DOCUMENTS

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE

ANNÉE 1929

1

PRÉFACE DE DENIS HOLLIER

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 1
1991
32951

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

1

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

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
ANNÉE 1929

1

PRÉFACE DE DENIS HOLLIER

jean michel place

Cette réimpression de la revue Documents
est dédiée à la mémoire
de Georges Bataille et Michel Leiris, lequel nous a encouragé et autorisé,
en tant que gérant de la revue, à réaliser cette édition.

LA VALEUR D'USAGE DE L'IMPOSSIBLE

DENIS HOLLIER

La beauté sera irrécupérable ou ne sera pas.

Documents

L'aventure de *Documents* (deux ans, quinze numéros) commence très loin de l'avant-garde, au Cabinet des Médailles. Bataille et d'Espezel y sont collègues, d'Espezel étant par ailleurs le directeur de quelques revues, très officielles et plutôt spécialisées : *Aréthuse*, où avaient paru les premiers articles de Bataille (alors numismate), les *Cahiers de la république des lettres*, dont le numéro spécial sur « L'Amérique avant Christophe Colomb » en 1928 publie « L'Amérique disparue », son premier grand article. D'Espezel, qui est un peu partout, est aussi à *La Gazette des beaux-arts*, que finance Georges Wildenstein. Il servira d'intermédiaire. Wildenstein financera *Documents*.

La numismatique, selon la définition qu'en donnera plus tard Jean Babelon, l'un des collaborateurs de *Documents*, est la science des « monnaies qui n'ont plus cours que dans les spéculations des érudits »[1]. Elle inclut aussi les médailles, monnaies qui n'ont jamais eu cours. La passion du numismate a quelque chose de l'avarice. Il aime l'argent mais c'est, comme Harpagon, pour le garder et le regarder. Il n'aime pas dépenser. Étrange amour désintéressé pour l'argent, amour de ce qui permet tout une fois qu'il a été coupé de ce qu'il permet, amour de l'argent gelé, interdit, à la fois exposé et en réserve. Il a la passion des échangeurs mais inéchangeables. Des conducteurs de la valeur d'échange, il exige qu'eux-mêmes soient hors d'usage. La monnaie quitte la Bourse pour se faire recycler, rue de Richelieu, à la Bibliothèque nationale[2].

Du document selon les Chartes

C'est Bataille qui a proposé le titre de la revue.

Il semble que ce titre, pour les fondateurs (Bataille, d'Espezel, Wildenstein), avait une valeur de programme, presque de contrat. Mais, de l'avis de d'Espezel et de Wildenstein, avant même que la revue ait vraiment commencé, Bataille — qui, sous le titre de « secrétaire général », la dirigera de fait — avait cessé de le respecter[3]. Dès avril 1929 (la

1. Jean Babelon, « Numismatique », in *L'Histoire et ses méthodes*, éd. Charles Samaran, Paris, Gallimard, 1961, p. 329. Jean Babelon, lui aussi du Cabinet des Médailles, figurait au comité de rédaction de *Documents* et a collaboré à la revue.

2. Il semble que, parmi les Chartistes, l'opinion générale, autour de 1929, promettait encore une belle carrière de numismate à Bataille. René Grousset, par exemple, dans un article de *Documents*, se réfère avec considération aux « études de numismatique de M. G. Bataille » (René Grousset, « Un cas de régression vers les arts barbares », *Documents*, 1930, n° 2, p. 73).

Sur la numismatique de Bataille, Cf. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1974, p. 227-228.

3. Souvenirs sur *Documents* publiés dans Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Francis Marmande éd., vol. XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 572.

revue n'a encore publié qu'un numéro), d'Espezel envoie à Bataille, une note persiffleuse et menaçante. « Le titre que vous avez choisi pour cette revue, n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des « Documents » sur votre état d'esprit. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout à fait assez. Il faut vraiment revenir à l'esprit qui nous a inspiré le premier projet de cette revue, quand nous en avons parlé à M. Wildenstein, vous et moi »[1].

