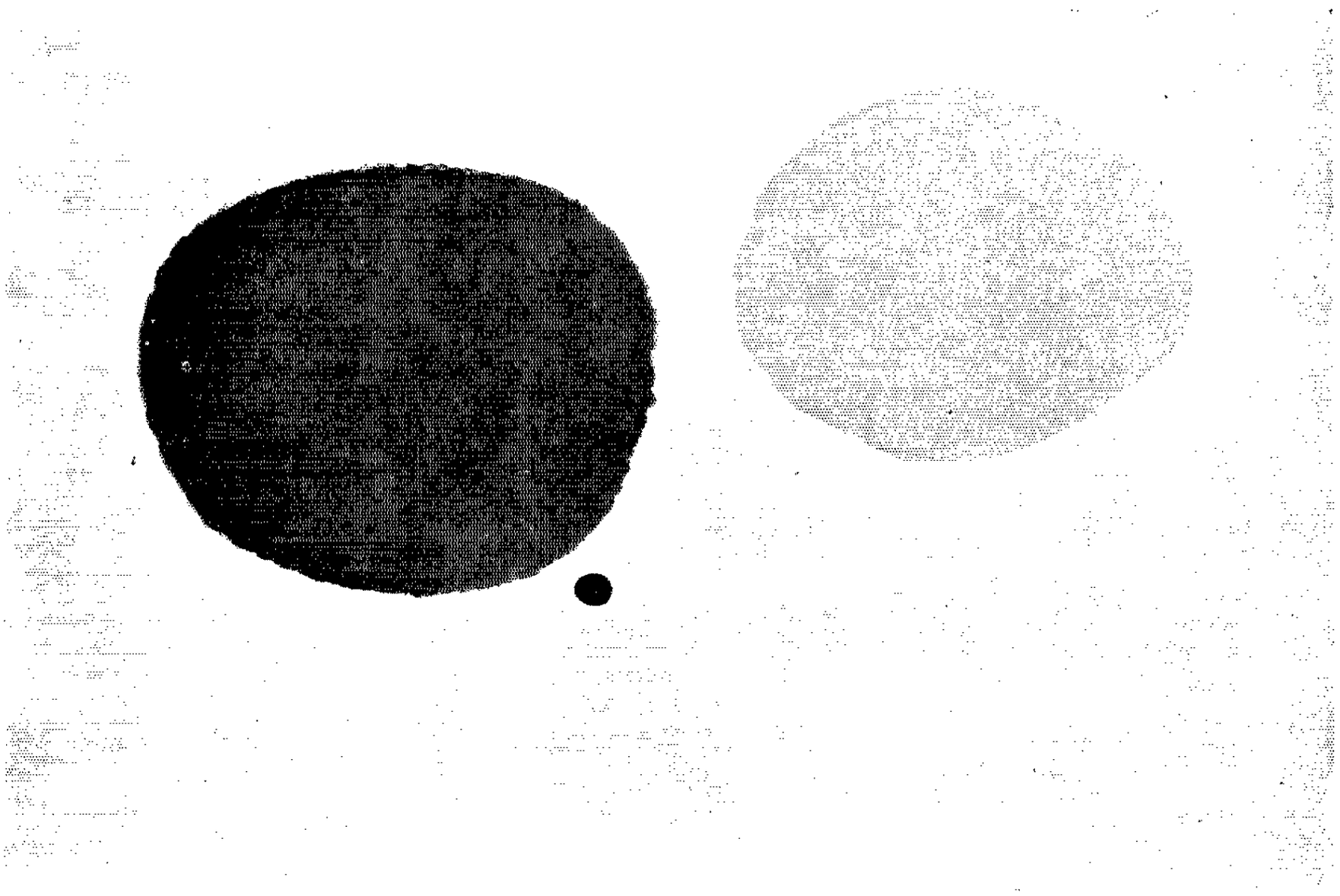


Photo Giraudon

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (150×225 %). — GALERIE PIERRE.

# JOAN MIRÓ : PEINTURES RÉCENTES

Les quelques peintures de Miró que nous publions ici représentent l'étape la plus récente de ce peintre dont l'évolution présente un intérêt bien singulier. Joan Miró est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière, une sorte de poussière ensoleillée. Par la suite, ces objets infimes eux-mêmes se libérèrent individuellement de toute réalité et apparurent comme une foule d'éléments décomposés et d'autant plus agités. Enfin comme Miró lui-même professait qu'il voulait « tuer la peinture », la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques taches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre. — G. B.

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (155×230 c.). — GALERIE PIERRE.

*Photo Giraudon*

*Photo Gerondon*

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (150 × 225 ⅝). — GALERIE PIERRE.

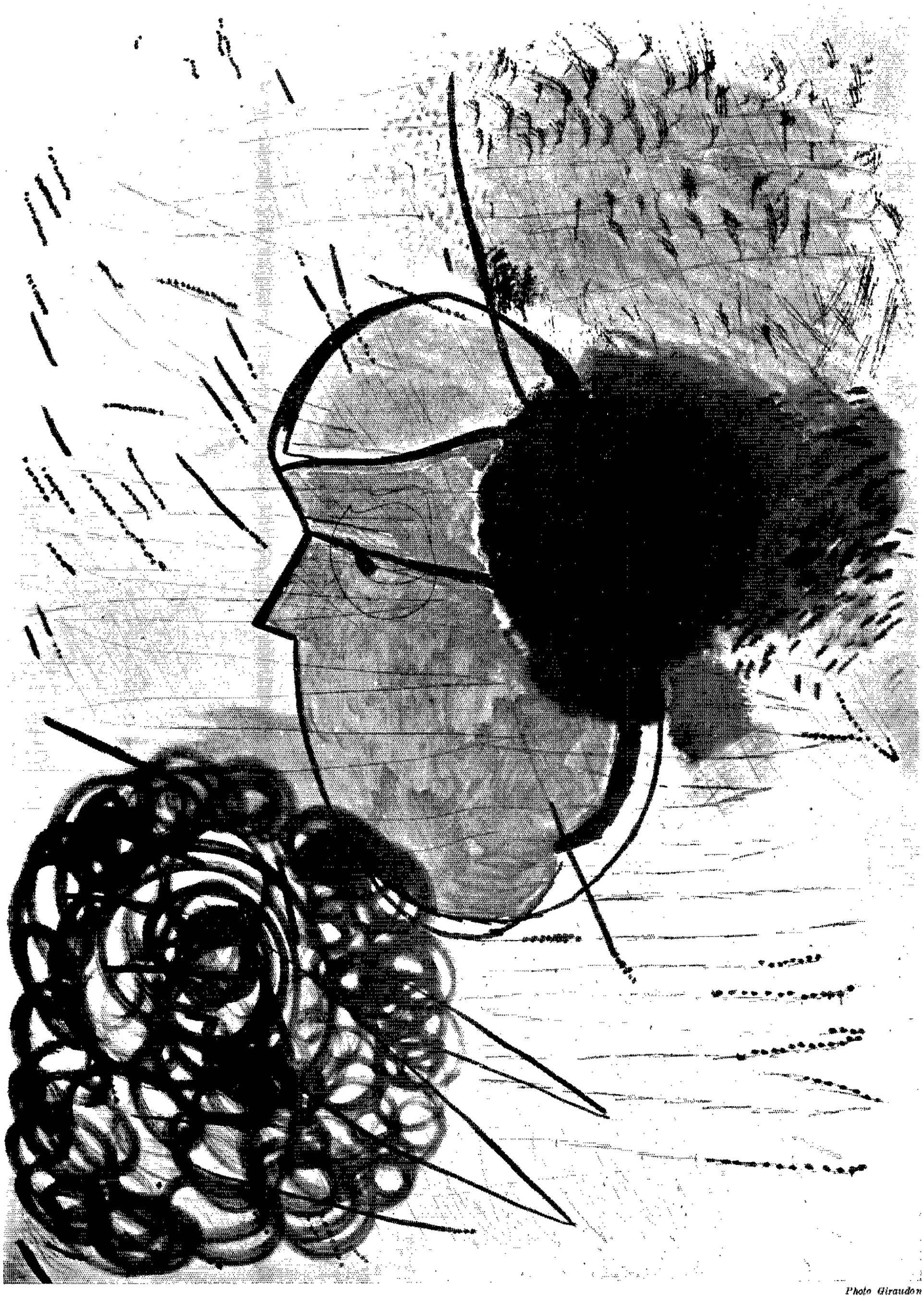


*Photo Giraudon*

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (230 × 165 ⅝). — GALERIE PIERRE.

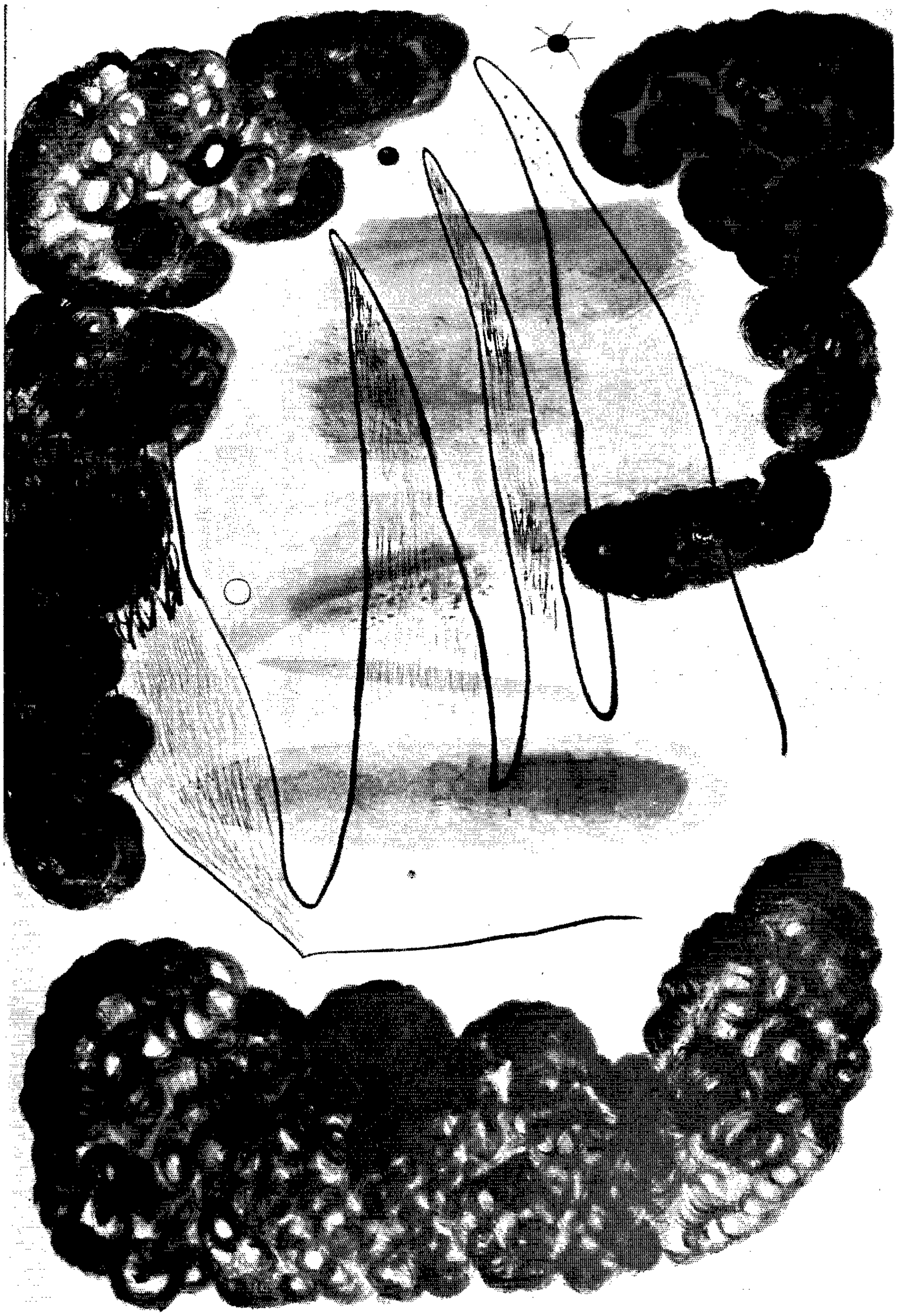


*Photo Giraudon*

JOAN MIRÓ, PEINTURE, 1930 (235 × 155 ⅝). — GALERIE PIERRE.

*Photo Wide World (Expédition Seabrok)*

CÔTE D'IVOIRE. — A OUÉKOUÉ : LE CHEF MOMPO, DIT PAR LES BLANCS LE "CHEF A CASQUE DE POMPIER". LORS DE SON PASSAGE EN CÔTE D'IVOIRE, LA MISSION DAKAR-DJIBOUTI RENDRA VISITE A CE CHEF.

# L'ŒIL DE L'ETHNOGRAPHE

## (A propos de la Mission Dakar-Djibouti)

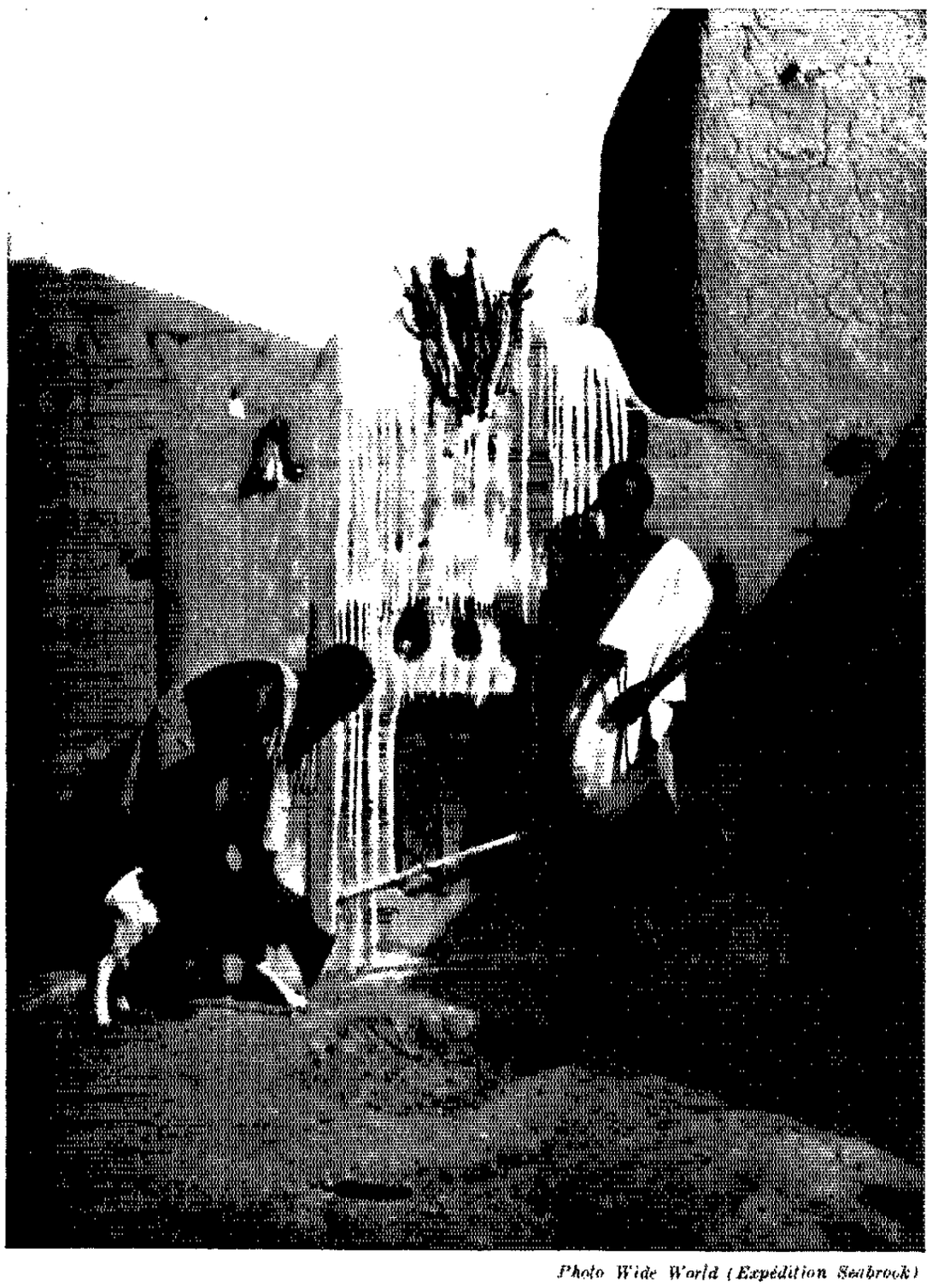


*Photo Wide World (Expédition Seabrook)*

SOUDAN FRANÇAIS. — PRÊTRES HABÉ S'APPRÊTANT A SACRIFIER UN CHEVREAU DEVANT UN AUTEL.

*La grande presse a signalé le prochain départ — au début de* 1931 *— de la mission Dakar-Djibouti qui se propose, en deux ans environ, de traverser l'Afrique depuis l'Océan Atlantique jusqu'à l'Océan Indien, passant par le Sénégal, le Soudan Français, la Côte d'Ivoire, la Haute-Volta, le Dahomey, le Togo, le Niger, le Tchad, le Cameroun, l'Afrique Equatoriale Française, le Congo Belge, le Soudan Anglo-Egyptien, l'Abyssinie, la Côte*

*Française des Somalis. Cette expédition, organisée par l'Institut d'Ethnologie et le Museum d'Histoire Naturelle, patronnée et subventionnée par plusieurs ministères et gouvernements de colonies en même temps que par les plus hauts organismes scientifiques (entre autres l'Institut de France et l'Université de Paris), a pour buts principaux : le rassemblement de collections pour le Museum d'Histoire Naturelle et le Musée du Trocadéro, l'étude de nombreux peuples dont les coutumes sont à la veille de disparaître (notamment les Nouers et les Shillouks, ainsi que les Wohitos du lac Tana), la prise de films documentaires et l'enregistrement sur disques de langages et de chants, la création, entre les fonctionnaires coloniaux et les organismes scientifiques de la métropole, de relations indispensables au développement des sciences naturelles et sociologiques.*

*A la tête de cette mission se trouve notre ami* Marcel GRIAULE, *ancien chargé de mission en Abyssinie (dont* DOCUMENTS *a publié, outre diverses notes, deux importants articles* — « Totémisme abyssin », 1929, *numéro* 6, et « Légende illustrée de la reine de Saba », 1930, *numéro* 1 — *et dont l'Institut d'Ethnologie vient de faire paraître dans sa collection de Travaux et Mémoires une remarquable étude sur la magie abyssine* « Le Livre de recettes d'un dabtara abyssin »).

*Parmi les membres du personnel figurent deux de nos collaborateurs :* André SCHÆFFNER, *chargé du Service d'Organologie musicale au Musée d'Ethnographie du Trocadéro,* Michel LEIRIS, *qui suivra l'expédition en qualité de secrétaire-archiviste.*

*La direction de DOCUMENTS a jugé bon de demander à ce dernier quelques impressions sur l'entreprise à laquelle il va participer, la première en France d'une telle envergure, dans le domaine de l'ethnographie et de la linguistique.* — G.-H. RIVIÈRE.

Le 11 mai 1912 — j'avais alors 11 ans — mes parents m'emmenaient au théâtre Antoine voir jouer *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, dont c'était la première représentation à ce théâtre.

On se souvient du scandale que fit cette pièce, tirée par l'auteur d'un roman du même nom (1). Deux séries de représentations de cet ouvrage, dans des versions plus courtes, avaient déjà eu lieu au Théâtre Fémina un certain temps auparavant. Toutes deux avaient été saluées par les rires méprisants de spectateurs incapables de saisir une poésie merveilleusement fraîche et neuve, mais d'une étrangeté telle que pour ces gens elle ne pouvait être autre chose qu'un pur tissu d'extravagances. Il en fut de même — et plus encore — aux représentations du Théâtre Antoine.

Le sujet de la pièce est très simple : le paquebot *Lyncée* fait naufrage sur les côtes de l'Afrique tropicale ; accueillis généreusement par le souverain du pays, alors en lutte contre une tribu ennemie, les passagers, parmi lesquels se trouvent les membres d'une grande troupe de phénomènes genre Barnum, préparent une série d'attractions pour les fêtes du couronnement, qui aura lieu lorsque l'empereur du Ponukélé, leur hôte, aura annexé le royaume du Drelschkaff son rival. Au dernier acte on verra ce souverain, Talou VII, revêtu d'un manteau de gala représentant une carte d'Afrique, présider la cérémonie du sacre, qui se déroule sur la grande place de sa capitale, Ejur, entourée

pour la circonstance de palissades dont chaque pieu supporte une tête coupée. Auparavant, le spectateur aura assisté aux répétitions de tous les numéros préparés par les passagers, à l'exhibition de tous les phénomènes, ainsi qu'à quelques intrigues de cour et différents supplices, d'une cruauté plus que raffinée, infligés à une poignée de traîtres.

Parmi les inventions présentées, figure la fameuse « statue en baleines de corset roulant sur des rails en mou de veau » qui longtemps défraya la chronique et, parmi les tortures, celle qui consiste à graver au fer rouge, sur la plante des pieds d'un faussaire, le texte entier du document incriminé.

Outre ce qu'il y a d'absolument génial dans de telles constructions poétiques, l'œuvre de Raymond Roussel — sans que l'auteur l'ait sciemment cherché — offre le double intérêt de présenter : d'une part une Afrique telle, à peu de chose près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe de phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ceux que nous nommons avec dédain des « primitifs ».

La première notion que j'ai eue de l'Afrique remonte à cette époque où, m'intéressant passionnément aux écrits de Raymond Roussel, que je connaissais en tant qu'ami de ma famille, je rêvais pays lointains et tortueuses découvertes, situant sur le même plan l'aventure du voyage matériel et l'aventure poétique, qui n'est, elle aussi, qu'un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel.

Longtemps plus tard, connaissant déjà Marcel Griaule (2) et m'occupant d'ethnographie (cette science qui a ceci de magnifique que, plaçant toutes les civilisations sur le même pied et ne considérant aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre *a priori* en dépit de la complexité plus ou moins grande des superstructures ou du raffinement plus ou moins accentué des notions dites « morales », elle est la plus généralement humaine, parce que, non limitée — ainsi que la plupart des autres — aux hommes blancs, à leur mentalité, à leurs intérêts, à leurs techniques, elle s'étend à la totalité des hommes, qu'elle étudie dans leurs rapports entre eux et non d'une manière arbitrairement individuelle), longtemps plus tard, parvenu à cet âge voisin de la trentième année, où l'on commence à violemment regretter son enfance à cause de tout ce qu'elle contenait de poésie, j'eus la chance (grâce à des esprits sensibles comme moi à tout ce qui participe de cette féerie enfantine) d'avoir entre les mains le petit livre d'Helen Bannerman intitulé *The Story of Little Black Sambo* (3) — classique parmi les contes de nursery — dont l'action se passe en Afrique ou bien aux Indes, peu importe, mais dans lequel je retrouvai, sous une forme tout à fait différente de celle qui m'avait tant frappé chez Roussel, en même temps que le merveilleux de mon enfance, la hantise exotique.

## Histoire de Little Black Sambo

Il était une fois un petit garçon noir dont le nom était Little Black Sambo.
Et sa mère s'appelait Black Mumbo.
Et son père s'appelait Black Jumbo.

CÔTE D'IVOIRE. — ARRIVÉE D'UN SORCIER MANGOLÉ, AU CHEF-LIEU DE LA VILLAGE YAFOUBA, DES HOMMES PORTEURS DE LANCES ET BONDISSANT ET EN CRIANT ET FORCENT LES FEMMES ET LES ENFANTS À SE RÉFUGIER DANS LES MAISONS. LE SORCIER PRÉCÉDENT IL DANSAIT EN

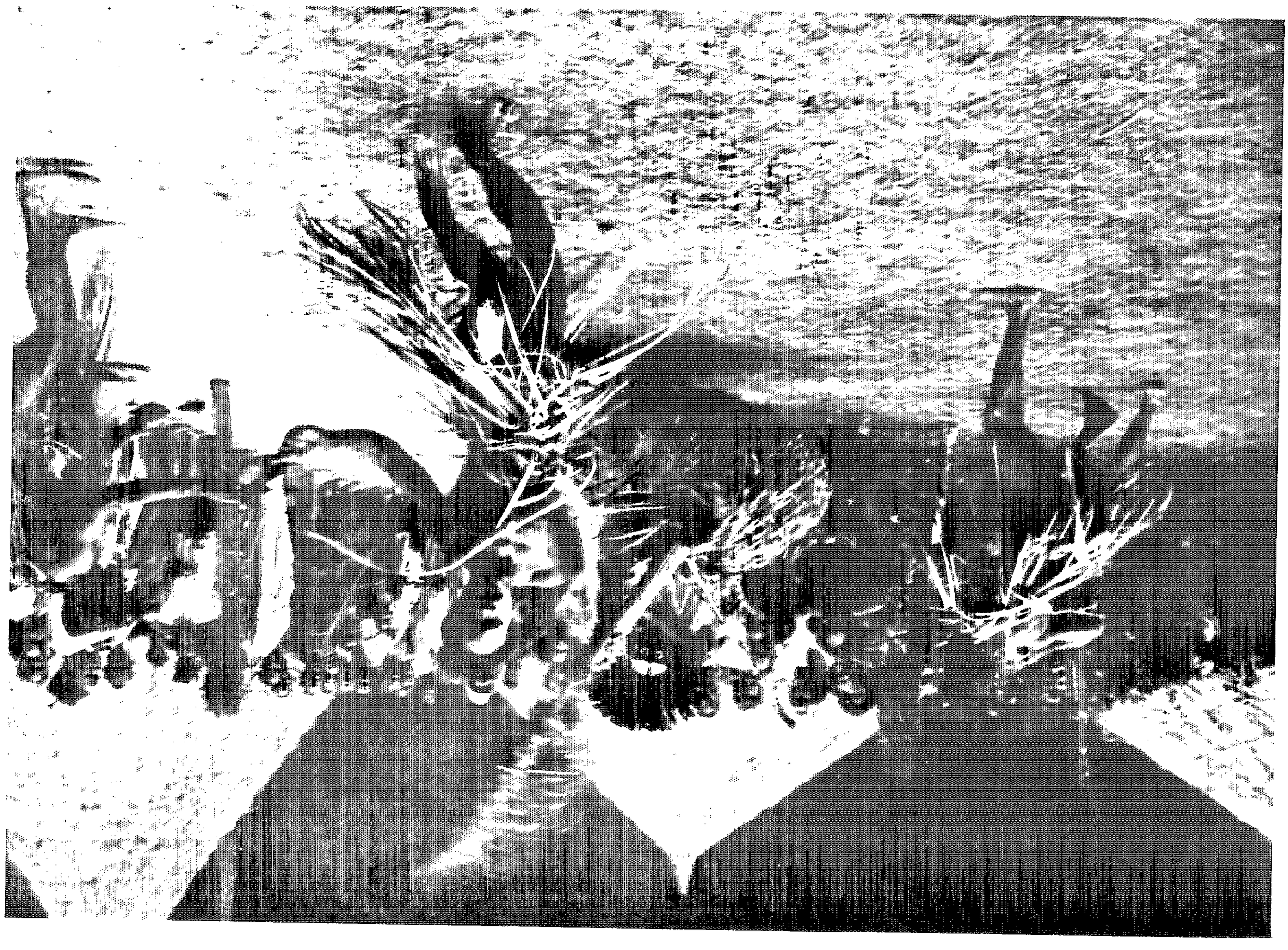


*Photo Wide World (Expédition Seago).*

SOUDAN FRANÇAIS. — ENFANTS NOUVELLEMENT CIRCONCIS DE LA TRIBU HABBE, APPORTANT DES OFFRANDES A UN AUTEL PHALLIQUE QU'ILS ONT AU PRÉALABLE DÉCORÉ D'HERBES ET DE FLEURS.

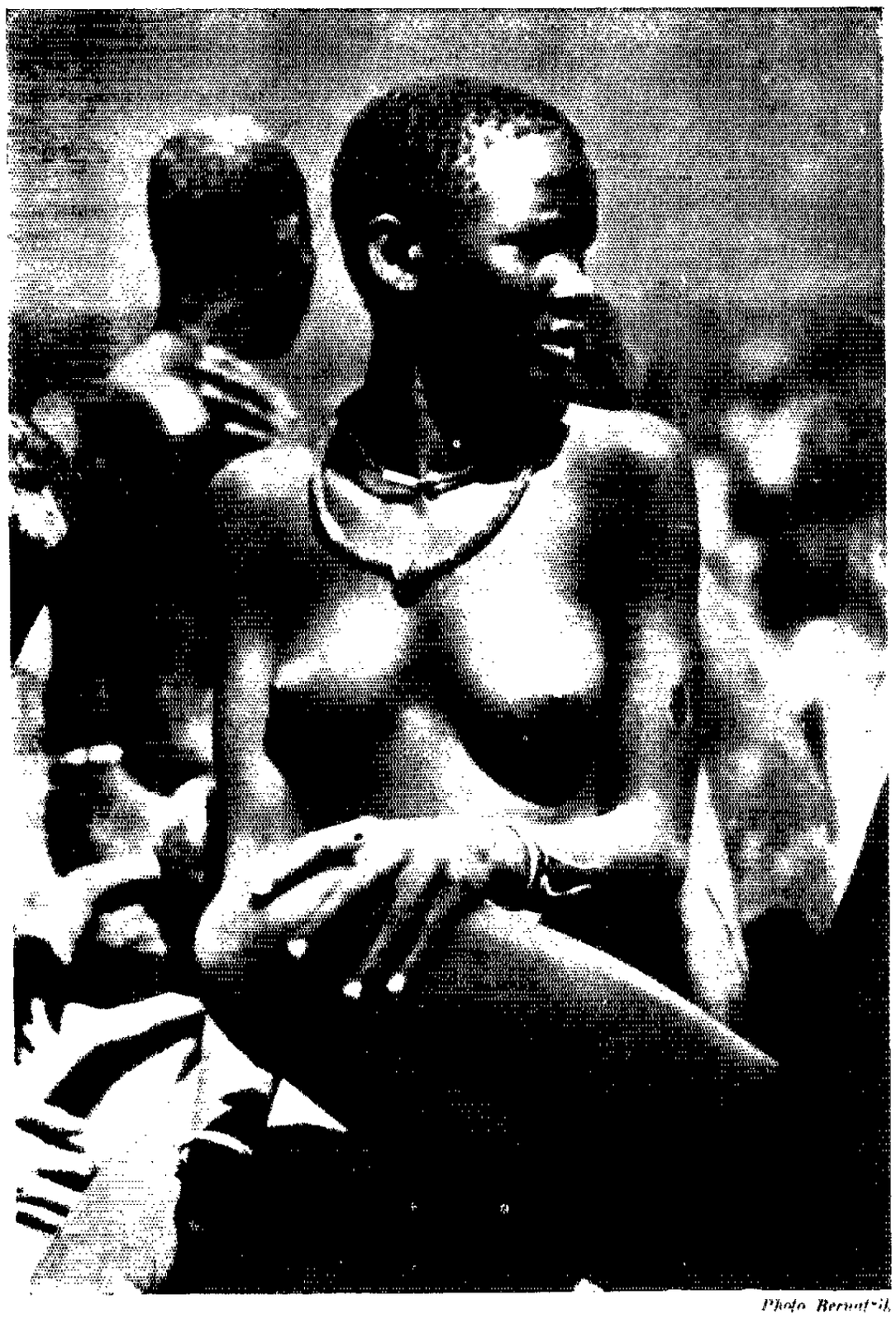


*Photo Bernatski.*

SOUDAN ANGLO-EGYPTIEN. — JEUNE FILLE SOUDANAISE PORTANT UN BRACELET DE CORNE.

Et Black Mumbo lui fit une belle petite Veste Rouge
et une paire de belles petites Culottes Bleues.
Et Black Jumbo alla au Bazar, et lui acheta un beau Parapluie Vert, et une ravissante petite Paire de Souliers Pourpres avec des Semelles Cramoisies et une Doublure Cramoisie.
Little Black Sambo, alors, n'était-il pas grandiose ?
Donc il mit tous ses Beaux Habits et s'en alla faire un tour dans la Jungle. Et bientôt il rencontra un Tigre. Et le Tigre lui dit : « Little Black Sambo, je vais vous manger ! » Et Little Black Sambo lui dit : « Oh ! ne me mangez pas, s'il vous plaît, Monsieur Tigre, et je vous donnerai ma belle petite Veste Rouge. »
Alors le Tigre dit : « Très bien, je ne vous mangerai pas pour cette fois, mais vous allez me donner votre belle petite Veste Rouge. » Donc le Tigre prit au pauvre Petit Black Sambo la belle petite Veste Rouge, et s'en alla disant : « Maintenant, c'est moi le plus grandiose Tigre de la Jungle. »

Et Little Black Sambo continua son chemin, et bientot il rencontra un autre Tigre, et celui-ci lui dit : « Little Black Sambo, je vais vous manger ! » Et Little Black Sambo lui dit : « Oh ! ne me mangez pas, s'il vous plait, Monsieur Tigre, et je vous donnerai mes belles petites Culottes Bleues. » Alors le Tigre dit : « Très bien, je ne vous mangerai pas pour cette fois, mais vous allez me donner vos belles petites Culottes Bleues. » Donc le Tigre prit au pauvre Petit Black Sambo les belles petites Culottes Bleues et s'en alla disant : « Maintenant, c'est moi le plus grandiose Tigre de la Jungle. »

Et Little Black Sambo continua son chemin et bientôt il rencontra un autre Tigre, et celui-ci lui dit : « Little Black Sambo, je vais vous manger ! » Et Little Black Sambo lui dit : « Oh ! ne me mangez pas, s'il vous plait, Monsieur Tigre, et je vous donnerai mes beaux petits Souliers Pourpres à Semelles Cramoisies et Doublure Cramoisie. »

Mais le Tigre lui dit : « Que voulez-vous que je fasse de vos souliers ? J'ai quatre pieds, vous n'en avez que deux : vous n'avez pas assez de souliers pour moi. »

Mais Little Black Sambo lui dit : « Vous pourriez les mettre à vos oreilles. »

« Parfaitement, dit le Tigre, c'est une très bonne idée. Donnez-les moi, et je ne vous mangerai pas pour cette fois. »

Donc le Tigre prit au pauvre Petit Black Sambo ses beaux petits Souliers Pourpres à Semelles Cramoisies et Doublure Cramoisie, et s'en alla disant : « Maintenant, c'est moi le plus grandiose Tigre de la Jungle. »

Et bientôt Little Black Sambo rencontra un autre Tigre et celui-ci lui dit : « Little Black Sambo, je vais vous manger ! » Et Little Black Sambo lui dit : « Oh ! ne me mangez pas, s'il vous plait, Monsieur Tigre, et je vous donnerai mon beau Parapluie Vert. »

Mais le Tigre dit : « Comment voulez-vous que je tienne un parapluie, quand j'ai besoin de toutes mes pattes pour marcher ? »

« Vous pourriez faire un nœud à votre queue, et le porter de cette manière » dit Little Black Sambo.

« Parfaitement, dit le Tigre. Donnez-le moi, et je ne vous mangerai pas pour cette fois. » Donc, il prit au pauvre Petit Black Sambo son beau Parapluie Vert, et s'en alla disant : « Maintenant, c'est moi le plus grandiose Tigre de la Jungle. »

Et le pauvre Petit Black Sambo s'en alla en pleurant, parce que les méchants Tigres lui avaient pris tous ses beaux habits.

Tout à coup il entendit un horrible bruit qui résonnait ainsi : « Gr-r-r-r-r-rrrrrr », et devenait de plus en plus fort. « Oh ! Dieu, dit Little Black Sambo, ce sont les Tigres qui reviennent me manger ! Que faire ? » Vite, il courut à un palmier et jeta un coup d'œil de derrière l'arbre pour voir ce qu'il y avait.

Et là, il vit tous les Tigres qui luttaient et se disputaient pour savoir lequel d'entre eux était le plus grandiose. Et à la fin, ils furent si en colère qu'ils bondirent tous, quittèrent tous les beaux habits, et commencèrent à s'entre-déchirer avec leurs griffes et à se mordre les uns les autres avec leurs grandes énormes dents blanches.

Et ils vinrent roulant et culbutant juste au pied de l'arbre derrière lequel Little Black Sambo était caché, mais lui sauta bien vite derrière le parapluie. Et les Tigres s'attrapèrent tous mutuellement par la queue, en se querellant et se mordant, de sorte qu'ils se trouvèrent placés en rond autour de l'arbre.

Alors, quand les Tigres furent bien petits et bien loin, Little Black Sambo sauta sur ses pieds, et cria : « Oh ! Tigres ! pourquoi avez-vous quitté tous vos jolis habits ? Est-ce que par hasard vous n'en auriez plus besoin ? » Mais les Tigres répondirent seulement : « Gr-r-rrrrr ! »

Alors Little Black Sambo dit : « Si vous en avez besoin, dites-le, ou bien je les emporte. »

Mais les Tigres ne voulaient pas se lâcher la queue, de sorte qu'ils pouvaient seulement dire : « Gr-r-r-r-rrrrrrr ! »

Donc Little Black Sambo remit tous ses beaux habits et s'en alla.

Et les Tigres étaient très, très en colère, et ils ne voulaient toujours pas se lâcher la queue.

Et ils étaient si en colère qu'ils coururent autour de l'arbre, essayant mutuellement de se dévorer,

ABYSSINIE — AU GODJAM : DANSE DE GUERRIERS GALLA DEVANT LA MISSION GRATIEN, 1928.

Photo Marcel Griaule

et ils coururent de plus en plus vite, jusqu'à tourbillonner si vite qu'on ne pouvait plus voir leurs jambes du tout.

Et ils coururent toujours plus vite et de plus en plus vite, jusqu'au moment où ils fondirent, et laissèrent seulement une grande énorme flaque de beurre fondu (ou « ghi » comme on dit dans les Indes) autour du pied de l'arbre.

A cet instant Black Jumbo rentrait chez lui de son travail, avec un grand énorme pot de cuivre dans les bras, et quand il vit ce qui restait de tous les Tigres il dit : « Oh ! quel délicieux beurre fondu ! Je vais l'emporter à la maison pour que Black Mumbo fasse la cuisine avec. »

Donc, il mit le tout dans le grand énorme pot de cuivre et l'emporta à la maison pour que Black Mumbo fasse la cuisine avec.

Quand Black Mumbo vit le beurre fondu, combien elle fut ravie ! « Maintenant, dit-elle, nous allons avoir des crêpes pour dîner ! »

Donc elle prit de la farine, et des œufs, et du lait, et du sucre, et du beurre, et fit un énorme gigantesque plat de crêpes absolument exquises. Et elles les fit frire dans le beurre fondu qu'avaient produit les Tigres, et les crêpes furent jaunes et brunes, juste comme de petits Tigres.

Et ils s'assirent tous pour dîner. Et Black Mumbo mangea vingt-sept crêpes, et Black Jumbo

> en mangea cinquante cinq, mais Little Black Sambo en mangea cent soixante neuf, car il avait si faim !

Le petit garçon noir pleurant sur ses habits volés, dans la forêt pleine de tigres qui pourraient encore le dévorer mais qu'il mangera lui-même avec un appétit de petit cannibale ; les deux rois nègres de Roussel qui se battent en duel, déguisés en Marguerite de *Faust*, à l'acte II de la pièce précitée (je vois encore leurs bonnets de dentelle, leurs joues noires encadrées de magnifiques tresses blondes, et j'entends les cris horribles qu'ils poussaient) ; la jeune condamnée qu'on fait mourir à l'acte III, en l'exposant à l'un de ces affreux orages des régions tropicales, le front muni d'un long paratonnerre et les pieds chaussés de brodequins métalliques en communication avec le sol ; ce souverain sauvage qu'on vit longtemps sur des affiches, coiffé d'un gibus, porteur de manchettes impeccables qui faisaient un étonnant contraste avec ses oripeaux bigarrés, et des talons Wood-Milne fixés à cru sous ses pieds nus ; autant d'images à peine plus fantaisistes que les représentations qu'un Européen moyen peut se faire d'un pays exotique, ne voyant guère plus loin que *Malikoko roi nègre*, le succès du Châtelet, même s'il est cultivé, car alors sa culture européenne lui met des verres déformants dans l'esprit, il ne peut faire abstraction de ses tics et de ses manies purement locales, et tout ce qui vient des hommes d'autres climats et d'autres races, il le voit à travers sa mentalité blanche, c'est-à-dire, sans qu'il s'en rende compte, d'une manière entièrement fantasmagorique.

Un voyage d'études effectué selon les disciplines ethnologiques — tel celui auquel je compte collaborer, sous la direction de mon ami Griaule, entre Dakar et Djibouti — doit contribuer à dissiper pas mal de ces erreurs et, partant, à ruiner nombre de leurs conséquences, entre autres le préjugés de races, iniquité contre laquelle on ne s'élèvera jamais assez. Cela suffit pour donner à cette entreprise, en plus de son intérêt scientifique, une grande portée humaine.

Quant à moi, qui vois surtout dans le voyage — outre la meilleure méthode pour acquérir une connaissance réelle, c'est-à-dire vivante — l'accomplissement de certains rêves d'enfance, en même temps qu'un moyen de lutter contre la vieillesse et la mort en se jetant à corps perdu dans l'espace pour échapper imaginairement à la marche du temps (en oubliant aussi sa propre personnalité transitoire par la prise d'un contact concret avec un grand nombre d'hommes apparemment très différents), je souhaite — si peu de goût que j'aie pour le prosélytisme — que le plus possible de mes amis artistes ou littérateurs, pour la plupart absorbés aujourd'hui par des préoccupations en fin de compte uniquement esthétiques, ou engagés dans des querelles stériles de groupe à groupe, fassent comme moi : qu'ils voyagent, non en touristes (ce qui est voyager sans cœur, sans yeux et sans oreilles), mais en ethnographes, de manière à devenir assez largement humains pour oublier leurs médiocres petites « manières de blancs » (ainsi que disent certains nègres) et ce qu'ils s'imaginent être leur « personne » d'intellectuels, se rapprochant du héros, naïf peut-être mais d'autant plus admirable, de ce conte songoï que je trouve infiniment touchant (4) :

Un homme dont le nom etait Abarnakat, voyageait avec ses compagnons. Un cordon rouge était attaché à son cou et il avait une couverture rouge et un âne. Il attachait son âne à son pied et étendait sa couverture pour dormir.

Un jour qu'il dormait, l'un de ses camarades se leva, détacha le cordon de son cou, l'attacha à son propre cou, souleva doucement Abarnakat pour retirer la couverture rouge, détacha l'âne, alla sous un arbre, étendit la couverture et attacha l'âne à son pied.

Lorsque Abarnakat s'éveilla et qu'il vit cet homme, un cordon rouge attaché à son cou, l'âne attaché à son pied et lui-même couché sur la couverture rouge, il dit : « Cette personne est Abarnakat ; et moi, qui suis-je ? » Et il se leva en pleurant.

*Paris, le 17 Novembre* 1930,

Michel LEIRIS.

*Photo Marcel Griaule*

ABYSSINIE. — LA MISSION GRIAULE 1928 EN MARCHE, AU NORD D'ADDIS-ABEBA.

NOTES. — (1) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Alphonse Lemerre, éd., Paris, 1910.
Il convient de noter que, contrairement à ce que pourrait faire croire le titre de son livre, Raymond Roussel n'était jamais allé en Afrique au moment où il l'écrivit. Il avait seulement lu des récits de voyage.

(2) Je vis Marcel Griaule pour la première fois en juillet 1929. C'est une date dans ma vie... Mes premières lectures ethnographiques remontent à quelques années auparavant. De même que plusieurs autres, je suis venu à l'ethnographie par « l'art nègre ».

(3) Helen Bannerman, *The Story of Little Black Sambo*. Première édition : Londres, octobre 1899. La traduction publiée ici a été faite d'après l'édition de 1928 (Chatto and Windus, ed., London).

(4) Pères Hacquard et Dupuis, *Manuel de la langue songay*, Paris, 1897, pages 75-76. Conte songoï de Tombouctou reproduit sous le titre « Simplicité » par Maurice Delafosse dans *l'Ame Nègre*, Payot, éd., Paris, 1922.

# LE DIEU BÉSA ET LA MAGIE HELLÉNISTIQUE

A bien des égards, l'histoire d'une représentation magique suivie dans ses développements successifs pose à l'archéologue la même question qu'au métaphysicien le fameux argument dit du « couteau à Colas » : remplacez la lame, puis le manche ; l'objet est-il le même ou tout à fait un autre ? L'hétéroclite personnage à tête d'animal de notre figure 6 n'a aucun trait de commun avec la divinité emplumée dont la figure 1 reproduit une des postures classiques. Nous croyons cependant pouvoir les désigner du même nom : Bès d'Egypte, Bésa de la magie hellénistique. Prototype original, avatar dernier : entre ces limites extrêmes, une série de représentations échelonnées où les formes primitives s'effacent peu à peu pour faire place à d'autres attributs qui s'ajoutent, composent entre eux et se multiplient, toute une histoire dont, seule, la continuité assure tout au long à Bésa une identité d'ailleurs toute nominale. Cette étude de formes recouvre un problème de forces. La succession, la transformation de ces figures s'expliquent par le souci qui guide la magie en toutes ses démarches : celui d'un rendement *maximum* des énergies occultes. Si Bésa voit ainsi changés et multipliés les attributs qui servent à le représenter comme les noms dont on l'invoque, c'est que le lent effort du magicien ou de sa clientèle a été de réunir en lui — comme, du reste, sur la tête d'autres dieux — le plus grand nombre de puissances jusque-là divisées et réservées à la figuration de telle ou telle divinité différente. Cette accumulation de forces éparses et de formes hétérogènes ne va pas sans compressions ni, par là, sans incohérences. Le graveur d'intailles, le modeleur de statuettes, le fabricant de papyri magiques veulent conserver et, aussi, ajouter le plus qu'il se puisse : d'où ces monstrueux assemblages à quoi leur inintelligibilité finale conférera plus de mystère. De cette tendance moniste, de ce syncrétisme de la magie, l'*abraxas* de notre figure 6 offre un échantillon. Chacune des étapes où, tour à tour, est passé Bès, marque l'apparition de chacun des attributs qu'offre, réunis, la surcharge bizarre de cette gemme. En suivre l'histoire, c'est, également, rendre compte en un sens des détails inintelligibles que la pierre peut présenter ; c'est montrer qu'ils le sont devenus à un moment pour le magicien lui-même qui en a oublié le sens et la destination primitive.