On rencontrait le mot document dans la présentation que Bataille fait de *L'ordre de chevalerie*, sa thèse pour l'école des Chartes. La seule valeur de ce texte médiéval, dit-il, est documentaire. « Le poème, sans valeur littéraire, sans originalité, n'a aucun intérêt que d'être un document ancien et curieux sur les idées chevaleresques et sur les rites de l'adoubement »[2]. Le contrat était-il, en conformité avec la conception chartiste du document, de ne publier dans *Documents* que des textes sans valeur littéraire ni originalité ? Si c'est le cas, on comprend que d'Espezel se soit inquiété : car Bataille, a publié dans *Documents* ses propres textes, ceux de Leiris et de quelques autres qui, sans même entrer dans la considération de leurs qualités littéraires, ne manquent pas, d'Espezel l'a senti, d'une certaine originalité.

Ethnographie

Parmi les rubriques énumérées dans le sous-titre de la revue, la trinité « Archéologie Beaux-Arts Ethnographie » occupe la position centrale[3]. Chacune renvoie à un domaine indépendant : l'ethnographie échappe géographiquement et l'archéologie historiquement à la tutelle des beaux-arts. Mais cette relativisation des valeurs esthétiques occidentales s'aggrave d'une relativisation encore plus radicale, celle des valeurs esthétiques en tant que telles. C'est elle qui marque le choix du terme ethnographie de préférence à l'expression d'arts primitifs. Il a valeur de manifeste : il affiche que *Documents* n'est pas une autre *Gazette des beaux-arts*, et surtout pas une *Gazette des beaux-arts primitifs*.

Documents aura pour plate-forme une opposition au point de vue esthétique[4]. Cette opposition est impliquée dans le titre lui-même. Un document est, dans sa définition même, un objet dénué de valeur artistique. Dénué de ou dépouillé de, selon qu'il en a ou n'en a jamais eu une. Mais c'est de deux choses l'une : on a à faire ou bien à des documents ethnographiques ou bien à des œuvres d'art. Cette opposition binaire (qui donne au terme de document, même employé isolément, ses connotations anti-esthétiques) n'est pas une audace lexicale. C'est en toute innocence, sans donner le sentiment qu'il

1. Un des rares échos suscités par la revue, une note parue dans *Les Nouvelles littéraires*, se permettra un jeu de mot du même genre, facile et sans méchanceté, sur le titre : « *Documents* donne dans son quatrième numéro de fort curieux « documents » photographiques ».

2. Georges Bataille, « L'Ordre de Chevalerie » (1922), *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 100. Voir aussi le compte rendu (paru dans *Aréthuse* en 1926) d'un volume de numismatique : « Ces documents, écrit Bataille, souvent aussi intéressants du point de vue archéologique qu'au point de vue artistique mettent en relief l'effort accompli autrefois pour organiser un magnifique réseau de circulation (*ibid*, p. 107).

3. Dans les trois premiers numéros : « Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie », à partir du numéro 4 : « Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés ».

4. Le seul collaborateur de *Documents* à défendre l'art comme tel sera un obscur préhistorien, Henri Martin : à propos de sculptures préhistoriques, il conclut qu'elles répondent à une intention qui n'est pas seulement « cultuelle ou symbolique ». Il faut aussi tenir compte du « désir impérieux de satisfaire une passion : celle de l'Art ». (Dr Henri Martin, « L'Art solutréen dans la vallée du Roc (Charente), » *Documents*, novembre 1929, n° 6, p. 309).

cite ou qu'il joue sur le mot, que Leiris y recourt, dans les pages de *Documents*, en parlant d'un ouvrage de photographies. « Il manquait encore en France, écrit-il, un livre qui présentât au grand public un choix de documents purement ethnographiques et non pas simplement une série d'œuvres d'art »[1].

Carl Einstein, sans utiliser le mot document lui-même, reprend la même opposition dans le compte rendu qu'il donne d'une des plus importantes expositions d'art primitif de l'époque, l'exposition d'art Africain et Océanien organisée par Tristan Tzara et Charles Ratton à la Galerie du Théâtre Pigalle : « il faut traiter cet art historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique »[2].