*Evolution.* — 1° Le Bès égyptien est, à l'origine, un dieu mineur dont une foison d'amulettes ou autres représentations a rendu familière la posture de nain grotesque (1) : accroupi comme l'est Ptah, il élève au-dessus de deux courtes jambes un ventre gras et un gros visage à yeux ronds dont une langue pendante accentue la grimace. Cinq plumes hérissées composent la coiffure. Parfois une queue de lion pend entre les jambes ou ondule le long du flanc ; la chevelure, abondante comme la barbe, prend des allures de crinière. L'attitude touche à l'obscène : Bès est souvent ithyphallique ; quelquefois, il tient dans sa main un phallus. Les Egyptiens faisaient venir le dieu d'Arabie et, sans

*Photo Archives photographiques*

I. BÈS ACCOMPAGNÉ D'UN PETIT MUSICIEN (LOUVRE). BAS-RELIEF DE PLOMB. — MUSÉE DU LOUVRE.

doute, le modèle en est-il un masque du centre africain (2). Certains historiens (Ed. Rouge, Paul Pierret) ont voulu voir en lui le symbole des forces destructives opposé à l'éternelle jeunesse d'Horus ; plus simplement, il est à ses débuts le dieu tantôt de la musique, des danses et des jeux (il tient alors une cithare ou un tambourin), tantôt de la guerre : c'est le « Bès militaire » brandissant un poignard ou entouré de couteaux. Notre figure 1 réunit ces deux attributions : un Bès guerrier y est accompagné d'un petit danseur qui porte un tambourin et qui doit être un sphinx (souvent lié à Bès dont il supporte, par exemple, le trône) ou, plutôt, Beset, la réplique féminine du dieu. Ce Bès primitif eût pu n'avoir jamais de place que dans la piété du peuple ou des enfants, si son aspect hideux ne l'avait appelé à jouer en magie un rôle efficace : la grimace, la langue tirée, le geste obscène sont, en effet, propres à détourner les effets du mauvais œil, à écarter les démons, les bêtes malfaisantes, les maladies. Là git l'amorce de la prodigieuse carrière de Bès.

2° De fait, nous trouvons Bès associé à Horus sur tous les monuments magiques connus sous le nom de « stèles d'*Horus sur les crocodiles* » et dont le plus ancien type remonte à 1320-1200 (3). Ces stèles assurent protection contre les animaux dangereux de l'Egypte (serpents, scorpions, crocodiles, lions, etc.), bref, contre toutes les incarnations d'Apophis ou de Seth qui attaquent et blessent Horus, ou tel autre dieu ou déesse, mais dont Horus finit par triompher. Suivant le procédé connu, le magicien, ou celui qui implore secours, s'identifie au dieu et assimile les dangers qu'il peut courir à la passion, à la lutte et à la victoire du dieu ; à ce titre, il intéresse à sa protection les autres divinités de l'Egypte. Sur ces monuments, Bès tend à jouer un rôle de premier plan. Deux tranches de la stèle dite de Metternich, par exemple, ne sont pas seules à reproduire sa posture accroupie ou à le représenter *tenant deux serpents à bout de bras* ; sur la figure principale de la face antérieure, son masque léonin et grotesque surmonte Horus nu, debout sur des crocodiles et étouffant de ses poings refermés serpents, scorpions, lions et gazelles. Mais le haut de la face postérieure de la stèle offre plus encore. On peut en suivre la description sur un bas-relief de métal du Louvre (fig. 2) qui, parmi beaucoup d'autres, en est la reproduction à peu près fidèle. Au milieu d'un demi-cercle de flammes aux apparences de poignards à lame recourbée et *au-dessus d'une*

*cartouche où sont enfermées sept espèces d'animaux nuisibles* (lion, deux serpents — sur la fig. 2, un seul serpent —, loup — ou renard —, crocodile, scorpion, porc — sur la fig. 2, hippopotame —, tortue), se dresse un personnage *à quatre ailes, à quatre bras, à queue d'oiseau, aux genoux ornés d'uraeus.* Ses mains inférieures portent l'une *le sceptre à tête de vautour*, l'autre, la croix ansée, symbole de vie; les bras supérieurs tendent deux faisceaux faits d'épieux, de couteaux, de symboles de force et de vie que tiennent enserrés deux serpents. (Sur notre figure 2, des scorpions sont mêlés aux couteaux et aux serpents autour de la lame retournée dite « bâton d'Horus »). *La tête porte une coiffure compliquée* en forme de *naos*, sorte de colonne entourée de têtes d'animaux (vache, gazelle, etc.) et de couteaux et surmontée de deux cornes de bélier sur quoi est agenouillé, bras en l'air, un personnage en adoration ; d'autres couteaux dressés encadrent cet adorant. (La figure 2 présente une coiffure analogue, mais, en quelque sorte, affaissée autour du masque dont des têtes d'animaux forment l'auréole. Les couteaux subsistent aux extrémités des cornes de bélier, mais le personnage en prière a été remplacé par un *disque solaire* entouré de deux plumes, souvenir de la coiffure primitive, de Bès, et de deux *uraeus porteurs de disques solaires*). L'inscription hiéroglyphique qui, sur la stèle Metternich, accompagne la scène, indique qu'il s'agit sans doute de Shou, fils du Soleil, *qui a revêtu le masque de Bès pour lutter contre les reptiles et les fauves.*

Première assimilation de Bès et qui suffira à assurer sa fortune ultérieure. Bès est déjà entré en composition avec un autre dieu et pour exercer une fonction magique. Surtout, il tend à prendre *une signification solaire* : le masque peut être confondu avec la tête même du fils du Soleil, et, d'autre part, Horus que surmonte ce masque sera, par la suite, considéré comme le dieu du Soleil. A cette étrange figuration, à cette signification solaire, d'autres éléments secondaires prédisposaient d'ailleurs Bès dont le nom peut désigner soit l'*épervier* (d'où les deux paires d'ailes), soit la *flamme* (4). Bès, enfin, a un masque et des attributs de lion (queue ou, même, pattes) : or, le lion deviendra dans l'inter-

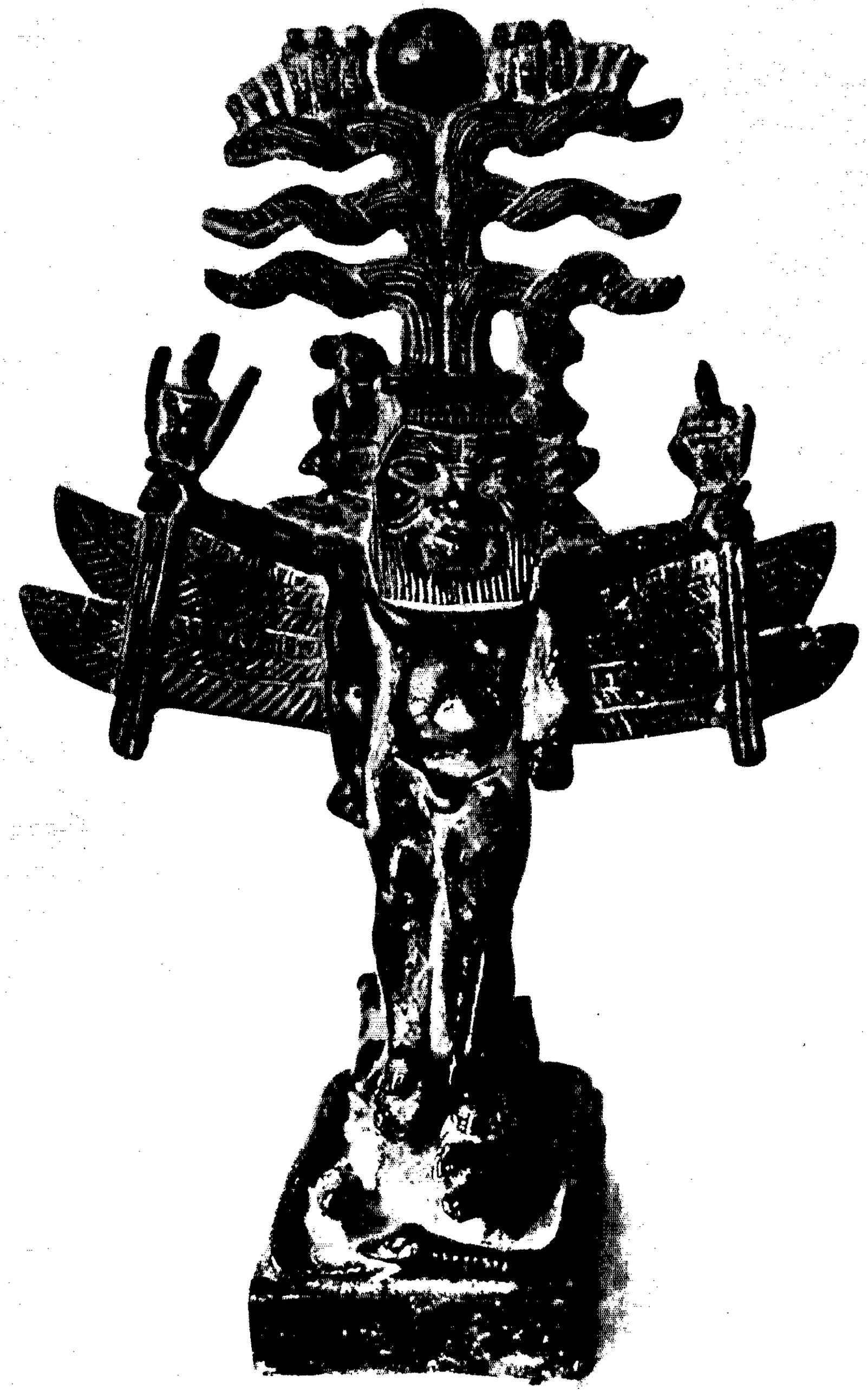
*Photo Archives photographiques*

2. BÈS PANTHÉE (EGYPTE). BAS-RELIEF DE MÉTAL. — MUSÉE DU LOUVRE.

FIG. 4. - PETITE STÈLE DE PIERRE, AU DROIT BÈS PANTHÉE ET AU REVERS TÊTE D'HERAKLÈS (?). - MUSÉE D'ATHÈNES, COLLECTION DEMETRIOU, N° 913.

prétation syncrétiste comme dans les papyri magiques le « symbole mystique » du soleil (5). De cette première *théocrasie* qui rapproche, pour finalement les confondre, Bès, Râ et Horus, nous avons des preuves : des amulettes du Nouvel Empire (dès 1500 avant J.- C.) donnent au petit Horus la tête bestiale de Bès ; sur d'autres, la soif d'un *maximum* de protection magique a déjà mêlé à ce personnage insolite des attributs les plus multiples et les plus hétérogènes (6). D'autre part, une figure d'Amon-Râ, publiée par Champollion (7) présente non seulement avec la stèle Metternich, mais encore avec toutes nos illustrations, de remarquables analogies : même cadre, mêmes serpents, même coiffure de disques et de plumes montée sur auréole. Les pieds sont d'un lion, et des quatre bras, sur fond de quatre ailes, les gauches sont, l'un replié vers la tête, *l'autre armé d'un fouet*, comme sur notre figure 3; du côté droit, une des mains tient un sceptre compliqué à tête de vautour, l'autre un phallus. Cette figure de Champollion est d'autant plus précieuse que certains de ses détails paraissent se retrouver sur notre pierre gnostique : *une queue de crocodile et un buste* qui semblerait fait d'un serpent enroulé, mais *qui, en réalité, est un corps de scarabée*. L'Amon-Râ *panthée* confond donc sa forme avec celle de Bès *panthée*.

3° De cette assimilation d'attributs et de dieux naîtra un type monstrueux dont, à quelques détails près, les traits permanents assurent à Bès son identité. Type dont nous possédons des échantillons et des variations multiples (8). Les quatre ailes d'épervier, dont un papyrus magique de Leyde, relatif à la fabrication d'une amulette analogue, précise le nombre, les quatre bras dont deux sont étendus, les deux queues sont caractéristiques. Tantôt, cependant, comme sur une statuette d'Athènes (fig. 5), la queue d'épervier repose sur un lion ; tantôt l'autre queue sera (fig. 3 et 5) de chien



5 = BÈS. STATUETTE MAGIQUE DE BRONZE. = MUSÉE D'ATHÈNES, COLLECTION DIMITRIOU, N° 613.

ou de renard ou (Amon-Râ de Champollion et fig. 6) de crocodile. Le geste des bras inférieurs pourra varier : sur le type le plus ancien, semble-t-il, (fig. 2 et stèle du musée de Turin), une main porte le sceptre à tête de vautour, l'autre la croix ansée. Une stèle d'Athènes (fig. 3), qui place deux fouets dans les mains supérieures, fait tenir à la main droite inférieure une hache, à la gauche le même sceptre à tête de vautour, mais ajoute, serré contre le sceptre, un lion ; détails qui la rapprochent, pour le fouet, de l'Amon-Râ de Champollion, pour la hache, de la stèle Ae D311 de Leyde. La statue magique de notre figure 5 présente, au contraire, un Bès dans l'attitude de la marche : un bras inférieur allongé près du corps et la main fermée, l'autre levé et semblant serrer du poing un bâton ou un objet semblable ; portés à bras tendus, deux sceptres ornés de personnages à bonnet phrygien (emblèmes mithriaques ? ). Si variée qu'elle soit, la coiffure du dieu tourne toujours autour d'une forme constante : les cornes de bélier, surmontées du disque solaire ; parfois compliquée de plumes et couteaux (fig. 2), elle affecte ailleurs (fig. 3) l'allure d'un tronc de cône, souvenir du *naos* de la stèle Metternich, ou bien (fig. 5), tordues en flammes et surmontées d'uraeus, les cornes y sont trois fois répétées. Le plus souvent (fig. 2, 3, 5, stèle de Turin), un amoncellement de têtes d'animaux (huit en général, lion, chacal, bélier, cynocéphale, etc.) flanque le visage des deux côtés. On peut s'apercevoir sur la plupart de nos illustrations que Bès a les pieds et les genoux ornés ou formés de têtes d'animaux : uraeus (fig. 5), ou uraeus aux genoux et têtes de chacal aux pieds (fig. 2), ou mufles de lion aux genoux et têtes de chacal aux pieds (fig. 3). Les pieds de l'Amon-Râ de Champollion sont de lion, etc. Le papyrus magique de Leyde est seul à recommander de transpercer d'un poignard les deux chevilles du dieu. On peut donc hésiter au sujet de l'intaille de notre figure 6 : *les traits qui hérissent les chevilles peuvent représenter ces couteaux ou, plutôt, les oreilles et la silhouette d'un chacal.* Ces pieds et ces genoux animaux sont à rapprocher des yeux dont, parfois (fig. 2 et papyrus 1834 du British Museum), le corps du dieu est comme ocellé et qui font de Bès une sorte d'Argus. Les papyri 121 et 122 de Londres disent de Bésa, assimilé au dieu acéphale, « qu'il a la vue dans les pieds » ; le papyrus magique Harris l'invoque comme ayant « soixante-dix-sept yeux » (9). Que signifient ces caractères et ces figurations sinon que Bès est le protecteur parfait contre le « mauvais œil », que sa vue multiple assure une défense permanente, qu'il est, enfin, omniprésent, comme le soleil l'est à la Création ?

Reste un détail commun à nos représentations et dont nous n'avons point parlé : *le serpent ourobore* sur quoi se tient le dieu. Nous avons vu qu'il était à l'origine la cartouche entourant les sept espèces d'animaux nuisibles dont protègent Horus, Shou et Bès. De ces sept animaux on peut suivre la trace sur nos figures ou sur les socles des statues de Bès ; en fait, c'est en constater la disparition progressive : à peine retrouve-t-on, figure 3, le scorpion, le serpent, la tortue ; le reste est vague pour n'apparaître plus sur la gemme de la figure 6 qu'à l'état informe de virgules et d'une sorte d'oiseau dressé. La suite de l'histoire de Bès expliquera à la fois cette décomposition successive et le symbolisme attaché au serpent qui se mord la queue.

4° Au contact des mythologies étrangères — de la Grèce et de l'Asie-Mineure — le syncrétisme déjà amorcé en Egypte va proliférer démesurément dans un climat de choix : l'époque hellénistique. Non que Bès, devenu Bésa, y jouisse jamais d'un grand crédit auprès de la mythologie et des religions officielles, mais, sans être public, ce dieu n'en deviendra pas moins, et de plus en plus, populaire. Son « impérialisme » magique va se développer au sein des basses classes et en s'y combinant d'éléments nouveaux. D'abord, Bès y voit renforcées ses vertus *apotropaïques*. Une chose, en effet, ne pouvait pas manquer de frapper : l'analogie du masque de Bès et de la tête de Gorgone. Même rictus, même langue tirée, même abondance de cheveux désordonnés, même aptitude, enfin, à horrifier et détourner (10). De cette nouvelle contamination, Bès tire son maximum de signification magique : non seulement son obscénité repousse les influences mauvaises, mais les instruments de cette musique dont il était primitivement le dieu mineur servent aussi (tambourins et castagnettes) à effrayer de leur bruit les démons, à épurer les ténèbres. Couvert d'yeux, il est l'*ambluôpès*, le dieu qui écarte les effets du mauvais œil (11). Bref, il assure à tous les actes de la vie (manger, boire, dormir, rêver, etc.) une protection permanente.

Un second rapprochement va, d'autre part, promouvoir Bésa à un rang suprême (12). Le dieu Aion dont le type est d'origine babylonienne ou, tout au moins, assyro-babylonienne, était, lui aussi, un personnage barbu à quatre ailes serrant dans la main gauche un sceptre, dans la droite, sans doute, une clef et ayant à son côté une tête de lion (voir, par ex., la statue découverte à Strasbourg). Une variante plus barbare, l'Aion de Sidon a une tête de lion, des ailes d'aigle et un serpent enroulé autour du corps. Beaucoup de ces traits lui sont communs avec Bès. Or, l'Aion, en grec l'*éternité*, était, de par la tendance astrologique qui dirige tout le syncrétisme de l'époque, appelé à devenir une des vedettes de ce panthéon des confusions : il est le dieu du temps qui revient sur soi et dont le serpent ourobore symbolise le déroulement circulaire. Cercle du changement et de l'éternité, champ clos de la Nécessité et que dominent les influences des sept planètes rappelées par les sept nœuds du serpent. Au dieu reviennent donc la supériorité et l'autorité sur les sept *archontes* planétaires, sur tout le domaine du monde créé qu'enserre et définit le temps dans son éternel retour sur soi. Lui seul, finalement, pourra être considéré comme le démiurge de cet univers visible et comme le protecteur qui écartera les mauvaises influences astrales qui tissent autour de ce bas monde leur tragique réseau. Aussi, dès le début de l'époque ptolémaïque (selon Reitzenstein), Aion est-il, en Egypte, en relation avec Sérapis et, sur le terrain juif (Gressmann), avec le dieu créateur dont le rôle devient suprême dans la magie : Iaô-Abraxas. Enfin, un texte de Philon de Byblos assure de la contamination de Zarvan-Aion et de Bel-Kronos.

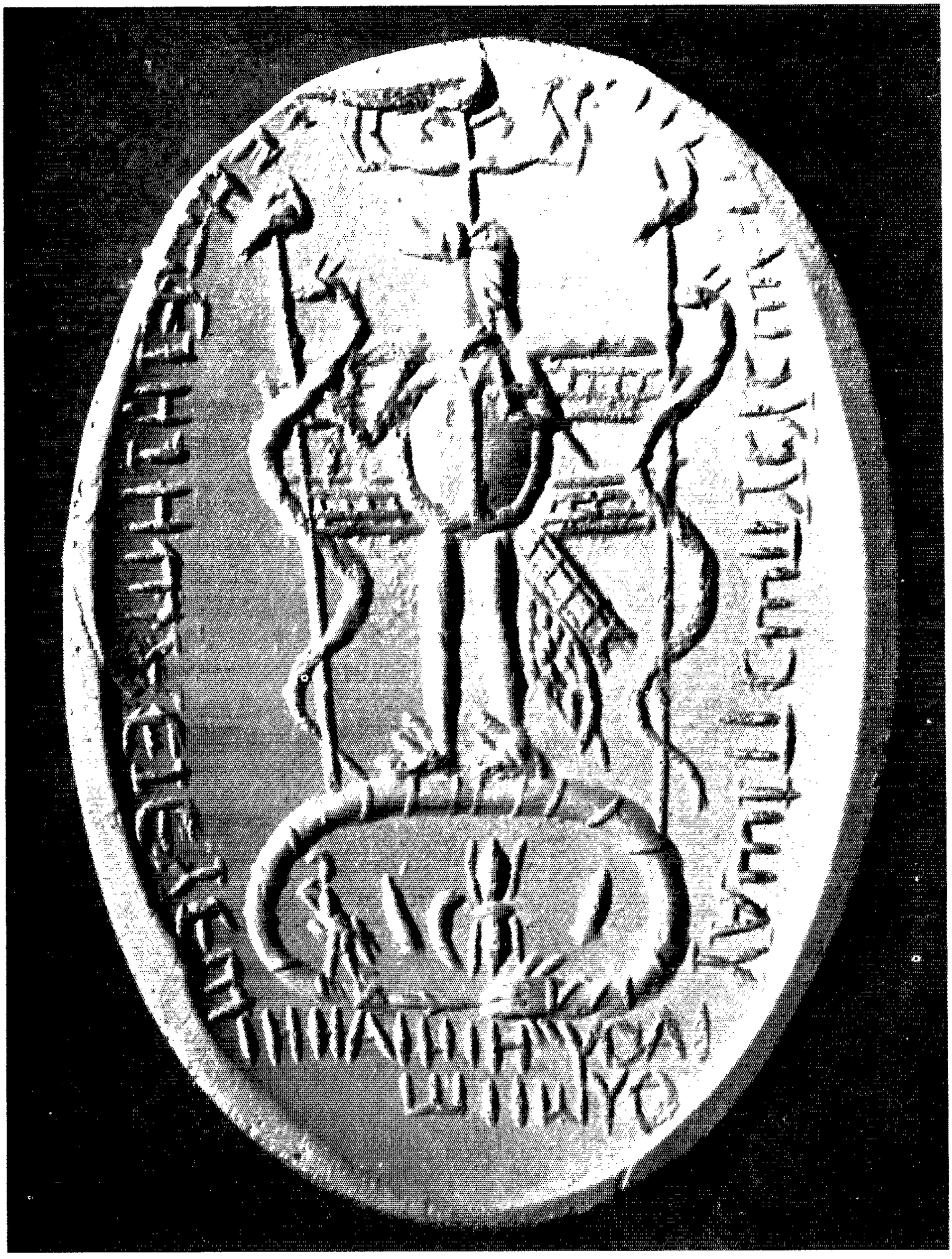
Bésa mis en contact avec Aion, on comprend maintenant la signification dont va se charger le serpent enroulé où se tient le dieu. De la simple cartouche qu'il était d'abord, le voilà promu à la représentation de l'année, de l'éternité, de l'univers sensible, du champ des sept planètes et de la vie comme de la mort (13). Plus besoin, pour le graveur, de reproduire avec exactitude des formes animales dont il a oublié la desti-

nation primitive : ce seront désormais des hiéroglyphes mystérieux, les signes incompréhensibles des sept dieux planétaires peut-être, dont la gemme de la figure 6 donne l'état de corruption et d'inintelligibilité le plus extrême. Par là, Bésa se hausse à un rôle démiurgique à quoi le prédisposaient ses assimilations égyptiennes. Aussi les gemmes et les papyri magiques le revêtent-ils de toutes les appellations du soleil : Iaô, Bakhaxikhux, Sabaoth, Abraxas, etc., et Bésa s'y interchange-t-il avec toutes les autres divinités qu'a universalisées une fonction et un destin analogues, même avec son ancien ennemi : Seth-Typhon. Enfin, ce dieu, qui voyait tout, vit aussi l'avenir et devint prophétique. Au témoignage d'Ammien Marcellin, il existait, au moins au IV^e^ siècle, un oracle de Bès rendu après incubation dans le temple. Attribution nouvelle qui paraît remonter à 122 environ, date où Bès est confondu, sous le nom de Besantinoüs, avec le favori divinisé d'Hadrien. De là, dans nos papyri magiques (British Museum 121 et 122), la dénomination de *chresmôdos* donnée à Bésa : le dieu rend des oracles comme il envoie des songes à l'issue desquels il apparaît lui-même et donne sa consultation.

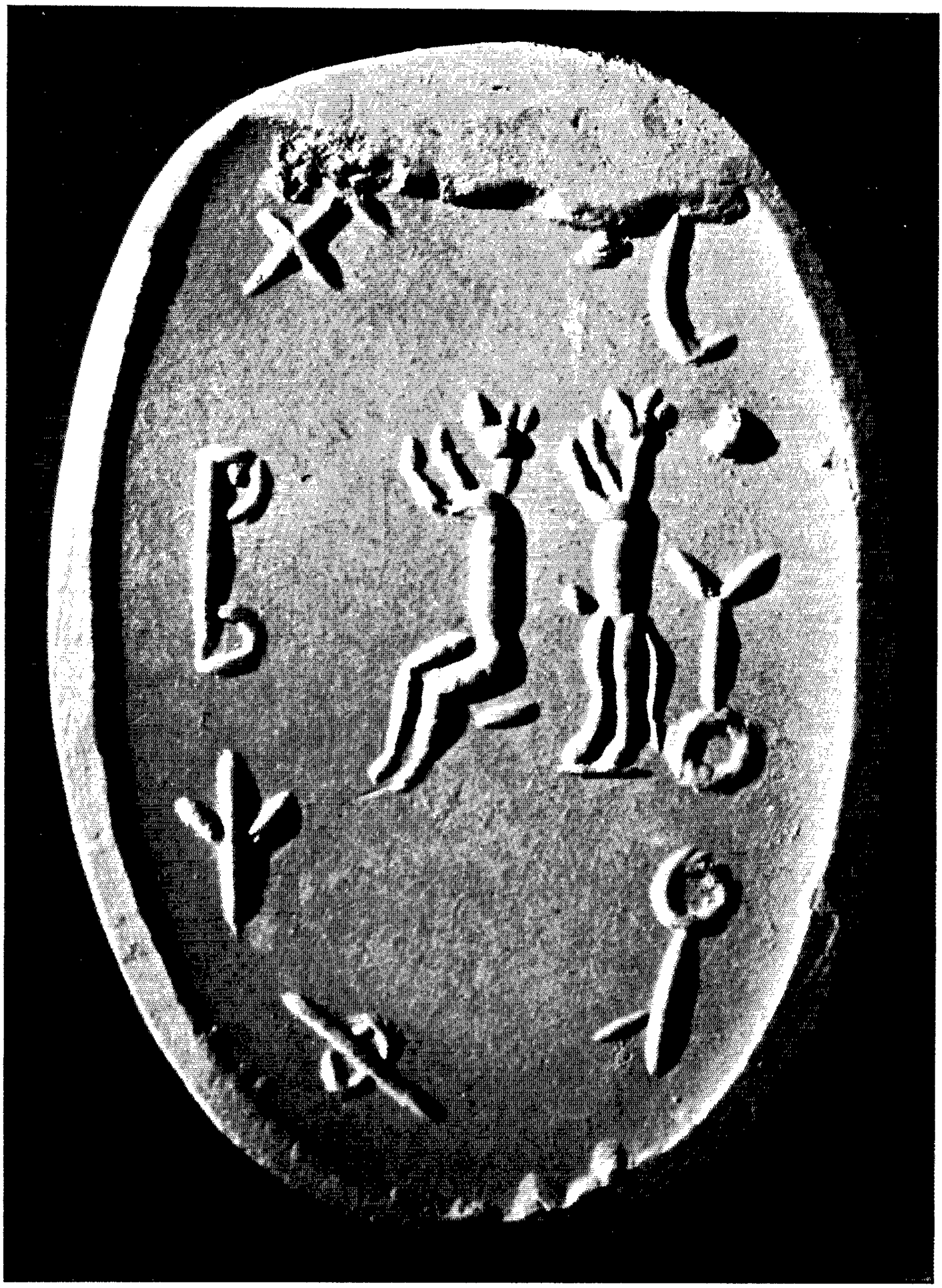
*Etat final.* — L'intaille gnostique de nos figures 6 et 7 se situe à l'expiration de tout ce mouvement de transformations et de synthèses successives :

1° Le « monothéisme magique » opère par condensation des puissances les plus diverses sur un seul protagoniste. Bès est un exemple entre tant d'autres (Isis, Zeus, Hélios, la Fortune, etc.) de divinité peu à peu surchargée d'épithètes et de fonctions : c'est un dieu *panthée*, réunissant avec ses formes et ses noms multiples le maximum de symboles et de pouvoirs de protection. Non seulement certaines statues (14) superposent en un ensemble incohérent Bès, Isis, Horus, Bastet, etc., mais encore des amulettes comme la nôtre confondent en un seul corps les ailes d'épervier de Râ, les épieux d'Horus, le serpent du dieu Aion. La multiplicité des noms décernés à Bès par les papyri, des attributs figurés sur les monuments assure de l'efficace extrême de notre pierre. Bésa, le voyant omniprésent, le maître du Destin qui foule aux pieds le serpent enroulé sur soi, ne protège plus seulement contre les bêtes malfaisantes d'Egypte, mais les démons, les maladies hypostasiées en démons, les terreurs nées des ténèbres sont chassées par lui. De sa grimace primitive il garde cette horreur qui repousse, mais du soleil il a les vertus médicinales ou libératrices de la Fatalité. Notre gemme est un condensé de préservations portées à leur maximum, et c'est une préservation permanente.

2° Le symbolisme solaire agit sur ces accumulations et ces compressions à la façon d'un pôle magnétique. Il oriente cette évolution comme il donne son unité à notre intaille hétéroclite. Il en explique même un détail, laissé jusqu'ici inexpliqué : *la tête animale du personnage de la figure* 6. Une pierre — la gemme 9522 du musée d'Athènes — est la seule à se rapprocher assez exactement de la nôtre : Bésa y a les deux bras inférieurs abaissés, l'un tenant des serpents, tandis que les deux autres, étendus, s'appuient sur deux lances entourées de serpents et que surmontent deux têtes, l'une de bélier, l'autre de chacal (?). Or, le dieu y est figuré avec *une tête de cynocéphale*. Deux cynocéphales — mâle et femelle — en adoration, sont aussi représentés au milieu de sept signes magiques au verso de notre gemme (fig. 7). Il se pourrait donc que la tête



6. - RÉS PANTHÉE. EMPREINTE D'UNE INTAILLE DE CORNALINE. - CABINET DES MÉDAILLES.



7. CYNOCÉPHALES EN ADORATION (DEVANT LE SOLEIL ?). EMPREINTE DE REVERS DE L'INTAILLE PRÉCÉDENTE.

du Bésa de la figure 6 soit aussi d'un cynocéphale, et l'on sait le rapport étroit de cet animal et du soleil. Mais il est également possible que notre dieu soit *à tête d'âne :* il est assimilé par d'autres gemmes à Seth-Typhon dont c'est là la figuration, et aussi à l'Acéphale dont le chef d'âne a été décapité. La crinière que le dieu semble porter le long du cou ne peut pas faire objection : le papyrus V de Leyde qui décrit la fabrication d'une amulette semblable permet, à mon avis, de conjecturer que c'est là *un manteau* qui pend du diadème sur les épaules. Quoi qu'il en soit, la dernière aventure de Bésa, *le changement de son masque caractéristique en tête d'animal*, ne peut s'expliquer que par la signification solaire du dieu. De même, aux trois quarts du pourtour de la figure 6, se combinent diversement *les sept voyelles grecques* (A, E, H, I, O, Y, Ω), symboles des sept planètes, mais aussi composantes des formules multiples du dieu I A O.

3° Cette centralisation des pouvoirs sur la tête de Bésa ne va pas sans compressions, ni incompréhensions : thésaurisation et « impérialisme » magiques accumulent faute sur faute, obscurité sur obscurité en croyant conserver et enrichir. Ainsi l'intérieur de la cartouche encerclée par le serpent ourobore ne renferme-t-il plus que *des signes inintelligibles*, peut-être copies fantaisistes (comme sur la figure 4) d'hiéroglyphes. *Le geste des bras inférieurs est indéchiffrable* : la main gauche tient-elle un sceptre ? la main droite un poignard ? ou a-t-elle simplement les doigts repliés et portés à la bouche — souvenir du geste d'Harpocrate — comme le manuscrit de Leyde recommande de figurer Bésa ? *La coiffure s'est singulièrement appauvrie* : il faut toute la tradition antérieure pour y reconnaître *les cornes de bélier, les uraeus et le disque solaire.* Enfin, c'est peut-être la même incompréhension qui a fait grimper le long des épieux les serpents que le dieu étouffait autrefois de ses mains. Bésa, gavé de sens et de symboles, meurt par épuisement et devient inintelligible. — Henry-Charles PUECH.

NOTES. — (1) V., par ex., W. M. Flinders Petrie : *Amulets* (Londres, 1914), pl. XXXIII-XXXIV et R. V. Lanzone *Dizionario di mitologia egizia*, 5° édit., pp. 202-221.

(2) Cf. H. Epstein : *Der Gott Bes* (Archiv für Geschichte der Medizin (1919), p. 233-255).

(3) Sur tout ceci, l'article capital de A. Moret : *Horus Sauveur* (Revue de l'histoire des religions, nov.-déc. 1915).

(4) A. Delatte : *Akephalos Theos* (Bulletin de Correspondance Hellénique, t. 38, 1914) p. 208 et A. Moret : art. cit. p. 246.

(5) Sur l'identification d'Horus au soleil, les textes réunis par Th. Hopfner in *Fontes historiæ religionis egyptiacæ* (Bonn, 1922), pp. 409, 470, 478, 538, 598, 696. Horus est préposé à la *periphora* de soleil (Plutarque, *De Osir.* 61 E.). Sur le symbolisme du lion, cf. Horapollon : *Hierogl.* I, 17 et 19.

(6) Ermann : *Aeg. Relig.*, p. 180 et cf. Hopfner : *Griechisch-Aegyptischer Offenbarungszauber* (Leipzig, 1921), t. I, p. 213.

(7) Champollion : *Panthéon Egyptien*, p. 4, figure 5, reproduite dans Lanzone : *Tavole* p. XXIV et étudiée pp. 46-47.

(8) Listes ou reproductions de documents dans A. Delatte : art cit. pp 210-211 et *Intailles inédites du Musée d'Ahènes Musée Belge*, 1914, pp. 33-37 et pl. I ; Th. Hopfner, op. cit. I, pp. 213-216 ; R. V. Lanzone, *Tavole* LXXX.

(9) Cf. Lanzone : *Tavole* LXXX et Papyrus magique Harris, éd. Chabas, p. 99.

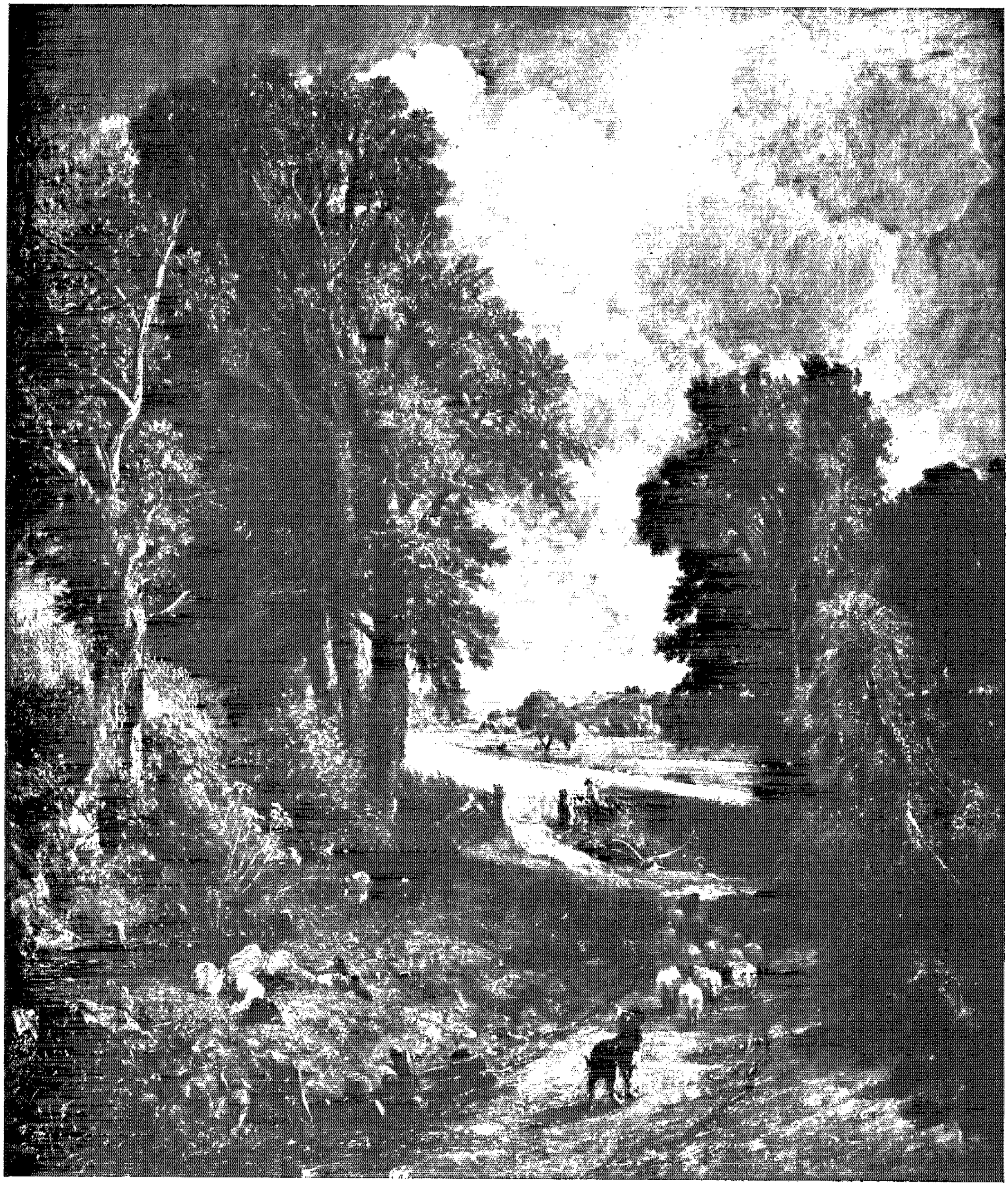
(10) Cf. Delatte : Musée Belge, 1914, pp. 88-90. La gemme de Paris N° 2169 où un dieu léontocéphale tient une tête coupée ne doit pas représenter Persée et Méduse ou l'Acéphale, mais Bésa assimilé à Horus

(11) Interprétation de Hopfner, t. II, p. 91. Delatte (Bulletin p. 206 et 213) interprète « qui a la vue basse ». Sur la vue par la poitrine de Bésa, *ibid.* pp. 238-240.

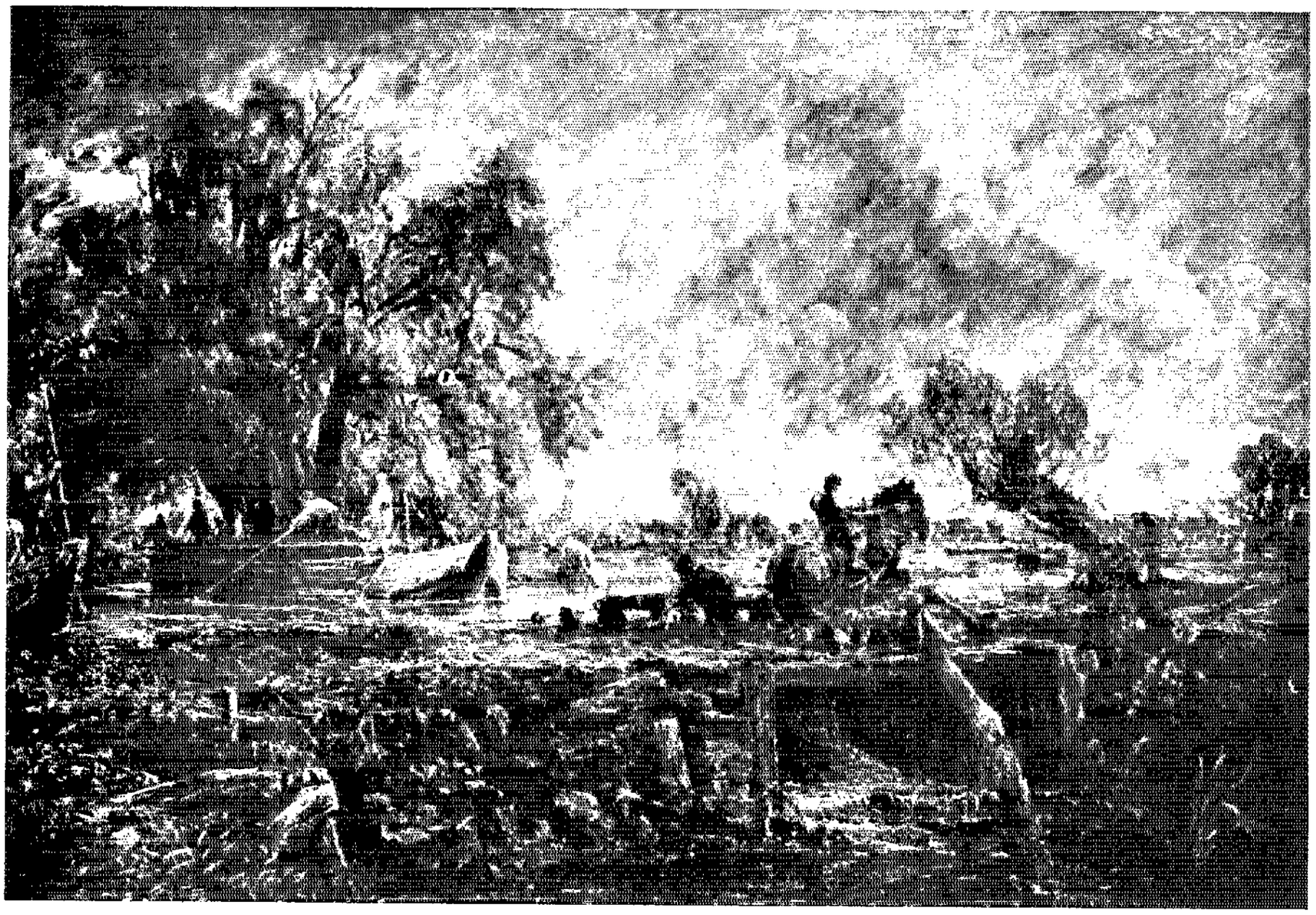
(12) Sur ce qui va suivre, figures et références dans Hugo Gressmann : *Die hellenistische Gestirnreligion* (Leipzig, 1923), p. 24 sq.

(13) Sur le symbole du serpent qui se mord la queue, *Fontes hist. relig. ægypt.*, pp. 576-577, 614, 648, 697 et 723.

(14) Par ex., la grav. 24 reproduite par Hopfner, t. I, p. 212.



CONSTABLE, LE CHAMP DE BLÉ. — LONDRES, NATIONAL GALLERY.



CONSTABLE, LE CHEVAL BONDISSANT, ESQUISSE, — LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

# CONSTABLE ET LA PEINTURE FRANÇAISE

« Ici seulement », écrivait Géricault en 1820, « on connaît et l'on goûte la couleur et l'effet. » Ces lignes sont datées de Londres. Aujourd'hui, elles sonnent étrangement à nos oreilles. Nous avons peine à croire qu'entre 1815 et 1830 les plus audacieux des peintres français aient afflué en Angleterre, de la même façon que les artistes du monde entier se pressent à Paris depuis les soixante-dix dernières années. Quelques minutes de réflexion et une connaissance sommaire de l'histoire réduisent pourtant ce paradoxe apparent à un fait simple et indiscutable.

En 1815, la France et l'Angleterre étaient séparées, si nous négligeons les treize mois de la trève d'Amiens, depuis un quart de siècle environ. Au cours de cette séparation, la peinture dans les deux pays se développait suivant des lignes traditionnelles. Cette tradition était celle de la Renaissance, transformée par Rubens, assouplie par la fantaisie et l'élégance du XVIII^e^ siècle, à la veille du bouleversement profond que devait

CONSTABLE, LE CHAR. — LONDRES, NATIONAL GALLERY.

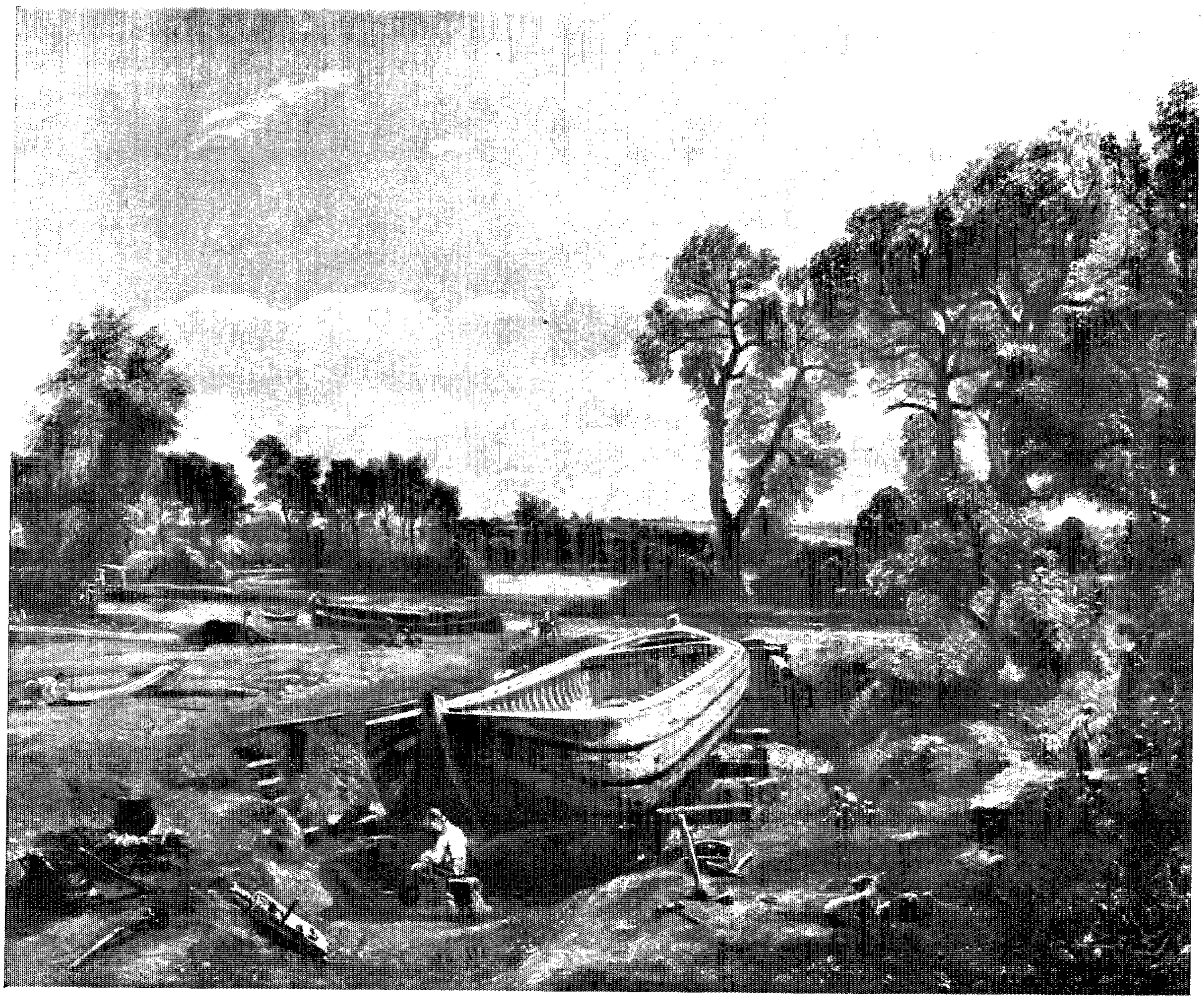
apporter le romantisme naissant. C'est alors qu'entra en scène, avec une position de chef, le citoyen David, député de Paris, qui, usant et abusant de l'autorité des Comités, plus tard de l'autorité de l'Empereur, non seulement imposa le néo-classicisme à la France et, par son intermédiaire, à tout le continent, mais, comme l'a démontré mon ami Waldemar George, détruisit efficacement et irrémédiablement la vieille tradition.

Au Davidisme se mêlait toujours un élément politique ; aussi les doctrines du vertueux citoyen étaient-elles toujours établies de manière à flatter l'imagination des politiciens qui avaient l'habitude de se regarder, et même de parler d'eux, comme s'ils étaient des Brutus ou des Gracques, tandis que les généraux de la République et de l'Empire ne craignaient point de se faire peindre en Scipion ou en Alexandre. Mais les tendances des jeunes intellectuels de la Restauration étaient tout autres. Ils en avaient assez et plus qu'assez de la liberté, telle que la comprenait Fouché, et de la gloire au prix où Napoléon la leur avait fait payer : en 1815, les vertus antiques étaient méprisées et les Alexandre de division tombés à vils prix. « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » criait la nouvelle génération. La réponse vint, stupéfiante, mais évidemment juste : « Les Anglais ».

En 1815, les Français, malgré Chateaubriand et Gros, étaient en retard de vingt années, car la Révolution et la guerre les avaient écartés du mouvement romantique. La jeune France, pourtant, était mûre pour le Romantisme. Mais, alors que les écrivains pouvaient, suivant leurs besoins, se tourner vers l'est ou vers l'ouest, faire appel aux philosophes et aux mystiques allemands ou aux poètes et aux romanciers anglais, les peintres n'avaient pas de recours de ce genre. La peinture, en 1815, ne comportait que deux écoles importantes, l'école de David et l'école anglaise. Les jeunes peintres français se tournèrent vers les Anglais.

Historiquement, il convient d'associer ce mouvement artistique, dont Constable, Géricault et Delacroix furent les animateurs et les artisans et qui inspira toute la peinture du XIX^e^ siècle, à ce mouvement, de plus grande envergure, qu'on appelle le Romantisme. Mais il est imprudent d'user de cette étiquette commode de « romantique » sans expliquer ce qu'elle représente dans l'histoire de la peinture. Le fait que, sous l'influence de David, de mauvais peintres peignirent des modèles nus en casque de fer blanc, tandis que plus tard, sous l'influence de Sir Walter Scott, ils représentèrent des Croisés, des Jeanne d'Arc et de petits princes promis aux assassins dans la Tour de Londres est d'un intérêt historique considérable, mais sans la moindre portée esthétique.

Esthétiquement, la grande révolution qu'effectuèrent les artistes nouveaux, consiste en ce fait que ces rebelles attachèrent une importance extrême à la couleur, alors que David et Ingres en avaient nié la valeur au profit de la ligne. Par contre, en Angleterre la tradition coloriste venue de Rubens n'avait jamais été brisée : Constable était le descendant direct de Gainsborough (qui, rappelons-le, avait appris la peinture d'un maître français) et ce fut la tâche de Géricault et Delacroix d'amener en France la tradition jusqu'au point où Constable l'avait portée. En peinture, la révolution roman-



CONSTABLE, CONSTRUCTION D'UN BATEAU A FLATFORD. — LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.

tique fut une révolution coloriste. Géricault et Delacroix en furent les chefs en France ; Rubens, Ruysdaël, Watteau, étaient leurs ancêtres et Constable servit de trait d'union entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau.

Pour réaliser à quel point est considérable l'apport de Constable dans cette tradition, il suffit de comparer un de ses paysages à un paysage de Claude Lorrain ou de Poussin, de Ruysdaël, ou même de Gainsborough. Il apparaît alors avec évidence que les deux tableaux inspirés par la même tradition appartiennent à des époques différentes, tandis que si l'on compare le Constable à un Millet ou un Sisley, l'on perçoit aisément qu'en dépit de grandes et évidentes dissemblances, ils sont de la même époque. La différence essentielle entre Constable et ses prédécesseurs est qu'alors que ceux-ci adaptaient à leur tableau une observation antérieure, Constable tenta l'opération inverse : faire sortir le tableau de l'observation même. Les anciens maîtres, même les Allemands, avaient une idée préconçue de ce que devait être le tableau. Ils étaient redevables de cette notion au XVI^e^ siècle, époque durant laquelle il était de règle que tout sujet de tableau fût « humain ». Suivant cette ancienne doctrine, un paysage ou une nature morte était nécessairement « composée » à la manière d'un groupe religieux, d'un sujet mythologique ou d'un portrait, c'est-à-dire que les objets étaient traités par masses, et l'observation directe de la nature n'y intervenait que lorsque le plan général de la composition semblait le requérir.

Je n'ai pas à m'élever contre cette méthode qui nous a valu quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'art occidental. Il suffit d'indiquer que ce n'est pas celle-là qu'employa Constable, et que c'est Constable que le XIX^e^ siècle suivit. Constable était un observateur que tentait si passionnément la beauté de ce qu'il voyait et qui en pénétrait si profondément le sens, qu'il décida de faire de cette simple observation l'essentiel du tableau et de créer des œuvres d'art par la seule étude directe de la nature. Il y échoua trop souvent, ce qui doit nous garder de le ranger parmi les plus grands. Il ne réussit pas toujours, en effet, à concentrer les multiples aspects de son observation en une unité cohérente. Trop souvent, ses compositions sont confuses, parfois même presque puériles, à cause d'un relevé trop scrupuleux, du refus d'adapter la nature et de transposer l'expérience sur un plan général. Les arbres, les maisons, les touffes d'herbes demeurent en dehors de la composition ou ne s'y rattachent que par un fil, sans y être assimilés. Constable, trop fréquemment, est maladroit. C'est à un artiste plus génial qu'il appartint de savoir construire une absolue harmonie par le seul moyen de la transcription directe de la nature et de nous donner ainsi le parfait paysage moderne. Corot, discipliné et dirigé par l'influence classique de Claude Lorrain, fut cet artiste ; et il justifia la théorie de Constable, rendant possible, par surcroît, l'éclosion de l'Impressionnisme.

Pour peindre leurs paysages, les maîtres anciens, qui attachaient un grand prix à l'élégance et à la délicatesse de leur touche, usaient de la même technique que dans leurs autres œuvres. Pour rendre la couleur intense, la variété, les luminosités diverses de la nature réelle, un nouveau procédé était nécessaire. Constable l'inventa. Il n'hésita

pas à user des taches, des points, des hachures avec le couteau à palette pour atteindre aux effets qu'il désirait ; il juxtaposa même des traits de couleur pure pour obtenir une certaine intensité. Il est aisé de voir par là qu'au moment même où il ouvrait la voie à la principale doctrine impressionniste, le plein-airisme, il en pressentait déjà la technique. Il n'est pas absolument établi que Constable ait eu coutume d'achever ses toiles en plein air, bien que son biographe Leslie l'ait cru et en ait cité pour exemple la *Construction de bateau à Flatford*. Il est certain qu'il poussait de nombreuses esquisses faites au dehors à un point que beaucoup de gens considéreraient comme définitif ; tandis que les morceaux d'atelier, si on les examine de près, apparaissent souvent aussi heurtés, excitants et « modernes » que ceux de Renoir.

Au Salon de 1824, les tableaux de Constable — parmi lesquels figurait le *Char de foin* — produisirent un tel effet sur Delacroix que l'on raconte qu'il retira le *Massacre de Scio* pour le repeindre. Cette histoire est exagérée, sans doute, mais le seul fait qu'elle ait pu être contée est significatif. Nous savons, en tout cas, que la dette de Delacroix à l'égard de Constable fut énorme et que Delacroix n'hésita pas à la reconnaître, puisqu'il écrivit dans une lettre à Théodore Silvestre (*Correspondance*, II, 193) :

« Constable, homme admirable, est une des gloires anglaises. Je vous en ai déjà parlé, et de l'impression qu'il m'avait produite au moment où je peignais le *Massacre de Scio*. Lui et Turner sont de véritables réformateurs. Ils sont sortis de l'ornière des paysagistes anciens. Notre école, qui abonde maintenant en hommes de talent dans ce genre, a grandement profité de leur exemple. Géricault était revenu tout étourdi de l'un des grands paysages qu'il nous a envoyés ».

Ai-je besoin d'ajouter que le grand paysage rouge du Louvre, attribué à Constable, n'est pas de sa main, pas plus d'ailleurs que de la main d'un autre maître ?

Clive BELL.

*Photo Giraudon*

CONSTABLE, LA BAIE DE WEYMOUTH. — MUSÉE DU LOUVRE.

# CHRONIQUE

## DICTIONNAIRE

**GRATTE-CIEL.** — Comme tout ce qui est doué d'une valeur d'exotisme, les hauts buildings américains se prêtent, avec une insolente aisance, au jeu tentant des comparaisons. La plus immédiate est sans doute celle qui transforme ces bâtisses en modernes *tours de Babel.* Mais, pour vulgaire que soit un tel rapprochement, il a cependant l'intérêt (en raison même de son immédiateté) de confirmer le contenu psychanalytique de l'expressïon « gratte-ciel ».

Une des innombrables versions de l'histoire de la lutte du fils contre le père est le récit biblique relatif à l'érection de la tour de Babel. Comme dans le mythe des Titans, on y trouve l'essai d'escalader le ciel — c'est-à-dire de détrôner le père, de s'emparer de sa virilité — suivi de l'écrasement des révoltés : castration du fils par son père, dont il est le rival. Par ailleurs, l'accouplement, même hasardeux, de ces deux mots : le verbe « gratter » d'une part et d'autre part le substantif « ciel », évoque aussitôt une image érotique, où le building, qui gratte, est un phallus plus net encore que celui de la tour de Babel et le ciel, qui est gratté — objet de convoitise du dit phallus — la mère désirée incestueusement, ainsi qu'elle l'est dans tous les essais de rapt de la virilité paternelle.

Autant que l'ornement grandiose des cités nord-américaines et que les instruments d'un luxe et d'un confort jusqu'à ce jour inconnus en Europe, les gratte-ciel sont donc de merveilleux et modernes symboles, tant pour le nom que pour la forme, d'une des plus graves constantes humaines : celle qui fut cause du meurtre de Laïus par son fils, du désastre final de Phaëton, voire de certains bouleversements sociaux et de bon nombre d'inventions, le *complexe Œdipe* qui est, sans contredit possible, un des plus puissants facteurs d'évolution ou, si l'on y tient, de « progrès », puisqu'il implique un désir non moins de remplacement que de joyeuse démolition... — M. L.

**SOLEIL.** — *Une forme de culte solaire dans les Hautes-Alpes au début du XIX^e^ siècle.* — Une coutume très singulière a existé, vers 1803, dans un hameau des Hautes-Alpes, nommé Andrieux, situé sur les bords de la Séveraire, dans l'arrondissement de Gap, commune de Guillaume-Pérouse. Les hautes montagnes forment, dans le sud, une sorte de barrière, qui cache le soleil pendant cent jours, entre le 1^er^ novembre et le 9 février.

Dans la langue du pays, on désigne cette position, sur le versant septentrional de la montagne, sous le nom d'*Ubac*, opposé à l'*Adret*, position sur le côté méridional exposé continuellement au soleil (1).

La différence entre l'hiver et l'été est, dans cette localité, extrêmement prononcée. Une ombre, immense et immobile, pèse sur le village pendant toute la durée de l'hiver. Les fêtes historiques, introduites comme celle de Noël par le christianisme, fêtes autour desquelles se groupent, dans les cas normaux, toutes les pratiques populaires, s'effacent à Andrieux devant le spectacle plus grandiose, imposé par le jeu de la nature.

Voici la description de la fête par Ladoucette (2) :

« Dès que la nuit du 9 janvier a disparu et que l'aube se répand sur le sommet des montagnes, quatre bergers du hameau annoncent cette fête au son des fifres et de leurs trompettes ; après avoir parcouru le village, ils se rendent chez le plus âgé des habitants, qui préside à la cérémonie et qui, dans cette circonstance, porte le nom de "vénérable"; ils prennent ses ordres et recommencent leurs fanfares, en prévenant tous les habitants de préparer une omelette.

Chacun alors s'empresse d'exécuter les ordres du vénérable. A dix heures, tous, munis d'une omelette, se rendent sur la place et une députation, précédée des bergers qui font de nouveau entendre leurs instruments champêtres, se rend chez le vénérable, afin de lui annoncer que tout est préparé pour commencer la fête. Le vénérable part accompagné des bergers, au lieu de la réunion,

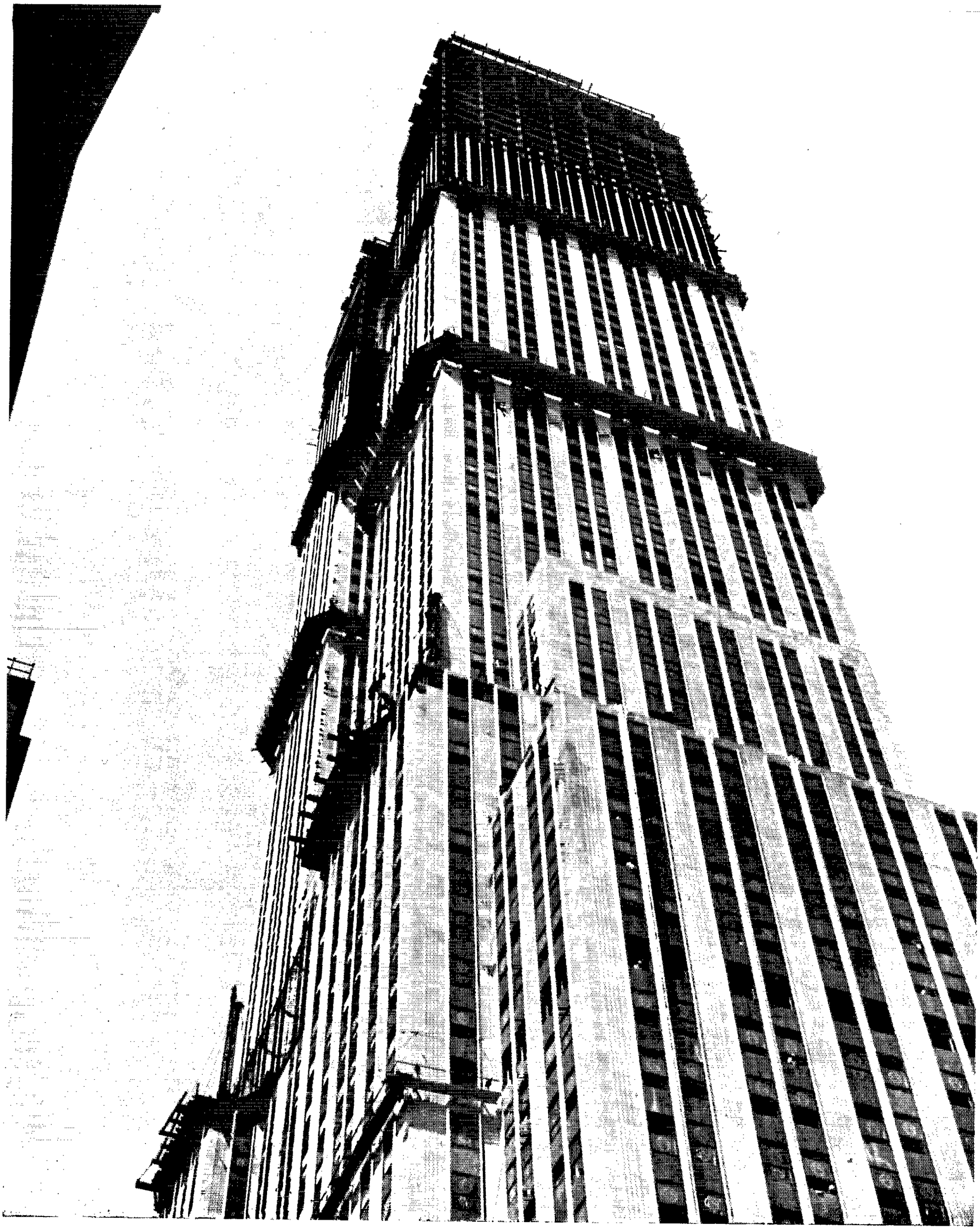


*Photo Underwood and Underwood*

NEW YORK. — L'EMPIRE BUILDING, ACTUELLEMENT EN CONSTRUCTION. CE BUILDING, QUI S'ÉLÈVE SUR LA CINQUIÈME AVENUE, ENTRE LA 33e ET LA 34e RUE, SERA LE PLUS HAUT DES GRATTE-CIEL AMÉRICAINS.

*Photo Underwood and Underwood*

NEW YORK. — AU MILIEU : LE CHRYSLER BUILDING ; A GAUCHE : LE DAILY NEWS BUILDING ; A DROITE : LE NEW YORK CENTRAL BUILDING.

où il est reçu par les nombreuses acclamations de tous les habitants.

Le vénérable se place au milieu d'eux, et, après leur avoir annoncé l'objet de la fête, ils forment une chaîne et exécutent autour de lui une farandole, leur plat d'omelette à la main.

Le vénérable donne le signal du départ. Les bergers qui précèdent continuent à faire entendre leurs instruments, et l'on se met en marche dans un ordre admirable pour se rendre sur un pont de pierre qui se trouve à l'entrée du village. Arrivé là chacun dépose son omelette sur les parapets du pont, et l'on se rend dans le pré voisin où les farandoles ont lieu jusqu'à ce que le soleil arrive.

Dès que les premiers rayons commencent à éclairer, les danses finissent, et chacun va reprendre son omelette, qu'il offre à l'astre du jour. Le vieillard la hausse, tête nue.

Le vénérable annonce, aussitôt, le départ. On retourne dans le même ordre, comme on est venu ; on accompagne le vénérable chez lui, après quoi, chacun se rend dans sa famille où l'on mange l'omelette.

La fête dure tout le jour et se prolonge même dans la nuit. On se rassemble encore, vers le soir, et ensuite, plusieurs familles se réunissent pour festiner. »

Le rôle des bergers montre la liaison de cette fête avec la vie saisonnière de la société (3). Les premiers rayons du soleil indiquent le moment de sortir les troupeaux des étables. Le commencement de la période estivale change aussi la façon de vivre des habitants. Cette fête rentre donc dans la catégorie des fêtes saisonnières, elle se distingue seulement par le rituel consacré au retour du soleil, inspiré par la position géographique particulière.

Toute la cérémonie tourne autour du rituel de l'omelette. Posée sur les parapets du pont, étant l'image du soleil elle amène son semblable, pendant que les habitants dansent sur un pré voisin.

Ce rituel est tout à fait particulier, à cause de la présence latente de la notion de sacré. On reconnaît ici une influence chrétienne. Le soleil, et par conséquent l'omelette, ne sont pas sacrés, dans le sens habituel. Mais le vénérable hausse l'omelette *tête nue*, indice d'un acte religieux.

La danse a aussi une action efficace. On danse seulement jusqu'au moment où les premiers rayons du soleil éclairent le village.

Puis, tout rentre dans l'ordre. Le soleil est couché, il n'y a qu'à festoyer à son gré. La consommation de l'omelette est aussi un acte rituel car, il ne faut pas l'oublier, l'omelette ayant été exposée sur les parapets du pont, à l'entrée du village, elle possède une partie de l'essence du soleil.

Le rôle du vénérable démontre l'union de tout le hameau pendant la cérémonie. La fête du retour du soleil est une cérémonie publique, à laquelle la communauté participe comme une unité. — Zdenko REICH.

NOTES. — (1) Marcelle Vessereau, *L'Adret et l'Ubac dans les Alpes occidentales. Annales de Géographie* du 15 sept. 1921 (XXX^e^ année, n° 167), p. 321-333.

Le même phénomène dans les Alpes suisses : Ch. Biermann, *le Val de Conches-en-Valais. Essai sur la vie dans une haute vallée des Alpes suisses, sous l'influence de l'altitude, du climat et du relief*. Lausanne, 1907, 8°.

(2) J.-Ch. F. Baron de Ladoucette : *Histoire, antiquités, usages des Hautes-Alpes, précédés d'un essai sur la topographie de ce département*. Paris (Fantin) 1820, in-8, CLX, 208 p.

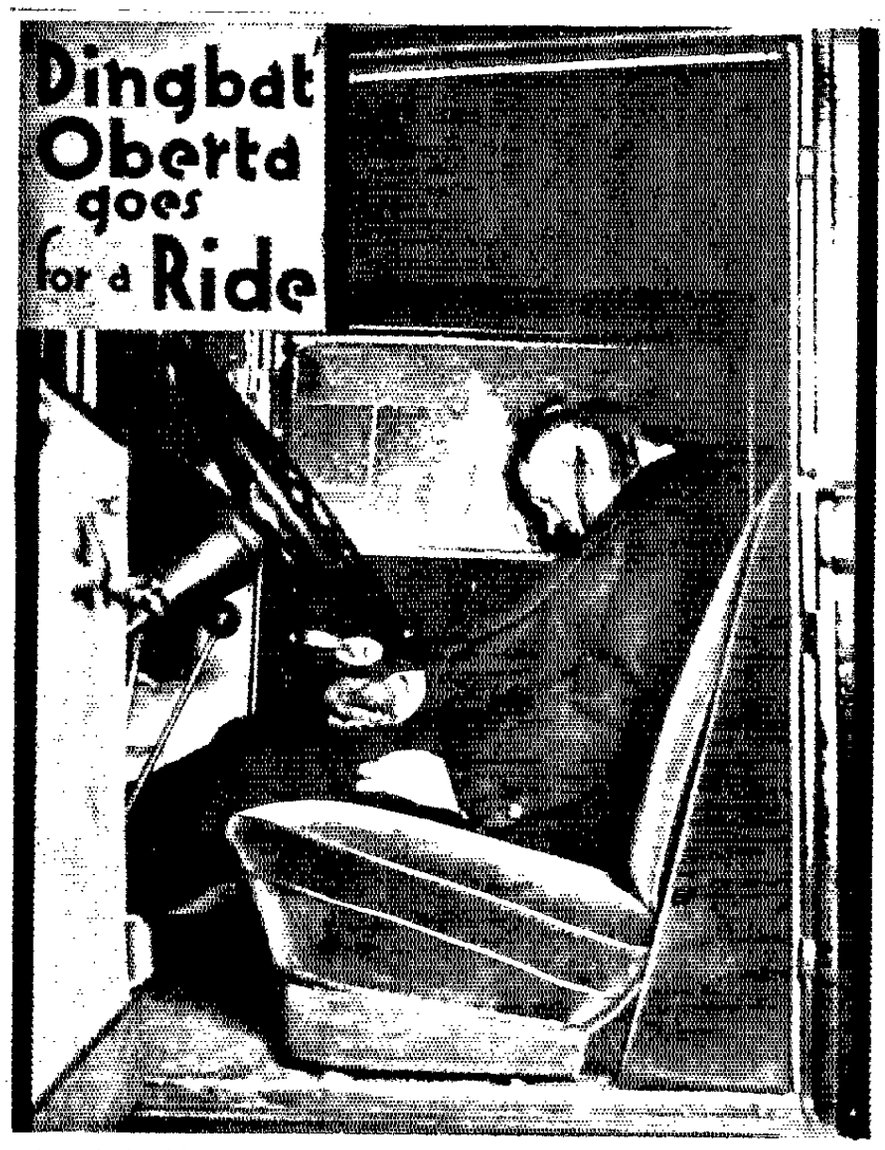
(3) Voir une étude sur le rapport des fêtes et de la vie saisonnière chez les Eskimos : Hubert et Mauss, Année sociologique, ancienne série. Leurs résultats sont appliqués par Nilsson, dans une étude sur la fête populaire qui a précédé la Noël. Arch. de Religion suisse, 1916.

# REVUE DES PUBLICATIONS

Marquis de Sade. — LES INFORTUNES DE LA VERTU, texte établi sur le manuscrit original autographe et publié pour la première fois avec une introduction par Maurice Heine. — Paris, Editions Fourcade, 1930, in-8°.

Maurice Heine. — ACTUALITÉ DE SADE (comprenant une lettre inédite du 4 octobre 1779). — Dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, p. 3.

« Depuis les travaux précurseurs de Marciat, de Dühren et d'Apollinaire, c'est-à-dire depuis le début de notre siècle, la révision de Sade est en instance au tribunal de l'avenir. Qu'est-ce à dire ? Va-t-on, comme certains le croient ou le veulent croire, réhabiliter le marquis de Sade ? Ce serait bien la suprême injure à lui faire. Celui qui, au prix de trente ans de captivité, s'est intellectuellement placé au-dessus des lois divines et humaines, n'a-t-il pas acquis le droit imprescriptible de lui échapper à jamais ? Le procès Sade n'est plus celui



DEUX PAGES DE "X MARKS THE SPOT", CHICAGO, 1930, IN-4°.

du marquis, mais bien de ses détracteurs, de ses insulteurs, recrutés parmi les chevaliers servants de l'hypocrisie sociale. »

C'est ainsi que s'exprime aujourd'hui Maurice Heine dans la préface à l'édition qu'il vient de donner des *Infortunes de la Vertu*, première version de la célèbre Justine (cette version était demeurée inédite ; les deux autres ont paru respectivement en 1791 et 1797).

La lettre que publie en même temps Maurice Heine dans *Le Surréalisme au service de la Révolution* est de nature à terminer les quelques discussions auxquelles a donné lieu la question du génie littéraire de Sade.

Je ne citerai que cette phrase : *Tu as volé tout ça un soir*, écrit Sade à son domestique, *en revenant de mener ta maîtresse souper chez sa commère, tu lui mettois tout ça dans la queue de sa robe, à mesure que tu le prenois, et puis tu faisois comme celui qui y mangeoit des cerises, de façon que la pauvre marquise est arrivée le soir chez elle avec des éléphants, des hercules et des bœufs dans sa robe...*

X MARKS THE SPOT (un X marque l'emplacement). — Chicago, The Spot Publishing Company, 1930, in 4°.

« Vous avez ici la première histoire photographique qui ait jamais été publiée des guerres du Gangland de Chicago. Elle commence par le meurtre de « Diamond Jim » Colosimo, à l'aurore de la prohibition, et elle continue d'année en année, de cadavre en cadavre, jusqu'à l'époque où les tueurs du Gangland passèrent finalement du meurtre au massacre — au jour de la Saint-Valentin de 1929 — et plus récemment jusqu'au « coup bas » porté sur la personne du reporter Alfred « Jake » Lingle, déloyalement assassiné. »

Le rédacteur de cette publication poursuit en affirmant sa confiance dans la valeur morale de la publicité donnée aux agissements criminels et notamment de la reproduction de photographies de cadavre. « La publication de semblables photographies, affirme-t-il, devient plus commune de jour en jour » : *X marks the spots* n'en comprend pas moins de trente-quatre en soixante-quatre pages.

*D'après "La Nature", 15 Nov. 1930.*

MOMIE DE CHIEN MORT DE FAIM ET DE SOIF. — MUSÉE DE L'ABBÉ BAYOL, A COLLIAS (GARD).

Cette coutume nouvelle, qui semble également se faire jour en Europe, représente certainement une transformation morale considérable touchant l'attitude du public à l'égard de la mort violente. Il semble que le désir de voir finisse par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi. Ainsi, la publicité devenant aussi large qu'il est possible, les guerres de gangsters américains pourraient exercer la fonction sociale connue sous la forme des jeux du cirque dans l'ancienne Rome (et des corridas dans l'Espagne actuelle). De là à penser que les gangsters auront la même destinée que les barbares de l'époque romaine, qui après avoir fait les délices des civilisés ont tout renversé et détruit, il n'y a qu'un pas facile à franchir. En effet, les investissements du gang dans la société américaine ne paraissent pas moins stupéfiants que la hauteur des gratte-ciel... — G.-B.

Dr Félix REGNAULT. — *Les momies angoissées des animaux morts d'inanition.* — Dans *La Nature*, n° du 15 novembre 1930, p. 437.

« Vers 1902, raconte le Dr Regnault, on me signale un sculpteur de talent, alcoolique et morphinomane qui se livrait dans les environs de Paris à un singulier métier : il faisait périr de faim et de soif de petits animaux : rats, souris, belettes, cobayes, serpents, et les moulait après leur mort. Il travaillait pour le compte d'un orfèvre qui s'inspirait de ces moulages pour ses créations artistiques ! »

Dans les Cévennes se trouvent de nombreux gouffres où l'on rencontre parfois des momies de chats et de chiens morts de faim et de soif. Le musée de l'abbé Bayol à Collias (Gard) en présente quelques exemplaires. Le Dr Regnault constate, d'une part, que la mort par la soif conserve le corps à l'état de momie, d'autre part, cette agonie fait prendre aux animaux des poses exprimant la terreur et la souffrance mieux que n'aurait pu le faire le plus habile artiste. »

La mort par inanition des animaux se passerait donc d'une façon beaucoup plus atroce que celle des hommes. Les hommes « délirent, éprouvent des hallucinations agréables, voient des lacs où ils étanchent leur soif, font des repas somptueux, etc. »

E. J. HOLMYARD, *Chemistry in ancient Persia*, dans *Art and Archaeology* (Vol. XXX, n^os^ 1-2, août 1930).

Dans cet article, illustré d'intéressantes figures alchimiques arabes, Mr. E. J. Holmyard retrace la vie du fameux médecin et chimiste persan Rhazes (Abu Bakr Muhammad ibn Zakariyya al-Razi), qui naquit en 865 à Ray, dans la province

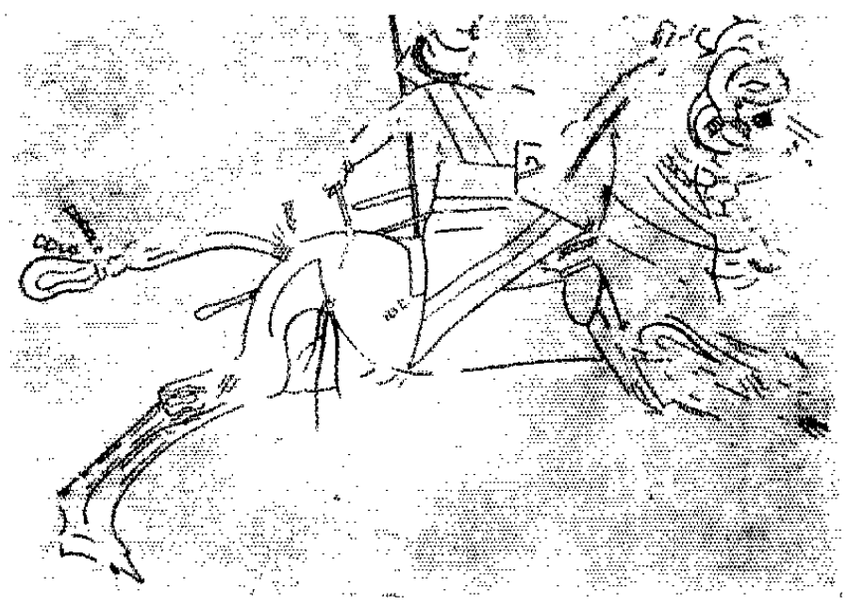
*D'après "Art and Archaeology", Août 1930.*

FIGURE ALCHIMIQUE (XIII^e^ SIÈCLE).

de Jibal, et mourut dans la même ville en 925, après être devenu aveugle à la suite d'un coup de fouet que lui avait porté à la tête le gouverneur de Ray, Al-Mansur, devant qui il n'avait pu réussir à effectuer une transmutation.

Sa renommée comme médecin et physicien était telle que le calife Al-Muktaphi (902-907) l'avait élevé à la dignité de directeur de l'Hôpital de Bagdad. Il eut de nombreux élèves et sa célébrité parvint jusque dans l'Europe latine où son nom fut changé en celui de Rhazes, Rhases ou Rhasis.

Son principal ouvrage, le *Hawi* ou *Continens*, eut une édition latine à Brescia (1486).



ESQUISSE EN NOIR D'UNE PEINTURE MURALE. — PALAIS ASSYRIEN DE TEGLAT PHALASAR III (745-727 AV. J.-C.) A TELL AHMAR.

## EXPOSITION D'ANTIQUITÉS ORIENTALES

L'Exposition d'Antiquités Orientales du musée de l'Orangerie aux Tuileries a réuni les résultats des dernières fouilles françaises entreprises à Tello (Iraq) et à Suse (Perse), en Mésopotamie ; à Til-Barsib, Ras-Shamra « ancienne Zapouna », Khan Sheikhoun (au nord de Hama) et Byblos (entre Tripoli et Beyrouth), en Syrie.

De Tello, l'ancienne Lagash, en Chaldée, figurent quelques objets de l'époque de Goudea (2.400 avant J.-C.), des débris d'époque présargonique et des morceaux de céramique des premiers siècles du du 3e millénaire de Ashnounak.

De Suse proviennent la série des archers et les animaux fabuleux d'époque achéménide qui complètent la collection de lions et d'archers de la salle Dieulafoy au Louvre. Puis des céramiques du type Suse I et du type Suse II, dont les styles étaient déjà connus et dont le Louvre possède déjà de magnifiques exemples. Les fouilles de M. de Mecquenen, directeur des travaux entrepris à Suse, ont d'ailleurs un intérêt précis et immédiat pour l'archéologie orientale, du fait qu'elles confirment le classement chronologique proposé par J. de Morgan ; classement impliqué par la superposition de couches auxquelles correspondent les styles différents. Certains rapprochements entre des morceaux récemment découverts à Tepemoussian et à Nehavad, d'une part, et des spécimens du style de Suse I ou de Suse II, d'autre part, avaient fait naître des doutes sur la réalité de cette division. M. de Mecquenhen s'est trouvé à Suse devant une stratification de terrain semblable à celle qu'avait rencontrée de Morgan, dans ses fouilles de 1897-98.

Les belles copies, exécutées par M. Cavro, des peintures découvertes par MM. Thureau-Dangin et Dunand, dans le palais assyrien de Teglat-Phalasar III. à Til-Barsib (Tell Ahmar), forment la partie la plus importante et la plus intéressante de l'exposition. Nous sommes en présence, pour la première fois, de scènes peintes comparables aux plus beaux et aux plus grands ensembles sculptés dans les palais des capitales de l'Assyrie ; on ne connaissait jusqu'ici, de la peinture assyrienne, que des fragments publiés par Place, Lazard et Andréa.

Notons encore qu'à Byblos, M. Dunand, outre des découvertes épigraphiques très importantes, a trouvé des objets qui confirment ce que l'on savait des rapports de Byblos et de l'Egypte (cf. V. Montet : *Byblos et l'Egypte.*)

Il était utile de réunir, avant de les faire entrer au Louvre, les œuvres qui sont les résultats de l'activité archéologique française en Asie-Mineure, dont beaucoup ont ouvert des vues nouvelles sur l'histoire de l'art oriental et dont les autres ont permis de réviser ce que nous savions déjà. Nous devons féliciter et remercier MM. Verne et Dussaud, mais particulièrement ce dernier, d'avoir aussi bien su les mettre en valeur.

Pierre BORDESSOUL.

## EXPOSITION LÉGER A LA GALERIE PAUL ROSENBERG

Autrefois, dans chaque salle à manger de famille, à côté du buffet Henri II, était accrochée une sorte de pendule-chalet d'aspect rustique, qui sonnait les heures en la personne d'un oiseau qui en jaillissait tout à coup avec violence. Le *coucou*, ainsi nommé du nom de cet oiseau, a malheureusement disparu de la vie de famille française avec le dessous de plat à musique et un certain nombre d'accessoires du même goût.

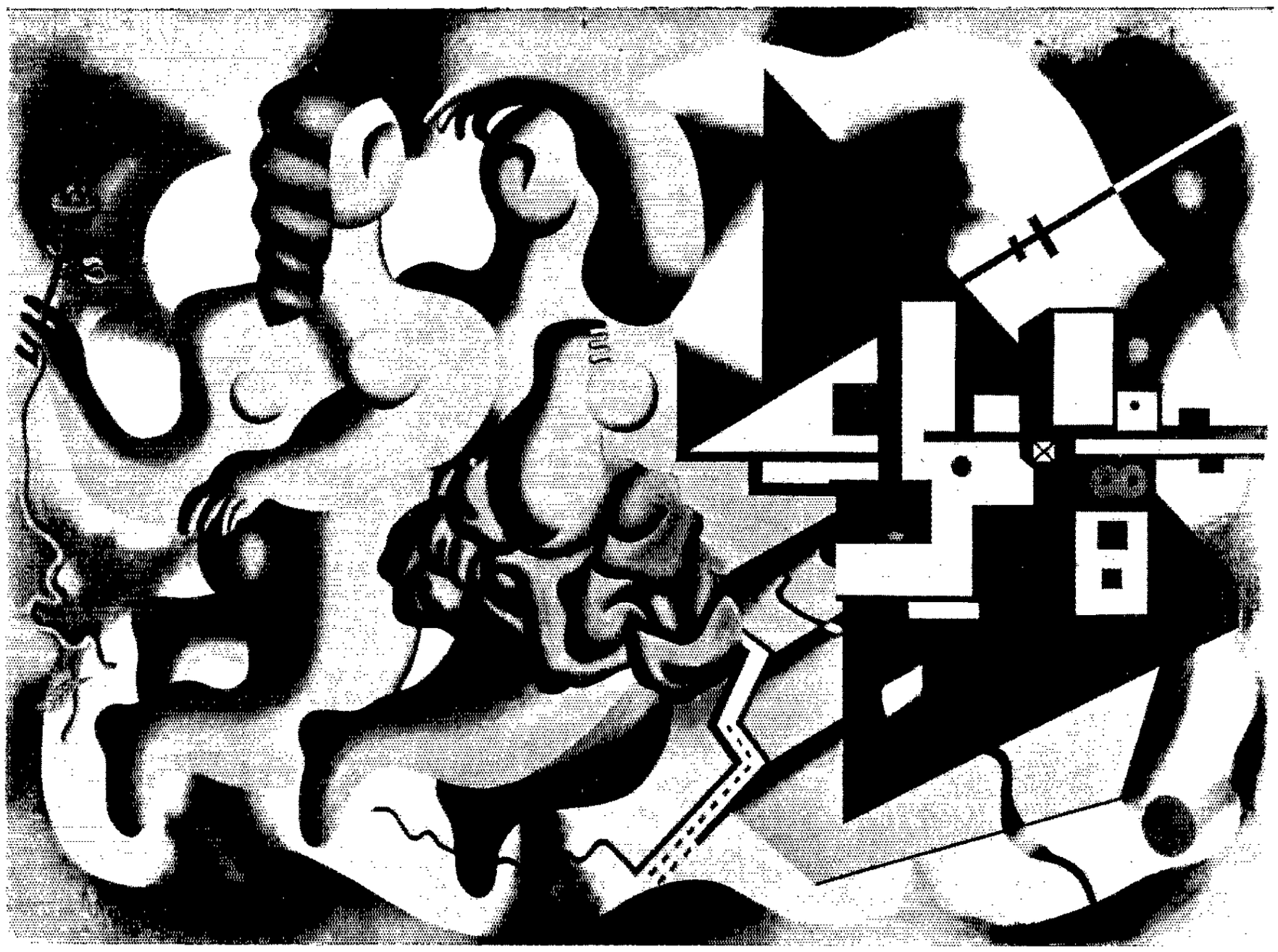


*Photo Galerie Paul Rosenberg.*

FERNAND LEGER, GRANDE COMPOSITION (186 × 292 %), 1930.

Le dimanche après-midi, quand le père de famille emmenait ses enfants en promenade, c'était de préférence vers une fête foraine qu'il les dirigeait, peut-être dans le but moins de les amuser, que d'avoir l'occasion d'exhiber, sous les yeux d'une épouse extasiée, son adresse de tireur invincible.

Plus tard, les mêmes enfants, la même épouse et le même père de famille s'en allaient rigoler ensemble aux expositions devant les tableaux cubistes, et comparaient en plaisantant la peinture d'un certain Fernand Léger aux plus merveilleux articles de ménage qui font la gloire des quincailleries, ou encore aux plus féeriques tirs à la cible.

De plus en plus (la récente exposition de la Galerie Paul Rosenberg en est la preuve), la peinture de Léger tend à devenir cette *peinture d'ameublement*, susceptible de remplacer en notre xx$^{e}$ siècle écrasé par les rapports économiques, la poésie bon marché des coucou, dessous-de-plat à musique, chapeau-claque, et buffet qui recèle un fantôme par soucoupe et une scène de famille par tasse à café.

Contrairement à ce que beaucoup imaginent, il n'est rien de moins « machiniste » que la peinture actuelle de Léger. Brillantes couleurs nettes et rafraichissantes, beaux corps et belles surfaces aux contours sobres, tout y semble fait, au contraire, pour le repos du travailleur, rentré chez lui après le bagne des bourses, des offices et des rues ou celui, cent mille fois plus terrible, de l'usine saturée de sueur, de graisse et de charbon. G. REUSEL.

## ERRATUM

Une erreur typographique qui s'est glissée dans notre numéro 6 nous a fait dire, dans le texte des légendes figurant au bas des illustrations 1, 3, 5, 6 et 7 de l'article du D$^{r}$ Eckart von Sydow sur les *Masques-Janus du Cross-River* (p. 321-328) : « Linden-Museum, Berlin. »

Nous prions nos lecteurs de bien vouloir rectifier comme suit : « Linden-Museum, Stuttgart. »

# DESNY

122, CHAMPS-ÉLYSÉES

TÉL. ÉLYSÉES 52-20, 52-34

DÉCORATION
ORFÈVRERIE
LUMINAIRES



LE PENTHIÈVRE

DESSIN DE JEAN COCTEAU

LE GRAND ÉCART, 7 RUE FROMENTIN

LE BŒUF SUR LE TOIT, 26 RUE DE PENTHIÈVRE

RESTAURANT BAR DANCING



# GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

B E R L I N W. 1 0

VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant:* Michel LEIRIS

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI$^{E}$)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

BRAQUE
DERAIN
GROMAIRE
UTRILLO
ROUAULT
SOUTINE
PASCIN
PICASSO
C. BERARD
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

SCULPTURES DE

HENRI-MATISSE - GIACOMETTI

# DOCUMENTS

## ARCHÉOLOGIE
## BEAUX-ARTS
## ETHNOGRAPHIE
## VARIÉTÉS

**Magazine illustré**

**paraissant dix fois par an**

**8**

**2e Année**

**Heinrich EHL, L'heure de naissance de l'art européen occidental. — Georges BATAILLE, La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh. — Michel LEIRIS, Le " caput mortuum " ou la femme de l'alchimiste. — Jean BOURDEILLETTE, Franz Xaver Messerschmidt. — Zdenko REICH, Le massacre des porcs. — Carl EINSTEIN, L'enfance néolithique [Hans Arp]. — Une légende des Iroquois : la Grande Tête.**

**Chronique par G. Bataille, Maurice Leenhardt, Jacques Prévert.**

**Photographies de J.-A. Boiffard et de l'Institut de Micrographie.**

**PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)**

# M. & R. STORA

## 32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

# OBJETS D'ART

## ET

# TAPISSERIES

## GOTHIQUES ET RENAISSANCE

# Galerie de France

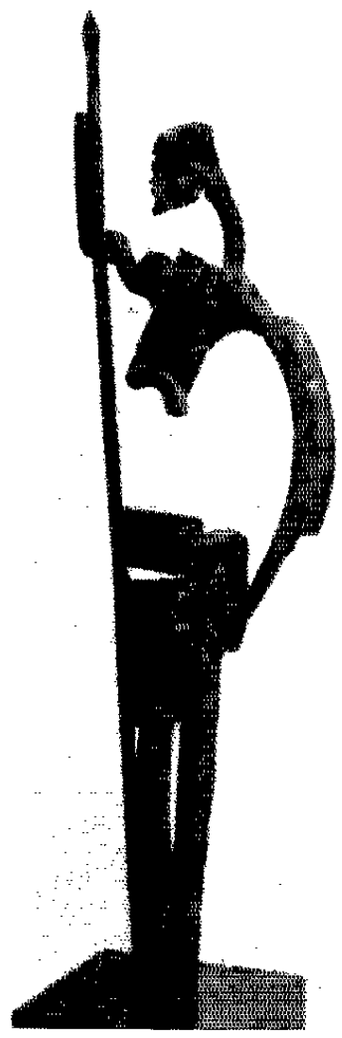
2bis, Rue de l'Abbaye, Paris (6e)

Téléphone : Danton 72-24 — Métro : St-Germain des Prés

24, Rue Sainte, Marseille

**JEAN CROTTI, DERAIN, DUFY, FRIESZ, KANDINSKY,**
**MODIGLIANI, PICASSO, RENOIR, ROUAULT,**
**UTRILLO, VLAMINCK, MAX BAND,**
**COSSIO**

**SCULPTURES DE GONZALEZ**



GONZALEZ. — DON QUICHOTTE.