La valeur d'usage

« La modernité fait un effort incessant pour déborder l'échange ». (Roland Barthes[3])

L'intérêt pervers de la numismatique pour les suppôts de la valeur d'échange ne laissera pas de trace profonde à *Documents*. La valeur d'usage prendra tout de suite le devant ; elle constitue l'axe de la réflexion des ethnographes, groupés autour de Georges Henri Rivière, le sous-directeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro[4]. Mais ce n'est pas seulement sur les valeurs elles-mêmes que s'opposent ethnographes et numismates. Ils s'opposent aussi sur l'attitude à adopter en face de leur support objectif (il faudrait dire objectal) : les ethnographes résistent à l'exemplification esthétique des outils, alors que les numismates souscrivent à celle des monnaies hors d'usage. Les vitrines qui redorent le blason des monnaies dépréciées, déprécient les outils désaffectés.

Le nom de Marx n'est pas mentionné une seule fois dans *Documents*. Mais la réflexion sur le musée que les ethnologues y développent suit d'assez près l'opposition de la valeur d'usage et de la valeur d'échange que Marx met en place, à l'ouverture du *Capital*, à l'occasion de l'analyse de la marchandise. C'est cette critique de la marchandise aussi qui servira de cadre à l'éphémère front commun des ethnographes et des surréalistes dissidents qui constituera, le temps de sa fragile existence, la spécificité de *Documents*. Une partie importante de l'avant-garde de cette époque, qui est l'époque de la résistance au formalisme moderniste des années vingt, est en effet animée par le désir d'un retour, voire d'une

---

1. Michel Leiris, « Revue des publications. Jean Brunhes, *Races*, documents commentés par Mariel Jean-Brunhes Delamarre [etc] », *Documents*, 1930, n° 6, p. 375.

2. Carl Einstein, « À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle », *Documents*, 1930, n° 2, p. 104.

On aura une idée de ce qu'avait de polémique, lorsqu'on parlait d'arts primitifs, la référence à l'ethnographe, en lisant le compte rendu de la même exposition publié par *Formes*. Il se conclut sur cette déclaration anti-ethnographique (je laisse au lecteur le soin de mettre les *sic* qu'il voudra) : « Après une exposition comme celle dont nous venons de parler, personne ne pourra classer l'art nègre et l'art océanien, ces expressions spontanées de deux civilisations peu connues, parmi les curiosités ethnographiques » (A. S., dans *Formes*).

Au sujet de l'exposition de la Galerie Pigalle, voir les contributions de Philippe Peltier et de Jean-Louis Paudrat au catalogue de l'exposition *« Primitivism » in 20th Century Art*, éd. William Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984 [vol. 1, p. 112 et p. 159].

3. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

4. Plusieurs collaborateurs réguliers sont ethnographes ou en passe de le devenir : Marcel Griaule, André Schaeffner, Michel Leiris. Parmi les irréguliers, on relève le nom de Maurice Leenhardt.

Il faudrait ajouter Lévi-Strauss puisque c'est lui qui est l'auteur de l'article signé Paul Monnet dans le numéro d'hommage à Picasso (Lettre de Lévi-Strauss à Jean Jamin, juillet 1986).

régression, à ce qu'on pourrait appeler le primitivisme de la valeur d'usage. Et c'est au nom de la valeur d'usage que chacun de ces deux courants critique à sa manière la décontextualisation formaliste [1].