**du 10 au 27 Juin**

**Maurice UTRILLO — Tableaux de Paris**

**Inauguration de la GALERIE DE FRANCE à Marseille**
**le 10 Juin**

# Dix ans d'Art et Culture

Chaque numéro contient 24 planches et 40-60 pages

■

Exploration et critique de l'art et de la culture de tous les pays et de tous les temps.

:: PROSPECTUS :: ILLUSTRÉ GRATUIT

*Belvedere*

Monatsschrift für Sammler & Kunstfreunde

*Herausgeber Alfred Stix*

10. Jahr * 1931 * Heft 1

*Amalthea-Verlag*
*Zürich-Leipzig-Wien*

Un fascicule RM. **3.**—
Une année RM. **36.**—

■

Présentation exemplaire et contenu faisant autorité. Riches informations sur le marché d'art de tous les pays.

Wien, IV, **AMALTHEA-VERLAG,** Argentinierstrasse, 28.

# LES CAHIERS DU SUD

Revue Mensuelle

Poésie - Philosophie - Critique

PARIS 9e
6, Rue de Clichy, 6

MARSEILLE
10, Quai du Canal, 10

# EDGAR WORCH

APSARA MUSICIEN.
SCULPTURE EN PIERRE PROVENANT DES CAVES
DE PEI HSIANG TANG SSU, HONAN VI^e SIÈCLE.
DYNASTIE DES CHI DU NORD. HAUTEUR 50 CM

# ANTIQUITÉS CHINOISES

IMPORTATION DIRECTE

TIERGARTENSTRASSE 2 BERLIN W 10

# LES CAHIERS DE SÉLECTION

**Directeur : André de Ridder**

126, AVENUE CHARLES DE PRETER — ANVERS

**PARUS :**

**1 Raoul Dufy** — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fr. Vanderpyl, René-Jean, Fernand Fleuret, Artigas, P.-G. van Hecke, Luc et Paul Haesaerts, Georges Marlier, André de Ridder, et 40 reproductions et dessins. (88 pages) (épuisé)

**2 Gustave De Smet** — études de Luc et Paul Haesaerts, André de Ridder, P.-G. Van Hecke, et 72 reproductions et dessins. (136 pages) (épuisé)

**3 Ossip Zadkine** — études de Pierre Humbourg, Waldemar George, et 51 reproductions et dessins. (72 pages) (épuisé)

**4 Edgard Tytgat** — études de A. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Frans Gellens, F. Ferdriel, Jean Milo, M. Roelants, Jan Greshoff, et 85 reproductions et dessins. (132 pages) (épuisé)

**5 Fernand Léger** — études de Maurice Raynal, E. Tériade, Le Corbusier, Theo van Doesburg, Paul Morand, P. Flouquet, W. George, Blaise Cendrars, Robert Guiette, et 35 reproductions et dessins. (72 pages)

**6 Marc Chagall** — études de J. Maritain, M. Raynal, W. George, P. Courthion, Charensol, A. Efrosz, J. Delteil, P. Fierens, A. Vollard, K. With, A. de Ridder, et 96 reproductions et dessins. (152 pages)

**7 Marcoussis** — études de Max Jacob, E. Tériade, W. George, Maurice Silver, Jean Cassou, M. Raynal, W. Uhde, C. Zervos, P. Fierens, T. Tzara, et 48 reproductions. (72 pages)

**8 G. de Chirico** — études de Pierre Courthion et Angelo Bardi ; poèmes de G. de Chirico ; 53 reproductions et dessins (84 pages)

**9 M. Gromaire** — études de P. Petit, J. Cassou, W. George, H. Hertz, Noël Bureau, P. Fierens ; 36 reproductions et dessins. (56 pages)

**10 Gargallo** — études de L. Artigas, P. Courthion, Chr. Zervos, E. Tériade, P. Fierens, J. Sacs, M. Raynal, Alcantara, P. Reverdy ; 36 reproductions. (68 pages)

**11 Baumeister** — études de W. Grohmann, W. George, P. Flouquet, etc., 34 reproductions (60 pages)

**12 Van den Berghe** — études de A. de Ridder, P.-G. van Hecke, Mélot, du Dr Paul Desmeth, R. Poulet, L. Duesberg, S. Gasch, L. Wiessing, etc.; 96 reproductions (120 pages)

POUR PARAITRE :

**PICASSO**
**CONSTANT PERMEKE**
**MAX ERNST**
**ANDRÉ LHOTE**
**PAUL KLEE**
**LIPCHITZ**
**JEAN LURÇAT**
**FLORIS JESPERS**
**JOAN MIRO**
**KANDINSKY**
**SOUTINE**
**ETC.**

*Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux* **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**

DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Vente :* 84, Boulevard Saint-Michel

Abonnement à 5 cahiers (Nos 11 à 15) : 40 francs (Belgique) — 50 francs (Etranger)

Prix par volume : 10 francs (Belgique) — 15 francs (Etranger)

# GALERIES FLECHTHEIM

**BERLIN W 10**
Lützowufer 13

**DUSSELDORF**
Kœnigsallee 34

**BARLACH**
**BELLING**
**BRAQUE**
**DERAIN**
**FILLA**
**GRIS**
**GROSS**
**HOFER**
**KANDINSKY**
**KLEE**
**KOLBE**
**LAURENCIN**
**LAURENS**
**LÉGER**
**LEHMBRUCK**
**MAILLOL**
**MASSON**
**MATISSE**
**MUNCH**
**PICASSO**
**SINTENIS**

---

**EN PRÉPARATION :**

## WILL GROHMANN

## LES DESSINS DE PAUL KLEE

**1920-1930**

**80 REPRODUCTIONS HORS TEXTE**

**FR. 90**

# " WELTKUNST "

ART OF THE WORLD — Anciennement — LE MONDE DES ARTS

**" DIE KUNSTAUKTION "**

**LE JOURNAL INTERNATIONAL D'ART ET D'INFORMATION ARTISTIQUE**

Edité par Dr. J.-I. von SAXE

Le seul organe hebdomadaire de langue allemande, consacré à tout ce qui concerne le *Marché International d'Art*, ancien, moderne, décoratif, et les diverses branches de la curiosité.

Toutes les actualités du monde artistique entier.
Articles illustrés, instructifs. Histoires et Anecdotes.
Information exacte et rapide sur les prix des Œuvres d'Art dans le monde entier
Compte rendu détaillé des *ventes* d'objets d'art.

LE JOURNAL DU COLLECTIONNEUR, DE L'EXPERT ET DU MARCHAND

ENGLISH SUPPLEMENTS

***Demandez un exemplaire spécimen***

ABONNEMENT POUR LA FRANCE ET LA BELGIQUE : **140** frs français par an.

*Direction, Administration et Salon de Lecture :* **Berlin W. 62, Kurfürstenstrasse 76/77.**

*Adresse Télégraphique :* **Weltkunst-Berlin**

**Bureau à Paris : 5, Rue Cambon, PARIS (1er)**

**Téléphone : LOUVRE 44-44** — **Compte de Chèques Postaux : J. de Saxe, N° 1187-32 Paris**



ÉDITIONS DES CAHIERS DE BELGIQUE

Société Anonyme

**PALAIS DES BEAUX-ARTS, 10, Rue Royale, BRUXELLES**

## GEORGE MINNE

Par Léo van Puyvelde

*Conservateur en Chef des Musées Royaux de Belgique*

Un volume de 380 pages environ, plus de 150 planches hors texte imprimées en électrotypie
Tirage : 1.000 exemplaires numérotés. Prix : **350** francs belges (port en sus).

## EUGÈNE LAERMANS

Par Paul Colin

Un volume de 350 pages environ, 145 planches hors texte, imprimées en électrotypie.
Prix : **300** francs belges (port en sus).

## LA PEINTURE BELGE DEPUIS 1830

Par Paul Colin

*Document unique sur la peinture belge, édité à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance.*

Un fort volume de 500 pages, relié pleine toile, contenant 32 planches en électrotypie et plus de 450 clichés.
Tirage : 1.000 exemplaires. Prix : **400** francs belges (port en sus).

## REVUE DES CAHIERS DE BELGIQUE

(paraissant 10 fois l'an)

*Abonnement :* Belgique : **100** francs belges par an ; France : **100** francs français par an.

# LES BEAUX-ARTS

## ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII$^e$) - 39, rue La Boétie

*En vente aux Editions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V$^e$)*

# L'ART FRANÇAIS

**Collection consacrée aux Grands Artistes et aux Grandes Ecoles d'Art de la France**
**Publiée sous la Direction de Georges WILDENSTEIN**

Volumes à tirage limité, de format in-4° raisin (25×32,5). Les monographies contiennent les reproductions de TOUT L'ŒUVRE CONNU DES ARTISTES ÉTUDIÉS.

■ ■

Georges WILDENSTEIN : LANCRET

Jean BABELON : GERMAIN PILON

Louis RÉAU : LES LEMOYNE

François GEBELIN :
LES CHATEAUX DE LA RENAISSANCE

ALBERT BESNARD, *de l'Académie des Beaux-Arts* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

Robert DORÉ : L'ART EN PROVENCE

■ ■

*Ouvrages en préparation :*

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

# DOCUMENTS

Deuxième année. — N° 8

## SOMMAIRE :

Heinrich EHL. *L'heure de naissance de l'art européen occidental* ..... 1

Georges BATAILLE. *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* ..... 10

Michel LEIRIS. *Le « caput mortuum », ou la femme de l'alchimiste* .... 21

Jean BOURDEILLETTE. *Franz Xaver Messerschmidt* ..... 27

Zdenko REICH. *Le massacre des porcs* ..... 32

Carl EINSTEIN. *L'enfance néolithique* (Hans Arp) ..... 35

Une légende des Iroquois : *La Grande Tête* ..... 44

*CHRONIQUE ;*

*VARIÉTÉS*

G. BATAILLE. *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* ..... 49

Maurice LEENHARDT. *La danse makishi* ..... 52

Jacques PREVERT, *Les histoires de Cami* ..... 54

**RÉDACTION & ADMINISTRATION :**

**PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VI^e^)**

**Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux : 1334 55**

**SECRÉTAIRE GÉNÉRAL :** GEORGES BATAILLE

**CONDITIONS D'ABONNEMENT (Un an, dix numéros)**

FRANCE..... 120 Fr. (le Numéro..... 15 Fr.) — BELGIQUE..... 130 Fr. (le Numéro..... 16 Fr.)
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm ..... 150 Fr. (le Numéro..... 18 Fr.)
ÉTRANGER, Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention ..... 180 Fr. (le Numéro ..... 20 Fr.)

# L'HEURE DE NAISSANCE DE L'ART EUROPÉEN OCCIDENTAL

1. AUTO-PORTRAIT DU CHANOINE WANDALGARIUS. — SAINT-GALL, BIBLIOTHÈQUE DU CHAPITRE, MANUSCRIT 751 (VERS 794). — D'APRÈS CHROUST, " MONUMENTA PALEOGRAPHICA ", XVII, 6, MUNICH, BRUCKMANN.

L'unité de l'Europe dans l'histoire de la chrétienté occidentale est devenue consciente pour la première fois dans l'art roman dont l'origine et le développement constituent l'un des problèmes les plus discutés de l'histoire de l'art. Nous n'avons pas l'intention d'introduire ici une nouvelle hypothèse. Il est certain pour nous que le style roman n'est ni l'expression « mécanique » des « conditions immanentes » et spontanées du sentiment artistique (1), ni l'imitation répétée jusqu'à l'épuisement des tendances de style originaires de l'Asie Mineure (comme le voudraient Strzygowski, Dieulafoy et, avec quelques variantes, de nombreux auteurs à leur suite). Nous ne pouvons

2. VIEILLARD. — VILLA BOSCOREALE — D'APRÈS PFUHL, " MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN ", MUNICH, BRUCKMANN.

admettre non plus une conception qui donne à l'art roman une origine exclusivement allemande. Que l'on se reporte à la version primitive de cette théorie émise par Schnaase, selon laquelle l'art roman s'identifie à l'art allemand, ou à la conception plus moderne de Haupt, qui voudrait ramener toute l'évolution de l'art depuis la migration des peuples au motif ornemental germanique (2), cette hypothèse n'apparaît pas conforme à la réalité. Les origines de l'art roman dépendent des conditions tant historiques qu'ethnographiques ou psychologiques créées par la grande migration des peuples. Et c'est à l'époque de Charlemagne qu'il faut situer le moment critique de l'évolution historique qui détermina activement le développement du style international de l'époque romane. C'est même avec une certitude quasi-mathématique qu'il nous est possible de fixer ce tournant critique aux environs de l'an 800.

Cette année 800 a la valeur d'un tournant décisif dans le développement intellectuel des peuples nordiques, en l'espèce germaniques et celtiques, et c'est, en effet, vers cette date que furent créés un grand nombre de monuments historiques qui conservent pour nous la trace du revirement violent infligé au courant de l'histoire mondiale par l'œuvre de Charlemagne, œuvre située au point de rencontre de l'antiquité et des temps modernes. Le Codex 731 de Saint-Gall, qui contient le portrait fait par lui-même du chanoine Wandalgarius de Saint-Paul de Besançon (fig. 1) est daté de 794. Nous pouvons situer entre les années 790 et 800 l'évangéliaire de Godeskalk aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, et qui fut probablement exécuté à Metz. L'école du palais d'Aix-la-Chapelle, les écoles de Fulda et d'Erda, les peintures de Reims, se développèrent aux environs de 840. Vers la même époque, c'est-à-dire vers le milieu du IX$^{e}$ siècle, le style franco-saxon se répandit sur tout le territoire qui avait été fécondé par le sang germanique, en Allemagne et en France (fig. 3). Les différences entre les œuvres dont chacune représente un type caractéristique défini par la volonté artistique et les sentiments de la race, peuvent être expliquées uniquement par la fièvre de la crise historique mondiale. Cette crise étroitement liée dans tous ses effets et dans toutes ses réactions au développement universel, présente par son côté spirituel beaucoup de ressemblance avec la situation actuelle.

Une fresque de la Villa Boscoreale (fig. 2) exprime la conception spirituelle de l'antiquité tardive. Bien que les lois de la perspective et celles de l'expression de l'at-

3. SAINT-LUC L'ÉVANGÉLISTE. — ÉVANGÉLIAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LA CATHÉDRALE DE COLOGNE. (IXᵉ SIÈCLE), Fº 14

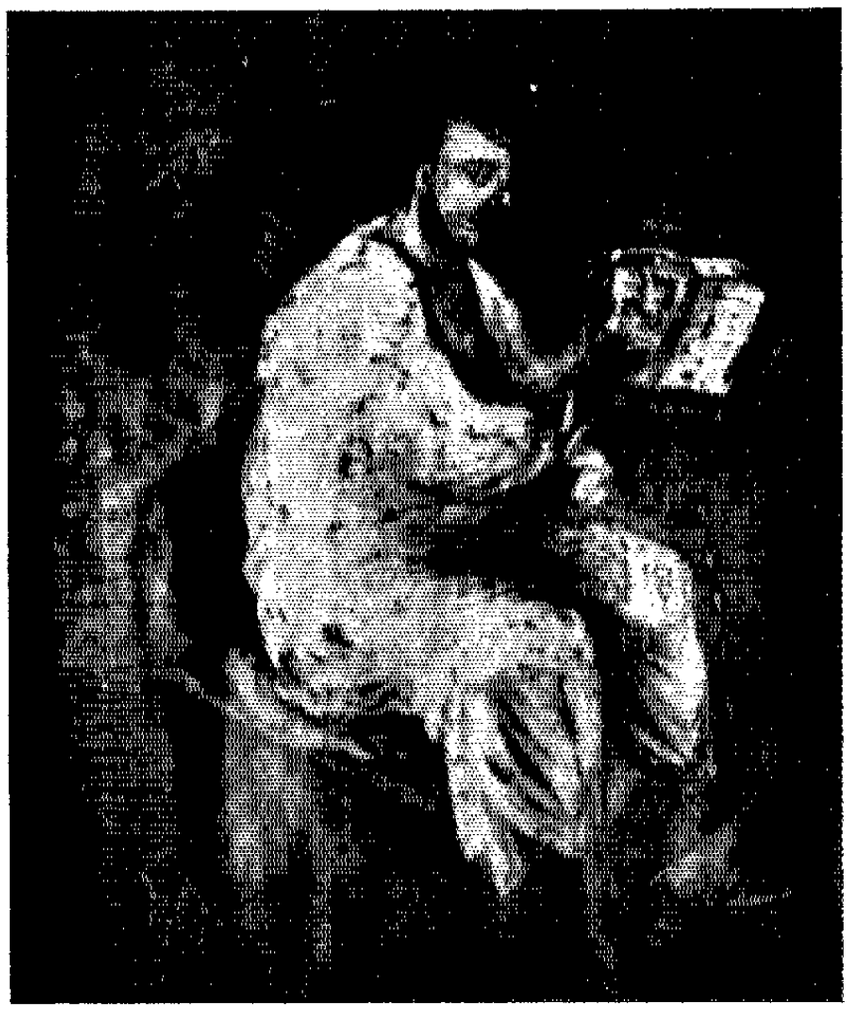
4. LE CHRIST ET LES QUATRE EVANGÉLISTES. — EVANGÉLIAIRE DE NANTEN ; BRUXELLES, BIBLIOTHÈQUE ROYALE, 18723. — D'APRÈS LHL, " AELTESTE DEUTSCHE MALEREI ", BERLIN, WASMUTH.

mosphère soient méconnues, cette conception repose entièrement sur l'illusion de l'espace. Le réalisme de ce vieillard est « naturel » dans le sens de la conception matérialiste des phénomènes naturels. Mais le naturel de Wandalgarius est réel dans le sens de la valeur spirituelle d'une conception de la réalité. Cette remarque est valable aussi bien pour l'imagination germano-celtique que pour la conception chrétienne. Le chemin parcouru par l'esprit humain depuis le dogme de l'intuition jusqu'à la foi de la notion, fut parcouru aussi vite que celui qui mena de la réalité optique des apparences à une réalité perçue dans un sens transcendental. Le Christ Triomphateur, dans un manuscrit probablement très ancien, provenant d'Echternach et conservé aujourd'hui à Trèves ; le Christ jeune de l'évangéliaire de Godeskalk en marquent les degrés. On retrouve l'influence de la peinture de Boscoreale dans les évangéliaires de l'école du Palais (fig. 4, 5). Le positivisme de l'homme antique et méridional fixe avec impétuosité l'objet dont il ne discute même pas l'existence et affirme avec puissance la perception convaincante de cet objet par la vue.

Si cette interpolation sans réserve d'une forme antique dans le développement de l'art et de la civilisation européenne avait été la solution définitive du combat mortel engagé entre la conception sensuelle de l'antiquité et l'esprit germano-celtique, l'évolution européenne se serait trouvée engrenée dans un circuit fermé. Mais en réalité la conception antique romaine avait subi une telle extension qu'elle était devenue « latine » et internationale. Par la suite, les forces vivifiantes de l'esprit « germanique » rendirent viables la régularité et la conformité aux lois naturelles de cette nouvelle conception. Ces forces facilitèrent l'adhésion de l'Europe nordique aux traditions méditerranéennes. La signification historique de l'époque de Charlemagne repose essentiellement dans ce fait. Si l'on se bornait à considérer les principes mécanistes de la logique immanente qui présida à la formation artistique et à l'évolution spirituelle, ou si l'on se fiait à des lois données, d'un caractère pour ainsi dire prédéterminé, cette signification ne pourrait pas être estimée à sa juste valeur : il faut encore tenir compte de la participation psycho-

logique des peuples et des individus créateurs, qui constitue une donnée de la même valeur que toutes les autres. L'attitude particulière de l'homme nordique germano-celte à l'égard du monde extérieur et intérieur a provoqué la réaction du style franco-saxon contre le style carolingien. Ce style a exprimé encore une fois ce que l'on est tenté d'appeler intuition et abstraction hyperboréennes en opposition avec l'intellectualité méridionale. Dans ce style — dont le développement s'étend au delà de 900 — la modification du caractère fondamental (la négation de la nature) par l'emploi de formes décoratives antiques — formes qui furent réduites presque exclusivement à une ornementation végétale (fig. 6) — ne constitue pas l'élément essentiel. Il faut y voir surtout la tentative consciente et réitérée de peuples jeunes cherchant à concilier l'expression d'une notion immédiate de la réalité supérieure avec une explication intelligible des derniers mystères. L'impossibilité de trouver cette conciliation avait obligé l'antiquité à renoncer à l'expression artistique de ces problèmes.

Le Xe et le XIe siècles s'employèrent à cette tâche, car une solution correcte représentait pour ainsi dire une condition nécessaire à l'existence intellectuelle indépendante des peuples nordiques. Si les nouvelles décisions spirituelles et artistiques furent débattues sur le terrain même où s'affrontaient les antagonismes politiques entre l'esprit latin et l'esprit germanique, le nord et le sud, ce n'est certainement pas en vertu d'une pure coïncidence. Les propagateurs de l'idée antique, en l'espèce les peintres de l'école du Palais, s'avancèrent jusqu'aux bords du Rhin. Ils laissèrent leur empreinte dans l'art provincial romain de toute la Gaule et de la rive gauche du Rhin. La réaction du style franco-saxon s'étendit au IXe siècle entre la Manche et le Rhin et prouva la vitalité de la race germano-celtique. A partir du lac de Constance jusqu'en aval de Cologne, toute la vallée du Rhin servit de terrain à cette ultime lutte entre l'esprit de l'antiquité latine et celui des races germano-celtes. C'est à Reichenau, à Echternach et à Cologne, à Trèves, à Prum, à Werden, que fut élaboré avec un fort mélange d'éléments byzantins (fig. 7) le compromis synthétique et syncrétiste entre l'évidence méridionale de l'objet et la perception nordique de son idée motrice. La raison fondamentale de l'exceptionnelle signification politique et artistique de l'Allemagne et en particulier du Rhin pendant ce siècle préroman, repose dans le fait que le génie allemand et rhénan, devant affirmer son existence propre, était con-



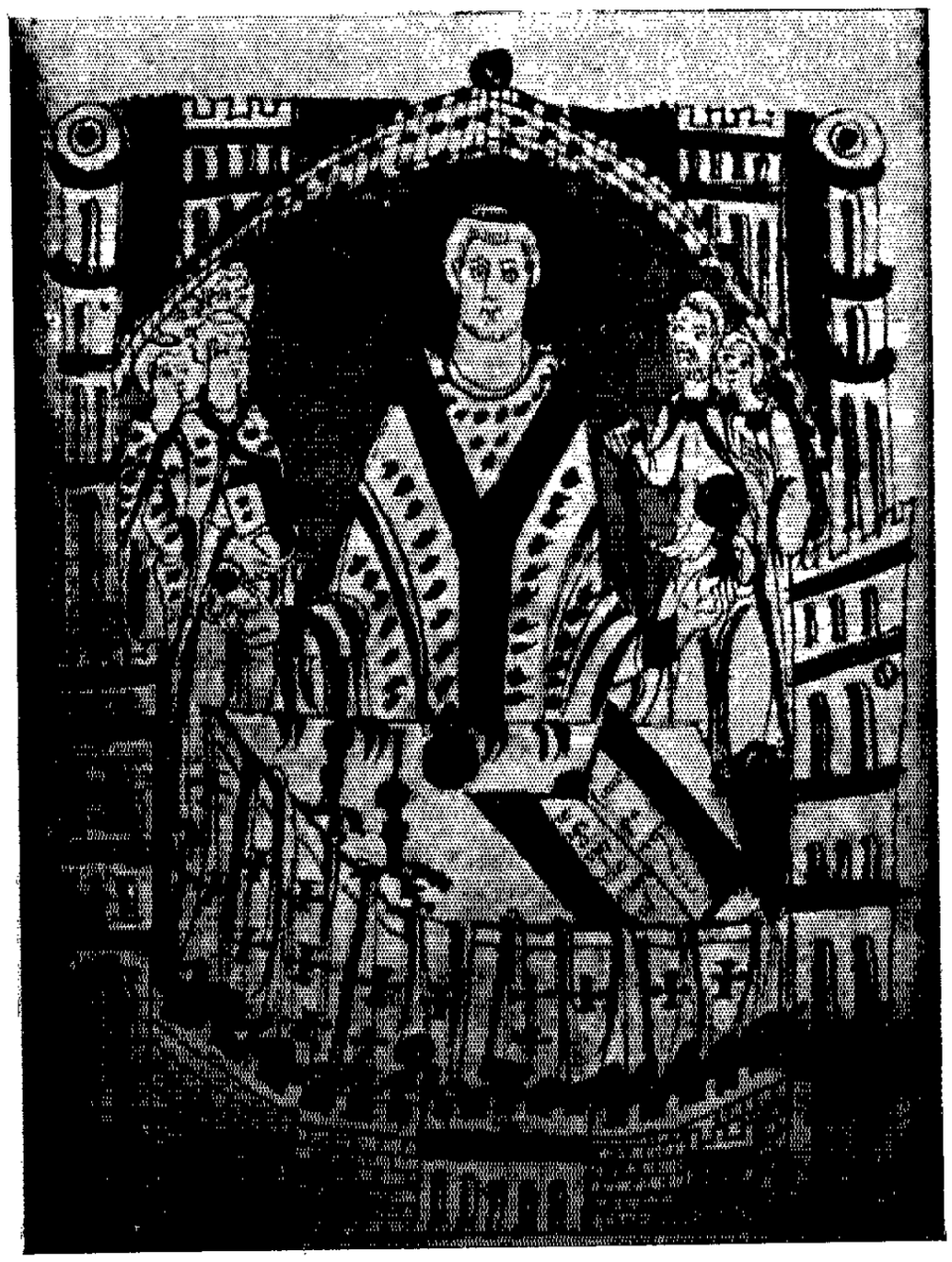
5. SAINT-MATHIEU L'ÉVANGÉLISTE. — ÉVANGÉLIAIRE DE XANTEN ; BRUXELLES, BIBL. ROY., 18723.

6. "Q" INITIAL. — ÉVANGÉLIAIRE FRANCO-SAXON. — COLOGNE, BIBLIOTHÈQUE DU DOME, f° 14.

traint de trouver la solution de ce conflit germano-latin qui renfermait tout l'avenir de l'Europe. Ce n'est pas le déplacement de l'ouest à l'est du pouvoir politique de l'Empire Franc qui a rendu possible la création d'un art allemand après la disparition de l'art « germanique », de l'art français après la décadence de l'art romain. Car dans la suite, au cours du XII^e^ siècle, lors de la création de l'art gothique, ce nouveau témoignage des forces vitales du Nord, il est évident que les états successeurs de la monarchie carolingienne avaient gardé toute leur importance dans l'histoire de la civilisation. L'essor politique et l'essor artistique représentent les conséquences d'une même cause, qui n'est autre que la nécessité impérieuse de s'affirmer. Cette nécessité obligea tout un peuple à engager un combat intellectuel pour affirmer un sentiment de race distinct. Le compromis auquel on aspirait fut exprimé par l'art du XI^e^ siècle qui trouva l'équilibre entre l'objet, la forme et l'idée, entre la contemplation de la nature et l'expression spirituelle de la réalité, même de la réalité transcendante (fig. 1).

En partant de l'hypothèse de l' « absurdité » de l'histoire, — hypothèse adoptée *a priori*, mais reposant uniquement sur l'apparence, hypothèse érigée en axiome par une philosophie matérialiste, vulgarisatrice et intellectualiste, qui ne s'attachait qu'à la surface des choses, — si l'on considère l'évolution de l'art du point de vue de l'histoire intellectuelle, on arrive à un résultat tout différent. Même si l'on admet que le hasard seul a permis au génie européen de n'être pas submergé et détruit par le courant barbare des peuples migrateurs, même si l'on ne s'étonne pas de voir ce génie refleurir sur le territoire de ces peuples nouveaux et non sur le sol de l'Italie (où les traditions furent cependant conservées beaucoup plus précieusement), même si l'on croit que la puissance immanente des facteurs de l'arbitraire historique suffisait pour détourner le danger d'annihilation, alors même une espèce de profession de foi métaphysique se trouve dans le fait de croire à ce génie européen. Ce génie se révèle dans l'art contemporain des faits historiques que nous venons d'indiquer.

On est contraint de croire à une logique immanente non de la mécanique intellectuelle et artistique des données, mais à celle des faits accomplis et de leur sens profond, logique qui désire et reconnaît une prédestination de l'Europe. Vers 800, Charlemagne fut l'axe de ce destin auquel il infligea un revirement complet, entraînant l'Europe, après le combat décisif entre les Hellènes et les Asiatiques, sur la voie qu'elle poursuit encore actuellement. Charlemagne força la nouvelle Europe d'adopter les traditions intellectuelles de l'antiquité. On ne peut se rendre compte de l'importance énorme de ce fait historique si on le considère uniquement comme un fait arbitraire et personnel ou comme une « renaissance » purement académique. Si motivés que soient des regrets portant sur le développement effectif de l'histoire — qui a dédaigné l'esprit « nordique » et l'esprit « méridional », qui a créé un nouvel esprit — ces regrets ne changent rien aux nouvelles conditions provoquées par cet état de choses. Le jugement de Strzygowski, ainsi formulé, reste valable : « Le christianisme a sauvé l'objet et la forme dans l'Occident. Cette renaissance qu'il est convenu d'appeler carolingienne, fut la première à frayer ce chemin. Elle donna une importance prépondérante dans toute la nation à un facteur qui jusqu'alors avait résisté, surtout dans les provinces du Sud et sur les bords du Rhin, à l'invasion germanique. Ce facteur était l'Eglise. Il ne s'agissait pas de procéder à une renaissance de l'art méditerranéen proprement dit, mais de restituer à cet art sa signification universelle et de refouler consciemment le primitivisme barbare ». Nous ferions mieux de dire qu'il s'agissait là non de refouler, mais de compléter et de cultiver ce primitivisme. Car il est permis de poser la question de savoir si la tâche du germanisme ne consiste pas précisément à faire participer au concert européen le Nord du continent en lui procurant les instruments nécessaires, réclamés par des conditions nouvelles. C'est le mérite historique de Charlemagne d'avoir accompli cette tâche de la manière qui lui était propre. Il n'est donc pas permis de parler d'un acte arbitraire per-



7. REPRÉSENTATION DE LA MESSE. — LECTIONNAIRE DE PRUM (XI[e] SIÈCLE), BIBLIOTHÈQUE RYLAND, A MANCHESTER.

10. MAJESTAS DOMINI. ÉVANGÉLIAIRE DE L'ÉCOLE DE COLOGNE (XI[e] SIÈCLE). BIBLIOTHÈQUE DU SÉMINAIRE DE COLOGNE. — D'APRÈS EHL, DIE OTTONISCHE KOELNER BUCHMALEREI.

sonnel ou historique de Charlemagne. Il fut plutôt le premier homme d'état européen qui s'inspira de la notion de l'ordre naturel des choses, du principe de l' « Ordo » qui devait dominer l'esprit médiéval tout entier et créer l'avenir de l'Europe.

Aujourd'hui, après plus d'un millénaire, nous ne pouvons même pas nous imaginer une autre solution du destin de notre continent. L'activité de Charlemagne qui contribua à l'assimilation et à l'élaboration de l'esprit antique, était fatalement nécessaire et avait la plus haute importance du point de vue de l'histoire universelle. Mais la libération des peuples européens du joug unitaire de cette monarchie universelle et internationale, n'était pas moins fatale, moins nécessaire au devenir européen. Car seule cette libération pouvait rendre la conscience de soi-même aux différentes races et leur permettre de collaborer activement à l'édifice de l'Europe nouvelle, en tenant compte de leurs particularités nationales.

Le destin européen, auquel nous croyons fermement, paraît avoir atteint un tournant nouveau. De nouveau, l'Europe occidentale voit s'ériger devant soi l'idée fondamentale de sa vocation. Les tours des cathédrales rhénanes depuis Amiens et Reims à l'ouest jusqu'à Magdebourg et Dantzig à l'est en sont les symboles durables. C'est la vieille idée de l'ordonnance du Chaos. Une nouvelle crise se manifeste de l'ouest à l'est. Il est à nous d'en trouver la solution, d'interpréter d'une façon satisfaisante le devoir historique des peuples allemand et français. C'est notre devoir européen, le devoir de notre continent. Cette question sera résolue sur le sol rhénan exactement comme elle le fut un millénaire auparavant, dans ce pays dont la civilisation germanique, créée en rapport étroit avec celle de l'occident, forme un trait d'union entre l'Europe orientale et l'Europe occidentale. On ne pourra devenir maître de ce conflit sans avoir eu recours à cette faculté du génie germanique de changer toujours tout en restant fidèle à soi. C'est cette faculté qui constitue le secret de l'actualité et la garantie d'un retour éternel de ce génie. Mais la civilisation germanique ne peut exister et se manifester qu'à la condition d'être continuellement fécondée par la civilisation occidentale, attirée par la loi même de l'opposition. L'unité de l'art occidental à l'époque de Charlemagne nous paraît précisément être le programme intellectuel de l'Europe. C'est peut-être là ce que Flaubert a voulu exprimer quand il disait, dans une crise de résignation, que le meilleur de l'esprit français avait toujours été « germanique ». Aussi n'est-ce pas sans intention que nous citons pour conclure cette phrase d'Henri Bergson :

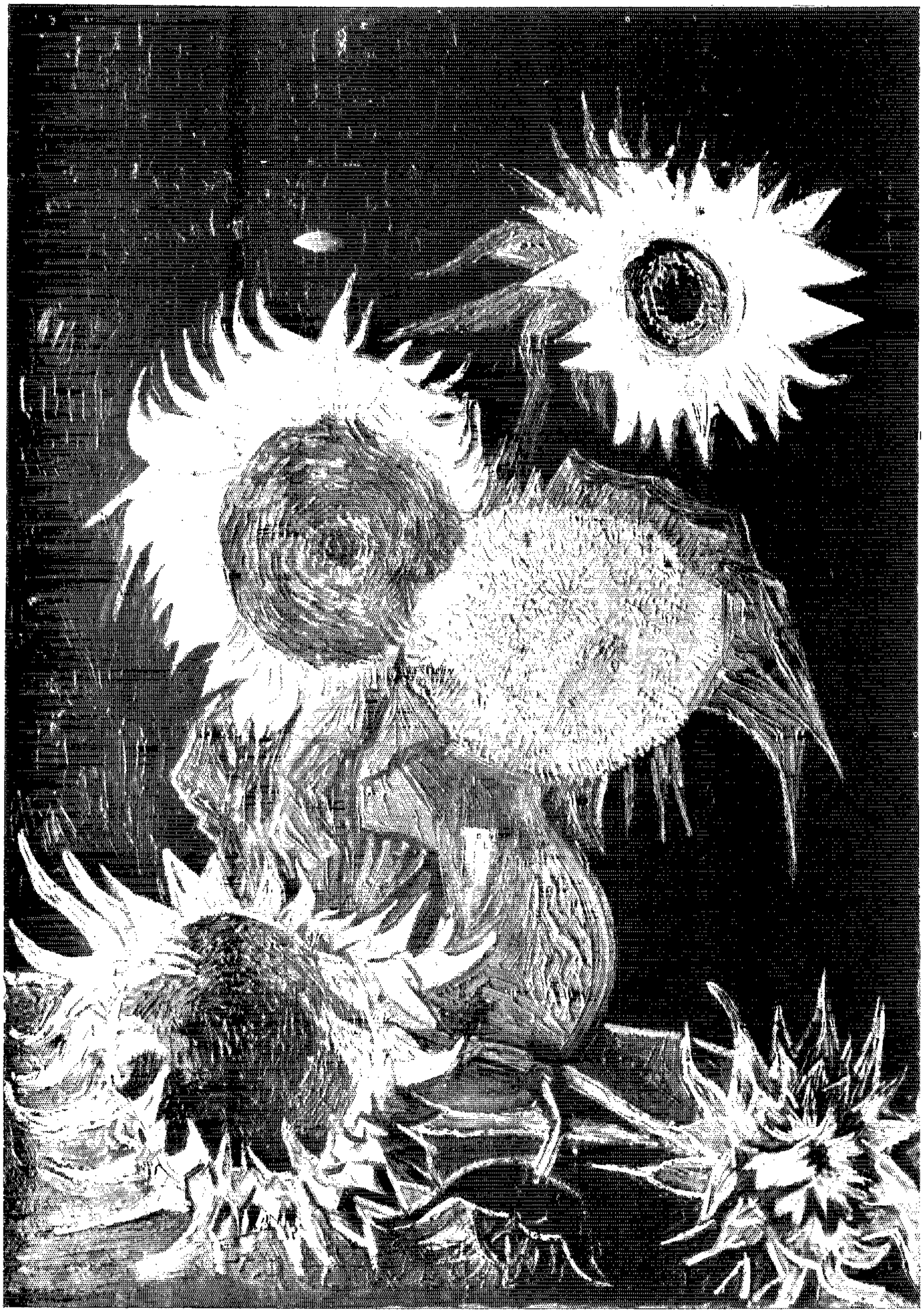
« L'existence d'un être conscient consiste dans des changements éternels, à changer éternellement : changer pour mûrir, mûrir pour se créer soi-même indéfiniment ».

Heinrich EHL.

NOTES. — (1) Coellen, *Der Stil in der bildenden Kunst.*

(2) Albrecht Haupt, *Die aelteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen*, 2e édition, Berlin, Wasmuth 1923. — Karl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kuenste*, Dusseldorf, 1866.

(3) De même que le style « franco-flamand », ainsi nommé par Louis Courajod. Ce style prospérait dans la seconde moitié du XIVe siècle dans le pays situé entre la Seine, la Somme, la Meuse et le Rhin. Il signifia, par les œuvres de Jan van Eyck, les débuts de la peinture moderne.



VINCENT VAN GOGH, TOURNESOLS, AOUT 1888 (ARLES) ; 98×69 CM. — MUSÉE DE TOKIO.

# LA MUTILATION SACRIFICIELLE
## ET L'OREILLE COUPÉE DE VINCENT VAN GOGH

Les *Annales médico-psychologiques* (1) rapportent les faits suivants au sujet de « Gaston F..., âgé de 30 ans, dessinateur en broderie, entré à l'Asile Sainte-Anne, le 25 janvier 1924... »

« Il se promenait le matin du 11 décembre, sur le boulevard de Ménilmontant quand, arrivé à la hauteur du Père-Lachaise, *il se mit à fixer le soleil et recevant de ses rayons l'ordre impératif de s'arracher un doigt*, sans hésiter, sans ressentir aucune douleur, saisit entre ses dents son index gauche, sectionna successivement la peau, les tendons fléchisseurs et extenseurs, les ligaments articulaires au niveau de l'articulation phalango-phalangienne, tordit de sa main droite l'extrémité de son index gauche ainsi dilacéré et l'arracha complètement. Il tenta de fuir devant les agents, qui réussirent cependant à s'emparer de lui et le conduisirent à l'hôpital... »

Le jeune auto-mutilateur, outre son métier de dessinateur en broderies, exerçait dans ses loisirs celui de peintre. Sans grands renseignements sur les tendances représentées par sa peinture, nous savons cependant qu'il avait lu des essais de critique d'art de Mirbeau. Son inquiétude se portait d'autre part sur des sujets tels que la mystique hindoue ou la philosophie de Frédéric Nietzsche.

« Dans les jours qui précédèrent l'auto-mutilation, il prit plusieurs verres de rhum ou de cognac. Il se demande encore s'il n'a pas été influencé par la biographie de Van Gogh dans laquelle il avait lu que le peintre pris d'un accès de folie, s'était coupé une oreille et l'avait envoyée à une fille dans une maison de prostitution. C'est alors qu'en se promenant le 11 décembre sur le boulevard de Ménilmontant, « il prit avis du soleil, se suggestionna, fixa le soleil pour s'hypnotiser devinant que sa réponse était oui ». Il crut recevoir ainsi un assentiment. « Feignant, fais quelque chose, sors de cet état » semblait-il deviner par transmission de pensée. « Ça ne me paraissait pas énorme, ajoute-t-il, après avoir eu l'idée du suicide, de m'enlever un doigt. Je me disais : « Je peux toujours faire cela. »

Je ne crois pas qu'il soit utile de retenir autrement que pour mémoire le fait que Gaston F..., a connu l'exemple de Van Gogh. Lorsqu'une décision intervient avec la violence nécessaire à l'arrachement d'un doigt, elle échappe entièrement aux suggestions littéraires qui ont pu la précéder et l'ordre auquel les dents ont dû si brusquement satisfaire doit apparaître comme un besoin auquel personne ne pourrait résister. La coïncidence des gestes des deux peintres retrouve d'ailleurs toute son étrange liberté à partir du moment où la même force extérieure, choisie indépendamment de part et d'autre, intervient dans la mise en action des dents ou du rasoir : aucune biographie de Van Gogh ne pouvait pousser le mutilateur du Père-Lachaise, accomplissant un sacrifice dont personne n'aurait pu supporter la vue sans crier, à recourir absurdément aux rayons aveuglants du soleil...

Il est relativement facile d'établir à quel point la vie de Van Gogh est dominée par les rapports bouleversants qu'il entretenait avec le soleil, toutefois cette question n'avait pas encore été soulevée. Les peintures de soleil de l'Homme à l'oreille coupée sont assez connues, assez insolites pour avoir déconcerté : elles ne deviennent intelligibles qu'à partir du moment où elles sont regardées comme l'expression même de la personne (ou si l'on veut de la maladie) du peintre (2). La plupart sont postérieures à la mutilation (nuit de Noël 1888). Cependant l'obsession apparaît dès la période de Paris (1880-1880) avec deux dessins (La Faille (3), 1374, 1375). La période d'Arles est représentée par les trois *Semeurs* (La Faille, 422, juin 1888 ; 450 et 451, août 1888) ; mais on ne trouve encore dans ces trois tableaux que le crépuscule du soir. Le soleil n'apparaît « dans toute sa gloire » qu'en 1889 pendant le séjour du peintre à l'asile d'aliénés de Saint-Rémy, c'est-à-dire après la mutilation (cf. La Faille, 617, juin 1889 ; 628, septembre 1889 et 710, 713, 720, 729, 736, 737 sans date précise). La correspondance de cette époque permet d'ailleurs d'indiquer que l'obsession atteignait enfin son point culminant. C'est alors qu'il employait dans une lettre à son frère l'expression de « soleil dans toute sa gloire » et il est probable qu'il s'exerçait à fixer de sa fenêtre cette sphère éblouissante (ce que certains aliénistes ont tenu autrefois pour un signe d'incurable folie). Après le départ de Saint-Rémy (janvier 1890) et jusqu'au suicide (juillet 1890) le soleil de gloire disparaît presque entièrement des toiles.

Mais pour représenter l'importance et le développement de l'obsession de Van Gogh, il est nécessaire de rapprocher des soleils, les tournesols, dont le large disque auréolé de courtes pétales rappelle le disque du soleil qu'il ne cesse d'ailleurs pas de fixer en le suivant d'un bout à l'autre du jour. Cette fleur est aussi bien connue sous le nom même de soleil et dans l'histoire de la peinture elle est liée au nom de Vincent Van Gogh qui écrivait qu'*il avait un peu le tournesol* (comme on dit que Berne a l'ours, ou Rome la louve). Dès la période de Paris, il avait représenté un soleil élevé sur sa tige, isolé dans un minuscule jardin ; si la plupart des vases de soleils ont été peints à Arles pendant le mois d'août 1888, deux de ces tableaux au moins datent de la période de Paris et nous savons par ailleurs qu'au moment de la crise de décembre 88, Gauguin, qui habitait avec lui, venait de terminer un portrait du peintre peignant un tableau de tournesols. Il est probable qu'il travaillait alors à une variante de l'un des tableaux d'août (exécutant de mémoire comme il le faisait souvent à l'exemple de Gauguin). Cette association étroite entre l'obsession d'une fleur solaire et le tourment le plus exaspéré prend une valeur d'autant plus expressive que la prédilection exaltée du peintre aboutit parfois à la représentation de la fleur *flétrie et morte*. (La Faille, 452, 453 et fig. 1, p. 10) quand personne, semble-t-il, n'a jamais peint de fleurs fanées, quand Van Gogh lui-même représentait toutes les autres fleurs fraîches.

Ce double lien unissant le soleil-astre, les soleils-fleurs et Van Gogh est d'ailleurs réductible à un thème psychologique normal dans lequel l'astre s'oppose à la fleur flétrie comme le terme idéal au terme réel du moi. C'est ce qui apparaît assez régulièrement, semble-t-il, dans les différentes variantes du thème.

VINCENT VAN GOGH, LA MOISSON, SEPTEMBRE 1889 (SAINT-RÉMY) ; 31..42 CM. — A. M. BERNHEIM JEUNE.

Parlant dans une lettre à son frère d'un tableau qu'il aimait, il exprimait le désir qu'il soit placé entre deux vases de tournesols comme une pendule entre deux candélabres. Il est possible de regarder comme une bouleversante incarnation du candélabre de tournesols le peintre lui-même, fixant à son chapeau une couronne de bougies allumées et sortant sous cette auréole la nuit dans Arles (janvier ou février 1889) sous prétexte, disait-il, d'aller peindre un paysage nocturne. La fragilité même de ce miraculeux chapeau de flammes exprime sans doute à quelle impulsion de dislocation Van Gogh a pu obéir chaque fois qu'il était suggestionné par un foyer de lumière. Par exemple lorsqu'il représentait un chandelier sur le fauteuil vide de Gauguin...

Une lettre du peintre à son frère, datée de décembre 88 (*Brieven aan zijn Broeder*, n° 563) signale pour la première fois *le fauteuil de Gauguin rouge et vert, effet de nuit, mur et plancher rouge et vert aussi, sur le siège deux romans et une chandelle.* Van Gogh ajoute dans une seconde lettre du 17 janvier 1890 (*Brieven aan zijn Broeder*, n° 571) :

*Je voudrais bien que de Haan voie une étude de moi d'une chandelle allumée et deux romans (l'un jaune, l'autre rose, posés sur un fauteuil vide, justement le fauteuil de Gauguin) toile de 30 en rouge et vert. Je viens de travailler encore aujourd'hui au pendant, ma chaise vide à moi, une chaise en bois blanc avec une pipe et un carnet de tabac.* (Il s'agit du tableau reproduit dans La Faille sous le n° 498). *Dans les deux études comme dans d'autres, j'ai, moi, cherché un effet de lumière avec de la couleur claire.*

Ces deux tableaux sont d'autant plus significatifs qu'ils datent de l'époque même de la mutilation. Il suffit de se reporter aux reproductions pour voir qu'ils ne représentent pas simplement un fauteuil ou une chaise, mais bien les personnes viriles des deux peintres.

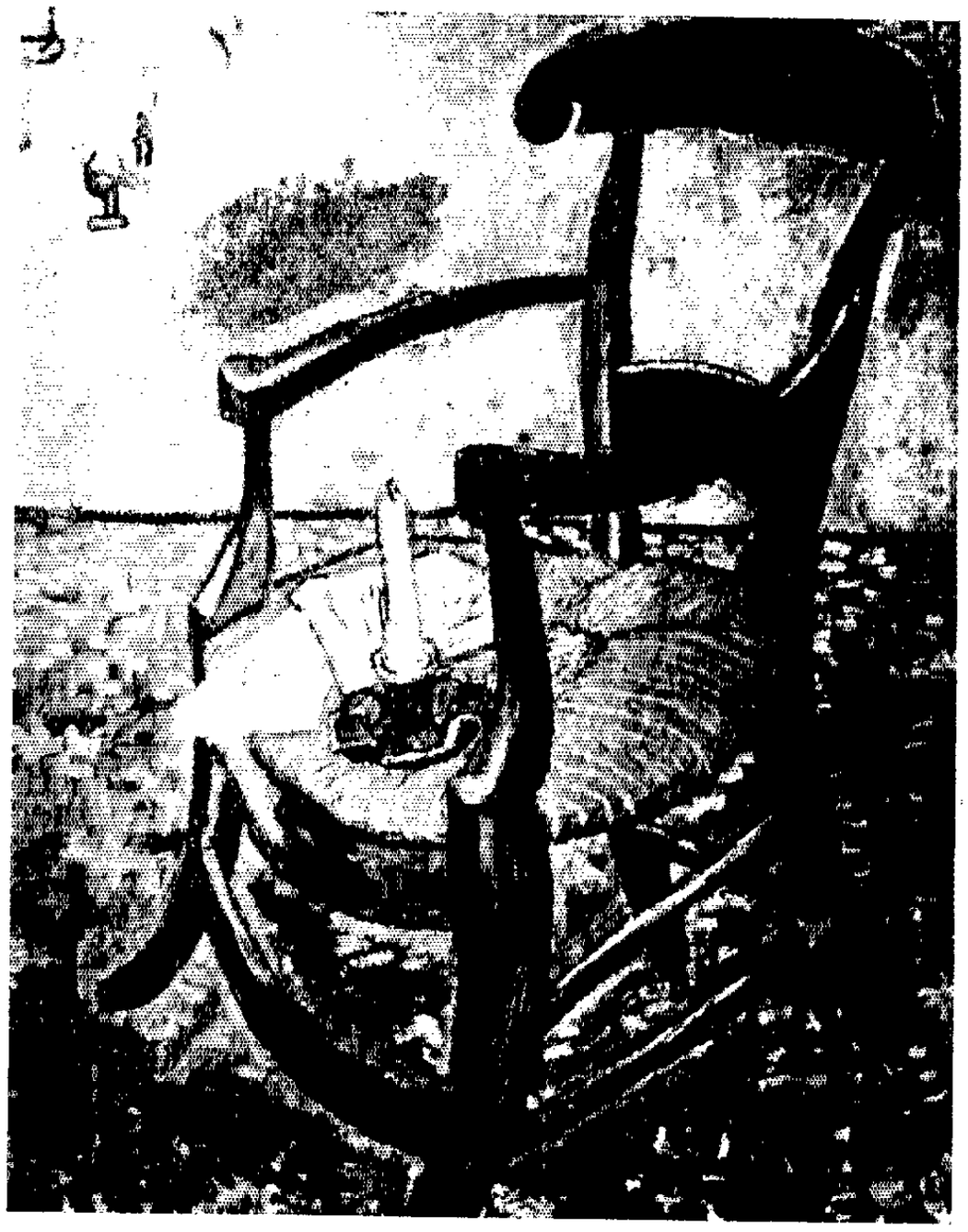
Faute de données suffisantes, il est difficile d'interpréter ces éléments avec une parfaite certitude ; cependant, on ne peut manquer d'être frappé par un contraste qui va tout à l'avantage de Gauguin : une pipe éteinte (un foyer éteint et suffocant) s'oppose à une bougie allumée, un misérable cornet de tabac (produit desséché et calciné) à deux romans couverts de papier de couleur vive. Cette différence est d'autant plus chargée d'éléments troubles qu'elle correspond à l'époque où les sentiments de haine de Van Gogh pour son ami s'exaspérèrent au point de provoquer une rupture définitive : mais la colère contre Gauguin n'est qu'une des formes les plus aiguës de la déchirure intérieure dont le thème se retrouve généralement dans l'activité mentale de Van Gogh. Gauguin a joué devant son ami le rôle d'un idéal assumant les aspirations les plus exaltées du *moi* jusque dans ses conséquences les plus démentes : l'humiliation haineuse et désespérée avec sa contre-partie déconcertante, l'identification étroite de ce qui humilie à ce qui est humilié. L'idéal même porte en lui quelque chose des tares dont il est l'antithèse exaspérée : la bougie n'adhère pas bien solidement au fauteuil sur lequel sa situation est précaire et

*Photo Druet*

VINCENT VAN GOGH, LA CHAISE DU PEINTRE, DÉCEMBRE-JANVIER 1888 (ARLES) 95×73 CM. — LONDRES NATIONAL GALLERY.

même choquante ; le soleil dans sa gloire s'oppose sans doute au tournesol flétri mais quelque mort qu'il soit ce tournesol est aussi un soleil et le soleil lui-même a quelque chose de délétère et de malade : il a *la couleur du soufre* ainsi que le peintre lui-même l'écrit par deux fois en français.

Cette équivalence des éléments opposés caractérise encore dans le *Fauteuil de Gauguin* la reprise du thème dans un nouveau système de rapports : vis-à-vis du bec de gaz la malheureuse bougie joue le rôle humiliant que la pipe joue vis-à-vis de la bougie ; le bec de gaz coudé ne fait qu'élever un peu plus haut une brisure qui n'est, au fond, que le signe de l'hétérogénéité irréductible des éléments déchirés (et déchaînés) de la personne de Vincent Van Gogh.



VINCENT VAN GOGH, LE FAUTEUIL DE GAUGUIN, DÉCEMBRE 1888 (ARLES) ; 90 × 72 CM. — COLL. V. W. VAN GOGH, AMSTERDAM.

Les rapports entre ce peintre (s'identifiant successivement à de fragiles chandelles, à des tournesols tantôt frais et tantôt flétris) et un idéal dont le soleil est la forme la plus fulgurante apparaîtraient ainsi analogues à ceux que les hommes entretenaient autrefois avec les dieux, du moins tant que ceux-ci les frappaient encore de stupeur ; la mutilation interviendrait normalement dans ces rapports ainsi qu'un sacrifice : elle représenterait l'intention de ressembler parfaitement à un terme idéal caractérisé assez généralement, dans la mythologie, comme dieu solaire, par le déchirement et l'arrachement de ses propres parties.

Le thème se rapproche de cette façon de celui de la mutilation de Gaston F..., et sa signification peut être accusée à l'aide d'un troisième exemple dans lequel un *homme de feu* ordonne à une femme de s'arracher les oreilles pour les lui offrir : « Une fille de trente-quatre ans séduite et rendue enceinte par son maître avait donné le jour à un enfant qui mourut quelques jours après sa naissance. Cette malheureuse était depuis lors atteinte du délire de la persécution avec agitation et hallucination religieuses. On l'interna dans un asile. Un matin, une gardienne la trouve occupée à s'arracher l'œil droit : le globe oculaire gauche avait disparu et l'orbite vide laissait voir des

lambeaux de conjonctive et de tissu cellulaire, ainsi que des pelotons adipeux ; à droite existait une exophtalmie très prononcée... Interrogée sur le mobile de son acte, l'aliénée déclara avoir entendu la voix de Dieu et quelque temps après avoir vu un homme de feu : « Donne-moi tes oreilles, fends-toi la tête, lui disait le fantôme. Après s'être frappé la tête contre les murs, elle tente de s'arracher les oreilles puis décide de s'extirper les yeux. La douleur est vive dès les premiers essais qu'elle fait ; mais la voix l'exhorte à surmonter la souffrance et la malheureuse n'abandonne pas son projet. Elle prétend avoir alors perdu connaissance et ne peut expliquer comment elle a réussi à arracher complètement son œil gauche (4). »

Ce dernier exemple est d'autant plus expressif que la substitution, faute d'un instrument tranchant, des yeux aux oreilles permet d'accéder à partir de mutilations de parties peu essentielles (telles qu'un doigt ou une oreille) jusqu'à l'énucléation œdipéenne, c'est-à-dire jusqu'à la forme la plus horrifiante du sacrifice.

Mais comment est-il possible que des gestes incontestablement liés à l'aliénation, même si en aucun cas ils ne peuvent être regardés comme symptômes d'une maladie mentale déterminée (5) puissent être spontanément désignés comme l'expression adéquate d'une véritable fonction sociale, d'une institution aussi définie, aussi généralement humaine que le sacrifice ? L'interprétation n'est cependant pas contestable en tant qu'association immédiate, entièrement dépourvue de toute élaboration scientifique. Même dans l'antiquité, des fous ont pu désigner ainsi leurs mutilations : Arétée (6) parle de malades qu'il a vu déchirer leurs propres membres par esprit de religion et pour en faire un hommage aux dieux qui leur demandent ce sacrifice. Mais le moins frappant n'est pas que de nos jours, où la coutume du sacrifice est en pleine décadence, la signification du mot, dans la mesure où elle exprime encore une impulsion révélée par une expérience intérieure (7), est encore aussi étroitement liée qu'il est possible à la notion *d'esprit de sacrifice*, dont l'auto-mutilation des aliénés n'est que l'exemple le plus absurde mais le plus terrible.

Il est vrai que cette partie démente du domaine sacrificiel, la seule qui nous soit restée immédiatement accessible en tant qu'elle appartient à notre propre psychologie pathologique, ne peut pas être opposée simplement à une contre-partie de sacrifices religieux d'hommes et d'animaux : l'opposition existe à l'intérieur même de la pratique religieuse qui présente elle-même en face des sacrifices classiques les formes les plus variées et les plus folles de l'auto-mutilation. A cet égard, ce sont les orgies sanglantes des sectes musulmanes (8), qui apparaissent actuellement avec les formes les plus dramatiques et les plus significatives : les participants portés collectivement au comble de la frénésie religieuse aboutissent aussi bien à l'horrible sacrifice omophagique qu'à la mutilation indirecte ou non, se frappant les uns les autres le crâne à coups de massue ou de hache, se jetant contre des lames d'épée où s'arrachant les yeux. Quel que soit le rôle joué par l'habileté acquise, par exemple dans l'énucléation, la nécessité de se jeter ou de jeter quelque chose de soi-même *hors de soi* reste le principe d'un mécanisme psycho ou physiologique qui peut dans certains cas n'avoir pas d'autre terme que la

mort. Les fêtes de fanatiques ne font d'ailleurs que reprendre sous une forme atténuée, parfois dans les mêmes contrées, celles de l'initiation des galles, prêtres de Cybèle qui, saisis d'accès de fureur, déliraient pendant trois jours en exécutant des sauts et des danses violentes, agitaient des armes et des coupes, s'en frappaient les uns les autres impitoyablement et en venaient, au cours d'une incroyable exaltation, à sacrifier leur virilité à l'aide d'un rasoir, d'une coquille ou d'un silex (9).

Le rite de la circoncision qui, dans la plupart des cas, ne donne pas lieu à de semblables scènes de délire, représente une forme moins exceptionnelle d'ablation religieuse d'une partie du corps et bien que le patient n'agisse pas lui-même il peut être regardé comme une sorte d'auto-mutilation collective. On sait qu'il est plus ou moins pratiqué dans les différentes parties du monde, par les Israélites, par les Mahométans et par un très grand nombre de peuples indigènes d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique (10). Il s'accompagne parfois, par exemple chez les Betchouanas de l'Afrique Australe (11), de véritables tortures qui peuvent causer la mort. Bien entendu une pratique aussi peu rationnellement explicable a donné lieu à de nombreuses interprétations : la plus connue, celle qui attribue une intention hygiénique aux sauvages qui l'ont innovée est depuis longtemps abandonnée ; par contre celle qui représente cette mutilation comme un sacrifice, même si une généralisation est discutable, est incontestablement basée sur quelques exemples positifs (12).

Quelle que soit d'ailleurs la nature sacrificielle de la circoncision, elle doit être avant tout regardée comme un rite d'initiation et comme telle étroitement assimilée aux autres mutilations pratiquées dans les mêmes circonstances (13). En particulier l'arrachement d'une dent remplace la circoncision dans certaines parties de la Nouvelle-Guinée et de l'Australie (14). La rupture de l'homogénéité personnelle, la projection *hors de soi* d'une partie de soi-même, avec leur caractère à la fois emporté et douloureux, apparaissent ainsi régulièrement liés aux expiations, aux deuils ou aux licences qui sont ouvertement évoqués par le cérémonial d'entrée dans la société des adultes.

Moins répandue que la circoncision, la pratique de l'ablation d'un doigt est de plus fort mal connue, chaque exemple étant cité rapidement par les différents auteurs qui se bornent en général à indiquer d'une phrase l'occasion habituelle de la mutilation (15). Il s'agit assez fréquemment de la mort et des manifestations de désespoir qui la suivent ; toutefois dans l'Inde on la trouve liée pour la femme à la naissance d'un enfant et la maladie joue le même rôle aux îles Tonga. Chez les Indiens Pieds-Noirs, le doigt est offert à l'Etoile du matin dans un sacrifice de propitiation. Aux îles Fidji la propitiation pouvait même s'adresser à un homme vivant : lorsqu'un sujet avait offensé gravement son chef, il coupait son petit doigt et le présentait dans la fente d'un bambou pour obtenir son pardon (16). Il est surprenant que cette forme de mutilation se retrouve dans la plupart des parties du monde, en Australie, en Nouvelle-Guinée, aux îles Tonga et Fidji ; en Amérique, au Paraguay, au Brésil et sur la côte Nord-Ouest ; en Afrique chez les Pygmées du lac Ngami, les Hottentots, les Bushmen. En Grèce même un doigt de pierre élevé au-dessus d'un tertre dans la campagne indiquait encore au II$^{e}$ siècle

que l'usage n'y avait peut-être pas toujours été ignoré. « En allant de Mégapolis dans la Messénie, écrit Pausanias, et à sept stades tout au plus de la ville, vous trouvez à gauche du chemin, un temple dédié à des déesses à qui on donne le nom de Manies... Je crois que c'est un surnom qu'on donne aux Euménides ; car on assure que ce fut là qu'Oreste devint furieux après le meurtre de sa mère. Il y a tout auprès du temple un petit tertre de terre qui est couvert d'une pierre en forme de doigt ; on nomme ce tertre le tombeau du Dactyle (doigt) ; on prétend qu'Oreste, ayant eu là un accès de fureur, se mangea un doigt de la main gauche ; tout auprès est un autre canton nommé Acé parce qu'Oreste y trouva la guérison de ses maux. On y a aussi érigé un temple des Euménides ; on dit que ces déesses apparaissaient toutes noires à Oreste lorsqu'elles voulaient lui faire perdre la raison et que lorsqu'il eut mangé son doigt elles lui apparurent de nouveau, mais toutes blanches et qu'à cette vue, il rentra dans son bon sens (17). »

L'étrange pratique de l'ablation du doigt paraît être particulièrement fréquente dans une région aussi archaïque que l'Australie qui ne connaît pas le sacrifice au sens classique du mot. Et ce fait est sans doute d'autant plus remarquable qu'il est difficile de nier l'existence du même rite à la période néolithique : dans les *mains au patron* obtenues dans les cavernes en appliquant la main sur la paroi et en l'entourant de peinture, on trouve des lacunes d'une ou de plusieurs phalanges (18). Les pratiques analogues constatées de nos jours chez les déments apparaîtraient ainsi non seulement comme généralement humaines, mais comme très primitives ; la démence ne ferait que lever les obstacles qui s'opposent dans les conditions normales à l'accomplissement d'une impulsion aussi élémentaire que l'impulsion contraire qui nous fait manger (19).

Quel que soit, en effet, l'égoïsme qui préside à l'appropriation des aliments et des biens, le mouvement qui d'autre part pousse un homme dans certains cas à se donner (en d'autres termes à se détruire) non seulement en partie mais en totalité, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'une mort sanglante s'ensuive, ne peut sans doute être comparé, quant à sa nature irrésistible et affreuse, qu'aux déflagrations éblouissantes qui font un transport de joie de l'orage le plus accablant. Aussi bien, dans les formes rituelles du sacrifice commun, une bête est lâchement substituée au sacrifiant. Seule une lamentable victime interposée « pénètre dans la zone dangereuse du sacrifice, elle y succombe, comme disent Hubert et Mauss (20), et elle est là pour succomber. Le sacrifiant reste à l'abri. » La libération de « tout calcul égoiste », de toute réserve reste cependant au terme de ces tentatives d'échappatoires en ce sens que des créatures de cauchemars tels que les dieux sont chargés d'accomplir jusqu'au bout ce qu'un homme vulgaire se contente de rêver : « le dieu qui se sacrifie se donne sans retour, écrivent Hubert et Mauss (21). C'est que, cette fois, tout intermédiaire a disparu. Le dieu qui est en même temps le sacrifiant ne fait qu'un avec la victime et parfois même avec le sacrificateur. Tous les éléments divers qui entrent dans les sacrifices ordinaires rentrent ici les uns dans les autres et se confondent. Seulement une telle confusion n'est possible que pour des êtres mythiques, imaginaires, idéaux ». Hubert et Mauss négligent ici les exemples

de « sacrifice du dieu » qu'ils auraient pu emprunter à l'auto-mutilation et par lesquels seuls le sacrifice perd son caractère de simagrée.

Il n'y a, en effet, aucune raison de séparer l'oreille d'Arles ou l'index du Père-Lachaise du célèbre foie de Prométhée. Si l'on accepte l'interprétation qui identifie l'aigle pourvoyeur, l'*aetos prometheus* des Grecs, au dieu qui a volé le feu à la roue du soleil, le supplice du foie présente un thème conforme aux diverses légendes de « sacrifice du dieu » (22). Les rôles sont normalement partagés entre la personne humaine du dieu et son avatar animal : tantôt l'homme sacrifie la bête, tantôt la bête l'homme, mais il s'agit chaque fois d'auto-mutilation puisque la bête et l'homme ne forment qu'un seul être. L'aigle-dieu qui se confond dans l'imagination antique avec le soleil, l'aigle qui seul peut contempler en le fixant des yeux le « soleil dans toute sa gloire », l'être icarien qui va chercher le feu du ciel n'est cependant rien d'autre qu'un auto-mutilateur, un Vincent Van Gogh, un Gaston F. Tout l'excès de richesse qu'il emprunte au délire mythique se borne à l'incroyable vomissement du foie, sans cesse dévoré et sans cesse vomi par le ventre ouvert du dieu.

Si l'on suivait ces rapprochements, l'utilisation du mécanisme sacrificiel à diverses fins telles que la propitiation ou l'expiation serait regardée comme secondaire et l'on ne retiendrait que le fait élémentaire de *l'altération* radicale de la personne qui peut être indéfiniment associée à n'importe quelle autre altération survenant dans la vie collective : par exemple la mort d'un proche, l'initiation, la consommation de la nouvelle récolte... Une telle action serait caractérisée par le fait qu'elle aurait la puissance de libérer des éléments hétérogènes et de rompre l'homogénéité habituelle de la personne : elle s'opposerait à son contraire à l'ingestion commune des aliments de la même façon qu'un vomissement. Le sacrifice considéré dans sa phase essentielle ne serait qu'un rejet de ce qui était approprié à une personne ou à un groupe (23). C'est en raison du fait que dans le cycle humain tout ce qui est rejeté est altéré d'une façon tout à fait troublante, que les choses sacrées interviennent au terme de l'opération : la victime affalée dans une flaque de sang, le doigt, l'œil ou l'oreille arrachés ne diffèrent pas sensiblement des aliments vomis. La répugnance n'est qu'une des formes de la stupeur causée par une éruption horrifiante, par le dégorgement d'une force qui peut engloutir. Le sacrifiant est libre — libre de se laisser aller lui-même à un tel dégorgement, libre, s'identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, comme il a vomi un morceau de lui-même ou un taureau, c'est-à-dire libre de se jeter tout à coup *hors de soi* comme un galle ou un aïssaouah.

Toutefois il est permis de douter que même les plus furieux de ceux qui se sont jamais déchirés et mutilés au milieu des cris et des coups de tambour aient *abusé* de cette merveilleuse liberté autant que l'a fait Vincent Van Gogh : allant porter l'oreille qu'il venait de trancher précisément dans le lieu qui répugne le plus à la bonne société. Il est admirable qu'il ait ainsi à la fois témoigné d'un amour qui ne tenait compte de rien et en quelque sorte craché à la figure de tous ceux qui gardent de la vie qu'ils ont reçu l'idée élevée, officielle, que l'on connaît. Peut-être la pratique du sacrifice disparaît-

elle sur terre parce qu'elle n'a pu être suffisamment chargée de cet élément de haine et de dégoût sans lequel elle apparaît à nos yeux comme une servitude. Cependant l'oreille monstrueuse envoyée dans son enveloppe sort brusquement du cercle magique à l'intérieur duquel avortaient stupidement les rites de libération. Elle en sort avec la langue d'Anaxarque d'Abdère tranchée avec les dents et crachée sanglante à la figure du tyran Nicocréon, avec la langue de Zénon d'Elée crachée à celle de Demylos... l'un et l'autre de ces philosophes ayant été soumis à d'effroyables supplices, le premier pilé vivant dans un mortier.

Georges BATAILLE.

NOTES. — (1) H. Claude, A. Borel et G. Robin, *Une auto-mutilation révélatrice d'un état schizomaniaque* (Annales médico-psychologiques, 1924, I, pp. 331-339. Le Dr Borel m'a signalé lui-même cette observation alors que je lui indiquais l'association que j'avais été amené à faire entre l'obsession du soleil et l'automutilation chez Van Gogh. Cette observation n'a donc pas été le point de départ du rapprochement mais plutôt la confirmation de l'intérêt qu'il présentait.

(2) Sur la maladie de V. G., cf. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh* ; W. Riese, *Ueber den Stilwandel bei Vincent Van Gogh* (Zeitschrift für die Gesamte Neurologie und Psychiatrie, 2 mai 1925) ; *id.*, *Vincent Van Gogh in der Krankheit*, 1926 et V. Doiteau et E. Leroy, *La folie de Vincent Van Gogh*, 1928. Les appréciations des différents auteurs sont contradictoires et peu concluantes. Il n'en est pas tenu compte dans cet article qui envisage un trait psychologique n'empruntant à la maladie que son caractère effréné.

(3) J.-B. de La Faille, *L'œuvre de Vincent Van Gogh*, 1928, 4 vol. in-4°.

(4) D'après Ideler (Allgemeine Zeitschrift fuer Psychiatrie, t. 27) ; cité par M. Lorthiois, *De l'automutilation. Mutilations et suicides etranges*, Paris, 1909, p. 94, entre 11 autres cas d'énucléation volontaire chez des malades. L'ouvrage de Lorthiois donne dans l'ensemble un tableau des automutilations frappant par la fréquence des cas. Beaucoup de malades lient leur mutilation à un délire religieux ou à des sentiments de culpabilité.

(5) C'est l'opinion émise très nettement par Ch. Blondel, dans *Les automutilateurs* (Paris, 1906). Je ne crois pas qu'il soit possible d'y contrevenir.

(6) Célèbre médecin grec du 1er siècle de notre ère auteur du *De morborum diuturnorum et acutorum causis, signis et curatione*. Le vocabulaire sacrificiel est encore employé spontanément par Montaigne rapportant un cas d'automutilation au ch. IV des Essais : mortifié d'une aventure dans laquelle il s'était montré peu brillant, un gentilhomme « se mutila en arrivant chez lui et envoya à sa maîtresse les parties qui lui avaient désobéi dans ses désirs comme une *victime sanglante* capable *d'expier* l'offense qu'il croyait lui avoir faite. »

(7) Il ne s'agit pas ici du sens vulgaire du mot pris au figuré mais des faits auxquels il est resté inconsciemment associé.

(8) Cf. J. Herber, *Les Hamadan et les Djoughiyyin* (Hesperis, 1923, p. 217-236) qui donne une bibliographie pour l'ensemble des sectes ; cf. aussi un récit extraordinaire d'une fête d'Aissaouahs se terminant par la mort d'un homme dans E. Masquerey, *Souvenirs et visions d'Afrique*.

(9) Cf. C. Vellay, *Le culte et les fêtes d'Adonis Thammouz*, Paris, 1905.

(10) Les Egyptiens anciens pratiquaient également la circoncision : cf. la bibliographie et la carte de répartition de E. M. Lœb dans *The blood sacrifice complex*, 1923 (Mémoirs of the American Anthropological Association, 30).

(11) Cf. Brown, *Circumcisions rites of the Becwanas tribes* (Journal of the Royal anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1928).

(12) Cf. Hubert et Mauss, *Mélanges d'histoires des religions*, 1909, pp. 125-126. E. M. Loeb (*op. cit.*) expose la question et soutient l'interprétation sacrificielle après un certain nombre d'auteurs qu'il cite

(13) Cf. entre autres Karsten, *The civilisation of South American Indians*, London, 1926.

(14) Sur l'association faite spontanément dans l'angoisse des enfants entre la circoncision, l'arrachement d'une dent et la castration, cf. Freud, *Totem et Tabou*, trad. fr., p. 410, n. 1.

(15) Voir la bibliographie dans Loeb, *op. cit.*, p. 39-40.

(16) Cf. H. Hale, *U. S. Exploring expedition*, 1846, p. 66.

(17) Pausanias, *Description de la Grèce*, trad. Clavier, livre VIII, ch. 34.

(18) Cf. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, Paris, 1926, p. 222, où la thèse du doigt plié est soutenue d'une façon peu convaincante.

(19) Dans l'omophagie et dans l'exemple d'Oreste mangeant son doigt, les deux impulsions se produisent simultanément, mais dans les deux cas les aliments consommés devraient normalement répugner, ce qui change complètement le sens de l'appropriation.

(20) *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, 1909, p. 125.

(21) *Op. cit.*, p. 127. Bien entendu le tableau d'ensemble présenté dans l'essai d'Hubert et Mauss est sensiblement différent de celui qu'on trouve ici esquissé. Toutefois c'est à ce travail que se réfère une tentative d'interprétation beaucoup trop sommairement exposée dans cet article. Je dois rappeler que dans *Totem et Tabou*, Freud, se réfèrait au travail plus ancien de Robertson Smith (*Religion of Semites*) et donnait les objections d'Hubert et Mauss comme négligeables.

(22) Cf. S. Reinach, *Aetos Prometheus* (Cultes mythes et religions, t. III, p. 68-91). Je cite ici Prométhée, en dépit du caractère hypothétique de l'interprétation, à cause du côté particulièrement frappant d'un rapprochement avec Van Gogh Gaston F. Il y a en dehors de Prométhée, d'assez nombreux exemples de sacrifice du Dieu.

# LE " CAPUT MORTUUM " OU LA FEMME DE L'ALCHIMISTE

*Photo W. B. Seabrook*

MASQUE DE CUIR CONÇU PAR W. SEABROOK.

Lorsque, au début de l'été 1930, l'écrivain et voyageur américain W. B. Seabrook, séjournant alors à Toulon (où il travaillait à la relation du voyage qu'il venait d'effectuer en Afrique tropicale, vivant avec les Yafoubas de la Côte d'Ivoire et les Habbés de la région de Bandiagara), m'envoya les photographies ici reproduites, qui représentent une femme porteuse d'un masque de cuir conçu par lui et exécuté sur ses indications à New York, je ne le connaissais que depuis peu.

Je l'avais vu pour la première et alors unique fois le 12 avril, au cours d'un entretien d'à peine plus d'une heure, dans un petit café situé en face de l'hôtel modeste où il avait fixé sa résidence, près du Théâtre de l'Odéon.

M'étant présenté à Seabrook comme le rédacteur d'un compte-rendu de *L'Ile Magique*, son curieux reportage sur les noirs de Haïti, la sorcellerie de ce pays et le culte vaudou (Cf. *Documents*, 1929, n° 6, pp. 334-335), je fus tout de suite séduit par un accueil merveilleusement cordial, et par l'aspect et les manières de cet homme, très attachantes avec leur apparente rudesse, car on sentait qu'il y avait là, avant toute autre chose, un élément vraiment " humain ".

Rapidement, la conversation sauta les bornes des conventions et des banalités. Seabrook et moi aimons les nègres ; nous sommes l'un et l'autre passionnés d'occultisme (moi, en curieux, lui, en pratiquant) ; mais surtout nous sommes tous deux plus que sceptiques en ce qui concerne l'intérêt de la civilisation occidentale moderne, et pleinement convaincus qu'une des seules tâches valables qu'un homme puisse se proposer d'accomplir est l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...), de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit. Il n'en faut pas plus pour que d'emblée nous nous soyons sentis amis et pour que — aujourd'hui que j'ai la perspective de quitter l'Europe d'ici peu et d'en être éloigné durant pas mal de temps — je me rende compte que Seabrook sera l'un des rares hommes qui me manqueront au cours de cette absence et, parmi ceux-là, un de ceux qui me manqueront le plus.

Vers la fin de l'entretien que je mentionne ici, Willie Seabrook, après que je lui eus parlé d'un certain nombre de pratiques mystiques des ascètes thibétains (souvenirs d'un article de Mme Alexandra David-Neel que j'avais lu, sur le conseil de mon ami Marcel Jouhandeau, dans la *Revue de Paris* du 10 avril 1930), Willie Seabrook me rapporta l'histoire suivante, qu'on lui avait racontée à lui-même, lors de son voyage en Arabie :

Dans un monastère de derviches, un jeune ascète se fait particulièrement remarquer par sa piété et ses capacités mystiques. Le vieux moine qui le dirige dans tous ses exercices, constatant ses progrès, le fait venir à lui. Il lui dit approximativement ceci : « Tu t'es avancé très loin dans la voie mystique. Mais pas encore jusqu'à ce terme dernier, frontière qu'il te reste à franchir. Tu es maintenant prêt : si tu le veux, tu peux voir la *face de Dieu.* » Il lui conseille alors d'aller passer la nuit dans une mosquée en ruines située à quelque distance du couvent, de réciter certaines prières, d'effectuer certains rites ; sûrement, il verra la face de Dieu. En proie à un trouble violent, le jeune ascète refuse. Chaque jour le vieux moine le poursuit. Le jeune répond toujours qu'il n'est pas digne, et ne dissimule pas l'horreur sacrée que lui cause l'idée de se trouver face à face avec Dieu. A force d'insister, le vieux finit par vaincre cette résistance, et le jeune moine se rend à la mosquée.

Le lendemain, ne voyant pas paraître son disciple, le vieux moine le cherche et, ayant fini par le découvrir, s'aperçoit qu'il est livide, affreusement défait et ravagé.

A une question du vieillard qui lui demande s'il est bien allé à la mosquée et s'il a bien fait tout ce qui lui avait été prescrit, le disciple répond *oui*. A une autre question, savoir s'il a bien vu la face de Dieu, le disciple répond *oui*. Sur une troisième question, comment est faite la face de Dieu ? le jeune derviche reste sans voix et se met à trembler. Mais, pressé de questions, grelottant de terreur il finit par répondre : qu'il a vu la face de Dieu mais que c'était son propre visage, et qu'ainsi il s'est trouvé, au cours de cette nuit passée dans les débris de la mosquée, *face à face avec Dieu, c'est-à-dire avec lui-même.*

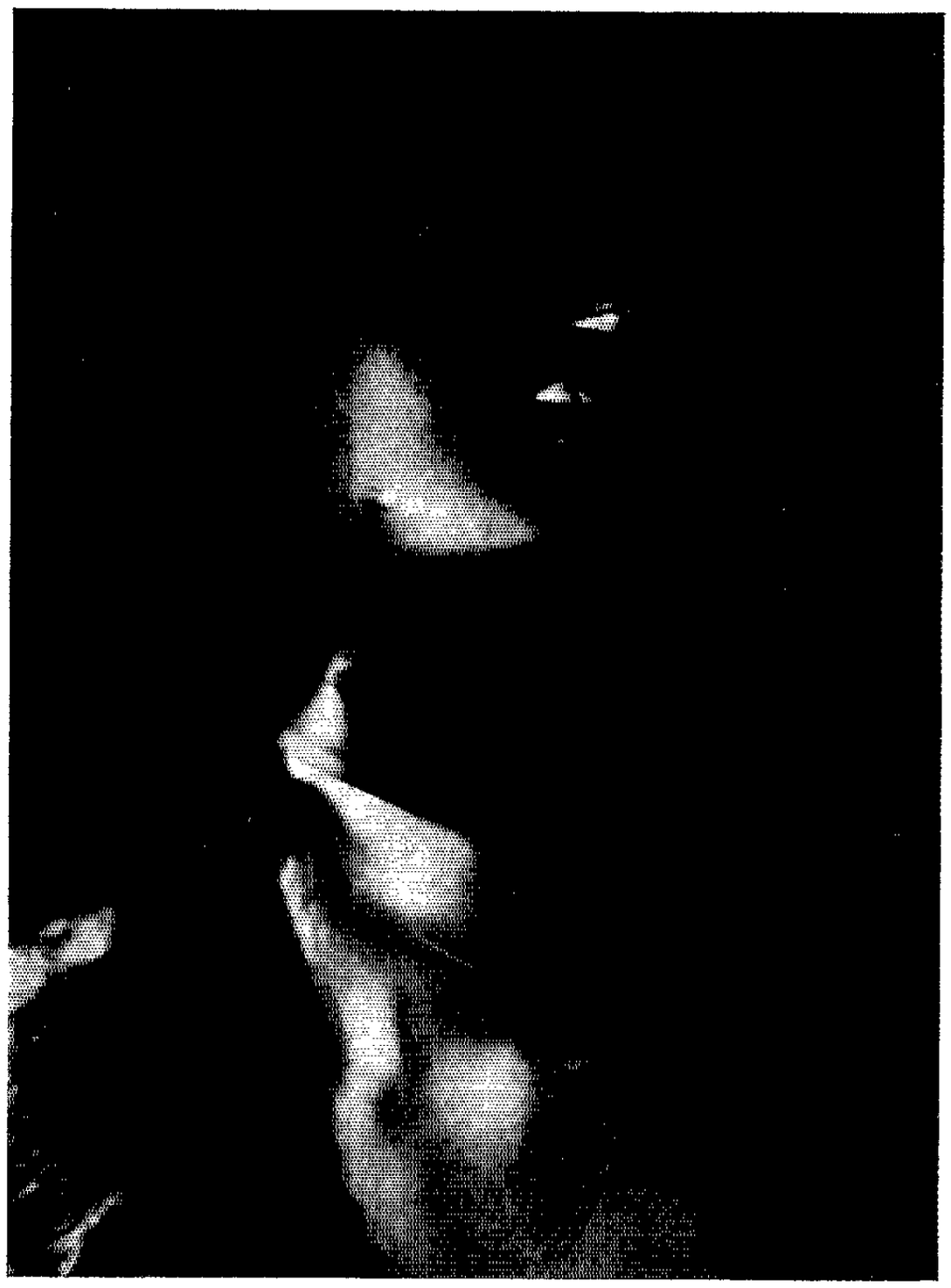


*Photo W. B. Seabrook*

MASQUE DE CUIR.

Cette histoire — aussi belle que la légende à laquelle Gérard de Nerval fait allusion dans *Aurelia* et dans laquelle un chevalier « combattit toute une nuit dans une forêt contre un inconnu qui était lui-même » — je me la remémorai quand je reçus les photographies de masques de Seabrook et je compris, à la faveur de ce rapprochement, pourquoi l'on peut tirer une jouissance profonde (en même temps érotique et mystique, comme tout ce qui est sous le signe de la complète exaltation) du simple fait de masquer — ou de *nier* — un visage.

S'il est une activité qui doit passer à l'un des premiers plans parmi les innombrables activités humaines, c'est bien celle du *déguisement*. Depuis la plus simple parure, le goût de la toilette, celui des uniformes, jusqu'aux déguisements totémiques et aux tatouages et peintures en passant par les costumes et masques de théâtre, les travestis de carnaval, les oripeaux clownesques, le maquillage des femmes et la cagoule des pénitents, il semble bien que l'homme, à peine a-t-il pris conscience de sa peau, n'ait rien de plus pressé que d'en changer, se précipitant tête baissée dans une excitante

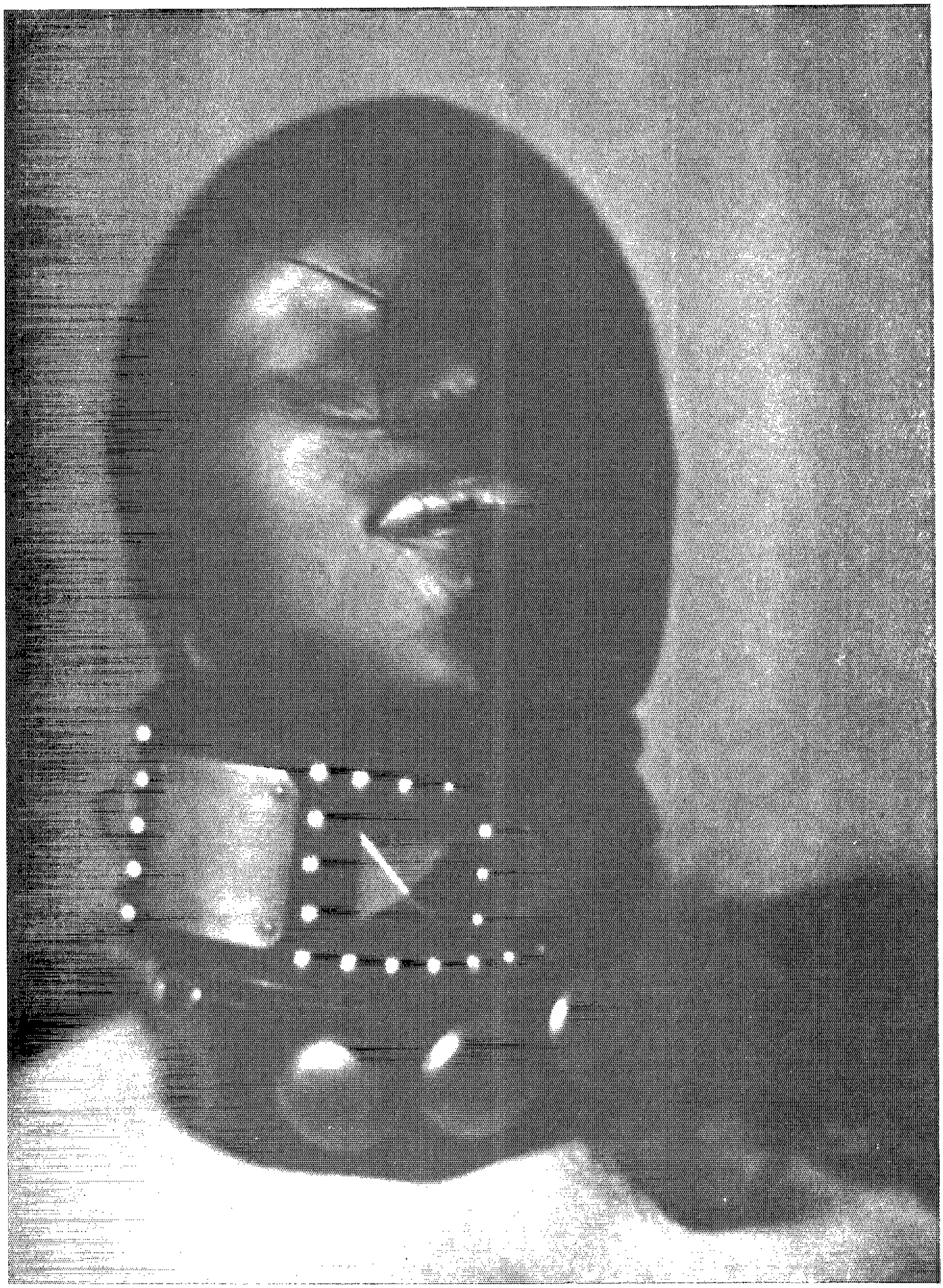


*Photo W. B. Seabrook*

MASQUE DE CUIR ET COLLIER.

métamorphose, qui lui permet de s'affranchir de ses étroites limites en revêtant une autre peau.

Il n'y a pas si loin de l'attitude du sauvage qui s'identifie à un animal, ou à une autre espèce naturelle, au moyen de son costume totémique, à celle de l'homme pour qui certains détails de la parure d'une femme sont des facteurs puissamment érotiques. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'une attirance exercée sur nous sans que nous en ayons conscience par ce qui nous est *étranger*. Tel détail d'une toilette en désordre, tel qu'accessoire intime, jarretière ou vulgaire soulier, nous exaltera par son caractère d'objet manufacturé, d'objet chargé d'une grande valeur sociale, opposé brutalement à la pure nudité et tirant de cette contradiction une profonde étrangeté. On touche ici, d'ailleurs, à la source du fétichisme érotique, très proche du fétichisme religieux et du culte des reliques, parce que s'y manifeste un même mode de pensée magique, tel que la partie y est prise pour le tout, l'accessoire pour la personne, et que la partie y est non seulement égale au tout, mais même plus forte que le tout, comme un schéma est plus fort que l'objet qu'il représente, partie ou schéma étant des sortes de *quintessences*, plus émouvantes et expressives que le tout, parce que plus concentrées, et aussi moins réelles, plus extérieures à nous, plus étrangères, assimilables à des déguisements par lesquels la réalité — et, en raison de cette ambiance, l'homme lui-même — est métamorphosée.

Revenant aux masques qui nous occupent, nous constatons d'abord qu'ils participent de ces espèces de *déguisements*. Grâce à eux, la femme devient méconnaissable, plus schématique, en même temps que l'image de son corps s'impose avec un surcroît d'intensité.

Par eux aussi, telle un fantôme de chair qui se révèle brusquement dans le recoin ténébreux d'une chambre ou sur une route mal définie qui passe au bord d'un puits, la femme est rendue beaucoup plus inquiétante, beaucoup plus mystérieuse et, devenue presque anonyme puisque son visage a été supprimé, elle acquiert une affolante généralité, avec ce dur carcan de cuir ou de métal, géométrie sévère qui la cache en partie.

Il ne s'agit plus d'une personne déterminée, mais d'une femme *en général*, qui peut être aussi bien toute la nature, tout le monde extérieur, que nous sommes ainsi mis à même de dominer. Outre qu'elle souffre sous le cuir, qu'elle est vexée et mortifiée (ce qui doit satisfaire nos désirs de puissance et notre fondamentale cruauté), sa tête — signe de son individualité et de son intelligence — est insultée et niée. Devant elle, le partenaire n'est plus en présence d'une « créature de Dieu » dont la face, hissée au sommet des épaules semble faite pour contempler les astres ou tout autre symbole d'élévation ou de pureté, mais il se trouve en mesure d'user, avec quel plaisir sacrilège ! d'une simple et universelle mécanique érotique. Cette même joie que devait ressentir le jeune derviche de la légende (malgré qu'innocemment — ou bien hypocritement — il en fût effrayé) en supprimant le visage de Dieu pour substituer à celui-ci son propre visage, le partenaire de la femme ainsi masquée doit l'éprouver, joie satanique, parce que d'abord elle est sadique et qu'elle se complique ensuite d'un crime de lèse-divinité.



. . . . . .

L'amour réduit ainsi — très lucidement — à un processus naturel et bestial, du fait que le cerveau, grâce à ce masque, est symboliquement écrasé, la fatalité qui nous oppresse enfin matée (puisque cette femme entre nos mains n'est plus, grâce à cet instrument que la nature elle-même, pétrie de lois aveugles, sans âme ni personnalité, mais, pour une fois, enchaînée totalement à nous, comme cette femme est enchaînée), le regard — cette quintessence de l'expression humaine — pour un temps aveuglé (ce qui confère à la femme en question une signification encore plus infernale et souterraine), la bouche réduite à un rôle animal de blessure (grâce au mince orifice qui la laisse seule visible), le règlement courant de la parure entièrement inversé (ici, le corps est nu et la tête masquée, alors que, d'ordinaire, c'est la tête qui est nue et le corps masqué), autant d'éléments qui font de ces morceaux de cuir (matière dont sont faits les bottes et les fouets) des engins prodigieux, admirablement adéquats à ce qu'est au vrai l'érotisme : un moyen de sortir de soi, de briser les liens que vous imposent la morale, l'intelligence et les coutumes, une manière aussi de conjurer les forces mauvaises et de braver Dieu ou ses succédanés, cerbères du monde, en possédant et contraignant l'univers tout entier, leur propriété, dans une de ses parcelles particulièrement significatives, mais qui n'est plus différenciée.

Posée sur une architecture vivante dont les pieds nus restent plongés dans une fange strictement sensuelle, la tête voilée se perd peu à peu dans des nuages gonflés d'orages métaphysiques. Il n'est plus question maintenant d'une femme douée d'un état-civil quelconque, ni même d'une figure représentant à nos yeux le féminin éternel. De grands alphabets de vapeur passent bien loin au-dessus du sol, dominant de très haut les gratte-ciels de New York (où Seabrook séjourne actuellement) et les bâtisses culs-de-jattes de Paris (où je me trouve moi-même, mon stylo à la main, écrivant cet article pour *Documents*).

Belle comme la vache Hathor, la femme masquée telle un bourreau — ou, telle une reine, décapitée — se dresse; et, se tenant debout droit devant elle avec sa face devenue celle d'un Dieu, le partenaire admire son corps, rendu encore plus magnifique par l'absence de visage, qui la fait à la fois plus véridique et plus insaisissable, et la transforme graduellement en une sorte de *chose en soi* obscure, tentante et mystérieuse, — résidu suprême qu'on peut colorer de la valeur aussi bien la plus idéale que la plus sordidement matérielle, la *chose en soi* — énigmatique et attirante autant qu'un sphinx ou une sirène — grande matrice universelle à laquelle le vieil Hegel, quand il la concevait comme « le produit de la pensée, et précisément de la pensée qui recule jusqu'à l'abstraction pure, du moi vide qui se donne pour objet cette identité vide de lui-même », donnait le sobriquet de *caput mortuum*, terme emprunté aux anciens alchimistes, qui l'appliquaient à cette phase de l'Œuvre où tout semble pourri quand tout est régénéré.

Michel LEIRIS.

# FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

*Photo A. Schroll.*

MESSERSCHMIDT, L'HOMME TRÈS VIEUX. — VIENNE, MUSÉE D'ART BAROQUE.

Une légende, plus vraie que la vérité, veut que Mesmer ait sauvé une Naissance d'Adam de cire que son ami Messerschmidt allait détruire dans un accès de découragement. Cette représentation très « mesmerienne » de la création où l'on voyait Dieu souffler la vie dans le nez de l'homme nous dirait certes plus sur les rapports du sculpteur et du magnétiseur que le groupe banal trouvé dans le fameux jardin de la Landstrasse où, sous les bosquets géométriques, se donnaient rendez-vous les beaux esprits de Vienne. Cette Femme au bain, œuvre honnête d'un élève de Donner, ne nous apprend rien de l'amitié intellectuelle de deux hommes dont nous ne pouvons cependant plus aujourd'hui séparer les noms. Les images disparates d'une vie luxueuse et passionnée de mystère, les sortilèges inquiétants d'un esprit tourmenté peuplent seuls l'abandon du jardin où les airs de Bastien et Bastienne ont pour la première fois animé une foule éphémère. De Messerschmidt, plus rien qu'un nom. Et c'est cependant pour avoir vu, dans ces allées, se lever, à la voix du découvreur d'inconnu, un étrange monde fantomatique, qu'il sentit s'éveiller son bizarre génie.

Le jeune homme, inculte et sans directions, s'était jusque-là vainement cherché. Les quelques dates, les quelques faits qui seuls nous restent de sa jeunesse, marquent les étapes d'un destin médiocre : les études, les premiers succès, les voyages à Rome et à Londres, la chaire à l'Académie de Vienne, les commandes officielles. Des notes plus vibrantes, éclairs sur ce fond gris, annoncent cependant le Messerschmidt de la vieillesse, violent et affamé de comprendre : son goût de la caricature, son mépris de

l'homme, une certaine cruauté sans scrupules. (Il aurait à son retour de Rome tenté d'assassiner un juif pour voir son visage décomposé par la terreur et l'agonie). Mais rien ne trahit encore dans ses œuvres la poussée de ces forces secrètes. Il semble même accepter la noblesse académique, la généralisation stylisée de ses maîtres. Et ce sont les médaillons fortement modelés de Joseph II et d'Elisabeth Marie de Parme, puis les théâtrales statues de Marie-Thérèse et de l'Empereur François. Dans ces dernières toutefois le goût de l'énorme, l'éloignement manifesté pour les formes classiques, la recherche du détail prouvent combien l'influence de Donner est sur lui superficielle.

L'accentuation subite de ses bizarreries, qui allait bientôt faire du sculpteur officiel un révolté, en lutte ouverte avec son milieu, semble bien coïncider avec sa plus étroite liaison avec Mesmer. Avide de tout ce qui intéresse notre vie secrète, curieux d'occultisme, celui-ci avait vers la même époque la révélation du magnétisme, qui devait bouleverser sa vie et l'entraîner, fasciné, sur la route des mystères de l'esprit. Il croyait saisir le centre de l'homme dans le « fluide guérisseur », la raison première de la vie dans ce qu'il appelait par analogie « le magnétisme animal ». L'influence de l'homme sur l'homme, de la volonté sur l'esprit et sur le corps, les rapports du visible et de l'invisible, les lois des nouvelles forces devinées, voilà les cercles où son imagination tournait sans cesse, où s'exaspérait son désir de comprendre. Dans les allées de son beau jardin, sous les bosquets secrets, il poursuivait tout haut ses pensées fuyantes devant son ami qui se passionnait à son tour.

Messerschmidt s'abandonne à cette puissante influence ; il ne résiste plus aux appels de son tempérament. Et c'est la rupture des règles, l'évocation du mystère, l'exaltation de l'individu, en attendant le scandale final de 1774, l'exclusion de l'Académie « pour cause de folie ». Les passions les plus violentes, les physionomies les plus troublées le retiennent. De cette période de libération date le buste de Van Swieten, masque de concentration tragique et de brutale énergie. Chacune de ses créations est une victoire remportée sur un monde ennemi. Depuis 1770, il travaille à d'étranges modelages de cire, premières études pour ses « Charakterköpfe ». La constance de ses préoccupations occultistes et l'influence de la conception mesmerienne de la force vitale l'amènent à vouloir représenter l'effet sur le visage des hommes de toutes les modifications de leur sensibilité ou de leur tempérament sous l'unique action du courant magnétique. Pour mieux marquer la nature essentielle de cette force, le sculpteur imagine d'en constater les manifestations sur le fonds commun de visages presque analogues par leurs proportions et leur construction. Dans cette série, l'état purement physique doit avoir sa place aussi bien que la tendance spirituelle.

Grimaces mécaniques, sourires tendus, plaqués sur une chair sans vie, énigmes ? artifices diaboliques inventés seulement pour nous faire douter de nous-mêmes ? caprices ? ou plutôt vue systématique de l'homme où nulle liberté ne subsiste ? représentation des effets d'un fluide dont l'esprit et le corps sont esclaves ?

Si la conception est idéologique, la technique ne prend conseil que du naturalisme le plus exact, extrême-oriental par le trait acéré, alexandrin par son

ironique minutie. Les leçons italiennes ont porté leurs fruits. Sur la table du sculpteur on trouva à sa mort un vieux traité sur les proportions du corps humain et un buste antique rapporté de Rome.

La sécheresse de son art, le concret des évocations de son génie réaliste et caustique ont pu faire comparer les têtes de Messerschmidt à des études de laboratoire, à des pièces anatomiques ; on y a vu le produit d'une pensée toute scientifique et rationaliste, la digne expression esthétique de l'encyclopédisme. On a cité le nom de Lavater. Il suffit de remarquer que les « Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnisse und Menschenliebe » parurent en 1775 seulement et que Meserschmidt travaillait depuis déjà cinq ans à ses modelages de cire. D'ailleurs, il n'a rien d'un philosophe ni d'un savant, l'artiste fruste et crédule, fasciné par l'immensité hostile des forces secrètes. Avec lui, c'est un monde étrange, hors de la raison, aux limites des sens et de l'âme, qui apparaît dans l'art. Avec Mesmer est née une nouvelle mystique dans un siècle où l'on se vante de tout mesurer et toucher.

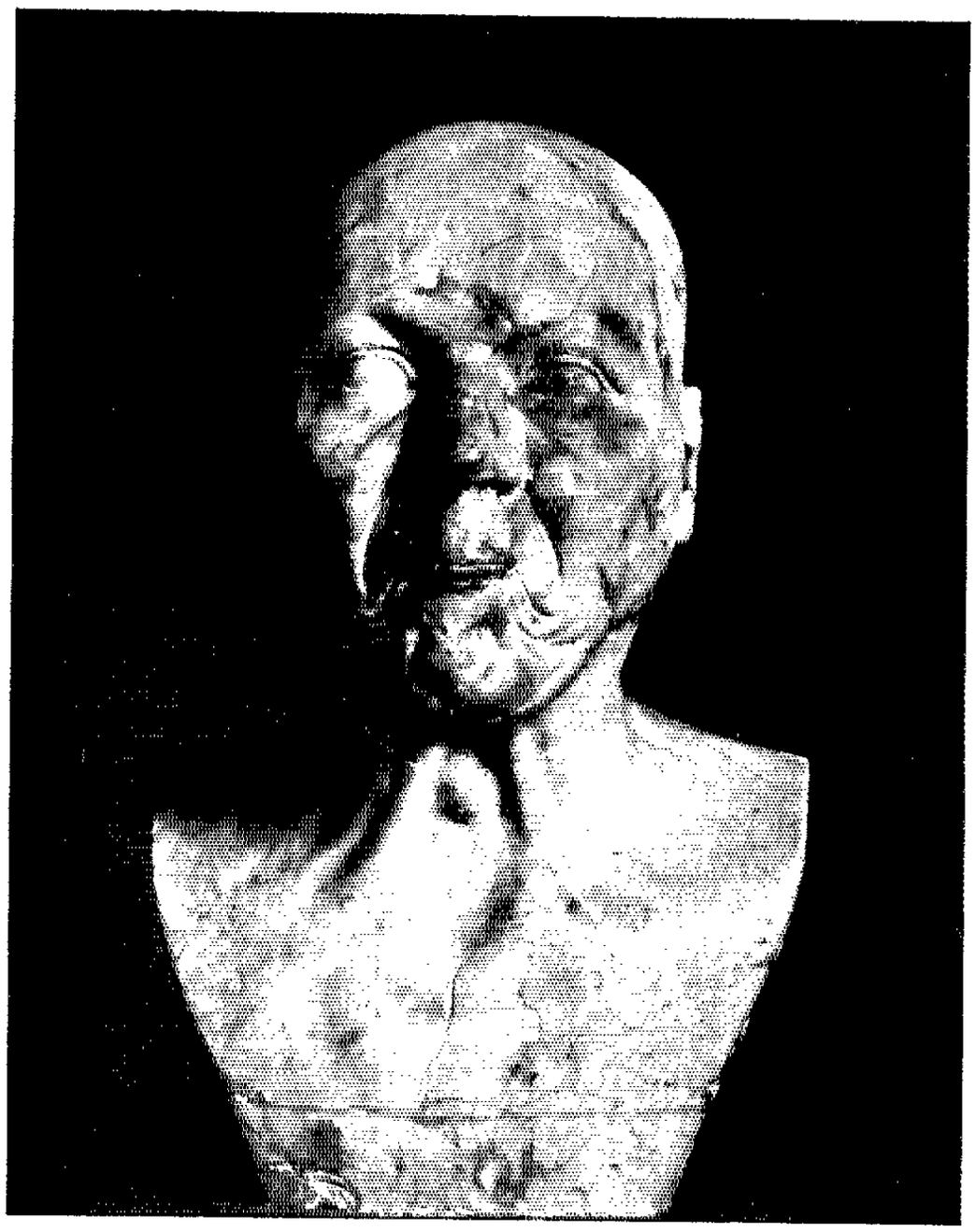


*Photo A. Schroll*

MESSERSCHMIDT, LE SOUCI PROFONDÉMENT CACHÉ. — VIENNE, MUSÉE D'ART BAROQUE.

En 1777, hanté par l'idée de l'œuvre à accomplir, à la recherche de la solitude, il se réfugie à Presbourg et, dans une hâte fiévreuse, travaille jusqu'à sa mort. C'est là que se forme la légende du créateur étrange, insociable et traqué, enfermé dans sa maison hantée, près du cimetière juif, sur une colline maudite. C'est là qu'il prend figure d'homme, derrière sa fenêtre ornée de masques grimaçants et brillant le soir d'inquiétantes lueurs, en conversation avec les « esprits ». Aigri par les intrigues, les fourberies, les trahisons humaines, peut-être. L'esprit et le corps malades, sans doute. Mais aussi confiné dans l'isolement par la fixité de ses pensées et tout agité de passions : mépris des hommes, désir de vivre après eux. Telle fut sa vie pendant six ans.

Dans cette atmosphère trouble, au milieu de ses figures magiques, de ses idoles franc-maçonnes, devant la tête modèle rapportée de Rome, sans soucis de vanité,

*Photo A. Schroll.*

MESSERSCHMIDT, L'HOMME PLEURANT. — VIENNE, MUSÉE D'ART BAROQUE.

refusant même les invitations qui lui venaient de Berlin ou de Paris, entre le monde et l'invisible, sur les frontières de la démence, il acheva quarante-neuf de ses têtes sur les soixante-quatre que devait comprendre la série complète des « caractères ». On pourrait plutôt dire des grimaces. La grimace est pour Messerschmidt le seul moyen d'expression du corps soumis à une influence invisible. Les contractions et tensions de ses masques, nées presque toujours ou de la base du nez ou de la bouche, purement animales et mécaniques, traduisent les effets les plus mystérieux des forces cachées, l'intensité du courant vital allant de pair avec la violence du sentiment et l'effort des muscles de la face. Les signes extérieurs qui traduisent en général les affections ou les sentiments n'interviennent pas ici et ne contribuent en rien à l'expression. A remarquer la contraction des bouches sans lèvres ; d'après Nicolaï, qui nous a laissé le récit d'une visite à Messerschmidt, le sculpteur voyait dans l'absence de lèvres l'un des signes de la nature animale, plus accessible aux influences occultes, plus proche des « esprits » que la nature humaine. Autre preuve que la série des « Charakterköpfe » nous présente l'homme en communication avec l'invisible, dans son état de meilleure réceptivité.

Ces grimaces sont tantôt le signe d'un type permanent, tantôt d'un état momentané, tantôt même d'un accident exceptionnel. L'évolution qui amènera Messerschmidt à abandonner l'étude des caractères pour fixer des cas particuliers coïncide avec la démarche constante de son esprit, de plus en plus attiré par les manifestations les plus passagères de l'individu. Triomphe du particulier sur le général, libération définitive de tout ce qu'il y a chez l'artiste de romantique. Après le mélancolique, le moqueur, le bouffon, l'idiot, l'orgueilleux, le laborieux, le courageux, l'homme très vieux, c'est l'homme bâillant, le dormeur, l'homme pleurant, le blessé, le souci profondément caché. le vieillard souriant gaîment et tout à la fin le mauvais joueur de basson ou le constipé. Le naturalisme de Messerschmidt s'épanouit d'ailleurs dans ces dernières œuvres et triomphe dans l'étude accomplie du jeu des muscles, la puissance du modelé, la sûreté du trait. Son talent satirique le sert également dans la représentation presque caricaturale de l'humanité.

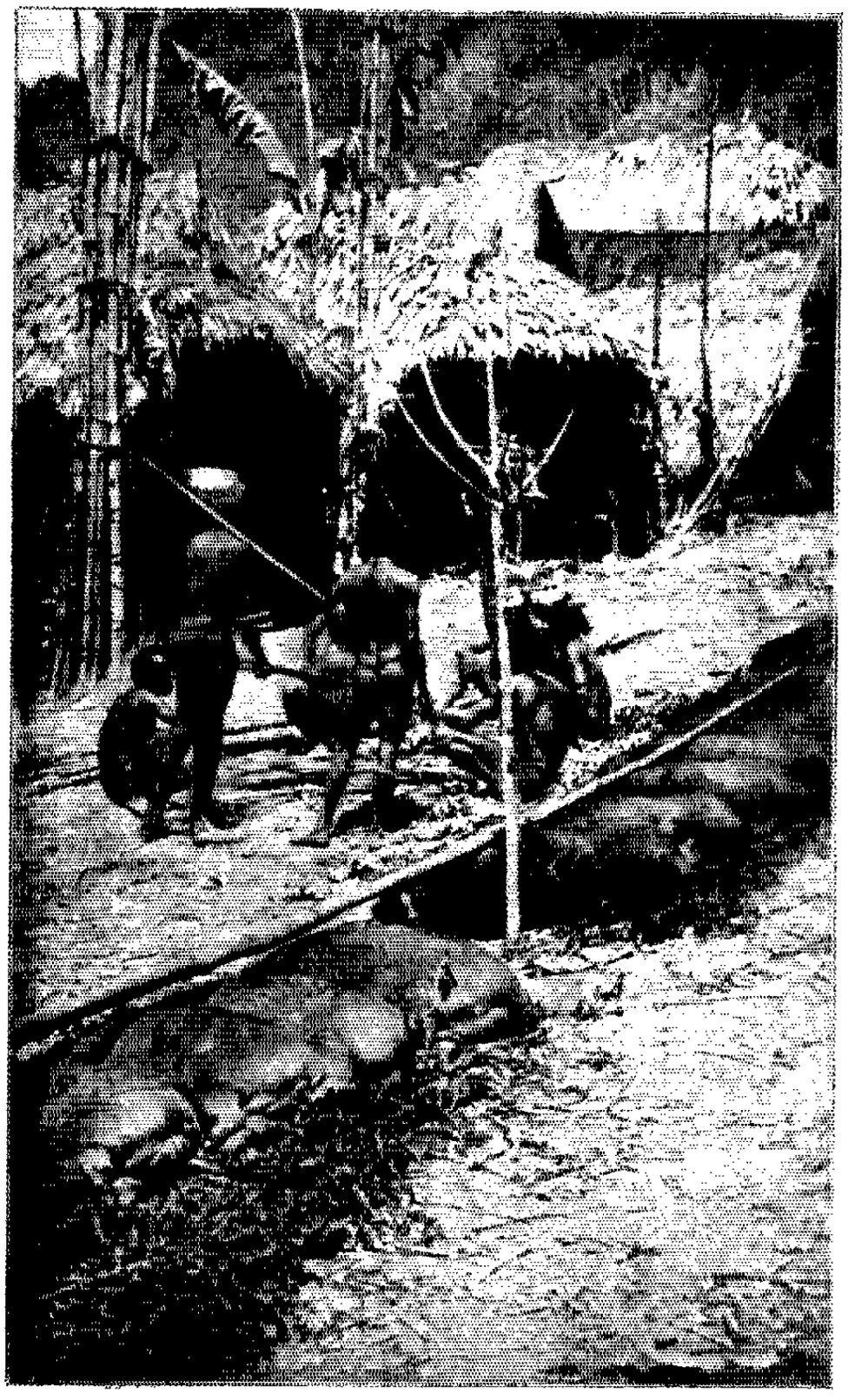
La série inachevée des têtes, dispersée après la mort de l'artiste, n'a jamais été rassemblée. Leur ensemble seul pourrait donner d'emblée une impression systématique. Fragmentée, cette construction idéale rappelle au visiteur distrait certaines fantaisies de Bernin ou les études d'Hogarth. Trahi par le temps et la matière, Franz Xaver Messerschmidt a suivi le sort de Mesmer et de ses illusions. La même trouble atmosphère enveloppe leurs souvenirs, le même discrédit leurs œuvres. Victimes de leur temps, ils n'ont pu donner à leurs pressentiments que des formes imparfaites. De cet effort subsiste seul, dernier sarcasme, le rictus de quelques faces grimaçantes ou hilares dans la théâtrale salle de marbre du musée baroque, au milieu des pompeuses allégories de Donner, de Merville ou de Parodi. L'inquiétant sourire que Messerschmidt nous a laissé de lui-même, errant encore sur les visages de ses créatures, nous poursuit comme l'obsession d'un cerveau malade, défi à l'homme et à la nature.

Jean BOURDEILLETTE.

# LE MASSACRE DES PORCS

Un sacrifice rituel de porcs, ou, si l'on veut, un jeu de massacre à signification religieuse, avait lieu à Rome, sur la montagne de *Testaccio*, durant le moyen âge jusqu'à la fin de la renaissance. Une charte du XIII^e^ siècle mentionne ce jeu du *Testaccio* comme une coutume observée depuis un temps immémorial (1). Une relation de 1536, assez détaillée, imprimée à Rome (2), nous permet de reconstituer les traits généraux de ce jeu singulier.

Le mardi gras, pendant que la ville pontificale exalte sa liberté par des ripailles, des mascarades et des courses grotesques, un immense cortège solennel parcourt la ville et se dirige, finalement, vers la montagne de *Testaccio*. Toute la magnificence des carnavals est obscurcie par la splendeur que les seigneurs romains déploient ce dernier jour. Habillés de pourpre et d'or, ils montrent avec fierté toute leur richesse et leur puissance. Les treize quartiers de la Rome du moyen âge, représentés par leurs délégués, forment dans le cortège treize groupes distincts de celui des seigneurs. Chaque quartier envoie, dans ce cortège, un taureau, très grand et très féroce, «superbe à voir». Rien ne suggère, dans cette cérémonie, un dénouement différent de celui des autres parades militaires. Pourtant toute cette foule s'attend à un événement extraordinaire...



SI LE SACRIFICE DES PORCS A DISPARU DANS NOS CONTRÉES, IL EST RESTÉ AU CONTRAIRE DES PLUS FRÉQUENTS EN OCÉANIE, OU A L'OCCASION DES FÊTES ON SACRIFIE JUSQU'A 50 ET 100 PORCS. (PHOTO WILLIAMSON, «MAFULU MOUNTAINS PEOPLE OF NEW-GUINEA» LONDRES, 1912.)

Pendant que les coureurs rivalisent pour la prime traditionnelle, pendant que la foule applaudit un mime, acclame le vainqueur ou demande la répétition de la course, on procède aux derniers préparatifs. Six carrosses couverts de drap rouge, occupés chacun par un porc vivant, sont placées sur le sommet de la montagne. Derrière les

chars sont attachés les treize taureaux. Les divertissements finis, la foule se presse haletante, attend, s'impatiente.

Tout finit en un instant. Les carrosses dégringolent la montagne « se précipitent avec un tel ravage qu'il semble que le monde entier le subit » (*li sei carozzi erano lassate andare giù del monte con tanta ruina che pareva ch'el mondo subissasse*).

En même temps s'élancent les taureaux, excités par la couleur rouge des carrosses. Aveuglés de fureur, ils bondissent derrière, se jettent dans le vide, puis s'écrasent sur un rocher, en se mêlant aux débris des porcs et des carrosses qui les ont précédés En un clin d'œil mille lances s'enfoncent dans cette masse saignante, dans une « montagne de jambes en l'air » (*un monte con le gambe alla roverse*).

Le sacrifice des porcs pendant une fête printanière, comme le carnaval, n'a rien de surprenant. Symbolisant à la fois la fécondité et l'érotisme, le porc a pris, dans la tradition populaire italienne et dans une partie de l'Europe centrale, une double physionomie. Il incarne la richesse et la prospérité ; une fois sacrifié, il communique ses qualités à la végétation future. Cette signification était déjà commune aux Grecs et aux Egyptiens (4). Elle a probablement pris naissance avec la domestication du sanglier.

Le porc est en même temps un symbole érotique. Chez les Etrusques, les nouveaux mariés sacrifiaient un porc (5). Les cochons étaient offerts à Aphrodite Kartnietis (6). On a même trouvé des statuettes de Vénus avec un porc sous le bras. L'enchaînement de ces deux significations, du symbole de la fécondité et de l'érotisme, est général dans toutes les traditions populaires. Il est à la base du culte phallique et d'un grand nombre de rituels, qui sont à la fois érotiques et efficaces pour la végétation.

En dehors de l'érotisme et de la fertilité, le symbole est, dans les mêmes régions, le synonyme d'heureux présage. A l'origine de cette signification nous trouvons l'association du porc aux rêves prophétiques. Dormir dans une porcherie donne des rêves qui permettent d'entrevoir l'avenir.

Cette triple liaison dans un même symbole, la fécondité, l'érotisme et les rêves, dérive certainement d'un même fond que la signification populaire du mot « boue » décrit assez exactement.

Voici un usage populaire dans le Nord de l'Italie, dans la région connue sous le nom de *Romagna Toscana*, située entre Forli et Ravenne. Cette population (7) conserve, dans son folklore, une grande partie de croyances proprement romaines.

« Pour connaître l'avenir, dans un rêve, il faut dormir dans une porcherie. Sur-
« tout, il faut que la porcherie soit occupée par une truie grosse (*maiala incinta*
« *o gravida*). Et on doit dormir *alla boccone*, c'est-à-dire, le visage en bas, le corps
« accroupi ; ou bien sur le dos, mais jamais sur le côté. Avant de s'endormir il faut
« réciter cette prière :

*En m'endormant — Pour faire un bon songe — Vous, Saint Antoine, qui êtes*

*assis — Sur la porcherie, — Faites moi la grâce — Que je fasse — Un bon rêve — Suivant mon désir!* »

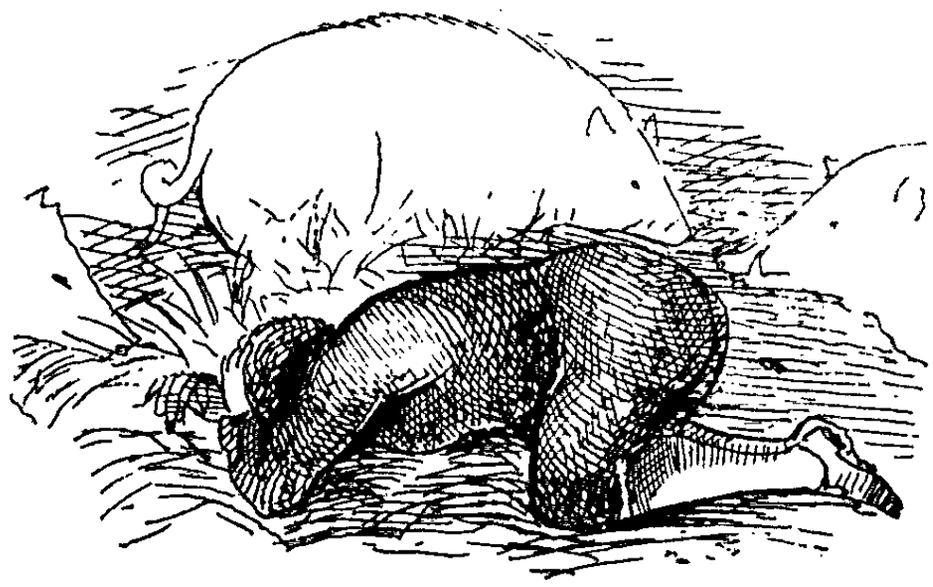
Ce qui est important dans ce rituel, qui a pour but de donner un rêve prophétique, c'est la présence des truies enceintes. L'accumulation des éléments érotiques est ainsi le fond qui a pu associer l'image du porc à la valeur d'expérience du rêve. Ce n'est d'ailleurs pas un exemple unique, dans lequel la rencontre se serait produite passagèrement.

Dans le *Heimskringla*, une vieille légende de Norvège, le roi Haljdan-le-Noir a dû dormir dans la porcherie pour rêver de l'avenir de son fils.

La fête de *Testaccio*, le massacre des porcs, le mardi gras, entraînent toute une suite de significations, qui se sont groupées autour du symbole du porc.

Le rythme du rituel est donné par le carnaval : il a pour thème la mise à mort de l'animal chargé de fécondité. Toute l'atmosphère de la fête : sa vitesse et son raffinement, le comique et le tragique des situations, le porc dans le carrosse, l'expression du chroniqueur *(et li sei carozzi erano lassate andare, giu del monte con tanta ruina che pareva ch'el mondo subissasse)* tout se mêle dans un double rictus de peur et de plaisir.

Zdenko REICH.



HOMME RÊVANT DANS UNE PORCHERIE (D'APRÈS LELAND, "ÉTRUSCO-ROMAN REMAINS").

NOTES. — (1) Pflugk-Hartung, *Iter Italicum*, p. 620-621.

(2) Signé des abréviations : Emil. Car. Ro. L'édition originale se trouve à la *Bibliotheca Angelica*, à Rome. Je me suis servi d'une réimpression donnée par Forcella, *Feste in Roma nel Pontificado di Paolo III*. (1534-45), pp. 17-31.

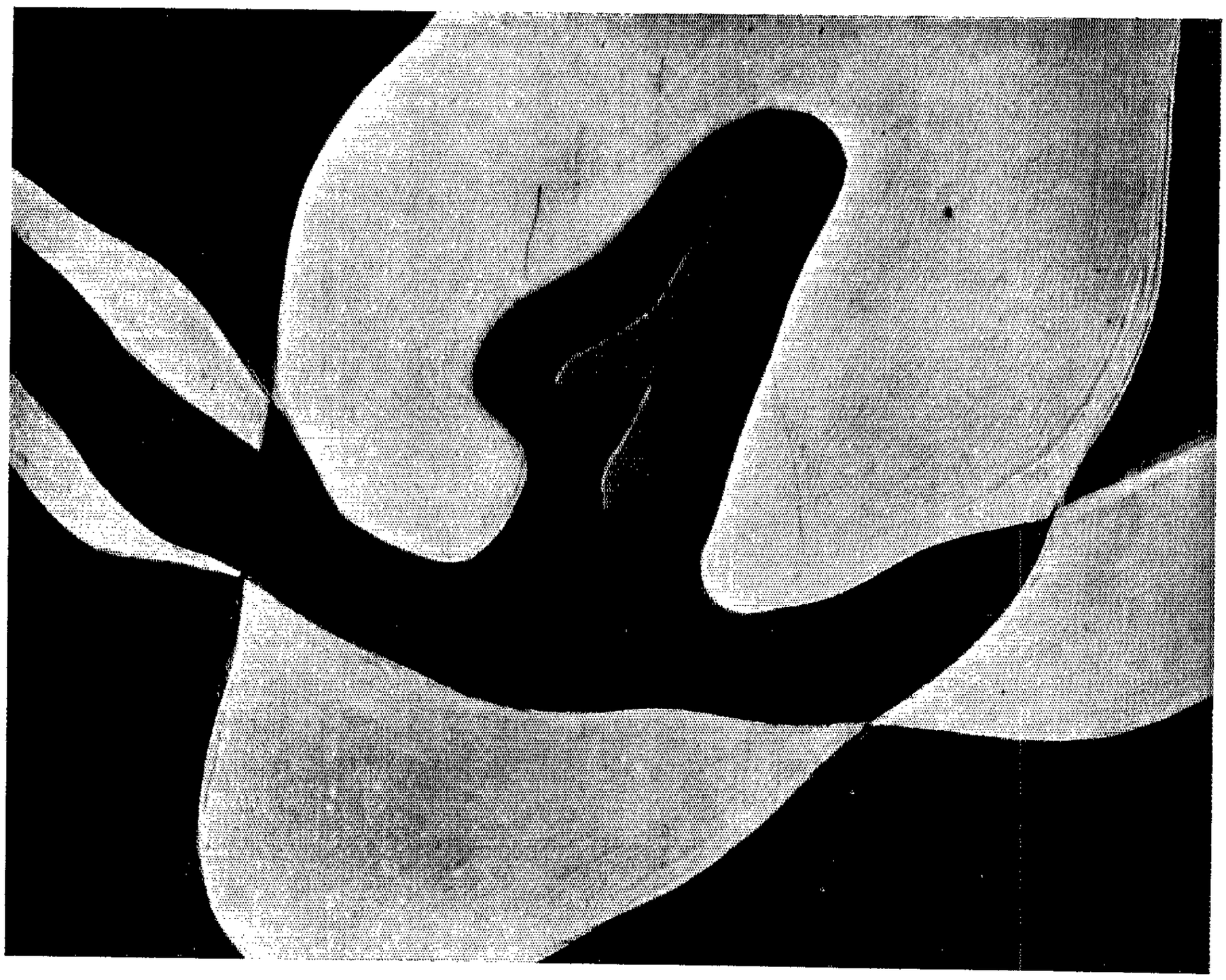
(3) Leland C. G. H., *Etrusco-Roman Remains in Popular Tradition*. Londres. 1892, p. 755-56.

(4) Creuser, *Symbolik*, IV, p. 289, 3e éd.

(5) Varron, *De Re Rustica*, II. 4.

(6) Strabon, 9, 347.

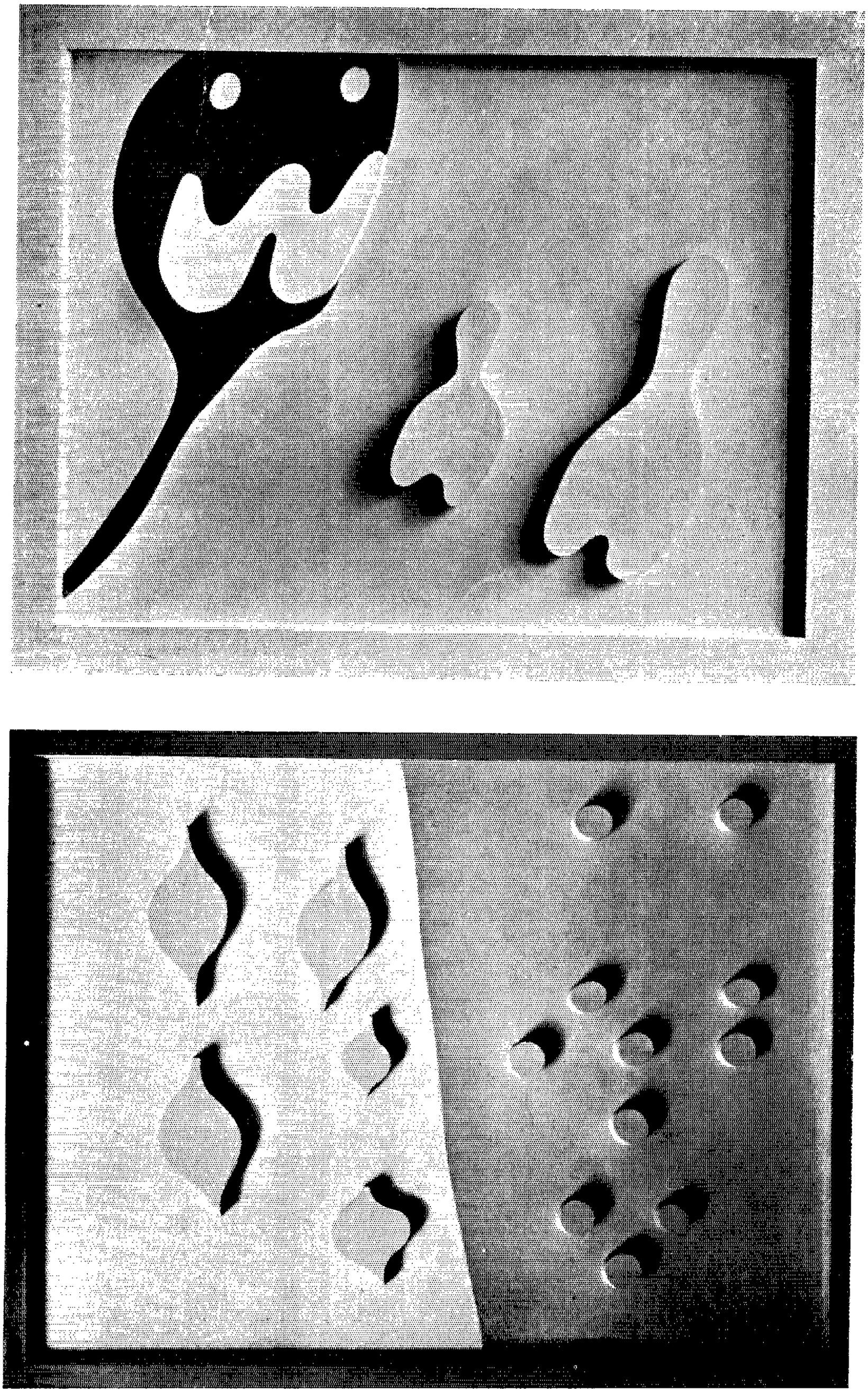
(7) Voir : Leland, *op. cit.* Introduction.



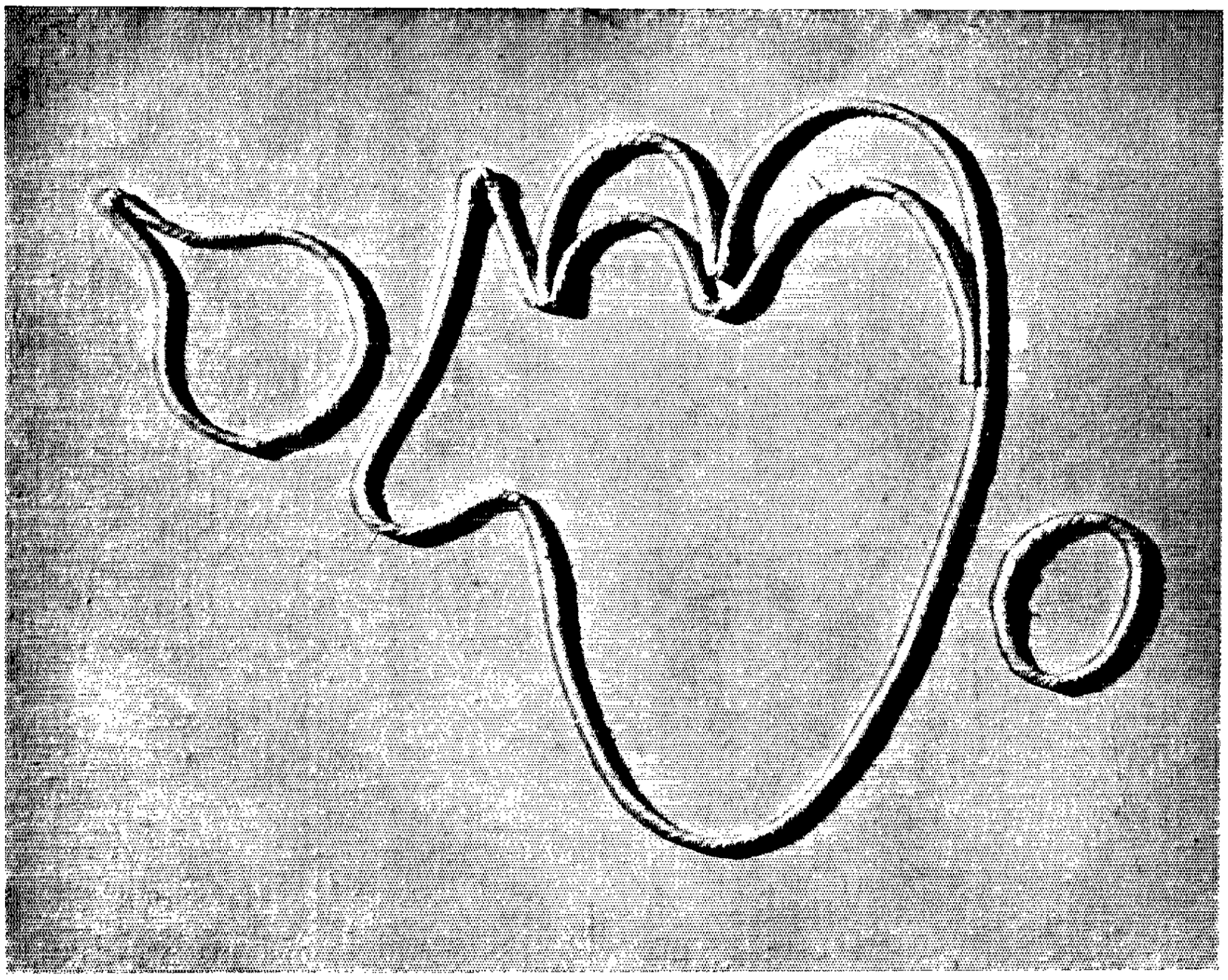
HANS ARP, MOUSTACHE SANS FIN, 1926.

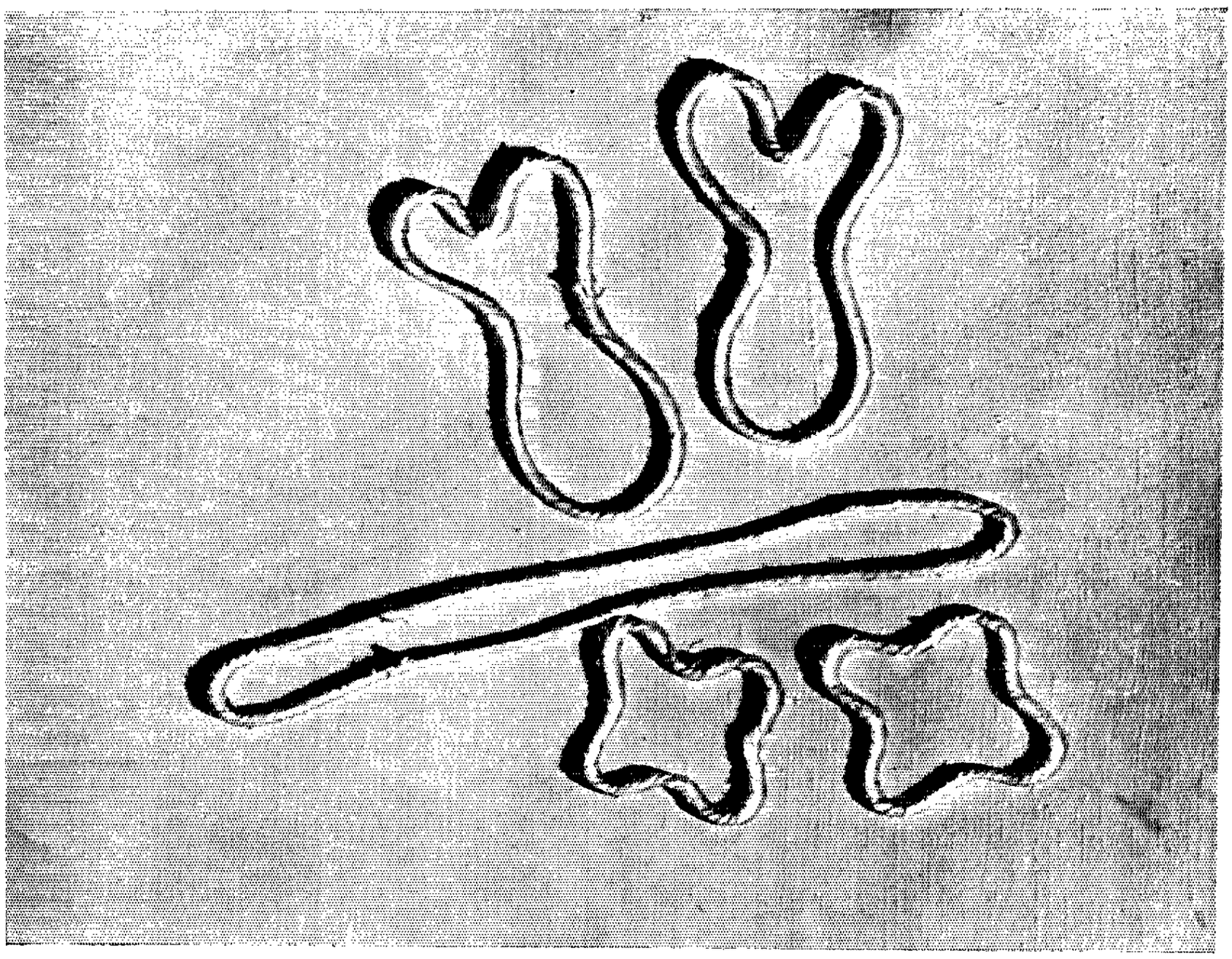
# L'ENFANCE NÉOLITHIQUE

Quand nous étions enfants nous mangions des gâteaux pareils aux œuvres d'Arp, faits avec de la pâte et du sucre et qu'on appelait « Dambedeys ». Nous dévorions des hommes et des femmes ennemis, des animaux, des étoiles et des cœurs, afin de renouveler et augmenter notre « mana » en nous appropriant celui des autres. Nous mâchions de la préhistoire et habitions dans des cavernes, nous torturions des poupées et les assassinions ensuite. Le cannibalisme, des airs de danse magiques, nous grisaient jusqu'au vertige. Enfants, nous gémissions des vers incompréhensibles dans une langue que nous avions inventée pour célébrer les rites de notre clan. Nous absorbions des maisons, des hommes, des bêtes, nous nous enivrions de puissance et de sadisme, réconfortés par la force magique de la substance incorporée. Nous nous peignions le visage et les mains avec du sang de lièvre, de la farine, de l'encre et du charbon et avions



HANS ARP, EN HAUT : TÊTE - MOUSTACHE - BOUTEILLES, 1929 ; EN BAS, FEUILLES - NOMBRILS, 1930.





HANS ARP, EN HAUT : TÊTE, 1931 ; EN BAS : ADDITION - FEUILLES - TORSE, 1931.

tous des noms magiques. Nous vivions dans un village nègre vers le sud, groupés en clans et en tribus.

Des rêveurs accroupis disséquaient des cure-dents et des radis ; des malins s'accrochaient à ce problème ardu : pourquoi le chiffre « 12 », murmuré au-dessus d'un miroir et de cendres n'arrive-t-il pas à faire prophétiser les œils de perdrix ? Les enfants vivaient alors à l'âge néolithique, et le bourgeois éclairé au XIII^e^ siècle environ. Des fonctionnaires refoulaient rageusement et faisaient luire dans les forêts leurs bottes impudentes ; les bourgeois somnolaient après le repas de midi, dans une euphorie vaporeuse, en exorcisant de baroques crachoirs dorés où flottaient la salive louche et le souffle impur d'ennemis hargneux.

Primitifs de province oscillant entre la guinguette, l'église et la prison correctionnelle. On parlait un dialecte qui enlevait aux choses le sens de 1900 ; une bicyclette était un cricri envié et une affaire de tribu. Ceux qui n'en avaient pas, sautillaient autour remplis d'admiration, tandis que le bienheureux propriétaire s'enflait de puissance. Notre langage plaçait dans les radiateurs des ancêtres fumants et des chevaux nébuleux ; tout était affaire de tribu ou de clan et des familles entières guerroyaient à propos d'un gâteau brûlé, d'un pot de cidre, d'un mot d'ivresse ou d'une phrase perfidement calculée et pleine de bassesse rustique.

Avant Arp, les Parisiens ont connu Klee, ce brodeur de contes cultivé. Le rêve en tant que miniature très nuancée et d'une technique soignée. De la folie inoffensive, à peine une menace.

Les ramollis menacés devancent les maladies et les inventent parfois. Ainsi ceux qui avaient du talent subirent la schizophrènie de M. Kretschmer avant toute autre terminologie ; sans l'hébéphrènie, pas de poésie au delà du rossignol et du myosotis.

Il est certain que tout cet art est innocent par rapport à la standardisation et au taux des salaires ; c'est la lâcheté de toutous vaniteux ou de maîtresses s'efforçant d'égayer leurs entreteneurs avec de nouveaux trucs. On jongle sans danger et sans suites fâcheuses dans un au-delà dégagé de tout risque et on conjure servilement le monde et les hommes en les embellissant, ce qui les rend inoffensifs ! Ainsi l'art consacré devient le lieu de l'angoisse et de la lâcheté méthodique : on se concilie en l'harmonisant tout le danger qui menace l'*Outcast* esthétisant (souvent en prenant les devants sur ce danger) et la doctrine de la mesure élève la lâcheté au niveau d'un moyen classique.

On essaye de se venger de tout ce qui nous semble déterminé ; mais, chose curieuse, seuls les possédés les plus contraints y réussissent.

L'homme et l'univers se définissent, c'est-à-dire se déterminent mutuellement ; ainsi on pourrait dire que l'art est la technique de la violence sans risque, la violence qui procure les victoires les plus faciles. Servile est le procédé de l'embellissement classique, la technique du dos courbé, l'adulation que prodigue une cocotte à un adorateur.

Le détail devient perceptible par la différence et le contraste ; c'est ainsi que la

chaise casse la gueule au perroquet. La résolution optique repose sur la dépréciation et l'anéantissement des impressions et des fixations immédiates.

Ainsi Arp ceint un cou d'une cravate et voilà un embrassement impeccable. Nonobstant toute angoisse, il se sépare de tous les cous et de toutes les cravates ; il tranche les cous et jette aux ordures les plastrons lascifs. Une chose devient certaine : on ne s'accorde pas avec le monde et on tranche tous les cous afin de mouler en bois le cou breveté de Arp. On s'aperçoit alors que toute forme et tout isolement sont la défense légitime contre les cous, sont un assassinat en tant que l'espèce la plus violente du faux. Arp l'annexe, le donjon nuageux Arp se révolte et proclame qu'il est le seul escalier de marbre où l'on se casse les jambes et où jamais on ne parvient à monter. Afin que Arp rencontre M. Arp, tout le reste doit disparaître : le point se révolte contre l'ensemble trouble.

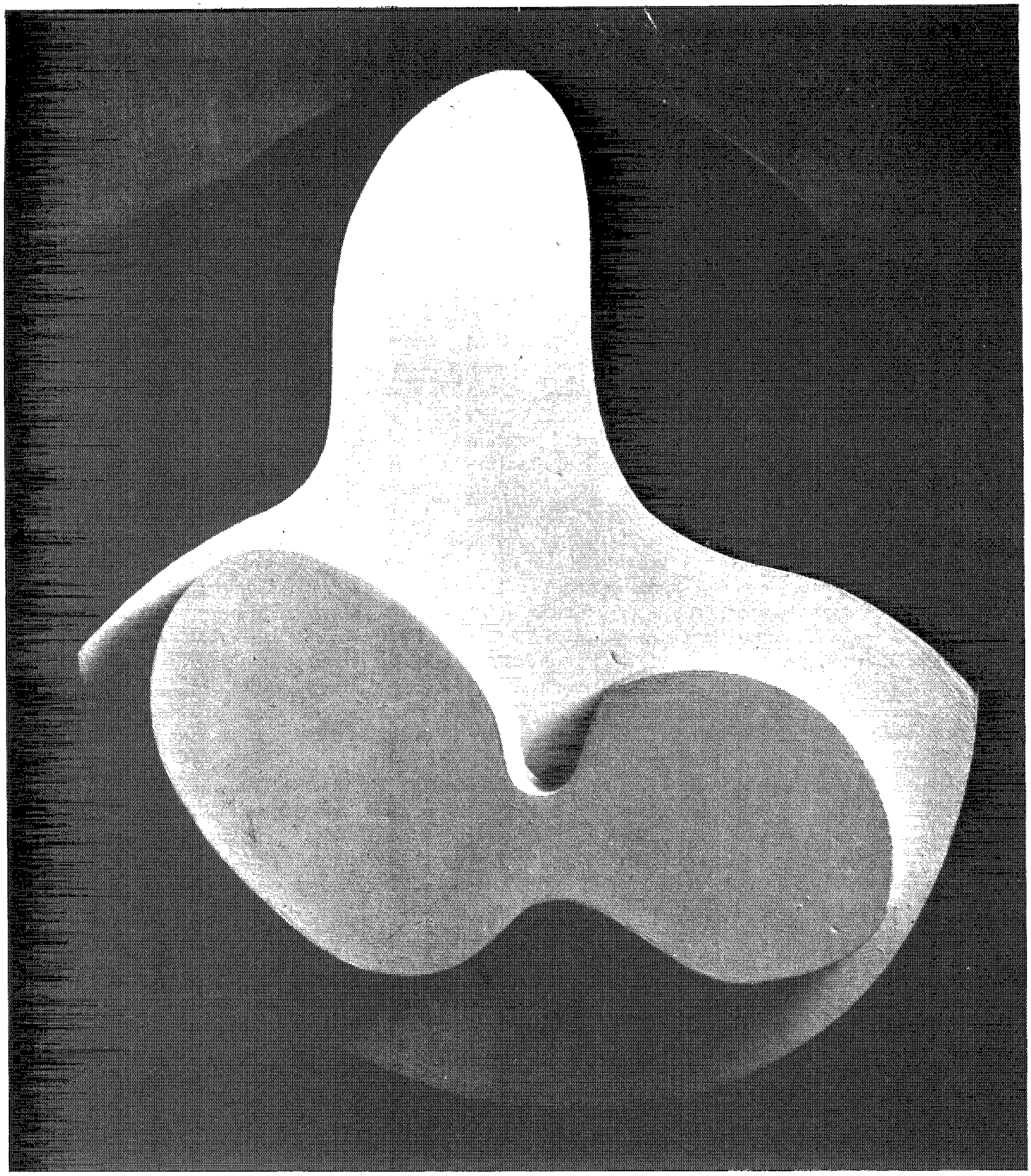
Il faut se décider à singer Dieu et à portraiturer tous les fonds de pantalon ou bien à les détruire. Il est évident que la confection des œuvres d'art comporte beaucoup d'éléments de cruauté et d'assassinat. Car toute forme précise est un assassinat des autres versions : l'angoisse mortelle fait couper le courant. On décompose de plus en plus la réalité ce qui la rend de moins en moins obligatoire ; on renforce la dialectique de notre existence, alors qu'avant on s'en défendait à l'aide des dogmes religieux.

Que vaut le néolithisme enfantin de Arp, le monde angoissé des animaux de Masson avec leurs significations totémiques, ou ce monde «X» que, bien heureusement ! nous ne pouvons encore définir et qui, grâce à la science, devient de plus en plus lointain et ésotérique. (Le savant crée des faits précis en escamotant le maximum d'expérience, car rien ne démoralise autant qu'une vérité qui bouche la vue). Le contemplateur d'aujourd'hui ne s'engage aucunement, il recherche le relâchement et la rente psychique que l'artiste lui fournit servilement. Mais il est vil et lâche de revendiquer pour soi une irresponsabilité gentiment enfantine et de baver en parlant d'inutilité, tout comme si le reste était plus sensé. Ce petit paradis devient affecté et de prétentieux fanatiques ne se rendent pas compte qu'ils réclament pour eux la lâcheté et l'indécision du temps libéral de la peluche.

Arp isole les faits pour ne pas se noyer dans le bourbier. Pour qu'une chose ne reste pas anonyme, il faut l'arracher de l'ensemble et la surestimer ; ainsi, la continuité logique est dépossédée. Mais ces figurations isolées ont de nombreuses significations psychiques. Une feuille contient une quantité d'expériences divergentes, qui toutes diffèrent de l'objet initial, et ceci d'autant plus que cette feuille est figurée plus distinctement. Chaque thème provoque son contraire et glisse vers lui insensiblement. Ainsi les tableaux se décomposent psychiquement en dehors de la forme. Dans le cas contraire, quel ennui !

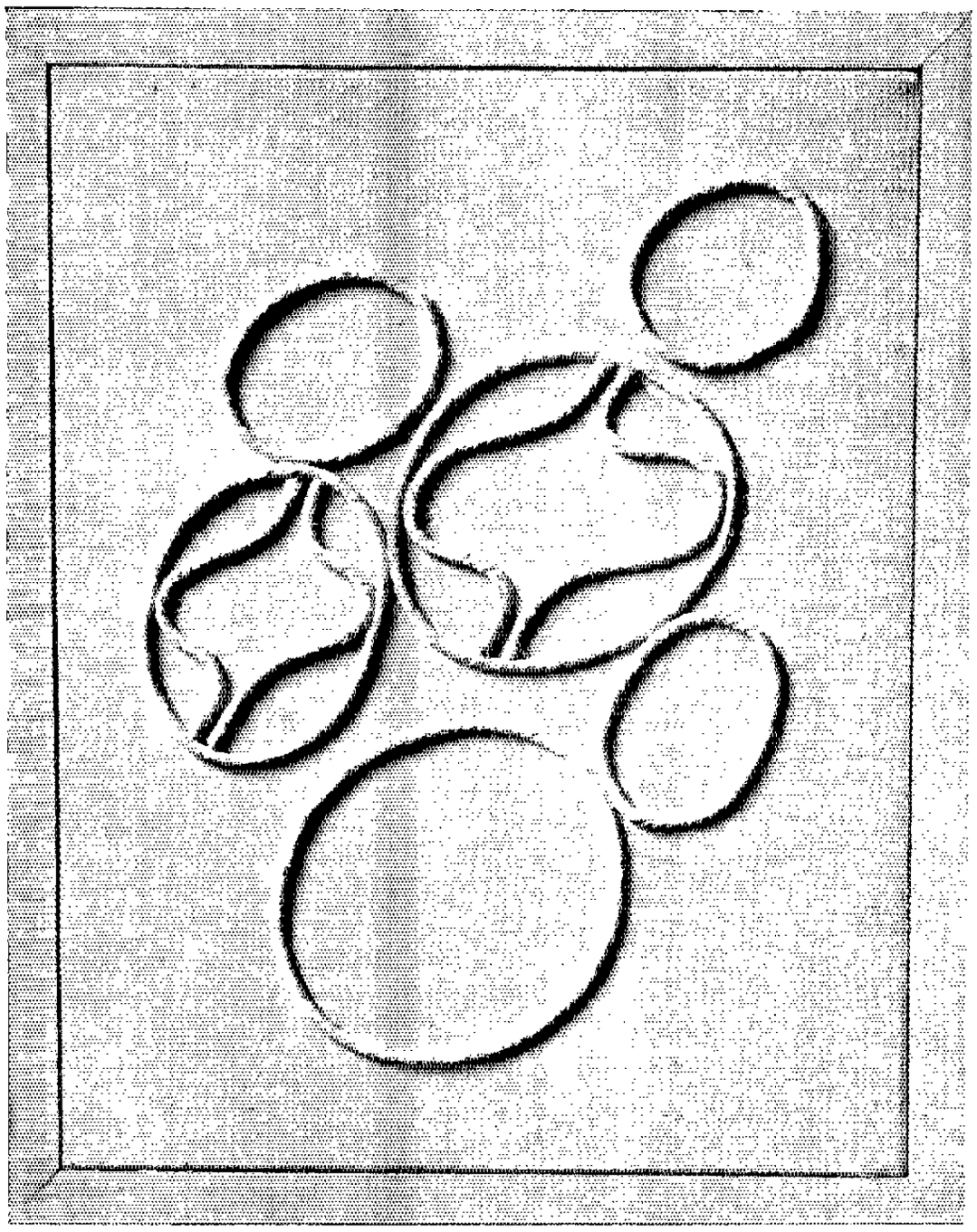
Il est vrai que devant une telle dialectique on essaye souvent de se réfugier dans les primitifs infantiles, mais ce ne sont que de vains efforts. Toutes les formes sont ambiguës, ce qui permet au romantique d'en tirer un humour multiple.

Arp s'attache anxieusement au thème précis des objets ; il huile et vernit ses détails,



HANS ARP, BOUTEILLE - CRAVATE, 1929.

HANS ARP, NOMBRIL - BUSTE - SOULIER, 1929.



HANS ARP, FEUILLES, 1929

frise les feuilles, arrondit la courbe des œufs d'oiseaux, rase les cous de bois poli. Cet homme a la manie de l'ovale ; les constructivistes, qui élèvent à la hauteur d'un dogme l'authenticité des formes mathématiques, lui sont étrangers. Ces pédants du cercle et du carré se répètent tout autant que le naturaliste ; leurs formes sont déterminées dès le début et, lâchement, ils limitent toute invention.

L'homme, — annexe effrontée, — est maître sur une pointe d'aiguille et il n'apprécie rien autant que cette pointe, car elle lui a coûté les plus grands efforts ; il escamote le reste par angoisse ; par peur de la mort, il divise et fixe les formes ; il se révolte sans aucun espoir de succès contre une majorité de faits et déclare être le « Fait unique » ; tout ceci prouve qu'aucune révolte ne peut être assez violente pour détruire la totalité de l'histoire capitalisée.

Arp cuit, scie, découpe : cous entourés d'une tendre cravate ; combat d'oiseaux dans un œuf ; poupée et moustache, etc. Selon les croyances nègres, une partie signifie autant sinon plus que l'ensemble ; car un état plus vaste est concentré dans le fragment, sans que les forces magiques soient dispersées dans les accessoires. Ceci est un isolement extatique. Par la décapitation et le démembrement, on isole ce qui est décisif : la possession concentrée et le sadisme.

Ainsi les enfants démolissent leurs poupées, voitures et chevaux, cachent sous l'oreiller une oreille, avec une mèche, un ruban et une jambe de cheval ou dorment, aspirant à un oracle, sur les entrailles de chanvre d'un singe, qu'ils exorcisent et conjurent nuitamment.

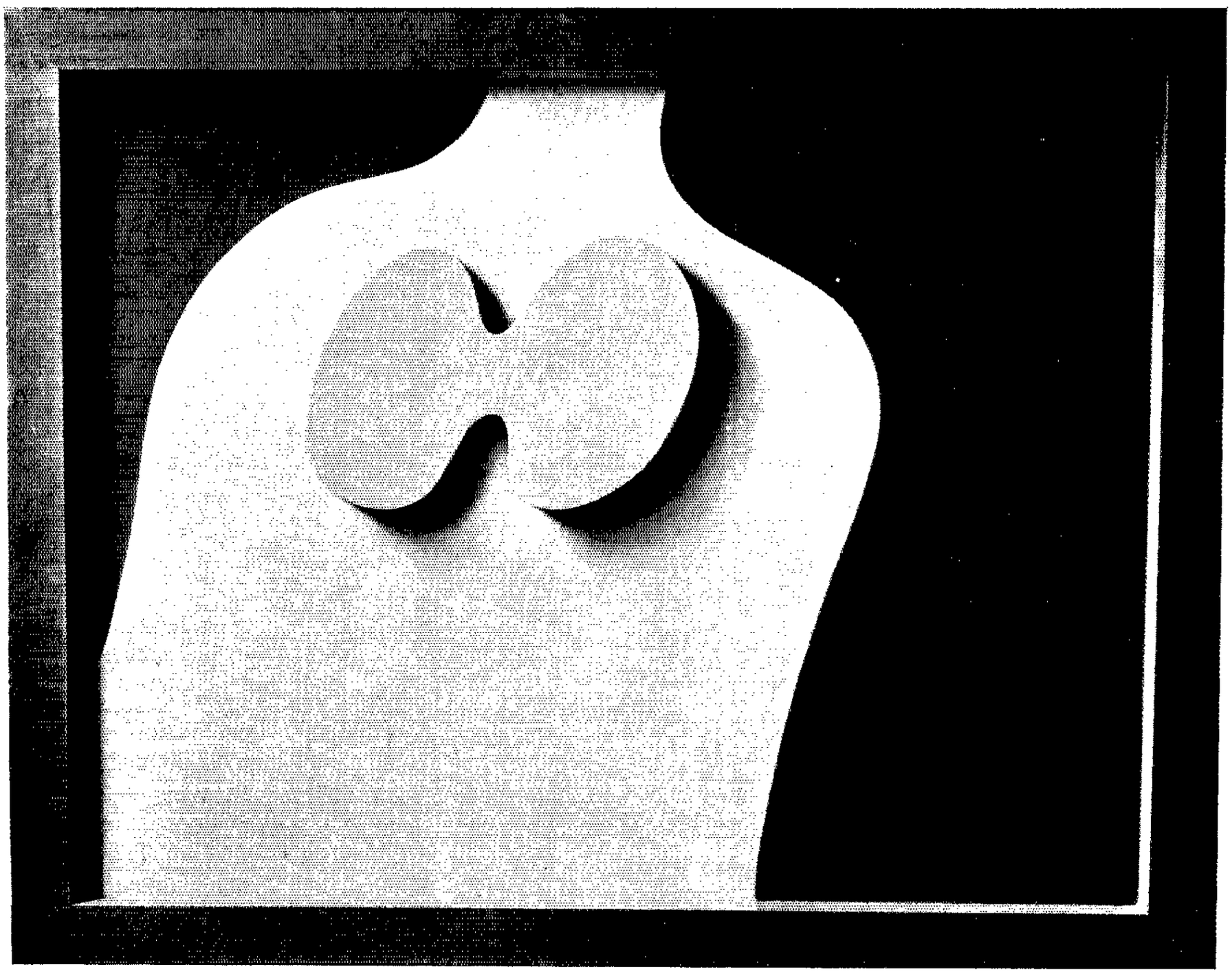
Une moustache virile et vaniteuse (souvenir traumatique de l'époque de Guillaume II) s'enroule avec concupiscence autour d'un torse de femme. Des feuilles habillent des nombrils qui sont parfois des yeux. Un œuf d'oiseau est auréole et mère

en même temps et l'on brise cette dernière d'un coup de pied schizophrène. Le détail vaut autant que l'ensemble ; il est même plus intense et plus net : c'est une accentuation traumatique. Arp fixe dans ses œuvres les points culminants des chocs les plus intenses, tels que : naissance, explosion de l'œuf maternel, cravate étranglant un communiant congestionné, enterrement sous une chute de feuillage, chocs enfantins et frayeurs nègres.

Il est possible que la technique ne soit rien d'autre que la mauvaise conscience envers le monde violé : on paye pour le faux inévitable. Mais, en même temps, ce faux joue à l'avocat sophiste qui veut faire croire à la nécessité d'un changement. On voudrait séduire le bourgeois en colère et se faire pardonner de s'être évadé de son monde.

La fixité de Arp, si enfantine, si simple, est très particulière. Les formes exorcisées sont fixées avec une grande facilité ; hypnotisé et terrifié, vaincu par les démons et les « dambedeys » de l'âge enfantin habituellement oublié, emprisonné par un automatisme formel limité, Arp répète dans ses œuvres les rites d'une enfance préhistorique.

Carl EINSTEIN.



HANS ARP, CRAVATE-CHEMISE, 1928.

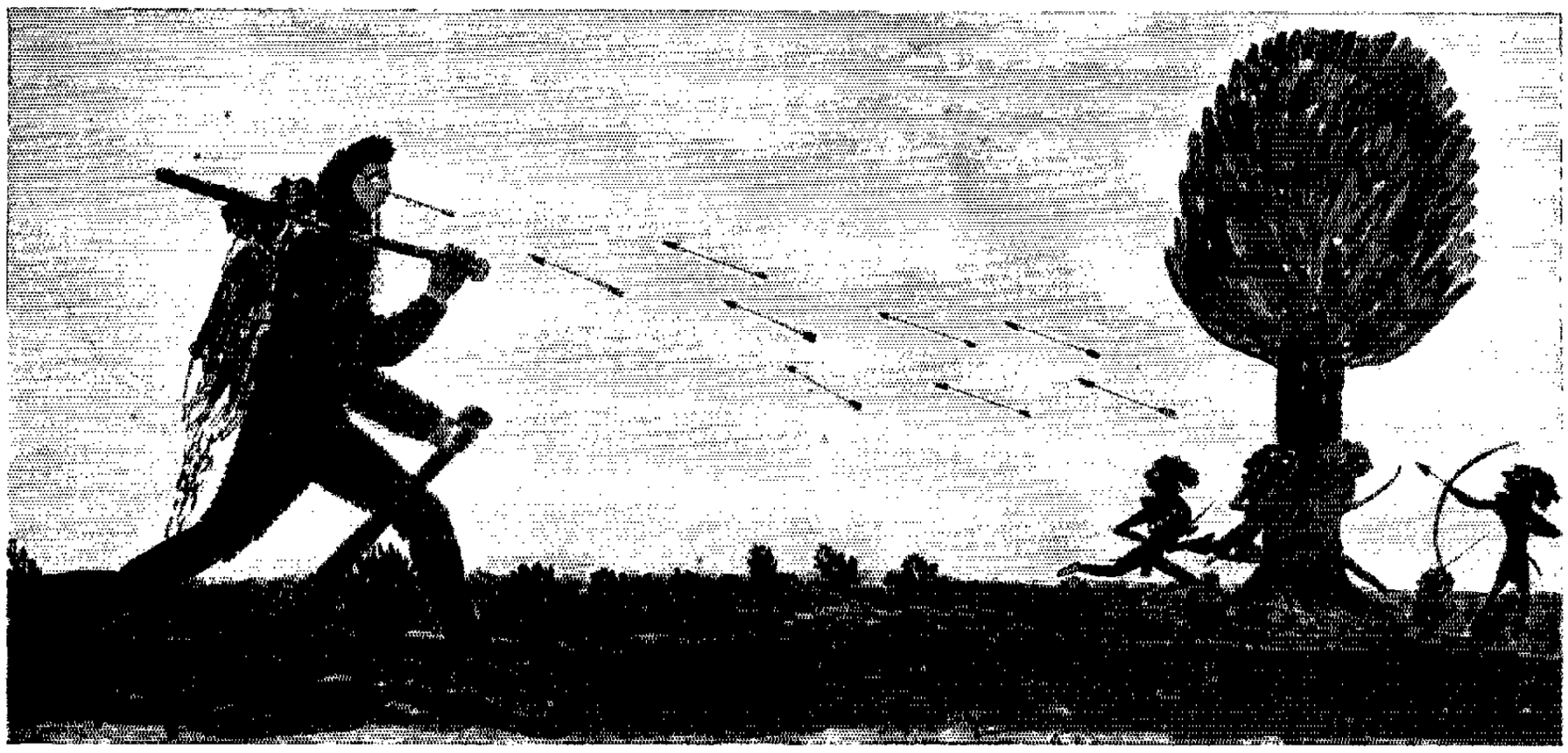
# UNE LÉGENDE DES IROQUOIS : LA GRANDE TÊTE

Après la découverte européenne, la confédération des Iroquois est l'un des rares peuples américains qui aient connu un brillant développement militaire. Ils imposèrent leur domination par des tributs dans la région située entre les Grands-Lacs et l'état de New York. C'est parmi eux que Morgan put procéder vers 1870 aux observations qui aboutirent à ses travaux sur la constitution du clan. A la même époque leur mythologie fut étudiée par Erminnie A. Smith : elle est l'objet d'un article paru en 1881 dans le 2[d] *Report of the Bureau of American Ethnology* d'où sont extraits les notes, le conte et les gravures publiés dans cet article.

Le Tonnerre sous le nom de Hi-Nun paraît avoir été leur principale divinité, divinité d'ailleurs chargée de pourvoir au bien des hommes, en même temps que le Vent d'ouest son frère. Le Vent du nord assumait au contraire le mal et la calamité. L'Echo était le dieu de la guerre.

« Le *Grand Esprit* si populairement et si poétiquement connu comme le dieu des hommes rouges et les *Heureux terrains de chasse* qui passent pour représenter l'idée que les Indiens se font d'un état de chose ultérieur, n'étaient que des conceptions dérivées du Dieu et du Ciel des hommes blancs. » Si les missionnaires ont pu constater à leur arrivée l'existence de ces conceptions, c'est que les Indiens étaient depuis

DESSINS IROQUOIS (VERS 1880), INDIENS REMERCIANT LE GRAND ESPRIT.



DESSIN IROQUOIS (VERS 1880). LE GÉANT DE PIERRE CANNIBALE PORTANT DES HOMMES ÉGORGÉS SUR SON DOS, COMBATTU PAR LES INDIENS.

longtemps en contact avec d'autres blancs. « Ils ont accepté le *Grand Esprit* mais ils retenaient dans beaucoup de cas leurs premiers dieux comme ses attributs ; en même temps ils introduisaient dans leur culte païen une forme de la trinité qui a subsisté jusqu'à nos jours, qui réunit le Grand Esprit, le Soleil et la Mère-Terre ».

Il faut ajouter à ce panthéon complexe des esprits tels que les géants de pierre, mortels ennemis et mangeurs de l'homme, dont l'extermination a fourni le thème de nombreux contes héroïques ; tels que les Grandes Têtes qui traversaient les airs en déployant leur longue chevelure comme des ailes...

Erminnie A. Smith rapporte au sujet de ces Grandes Têtes le conte suivant :

C'est une croyance répandue parmi les Indiens qu'il existe une étrange créature d'aspect humain, faite simplement d'une tête que des yeux immenses rendent terrible et qu'une longue chevelure recouvre. Sa demeure est située sur un énorme rocher, sur une sorte de promontoire crevassé où sa longue chevelure se déroule dans sa sauvagerie poilue.

Aperçu ou non, si cet être aperçoit quelque chose qui ait un souffle de vie, il grogne : « Kun-ku, Kun-ku, wa-h-tci-ha-i-h » ; c'est-à-dire : « Je te vois, je te vois, tu vas mourir » ou « tu vas souffrir ».

Dans une solitude sauvage, vivait un homme avec sa femme et ses dix enfants, tous petits. Il arriva que le père mourut et fut suivi dans la mort par sa femme et les enfants restèrent seuls avec leur oncle. Ils furent extrêmement malheureux de la perte de leurs deux parents, puis, après un certain temps, ils se remirent à chasser pour assurer leur subsistance.

Comme de coutume, le plus âgé des frères se rendit sur le terrain de chasse et le plus jeune garda la maison. Un jour ils attendirent en vain le retour de leur frère aîné ; ils attendirent

également en vain le retour de leur second frère ; le plus âgé de ceux qui restaient dit : « Je vais aller à leur recherche » ; et il partit, mais il ne rentra pas cette nuit-là. Le frère suivant se mit à son tour en route pour retrouver ses frères perdus. Il ne revint pas non plus et ce jeu continua jusqu'à ce que le plus jeune restât seul avec son vieil oncle.

Le plus jeune des frères ne pouvait pas s'éloigner de la maison sous peine d'être perdu à son tour. Un jour il allait dans les bois avec son oncle, lorsqu'ayant marché sur une bûche il entendit une sorte de grognement qui paraissait provenir de sous terre. Ce bruit s'étant répété, ils creusèrent et découvrirent un homme couvert de pourriture et l'ayant sorti et assis ils lui trouvèrent des signes de vie. Alors le vieillard dit au garçon : « Cours chercher de la graisse d'ours ». Ils l'enduisirent de graisse et furent très contents de le voir reprendre conscience.

Ils lui donnèrent à manger de la graisse et il commença à ouvrir les yeux et à parler. Cet homme étrange leur dit qu'il ne savait pas depuis combien de temps il se trouvait là, mais que la dernière fois qu'il était sorti, il allait à la chasse.

Ils le persuadèrent de rester avec eux. Par la suite, ils s'aperçurent que l'étranger était de complexion surnaturelle, car il leur raconta de très étranges choses.

Une nuit, il s'écria : « Je ne peux pas dormir, écoutez le grand vacarme dans cette direction. Je sais ce que c'est — c'est mon frère, la Grande Tête qui hurle à travers cet ouragan. C'est une horrible créature qui détruit tout ce qui l'approche. » — « Est-ce ton frère ? » — « Oui, mon propre frère.»—«Si tu l'envoie chercher, viendra-t-il ici ? »—« Non, répondit l'étranger, mais il est possible que je l'attire ici par ruse. J'essaierai mais s'il vient vous devez avoir de grandes provisions ; coupez un érable énorme en blocs, car c'est ce qu'il mange. » Il demanda la distance qu'il y avait jusqu'à la maison de la Tête.— « Vous arriverez là-bas à midi » répondit l'oncle. Le lendemain matin, à la première heure, l'étranger prit son arc et partit. Il arriva devant un arbre qu'il arracha et il fit des flèches avec les racines, ensuite il courut jusqu'à l'endroit désigné où il devait passer la fin de la journée. Se rappelant qu'il devait faire attention aux Grands Yeux qui l'apercevraient sûrement, il appela une taupe. — « Je vais par là, lui dit-il, creuse sous la terre pour que nous ne soyons pas vus ». Etant entré dans la taupinière, il aperçut à la fin la Grande Tête à travers les brins d'herbe. Toujours en éveil, la Grande Tête cria : « Kun-kun (Je te vois) ». L'homme dans la taupinière vit qu'elle guettait une chouette et bandant son arc il tira une flèche dans sa direction en criant : « Je suis venu te chercher ». La flèche en volant vers le but devint énorme, mais lorsqu'elle revint vers le tireur elle était aussi petite qu'au départ. Celui-ci reprenant alors cette flèche s'enfuit en courant vite, mais il n'était pas loin quand il entendit un bruit énorme comme un orage. C'était la Grande Tête chevauchant une tempête. Mais l'homme continua à courir comme si de rien n'était jusqu'à ce qu'il vit que la Grande Tête allait le rattraper. Il banda alors son arc de nouveau et tira une flèche qui devint énorme comme la première fois et repoussa la Grande Tête de la même façon. Cette manœuvre fut répétée plusieurs fois. Pendant ce temps-là, l'oncle avait préparé un maillet et maintenant il entendait le fracas et le grondement de l'orage qui approchait. — « L'étranger l'a attiré à la maison » dit-il. Il alla alors à la porte en ajoutant : « Nous devons l'assommer ; prends ce maillet, ici ». Et quand la Grande Tête arriva comme un bolide à travers la porte, les deux hommes se mirent à la travailler à coups de maillet.

A cette réception la Grande Tête commença à rire ainsi : « Si-h si-h si-h », car elle était contente de revoir son frère. Quand le tumulte se fut apaisé, l'oncle demanda à la Grande Tête de rester avec eux et lui donna à manger les blocs qu'il avait préparé pour elle. Alors, les deux hommes parlèrent à la Grande Tête des frères perdus et de l'étranger et la Grande Tête dit : « Je sais où ils sont ; ils ont été dans un endroit où vit une femme qui est sorcière et qui chante continuellement ».

DESSIN IROQUOIS (VERS 1880), LA GRANDE TÊTE.

Ensuite la Grande Tête dit : « J'ai été assez longtemps ici ; je dois m'en retourner ; ce jeune homme est fort intelligent et s'il veut voir cette sorcière je lui montrerai sa demeure et les os de ses frères ». Le jeune homme accepta et ils partirent le matin suivant. Ils arrivèrent à un endroit où ils entendirent ce chant : « Dy-gin-nya-de, he-on-we, he-on-we-ni-a-h- gi-di-on-ni-ah » que chantait la sorcière. A la fin elle parla et dit : « Schist-t-ki-an » : le mot magique qui transformait ceux qui l'entendait en ossements desséchés. » Entendant cela la Grande Tête dit : « Je vais poser la question : *Combien de temps avez-vous été ici* et ma chevelure tombera de ma tête, tu la replaceras et elle poussera en un clin d'œil et alors je mordrai sa viande et je la lui arracherai du corps et tu devras la prendre de ma bouche et la jeter au loin en criant : « Sois un renard, un oiseau ou n'importe quoi d'autre et elle ne reviendra plus ».

Ils firent comme ils avaient dit et quand la sorcière demanda pitié, la Grande Tête dit : « Tu n'as pas eu pitié ; regarde les os desséchés ; tu dois mourir ». Ainsi ils la tuèrent et la viande se transforma en animaux, en oiseaux et en poissons.

Quand elle fut morte, la Tête dit : « Nous allons la brûler et la réduire en cendres ». Quand ce fut fait, la Tête dit : « Cherchons les os de l'année et disposons-les en rangs » et ils travaillèrent en choisissant ceux qu'ils pensaient être les os des neuf frères. Quand ce fut fait, la Grande Tête dit : « Je m'en vais à ma vieille demeure sur les hautes montagnes et quand je m'envolerai sur une tempête, tu crieras à ces os : *Levez-vous tous* et ils se lèveront et vous rentrerez à la maison avec eux ».

La Grande Tête partit et alors s'éleva une tempête et un ouragan terrible et la Grande Tête dans le vent cria aux neufs frères de s'éveiller et ils se dressèrent tous vivant, criant de joie en se voyant de nouveau les uns les autres avec leur jeune frère.

PAPIER COLLANT ET MOUCHES. — PHOTO J.-A. BOIFFARD.

# CHRONIQUE

## VARIÉTÉS

### L'ESPRIT MODERNE ET LE JEU DES TRANSPOSITIONS

Roger Vitrac, lorsqu'il a dénoncé dans l'*Intransigeant* (17 mars 1931) la faillite de l'*esprit moderne* n'a peut-être pas encore entièrement pris conscience de la déchéance définitive dont il a parlé. Il ne s'agit pas ici de marchander l'admiration aux œuvres qui ont relevé de cet esprit mais bien de marquer, *alors que rien de vraiment nouveau ne peut encore les remplacer*, à quel point elles sont situées aujourd'hui en arrière. Les impulsions très actives et parfois très troubles qui les ont fait naître ont cessé de les supporter et il est devenu impossible de les confondre (comme nous sommes beaucoup à l'avoir fait jusqu'en 1928) avec les images beaucoup plus inquiétantes que forment ou déforment des désirs réels (ceci sans jamais laisser en repos ceux qui les connaissent et surtout sans considération pour la modestie naturelle ou pour le bon goût). Les œuvres des plus grands peintres modernes appartiennent si l'on veut à l'histoire de l'art, peut-être même à la période la plus brillante de cette histoire, mais il faudrait plaindre évidemment celui qui ne disposerait pas pour en vivre d'images infiniment plus obsédantes.

Sous sa forme la plus accomplie, l'*esprit moderne* (j'emploie ce terme ici dans son sens le plus large, mais nullement dans un sens défavorable) s'est développé sur un malentendu tel qu'il devait normalement cesser d'être sans une bien longue transition.

Assez indépendamment de la volonté des théoriciens (dont la responsabilité est beaucoup moins engagée qu'il ne semble car ils ont surtout fait preuve d'inconsistance de la volonté), des transpositions symboliques ont été mises en avant dans tous les domaines avec l'insistance la plus puérile. Le caractère spécifique des émotions violentes et *impersonnelles* que signifiaient les symboles a été méconnu avec une si grande inconséquence qu'il a longtemps été difficile de choisir entre le caractère séduisant d'une telle naïveté et la veulerie que représentait au fond l'intérêt marqué pour le jeu des transpositions.

Il faut dire que cette veulerie, cette lâcheté, est très exactement conforme à la nature humaine dont l'hypocrisie est sans doute partie vitale, autant par exemple que le squelette est partie vitale du corps. Mais, d'autre part, le mécanisme même de l'hypocrisie pourrait assez justement être représenté comme un simple recul pour mieux sauter. Personne ne s'intéresse plus aujourd'hui au *jeu des transpositions* autrement que par habitude et d'une façon plus conventionnelle et plus odieuse que jamais. Il semblerait donc que nous en sommes dès maintenant réduits à sauter...

Et réduit, cela peut être dit dans le sens le plus ironique du mot, car personne n'en a la moindre envie. Il faut reconnaître d'ailleurs que rien de ce qui peut être mis en avant n'est de nature à tenter si peu que ce soit. Ainsi les photographies qui se trouvent réunies dans cet article (et que le hasard a rassemblées plus encore qu'une volonté qui ne serait pas strictement aveugle) donnent probablement la mesure de l'impuissance actuelle. Ce qui a toujours heurté l'égalité d'âme et la platitude humaine, les quelques formes qui permettent de disposer, assez gratuitement il est vrai, de la terreur causée par la mort ou la pourriture, le sang qui coule, les squelettes, les insectes qui nous mangent, qui oserait prendre sur lui d'en disposer autrement que d'une façon parfaitement rhétorique ?

Le peu d'intérêt que présente relativement l'illustration de ces quelques pages marque assez bien, à mon sens, l'impasse dans laquelle se trouvent placés aujourd'hui ceux qui, pour une raison ou une autre, se trouvent avoir à manipuler et à transformer les tristes fétiches encore destinés à nous émouvoir. Ainsi l'usage que des moines faisaient des cadavres de ceux qui les avaient précédés — une décoration fleurie — pourrait être donné comme l'exemple de la vanité de tout effort poursuivi dans le même sens. Nous sommes loin des

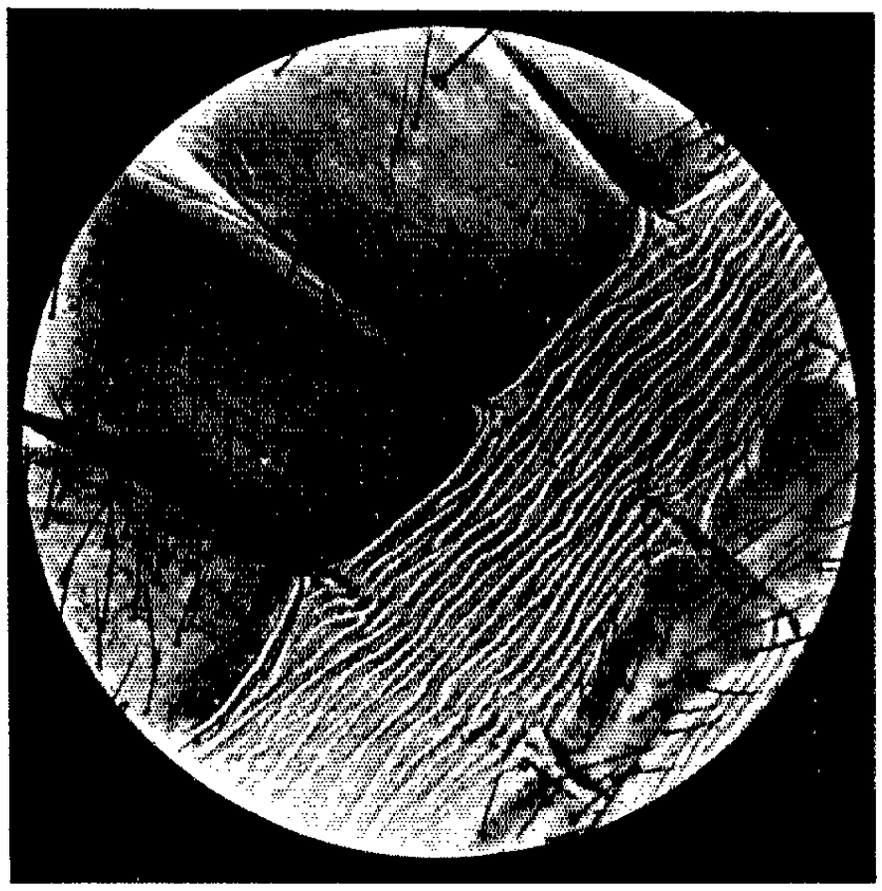
sauvages qui lors d'énormes fêtes suspendent les crânes de leurs ancêtres à des mâts de cocagne, qui enfoncent le tibia de leur père dans la bouche d'un porc au moment où la bête égorgée vomit son sang à flots. Nous aussi, nous jouissons de nombreux tibias et de nombreux crânes, partout le sang animal et humain coule autour de nous. Mais nous ne savons pas employer le sang ou les os à rompre la régularité de jours qui se perdent pour nous comme le contenu d'un tonneau mal joint.

Le jeu de l'homme et de sa propre pourriture se continue dans les conditions les plus mornes sans que l'un ait jamais le courage d'affronter l'autre. Il semble que jamais nous ne pourrons nous trouver en face de l'image grandiose d'une décomposition dont le risque intervenant à chaque souffle est pourtant le sens même d'une vie que nous préférons, nous ne savons pourquoi, à celle d'un autre dont la respiration pourrait nous survivre. De cette image nous ne connaissons que la forme négative, les savons, les brosses à dents et tous les produits pharmaceutiques dont l'accumulation nous permet d'échapper péniblement chaque jour à la crasse et à la mort. Chaque jour, nous nous faisons les serviteurs dociles de ces menues fabrications qui sont les seuls dieux d'un homme moderne. Cette servitude se poursuit dans tous les lieux où un être normal peut encore se rendre. On entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables.

*Photo Alinari.*

ÉGLISE SAINTE-MARIE DE LA CONCEPTION A ROME. CHAPELLE MORTUAIRE.

Un certain caractère public disqualifie — avant terme — toute espèce d'effort pour échapper à cette faillitte. Ce qu'on aime vraiment, on l'aime surtout dans la honte et je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un



fétichiste aime une chaussure. Je ne crois pas introduire ici d'absurdes raffinements : je pense avec tout ce qu'il y a jamais eu jusqu'ici d'hommes écœurés d'une fuite assez veule, assez commune, devant les horreurs multiples qui composent le tableau de l'existence, que c'est seulement dans une obscurité complète qu'il est possible de rencontrer ce qu'on a toujours cherché.

C'est la volonté soudaine, intervenant comme un coup de vent nocturne qui ouvre une fenêtre, de vivre, même seulement une ou deux petites minutes, en soulevant tout à coup les tentures qui cachent ce qu'il faudrait à tout prix ne pas voir, c'est une volonté d'homme qui perd la tête, qui peut seule permettre d'affronter brusquement ce que tous les autres fuient. L'*esprit moderne* n'a

MOUCHE-DÉTAILS (GROSSISSEMENTS : 27 (EN HAUT) ET 47 (EN BAS) DIAMÈTRES). — PHOTOS DE L'INSTITUT DE MICROGRAPHIE.

jamais abouti dans les meilleurs cas à autre chose qu'à substituer à cette possibilité de l'homme entièrement suffoqué d'horreur, *n'importe quelle* dérivation, pourvu que cela entre, au besoin à rebours, dans des cadres déjà établis. L'*esprit moderne* n'a jamais mis en avant que des méthodes applicables à la littérature ou à la peinture. Or, il est probable que ce qui pourrait lui succéder ne prendrait de sens que sur un tout autre plan.

Toutefois s'il est impossible de prêter autre chose qu'un intérêt épisodique à quelques images, elles peuvent servir à laisser vaguement supposer ce qui resterait si l'on supprimait d'étape en étape toute espèce de transposition. Et s'il n'est pas question d'arriver vraiment à représenter ce résidu, si personne ne tient à s'en servir platement pour répondre à des nécessités de l'expression artistique, il n'en est pas moins vrai que n'importe quelle œuvre qui répondra pour de bonnes ou de mauvaises raisons, à ces tristes, mais inéluctables nécessités se classera naturellement suivant qu'elle contiendra plus ou moins ce qu'un tel résidu a d'horrible. Non que ce nouveau point de vue puisse jamais être isolé : il ne peut que s'ajouter comme toujours à d'autres. Mais puisqu'une œuvre quelconque s'adresse, tout aussi bien qu'à des goûts d'amateurs avertis, aux émotions les plus malheureuses ou les plus dissimulées d'un homme, il pourrait facilement être entendu, sans que l'on insiste autrement sur ce point, qu'une toute autre raison que la faculté de se perdre dans le jeu des transpositions les plus inouïes ou les plus merveilleuses, a poussé à peindre ou à écrire...

G. BATAILLE.

N.-B. = Nous devons remercier l'*Institut de Micrographie* (60, rue de Babylone) qui a bien voulu exécuter pour *Documents* les photographies publiées page 51.

## LA DANSE MAKISHI

La danse Makishi, appartient à la peuplade des Mabunda, répandue sur le territoire portugais de l'Angola, et émigrée en partie dans le Haut Zambèze anglais. Cette danse est exécutée en hiver, saison sèche, où la circulation de village en village est rendue plus facile. Elle représente le rythme de la vie. Le lourd danseur qu'on voit au milieu de la photo, porteur d'un énorme bâti qui doit simuler la paroi d'une case, chante une mélopée et la scande en criant : « J'enfante ! » Et aussitôt, de dessous les fibres pendantes qui achèvent l'accoutrement de l'acteur, sort un petit homme qui y était caché. Parfois, le vêtement a plus d'ampleur encore, et ce sont les danseurs eux-mêmes, tout parés, qui sortent de dessous le déguisement figurant vaguement la case maternelle, ou aussi bien une manière de mère gigogne. Chacun des acteurs représente un moment de la vie, ou un état particulier aux vivants. On distingue ici à gauche, Lekishi, le chef des Makishi, représentant l'homme. Son masque est fait avec une écorce assouplie, badigeonnée avec un latex qui, en séchant, devient noir. Une queue de gnou est fixée à la place du nez, et elle se trémousse durant la danse pour la plus grande joie des spectateurs.

Du côté opposé, à droite, un acteur porte à la main une corne magique, la corne qui remplace toute la verrerie et la poterie des pharmaciens : on y enferme les simples, on l'applique sur le malade comme une ampoule de ventouse, etc. Cette corne donne le sens du symbolisme du déguisement : l'acteur représente le principe de conservation, de prudence et de protection de la vie.

Enfin, entre le chef des Makishi et le déguisement de celui qui enfante, se dresse un personnage important : il a peint sur son masque des yeux énormes, qui doivent effrayer, il tient à la main deux petites verges avec lesquelles il doit effaroucher les femmes et les enfants. Mais quand il aperçoit un adolescent, il s'approche de lui et lui ordonne de toucher ses yeux. Le jeune homme obéit, et est ensuite fouetté avec les verges, mais si l'épreuve est bien supportée, il sera admis à contempler tous les mystères de la danse.

Cet acteur s'appelle le Maître d'école. De là, son autorité de magister. Il a donné le dur enseignement de l'initiation, pendant lequel les jeunes gens subissent la circoncision et sont soumis à toutes sortes d'exercices violents qui leur apprennent à agir et à souffrir sans jamais écouter la douleur.

Et maintenant que l'initiation est terminée, le Maître et ses collègues sortent de l'isolement dans lequel ils sont restés avec leurs élèves, et apparaissent dans les villages. Ils vont recevoir la récompense de leur long effort : poissons secs, vivres divers, etc.

Phot. Alinari

ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-DE-LA-CONCEPTION A ROME. — UNE DES CHAPELLES MORTUAIRES DÉCORÉE AVEC LES OS DES CAPUCINS QUI Y SONT ENTERRÉS.

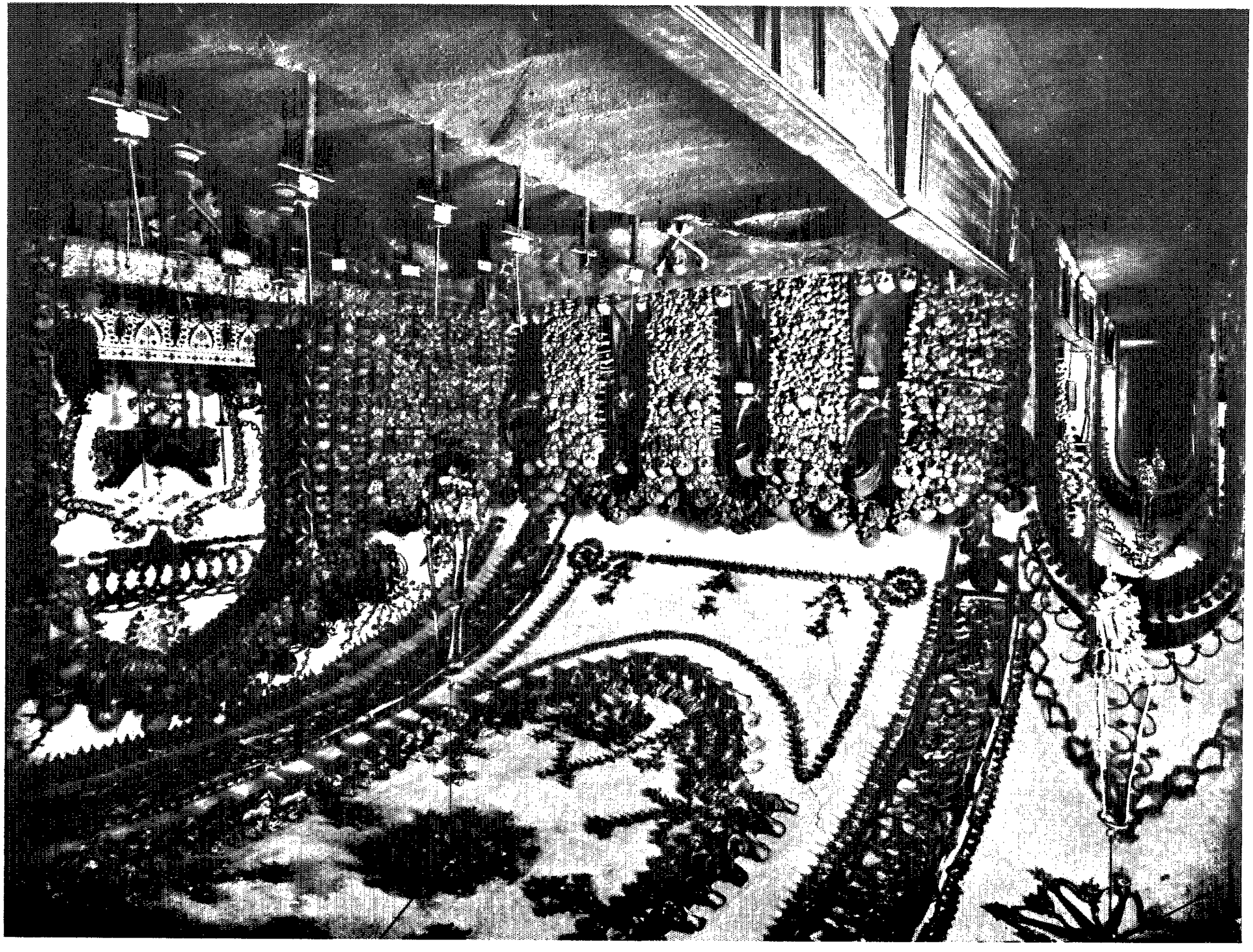


*Photo Boiteux.*

NÈGRES MABUNDA RÉUNIS ET PARÉS POUR LA DANSE MAKISHI.

Aujourd'hui la danse Makishi se meurt. Mais elle a été étudiée et décrite par le missionnaire Ellenberger, tandis que son collègue Boiteux a pu, un jour de chance, saisir les figurants que l'on voit dans l'image donnée ci-dessus. Vieux gestes d'Afrique qui disparaissent dans la grande crise de transformation du Continent noir. Les documents réunis aujourd'hui qui évoquent ces curieuses écoles d'initiation constitueront dans cent cinquante ans les pages d'histoire les plus étonnantes pour les générations de Noirs qui vivront alors,

Maurice LEENHARDT.

## LES HISTOIRES DE CAMI

Entre le masque de la tragédie, le masque de la comédie et celui de la grossesse, il faut savoir choisir le moindre : c'est ce que Cami a parfaitement compris en écrivant ses magnifiques contes à dormir debout qu'on peut opposer aux contes à dormir couché, les contes du Lundi, par exemple, et autres contes Kostia, avec lesquels on endort encore aujourd'hui les malheureux enfants dans les maisons bien pensantes.

La Fontaine internait arbitrairement dans ses fables des animaux sans défense et suivant la place que les pauvres bêtes devaient occuper dans l'histoire il leur accrochait à la queue des rimes masculines ou des rimes féminines, toute cette petite faune perdait ses griffes et ses plumes et, le mal du pays s'en mêlant, un insupportable ennui se dégageait de ses fables que l'on faisait apprendre « par tête » aux écoliers résignés.

Rien de pareil dans les « Mille et une Nuits », ni chez les « Pieds-nickelés », rien de pareil chez « Alice au Pays des Merveilles », chez Gulliver, rien de pareil dans les Histoires de Cami, où les personnages les plus inattendus surgissent quand bon leur semble et subissent leur brève destinée avec une logique implacable et simple comme un œuf de piano dans la cervelle d'une poule.

Depuis plus de quinze ans d'ailleurs, d'innom-

brables lecteurs connaissent et apprécient les ouvrages de Cami, « écrits pour tout le monde » et publiés d'abord dans le *Petit corbillard illustré*, le *Rire*, le *Petit Parisien* et réunis plus tard en volumes.

CAMI, AUTO-PORTRAIT.

Aujourd'hui, Cami écrit des romans et quelques intellectuels, à peine remis des émotions de leur petit tour du monde intérieur en quatre-vingts jours, sortent la tête de leur armoire, la hochant gravement, et découvrent Cami.

Cela se passe généralement ainsi et dans peu de temps « l'Homme à la tête d'épingle » et le « fidèle poisson-scie » crèveront d'ennui dans les bibliothèques entre le grand Meaulnes et la Duchesse de Guermantes.

Tout s'explique, un article nécrologique paru dernièrement dans les *Nouvelles Littéraires*, suffit amplement à renseigner les gens qui désirent savoir exactement le degré de profondeur poétique des livres de Cami et si l'on doit rire aux éclats en les lisant ou s'installer grammaticalement dans un fauteuil en observant la position réglementaire du penseur assis.

Tous les personnages de Cami le jeune et beau vilain, le grand-père conteur automatique, le domestique ex-albinos, le président du cerceau-club, l'archer aux dents creuses, le tailleur au regard oblique, le poète aux cheveux rejetés en arrière, l'épouse dévouée et en caraco, Loufock-Holmes, la marchande de quatre-saisons et à-colères-rentrées, se passent de commentaires.

Parfois ils se placent sur un rang, et laissent passer en se poussant du coude, les personnages dits en chair et en os que les hommes ont pris l'habitude de saluer : auditeurs à la Cour des Comptes, grands cordons du poêle et de la Légion d'honneur, chefs de section, membres du barreau et de la cage, archiprêtres, lieutenants-colonels ou paralysés-généraux.

Ce défilé les fait rire, ils font ensuite un nœud à leur mouchoir pour se souvenir qu'ils ont perdu la mémoire et disparaissent dans celle des autres.

CAMI, CAMI ABORDANT DIEU-LE-PÈRE.

Qu'ils y restent ou qu'ils en sortent, on ne peut en pensant à eux, qu'imiter « le lièvre de mars » qui prit la montre, l'examina avec tristesse, puis la plongea dans sa tasse de thé et la considéra à nouveau (1).

Jacques PRÉVERT.

NOTE. — (1) Lewis Carrol, *Alice au Pays des Merveilles*.

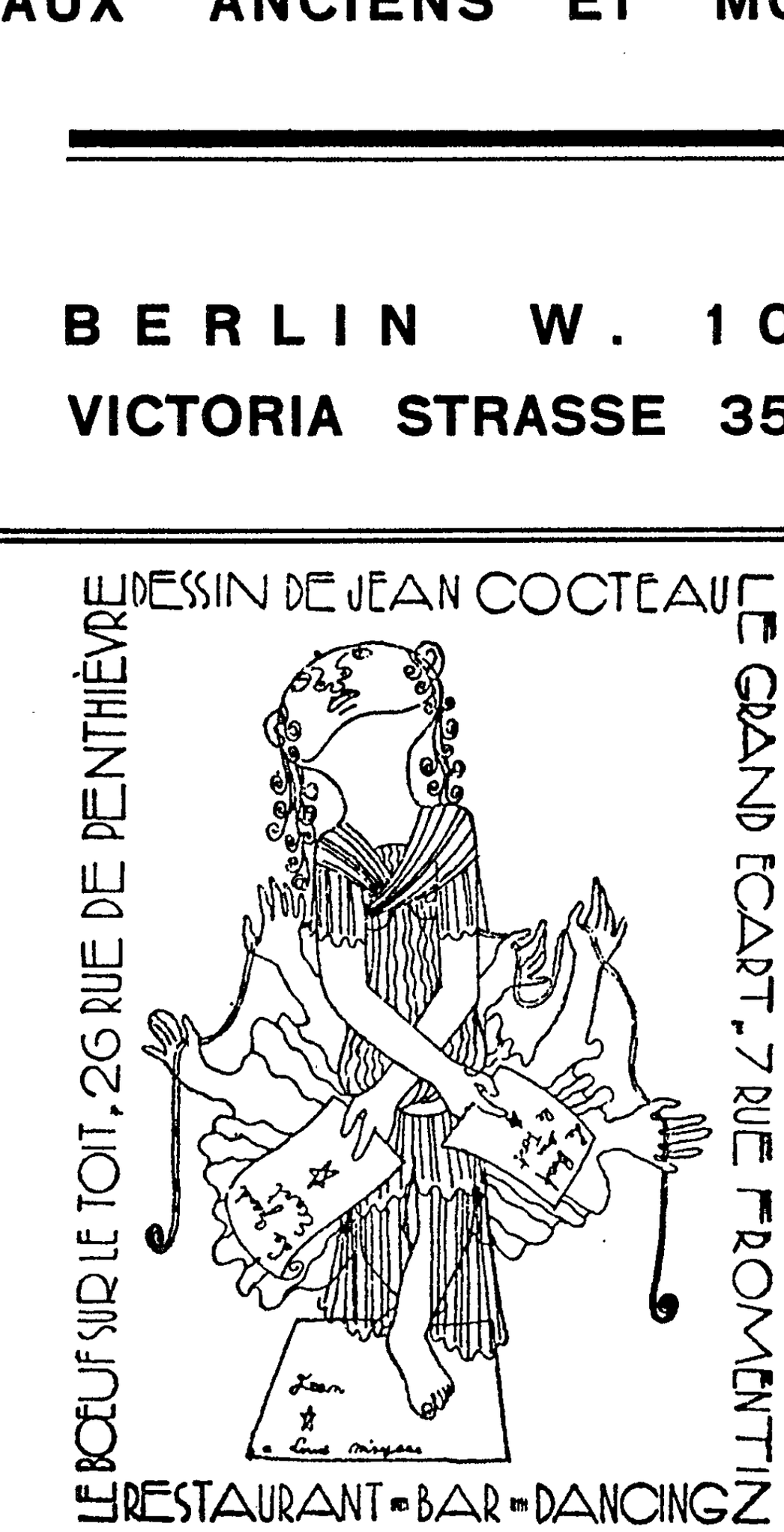
PHOTOGRAPHIE DE J.-A. BOIFFARD. — EXPOSITION DE LA GALERIE D'ART CONTEMPORAIN.

# GALERIE PAUL CASSIRER

## TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35



*Le Gérant :* F. LE BIBOUL.

Imp. J. Langlois, 186, rue du Fbg St-Martin, Paris

# GALERIE PIERRE

**2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VI[e])**

**(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)**

**ŒUVRES DE**

**BRAQUE**
**DERAIN**
**GROMAIRE**
**UTRILLO**
**ROUAULT**
**SOUTINE**
**PASCIN**
**PICASSO**
**C. BERARD**
**JOAN MIRO**
**TCHELITCHEW**

**SCULPTURES DE**

**HENRI-MATISSE - GIACOMETTI**

# ANNEXES

# TABLE DES AUTEURS


***

Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Compositions classiques, 5 ill., I, 84.
Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain, 5 ill. I, 135.
Expositions, 5 ill., I, 173.
Quelques esquisses de Georges Seurat, 6 ill., I, 183.
Album de dessins de Delacroix, 4 ill., I, 255.
CHRONIQUE. Notre-Dame de Liesse, I, 282.
Psautier Irlandais de Dover, I, 285 et 286.
Le legs Schlumberger au cabinet des médailles, I, 5.
Publications ethnographiques, I, 285.
Spectacle Ingres à New York, I, 285.
L'enfant de la grenouille, 1 ill., I, 396.
Dessins inédits d'Ingres, 6 ill., I, 310.
Le trésor de Nagy-Szent-Miklosz, 4 ill., I, 320.
Les portes de San-Zeno de Vérone, 5 ill., I, 373.
Nouveautés de la collection David Neill, I, 396.
Une conférence de George Henri Rivière, II, 50.
Revue des publications, II, 246.
CHRONIQUE, Bonjour (Frères), II, 299.
Exhibition of cubisme, II, 1 ill., 302.
Mosaïques des Thermes de Caracalla, I, 396.
CHRONIQUE. Exposition Juan Gris, II, 1 ill.,243.

ACCASCINA, Maria

La peinture du Palais Chiaramonte à Palerme, 7 ill., II, 383.
Une légende des iroquois : la grande fête, 3 ill., II, [484].

ADAMA VAN SCHELTEMA, F.

La trouvaille d'Oseberg, I, 121.
Le centre féminin sacré, 9 ill., II, 377.

BABELON, Jean

CHRONIQUE. L'Évangéliaire de St-Lupicin à la Bibliothèque nationale, 2 ill., I, 59.
Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ, 19 ill., I, 65.
CHRONIQUE. Les vases de Bouzonville, 2 ill., I, 337.

BARON, Jacques

CHRONIQUE. Dictionnaire : Crustacés, I, 332.
Jacques Lipchitz, 6 ill., II, 17.
Flammes, 3 ill., II, 168.

BATAILLE, Georges

Le cheval académique, 8 ill., I, 27.
L'Apocalypse de Saint-Sever, 6 ill., I, 74.
CHRONIQUE. Dictionnaire critique : Architecture, I, 117.
Le langage des fleurs, 5 ill., I, 160.
CHRONIQUE. Dictionnaire critique : Matérialisme, I, 170.
Figure humaine, 25 ill., I, 194.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Black birds, I, 215.
*Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, 1 ill., I, 260.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Chameau ; Malheur ; Poussière, I, 275 et 278.
CHRONIQUE. Lieux de pèlerinage : Hollywood, 2 ill., I, 280.
Le gros orteil, 3 photo., I, 297.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Abattoir ; Cheminée d'usine ; Métamorphose, animaux sauvages, I, 329 et 333.
Le "Jeu lugubre", 1 ill., I, 369.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Informe, I, 382.
Le bas matérialisme et la gnose, 4 ill., II, 1.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Espace, Questions de convenances, II, 41.
Les écarts de la nature, 6 ill., II, 79.
Soleil pourri, 3 ill., II, 173.
Les Pieds Nickelés, 3 ill., II, 215.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Esthète, II, 235.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Bouche ; Musée, II, 2 ill., 299 et 300.
CHRONIQUE. Revue des publications, Emmanuel Berl, II, 310.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Kali, 1 ill., II, 368.
CHRONIQUE. Les trouvailles

du Louristan, 7 ill., II, 372.
Revue des publications, II, 376.
L'art primitif, 4 ill., II, 389.
Joan Miró : peintures récentes, 6 ill., II, 399.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 436.
La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh, 4 ill., II, [451].
CHRONIQUE. Variétés. L'esprit moderne et le jeu des transpositions, 6 ill., II, [489].
BELL, Clive
Constable et la peinture française, 5 ill., II, 427.
BORDESSOUL, Pierre
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 439.
BOURDEILLETTE, Jean
Franz Xaver Messerschmidt, 3 ill., II, [467].
CAMILLE, Georgette
CHRONIQUE. L'exposition d'art italien à Londres, 1 ill., II, 245.
Piero di Cosimo, 6 ill., II, 329.
CARPENTIER, Alejo
La musique cubaine, 2 ill., I, 324.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 376.
CLARKE, Louis
L'art des îles Salomon, 11 ill., II, 277.
CONTENAU, Dr G.
L'art sumérien. Les conventions de la statuaire, 5 ill., I, 1.
DANDIEU, Arnaud
CHRONIQUE. Dictionnaire : Espace, Fondements de la dualité de l'espace, II, 41.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 312.
DESNOS, Robert
CHRONIQUE. Dictionnaire : Œil, Image de l'œil, I, 215.
Le mystère d'Abraham Juif, 4 ill., I, 233.
Imagerie moderne, 2 ill., I, 377.
CHRONIQUE. Cinéma d'avant-garde, 5 ill., I, 385.
Pygmalion et le Sphinx, 5 ill., II, 33.
Faillite de l'inconscient ?, II, 45.
Bonjour Monsieur Picasso, 4 ill., II, 113.
*La Ligne générale*, 35 ill., II, 217.
CHRONIQUE. *La Femme 100 têtes*, par Max Ernst, 1 ill., II, 238.
EHL, Heinrich
L'heure de naissance de l'art européen occidental, 8 ill., II, [441].
EICHHORN, A.
CHRONIQUE. La mort d'une tribu, 2 ill., I, 336.
EINSTEIN, Carl
Aphorismes méthodiques, I, 32.
Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928, 13 tableaux, I, 35.
André Masson, étude ethnologique, 15 ill., I, 93.
CHRONIQUE. Dictionnaire critique : Rossignol, I, 117.
Notes sur le cubisme, 4 ill., I, 146.
CHRONIQUE. Dictionnaire critique : Absolu, I, 169.
Gravures d'Hercules Seghers, 4 ill., I, 202.
CHRONIQUE. Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus, 1 ill., I, 230.
CHRONIQUE. Exposition "Il settecento italiano" à Venise, I, 285.
Tableaux récents de Georges Braque, 6 ill. I, 289.
CHRONIQUE. Exposition de l'art abstrait à Zürich, I, 342.
CHRONIQUE. Exposition de sculpture moderne, 5 ill., I, 391.
CHRONIQUE. Masque de danse rituelle Ekoi, I, 396.
CHRONIQUE. Masques Bapindi; Paysage de Lorenzetti, II, 48 et 50.
CHRONIQUE. Exposition Cézanne (Galerie Pigalle), 3 ill., II, 55.
CHRONIQUE. A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle, 13 ill., II, 104.
Picasso, 4 ill., II, 155.
Léger : Œuvres récentes, 6 ill., II, 191.
CHRONIQUE. Joan Miró, 3 ill., II, 241.
CHRONIQUE. Exposition de collages (Galerie Goemans), II, 244.
Juan Gris : Texte inédit, (présentation), II, 267.
L'enfance néolithique, 9 ill., II, [475].
ELBÉ, Marie
Manet et la critique de son temps, 6 ill., II, 84.
Le scandale Courbet, 10 ill., II, 227.
FECHHEIMER, Hedwig
CHRONIQUE. Exposition chinoise à Berlin, 2 ill., I, 60.
FRAY, Jacques
CHRONIQUE DU JAZZ Rouleaux; Nouvelles diverses, I, 226.
CHRONIQUE. "Flying high", II, 309.
CHRONIQUE DU JAZZ. Duke Ellington, Le Gershwin songbook, 2 ill., II, 370.
FROBENIUS, Léo
Dessins rupestres du sud de la Rhodésie, 5 ill., II, 185.
GILBERT-LECOMTE, Roger
CHRONIQUE. Ce que voit et ce que fait voir Sima aujourd'hui

1 ill., II, 301.
GRIAULE, Marcel
CHRONIQUE. Dictionnaire : Œil, Mauvais œil, I, 215.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Crachat, cra-chat-âme, I, 381.
Totémisme abyssin, 5 ill., I, 316.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Métamorphose ; Jeux abyssins, I, 332.
Crachats, âme, I, 381.
Légende illustrée de la Reine de Saba, 4 ill., II, 9.
CHRONIQUE.Un coup de fusil, II, 46.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Seuil, II, 103.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Poterie, 7 ill., II, 236.
Joujou, II, 367.
GRIS, Juan
Réponse à une enquête, 7 ill., II, 268.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Joujou, 4 ill., II, 367.
GROUSSET, René
Un cas de régression vers les arts "barbares". La statuaire du Kafiristan, 6 ill., II, 73.
HEINE, Maurice
Maurice Heine..., II, 175.
HERVÉ, Roger
Sacrifices humains du centre-Amérique, 9 ill., II, 205.
JACOBSTHAL, Paul
Les têtes de Roquepertuse, 3 ill., II, 92.
JAMOT, Paul
L'exposition Delacroix, 8 ill., II, 249.
JOLAS, Eugène
Eugène Jolas..., II, 175.
JOUHANDEAU, Marcel
Éloge de l'imprudence, I, 270.
Dieu-le-père, 2 ill., II, 167.
KÄSTNER, Wilhelm
Un atelier d'orfèvrerie à Essen vers l'an 1000, 5 ill., I, 240.
KASYADE, Édouard
Édouard Kasyade..., II, 178.
KŒNINGSWALD, Dr. Ralf von
Têtes et crânes, II, 12 ill., 353.
LEENHARDT, Maurice
CHRONIQUE. Variété. La danse makishi, 1 ill., II, [492].
LEIRIS, Michel
Notes sur deux figures microcosmiques des XIVe et XVe siècles, 2 ill., I, 48.
A propos du "Musée des sorciers", 4 ill., I, 109.
CHRONIQUE. Dictionnaire critique : Méta-phore, I, 170.
Alberto Giacometti, 4 ill., 209.
CHRONIQUE. Civilisation, I, 221.
Joan Miró, 4 ill., I, 263.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Reptile ; Tal-kie, I, 278.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Métamorphose, Hors de soi, 1 ill., I, 333.
CHRONIQUE. *L'Île magique*, I, 334.
CHRONIQUE. Exposition Hans Arp (Galerie Goemans), 2 ill., I, 340.
CHRONIQUE. Exposition Kalifala Sidibé (Galerie Georges Bernheim), 1 ill., I, 343.
Une peinture d'Antoine Caron, 4 ill., I, 348.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Crachat, l'eau à la bouche ; Débacle, I, 381 et 382.
CHRONIQUE. Fox movietone follies of 1929, 2 ill., I, 388.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Hygiène, II, 44.
CHRONIQUE. Disques nouveaux, II, 48.
Toiles récentes de Picasso, 14 ill., II, 57.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Pensum, II, 103.
Picasso, 2 ill., II, 129.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Benga (Féral) ; Keaton (Buster), 2 ill., II, 235 et 236.
L'homme et son intérieur, 3 ill., II, 261.
CHRONIQUE. Dessins, gouaches et aquarelles de Picasso, 5 ill., II, 303.
CHRONIQUE. Folklore théâtral ; *Liza*, 4 ill., II, 305 et 306.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 311 et 312.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Ange, II, 367.
CHRONIQUE. Le film Costes-Bellonte, II, 372.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 375 et 376.
L'œil de l'ethnographe, 7 ill., II, 405.
CHRONIQUE. Dictionnaire : Gratte-ciel, 2 ill., II, 433.
Le "Caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste, 3 ill., II, [461].
LESUEUR, G.
CHRONIQUE. Exposition Jean Hugo, 1 ill., II, 302.
LIMBOUR, Georges
CHRONIQUE. Paul Klee, 1 ill., I, 53.
Eschyle, le carnaval et les civilisés, 4 ill., II, 97.
André Masson : Le dépeceur universel, 2 ill., II, 286.
MARTIN, Dr Henri
L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente), 4 ill., I, 303.
MAUCLAIR, Camille
L'hommage de M. Mauclair, 2 ill., II, 177.
MAUSS, Marcel
Marcel Mauss..., II, 177.
MÉNARD, Dr Pierre

Le Marquis de Sade : Étude graphologique, 3 ill., I, 365.
MONNET, Georges
Picasso et le cubisme, 2 ill., II, 139.
MUELLER, Valentin
La sculpture grecque de l'Asie mineure au VIe siècle avant J.-C., 4 ill., II, 347.
NAKAYA, Jiujiro
Figurines néolithiques du Japon, 8 ill., II, 25.
NORDENSKIÖLD, Erland
Le balancier à fardeaux et la balance en Amérique, 4 ill., I, 177.
PELLIOT, Paul, *de l'Institut*
Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois, à propos de bronzes de la collection David-Weill, 13 ill., I, 9.
PIERRE-QUINT, Léon
Doute et révélation dans l'œuvre de Picasso, 3 ill., II, 133.
PRÉVERT, Jacques
Hommage-hommage, 7 ill., II, 147.
CHRONIQUE. Variétés. Les histoires de Cami, 2 ill., II, [494].
PUDELKO, Georges
L'art étrusque, 5 ill., II, 223.
PUECH, Henri-Charles
Picasso et la représentation, 7 ill., II, 118.
Les "prisons" de Jean-Baptiste Piranèse, 5 ill., II, 199.
Le dieu Bésa et la magie hellénistique, 7 ill., II, 415.
QUENEAU, Raymond
What a life !, 8 ill., II, 283.
REBER, Dr
Le Docteur Reber..., II, 175.
REICH, Zdenko
CHRONIQUE. Dictionnaire : Soleil, II, 433.
Le massacre des porcs, 2 ill., II, [472].
REICHENBACH, Hans
Crise de la causalité, I, 105.
REUSEL, G.
CHRONIQUE. Revue des publications, II, 439.
RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges
Picasso météore, 4 ill., II, 141.
CHRONIQUE. *Hallelujah*, de King Vidor, 2 ill., II, 237.
Giorgio de Chirico, 14 ill., II, 337.
RIVET, Paul
L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire, I, 130.
RIVIÈRE, Georges Henri
CHRONIQUE. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro, 3 ill., I, 54.
CHRONIQUE DU JAZZ, Disques, I, 226.
CHRONIQUE. Six conférences d'Eisenstein ; A propos d' Abraham Juif, I, 384.
CHRONIQUE. Couvertures illustrées de Fantomas, II, 50.
Georges Henri Rivière, 1 ill., II, 179.
*La Ligne générale*, II, 217.
CHRONIQUE. Religion et "Folies-Bergère", II, 240.
CHRONIQUE. Cinéma du Panthéon ; Eddie South ; Hayman Swayze, II, 306 et 309.
CHRONIQUE. La Gallery of Living Art, 3 ill., II, 374.
SCHAEFFNER, André
CHRONIQUE. Igor Strawinsky, musicien vivant, I, 62.
Marcel Delannoy, le Fou de la Dame, I, 119.
Rossini : *L'Italiana in Algeri*, I, 141.
CHRONIQUE. Les "Lew Leslie's black birds" au Moulin rouge, 7 ill., I, 223.
Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie, 6 ill., I, 248.
*Le Capricio* d'Igor Strawinsky, 2 ill., I, 345.
L'homme à la clarinette, 6 ill., II, 161.
CHRONIQUE. Eddie South et ses chanteurs, II, 372.
SELTMAN, C. T.
Sculptures archaïques des Cyclades, 12 ill., I, 188.
SITWELL, Sacheverell
Le baroque mexicain, 5 ill., II, 291.
STRZYGOWSKI, Josef
"Recherches sur les arts plastiques" et "Histoire de l'Art", 6 ill., I, 22.
UNGER, Eckehard
Le sphinx hittite du musée de Constantinople, 1 ill., I, 171.
VAN DONGEN, Kees
Chronique. Dictionnaire : Travail, II, 103.
VITRAC, Roger
Gaston-Louis Roux, 6 ill., I, 356.
Humorage à Picasso, 1 ill., II, 127.
*L'Enlèvement des Sabines*, 4 ill., II, 359.
VON SYDOW, Dr Eckart
Masques-Janus du Cross-River, 8 ill., II, 321.
WALDMANN, Emil
Eugène Delacroix : *Le Roi Rodrigue*, 1 ill., I, 144.
La collection Schmitz, 9 ill., II, 313.

# TABLE DES ILLUSTRATEURS


ARP, Hans
Tête, I, [341].
Moustache sans fin, II, 475.
Tête-moustaches-bouteilles, 1929, II, [476].
Feuilles-nombrils, 1930, II, [476].
Tête, 1931, II, [477].
Addition-feuilles-torse, 1931, II, [477].
Bouteille-cravate, 1929, II, [480].
Nombril-buste-soulier, 1929, II, [481].
Feuilles, 1929, II, 482.
Cravate-chemise, 1928, II, 483.

BAHAYLOU
L'homme et l'aloès, I, [319].

BELLANGE, Jacques
La Vierge et l'enfant Jésus, I, 135.
L'Annonciation, I, [136].
Sainte Famille, I, [137].
L'Adoration des mages, I, [138].
Les Trois Maries au tombeau, I, [139].

BOIFFARD, Jacques-André
Monument de la Défense Nationale, II, [34].
Monument à Léon Serpollet, II, [35].
Statue par E. Christophe, II, [37].
Statue de Chappe, II, [39].
Statue de Louis XIV, II, [40].
Bouche, [298].
Masque de carnaval, II, [96], [99], [102].
Papier collant et mouches, II, [488].
Exposition de la Galerie d'Art Contemporain, II, [496].

BOURDON, Amé
Nouvelles tables anatomiques, 1678, II, [262], [263], 1675, [265].

BRAQUE, Georges
Figure, 1912, I, [156].
Figure, 1913, I, [157].
Le Sacré-Cœur, 1913, I, [158].
Nature morte, 1914, I, [159].
Nature morte, 1929, I, [175].
Nature morte, I, 289, [291],[292], [293], [295].
Figure, I, [294].

BRANCUSI
Le Premier homme, I, [393].

CEZANNE, Paul
Le Jeune homme à la tête de mort, I, [397].
Les Baigneuses, II, 55.
Paysage, II, 56.
L'Estaque, II, 317.
Maison du bord du chemin, II, [319].

CARON Antoine
Massacres d'une proscription romaine, I, [348], [351], [352], [353].
L'Estaque, II, [317].
Les Muses inquiétantes, 1917, II, [336].

CHID-NOFF
Joe Allen, Photo , II, [308].

CHIRICO, Giorgio DE
Nature morte turino-printanière, II, 311.
Souvenir d'Italie, 1913, II, 337.
L'Astronome, 1915, II, 339.
L'Astronome, II, 339.
Le Mauvais génie d'un roi, 1917, II, [340].
Le Chant d'amour, 1914, II, [341].
Le Trouble du thaumaturge, 1926, II, [342].
Les Secrets de la plage, 1930, II, [342].
L'Ouverture du "Bal", 1929, II, [342].
Les Jeux du cirque, 1926, II, [342].
Ce qui reste de Troie (Tempera), 1927, II, [343].
Les Fruits de Neptune, 1930, II, 345.
Nu, 1930, II, 345.
Baigneuses, 1930, II, 345.

COROT, Jean-Baptiste
Le Bain de Diane, 1841, I, [86].
Rebecca, 1839, I, [87].
Esquisse pour "L'Incendie de Sodome", I, [88].
Agar, I, [89].
Détail du "Concert champêtre", ( deuxième pensée, 1857), I, 91.
L'Italienne, II, 314.

COSIMO, Piero DI
La Mort de Procris, II, [329].
La Chasse, II, [330].
Le Retour de la chasse, II, [331].
La Forêt en feu, II, [332].
Combat des Centaures et des Lapithes, II, [332].
Persée délivrant Andromède,

II, 335.
CONSTABLE
Le Champ de blé, II, [426].
Le Cheval bondissant, esquisse, II, 427.
Le Char, II, [428].
Construction d'un bateau à Flatford, II, [430].
La Baie de Weymouth, II, 432.
COURBET, Gustave
La Toilette de la mariée, I, 174.
Les Demoiselles du village, II, [226].
Les Baigneuses, II, [228].
Les Lutteurs, II, 231.
Madame Grégoire, 1855, II, 233.
DALI, Salvador
Le Sang est plus doux que le miel, 1927, I, [217].
Baigneuses et Nu féminin, I, [229].
Schéma psychanalytique des figurations contradictoires du sujet dans le jeu lugubre, I, [371].
DAUMIER, Honoré
Le Retour du marché, II, [319].
DELACROIX, Eugène
Le Roi Rodrigue, I, [145].
Dessins, I, [256], [257], [258], [259].
Étude pour la Mort de Sardanapale, 1826, II, 249.
Prise de Constantinople par les Croisés [détail], 1840, II, [251].
Portrait du comte Palatiano, 1826, II, [253].
Autoportrait en costume d'Hamlet, 1821, II, 254.
Autoportrait, 1836, II, 255.
La Mulâtresse, 1821, II, 257.
La Mort de Lara, 1858, II, 258.
Angélique et Médor, 1850, II, [259].
La Grèce sur les ruines de Missolonghi, II, 315.
DUCHAMP, Marcel
Nu descendant en escalier, 1912, II, 303.
ERNST, Max
La Femme 100 têtes, II, 239.
FORTON
Pieds Nickelés, 1908, II, [214].
GÉRICAULT,
Cavalier, II, [319].
GIACOMETTI
Tête qui regarde, 1923, I, [211].
Homme et femme, 1929, I, [212].
Femme couchée, 1928, I,[213].
Personnages, I,[214].
GRANDVILLE, Jean-Jacques
Premier rêve - Crime et expiation, I, [220].
Le Louvre des marionnettes, II, 300.
Les Fadeurs, 1842, II, 359.
GRIS, Juan
Copie de "la sœur" de Cézanne, II, 56.
Papier collé, 1914, II, [248].
Pierrot à la guitare, 1922, II, 267.
La Bouteille de rhum, 1912, II, [269].
La Bouteille d'anis [papier collé], 1913, [270].
Le Fumeur, 1913, II, [271]
Nature morte, 1913, II, [272], 1917, II, [273].
Arlequin, 1917, II, [274].
GRINGONNEUR, Jacquemin
Jeu de cartes de Charles VI - La Maison de Dieu, I, 113.
HUGO, Jean
Peinture, 1930, II, 302.
INGRES, Dominique
Esquisses, I, 310, 311.
Esquisse d'après Watteau, I, [312].
Esquisses, I, [313], [314].
Notes et croquis I, [315].
KALIFALA, Sidibé
Serpent avalant un homme, I, 343.
KLEE, Paul
Mésentente, I, 53.
Clown, I, [286].
Fou en transes, I, [287]
LAURENS, Henri
Construction, I, [390].
LIPSCHITZ, Jacques
Sculpture, 1929, I, [394].
Femme assise, 1915-16, II, [18].
Deux Sculptures en pierre, 1916, II, [19].
Joueur de Guitare, 1922, II, [20].
Instruments de musique, 1925, II, [21].
Joueuse de harpe, 1928, II, [23].
Joie de vivre, 1926, II, [26].
LEFÈVRE, Jules
Réveil de Diane, II, 90.
LEGER, Fernand
Composition, I, [175].
Femme assise, 1929, I, [231].
Composition, 1929, II, 190, [193], [196], [197].
Étude d'objets, 1929, II, [192].
Grande composition, 1930, II, 440.
LORENZETTI
Paysage, II, [49].
LOTAR,Eli
Aux abattoirs de la Villette I, 328, 330.
MANET, Edouard
Angelina, 1860, II, [85].
Femme à l'ombrelle, 1871, II, [87].
La Prune, 1875, II, [88].
Femmes buvant de la bière, 1875, II, [89].
Jeune fille dans un jardin, 1880, II, [91].
MASSON, André
Poisson en éventrant un autre, 1928, I, 93.
Les Arbres, 1922, I, [94]
Les Joueurs, 1923, I, [94].

L'Aile, 1924, I, [94].
L'Homme mort, 1926, I, [94].
Tombeau au bord de la mer, 1923, I, 95.
Homme tenant une corde, 1923, I, 95.
Figure, 1926, I, 96.
Des poissons dessinés sur le sable, 1927, I, [97].
La Corde, 1928, I, 98.
Le Piège et l'oiseau, 1928, I, [99].
Le Chiffre cinq, 1928, I, [101].
Les Adieux, 1928, I, [101].
L'Équarrisseur, 1928, I, 103.
Animal blessé, 1929, I, 104.
Décoration murale, 1930, II, [286], [288], [289].
Carte postale italienne, 1925, II, 376.

MESSERSCHMIDT
L'Homme très vieux, II, 467.
Le Souci profondément caché, II, 469.
L'homme pleurant, II, [470].

MIRÓ Jean
Intérieur hollandais, 1928, I, [265].
Portrait de la reine Louise de Prusse, 1929, I, [267].
Portrait d'une dame en 1820, 1929, I, [268].
Portrait de Mrs Mills 1750, 1929, I, [269].
Papier collé, 1930, II, 241, [242].
Chien aboyant à la lune, 1926, II, 374.
Peinture, 1930, II, [398], [399], [400], [401], [402], [403].

NADAR
Arlette Molier, photo, I, 197.
Réjane, photo, I, 197.
Hélène Petit, I, [198].
Léonie Yahne, I, [199].

PAOLO, Giovanni di
Le miracle de Sainte Claire, II, 245.

PICASSO, Pablo
Atelier, 1928, I, 36.
Figure, 1912, I, 37.
Intérieur, 1928, I, 39.
Le Peintre et son modèle, 1928, I, [40], [41], [42], [43].
Figure, 1928, I, 44.
Figure, 1928, I,45.
Tête, 1912, I, 46.
Tête, 1914, I, 47.
L'Aficionado, 1921, I, [148].
L'Homme à la guitare, 1912, I, [149].
Nature morte, 1912, I, [150].
Nature morte, 1914, I, [151].
Nature morte, 1927, I, 175.
Femme assise, 1929, I, [231].
19 juin 1929, II, [58].
22 novembre 1929, II, 57.
25 novembre 1929, II, [58].
26 janvier 1930, II, [58].
31 janvier 1930, II, [59].
1er janvier 1930, II, [59].
2 janvier 1930, II, [59].
4 janvier 1930, II, [63].
18 janvier 1930, II, [69].
19 janvier 1930, II, [67], [68].
20 janvier 1930, II, [65].
21 janvier 1930, II, [66].
24 janvier 1930, II, [71].
Panneau, 1923, II, 113.
1929, II, [114].
Pastel, 1921, II, [115].
Feuillet d'album, II, 117.
Les Trois masques, 1921, II, 119.
1922, [165].
1924, II, [120], [144], [167].
1927, II, [123].
1926, II, [124].
1926, II, [125].
L'Oiseau sur la branche, 1928, II, [126].
1927, II, 129.
avril 1929, II, [131].
1927, II, 133.
1929, II, [135], 137, [152], [155], [157], [163], [166].
1923, II, [138].
1927, II, 139, 141, [148], [149.]
1925, II, [121] 143, 183, 179.
Collage 1928, II, [145], [170], [171].
Les Premières communiantes, 1919, II, [146].
Feuilles d'album, II, 174, 178.
Le Cheval de bois, 1926, II, 147.
Dessin, 1925,II, 151, [158], [160], [164,].
Pastel 1923, II, [153].
Gouache, 1900, II, [159].
Crucification, dessin, 1926, II, 169.
Femmes dansant devant une fenêtre, 1925, II,172.
1921, II, 162.
1925, II, [165].
1929, II, 128.
Dessin, 1929, II, 173, 182.
1928, II, 181.
1910, II, 180.
Dessin à plume, 1926, II, 181.
Adam et Ève, 1920, II, [184].
L'Aveugle, 1903, II, 303.
Le Baigneur, 1928, II, 374.

PIRANESI, Jean-Baptiste
Carceri d'Inventione, II, [198], [200], [201], [203].

PŒULS, J.
Découpages, 1856, I, [231].

REGNAULT
Les Écarts de la nature, II, [80, 81, 83].

RENOIR, Auguste
Les Boulevards, II, [316].

ROUX, Gaston-Louis
Le Loup-Garou, 1929, I, [357].
L'Arracheur de dents, 1929, I, [359].
Les Amoureux, 1929, I, [360].
Homme poursuivant une jeune fille, 1929, I, [361].
Tête, 1929, [362].

Homme égorgeant un animal, 1929, I, [363].
L'Enlèvement des Sabines, II, [364], [365].

SEURAT
Le Dormeur,1884, I, 183.
Dessin d'école, 1878, I, [184].
Parade de danseuses, 1880, I, [184].
La Poseuse de dos, 1887, I, [185].
Blouse blanche, I,[186].
Le Cirque, I, [187]

SEGHERS
Ruines de l'abbaye de Rhynsberg, I, 202.
Paysage de rochers et cordages, I, [203].
Les Bords du fleuve, I, [206].
Paysage de rochers et chute d'eau, I, [207].

SIMA,
Peinture, 1929, II, 301.

SONAL, Marc
"Cruelle énigme !!! Charmant !!!", d'après "Catalogue de l'exposition des arts incohérents", 1886, II, 361.

STRAWINSKY, Théodore
Igor Strawinsky, I, 347.

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de
Portrait de femme, II, [319].

VAN GOGH, Vincent
Le Pont levis, 1888, II, 313.
Tournesols, 1888, II, [450].
La Moisson, 1889, II, [453].
La Chaise du peintre, 1888, II [454].
Le Fauteuil de Gauguin, 1888, II, [455].

# TABLE DES MATIÈRES


**VOLUME 1**

La valeur d'usage de l'impossible, par Denis Hollier VII

*Documents*, n° 1 à 7, première année, 1929

**VOLUME 2**

*Documents*, n° 1 à 8, deuxième année, 1930

Table des auteurs 603

Table des illustrateurs 607

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE FRANCE QUERCY A CAHORS (LOT)
N° d'impression : 11077FF — Dépôt légal : novembre 1991

REVUES LITTÉRAIRES D'AVANT- GARDE
éditées par Jean-Michel Place
(suite)

**LE GRAND JEU** nos 1 à [4], 1928 -1932
René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte

**HET OVERZICHT** nos 1 à 21, 1921-1925
Michel Seuphor

**LÉGITIME DÉFENSE** no 1, 1932
René Ménil

**LITTÉRATURE** nos 1 à 20, 1919 -1921 ; nos 1 à 13, 1922 -1924
Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault

**MAINTENANT** nos 1 à 5, 1912-1915
Arthur Cravan

**MANOMÈTRE** nos 1 à 9, 1922 -1928
Émile Malespine

**NORD-SUD** nos 1 à 16, 1917-1918
Pierre Reverdy

**L'ŒUF DUR** nos 1 à 16, 1921 -1924
Gérard Rosenthal

**LES REVUES DE DEPERO**
NUMERO UNICO FUTURISTA CAMPARI, 1931
FUTURISMO, 1932
DINAMO FUTURISTA, 1933

**LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE** nos 1 à 12, 1924 -1929
Louis Aragon, André Breton
Pierre Naville, Benjamin Péret

**SIC** nos 1 à 54, 1916-1919
Pierre Albert-Birot

**LE SURRÉALISME AU SERVICE DE LA RÉVOLUTION**
Nos 1 à 6, 1930 -1933
André Breton

**TROPIQUES** nos 1 à 13/14, 1941-1945
Aimé Césaire, René Ménil

En couverture
MASQUE DE CARNAVAL
PHOTO JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD, II, [102]