On connaît la description que les premières pages du *Capital* donnent de cette valeur d'usage. « L'utilité d'une chose, écrit Marx, fait de cette chose une valeur d'usage ». Cette utilité ou valeur d'usage de la chose n'est pas détachable de son support matériel. Elle n'a aucune existence autonome, indépendante. Mais elle est aussi une propriété de la chose qui ne se réalise que dans la consommation, c'est-à-dire la destruction, de la chose : la valeur d'usage ne survit pas à l'usage ; elle disparaît en se réalisant. C'est donc une valeur que la chose ne peut que perdre. La valeur d'échange en revanche n'est pas une propriété intrinsèque, exclusive, des objets qu'elle permet d'échanger : elle doit être commune à au moins deux d'entre eux. Mais surtout, c'est à la faveur d'un retard à la consommation, que la valeur d'échange se détache de l'objet. Elle est une valeur d'usage différée. La marchandise est un objet dont on a repoussé la consommation, un objet mis de côté, littéralement mis hors d'usage, pour être mis sur le marché et échangé. Le détournement qui définit le marché vaut aussi pour le musée : les objets n'y entrent qu'abstraits du contexte de leur valeur d'usage. C'est ce détournement (la plus-value esthétique — sinon mercantile — de ce qui est mis hors d'usage) que thématiseront les réflexions sur le musée menées par les ethnographes de *Documents*.

Un bref article de Marcel Griaule, « Poterie », constitue un bon exemple de ce recentrement de la réflexion muséographique autour de la valeur d'usage. Griaule y dénonce « les archéologues et les esthètes » pour leur formalisme : on admirera, dit-il, « la forme d'une anse, mais, ajoute-t-il, on se gardera bien d'étudier la position de l'homme qui boit » [2]. À force de ne voir que la forme des objets (c'est-à-dire à force de ne faire que voir les objets), on ne voit plus comment on s'en servait, on ne voit même plus qu'ils servaient. La prise en compte de la valeur d'usage implique, en d'autres termes, d'être de plain-pied avec l'objet. Le spectateur, au lieu d'être l'homme qui regarde un vase, doit entrer dans l'espace de l'objet et se mettre dans la position de l'homme qui boit.

Mais c'est dans l'article d'André Schaeffner sur les instruments de musique (« Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie ») qu'on trouve la critique la plus développée d'une muséographie dans laquelle l'exposition requiert la mise au rancart, la

---

1. En ce sens, comme Jean Jamin l'a montré de manière convaincante, il n'y a jamais eu, même à *Documents*, de projet à proprement parler commun aux ethnographes et aux surréalistes (ou, pour reprendre l'expression trop séduisante de James Clifford, il n'y a pas eu d'« ethnographie surréaliste »). Il y a simplement eu, pour citer le titre de Métraux, des rencontres avec les ethnographes, et ces rencontres ont eu pour terrain une certaine résistance à la décontextualisation mercantile. Le propos de la présente préface est de situer le lieu de ces rencontres et de marquer leurs limites. Cf. Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'inemploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », in *Le mal et la douleur*, Jacques Hainard et Roland Kaehr éd., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986.

2. Marcel Griaule, « Poterie », *Documents*, 1930, n° 4, p. 236.

Ce qui est essentiel dans un objet, ce n'est pas sa forme mais son usage. Et il est rarement possible de déduire l'un de l'autre. Le mode d'emploi n'est qu'exceptionnellement une conséquence de sa forme. Cette critique de l'esthétisme formaliste se retrouve chez Paul Rivet. « L'ethnographie ne doit pas se contenter de l'étude strictement morphologique des objets fabriqués par l'homme. Elle doit aussi, et je dirai volontiers, elle doit surtout étudier les techniques, qui durent plus que les formes et s'empruntent moins facilement ». (Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire, *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 132).

La critique du formalisme n'est d'ailleurs pas le fait des seuls ethnologues ; on la rencontre aussi chez Carl Einstein : « les moralistes de la forme pure, dit-il, prêchent pour le carré, empli de soûlographie » (Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », *Documents*, novembre 1929, n° 6, p. 290).

désaffection par décontextualisation des objets exposés. Griaule demandait au musée qu'il évoque, à côté du vase, le fantôme de l'homme qui boit. Pour Schaeffner, un instrument de musique isolé est une abstraction. Il a besoin d'être accompagné. Des documents photographiques et phonographiques doivent lui permettre de revenir vers le concret : la position de l'instrumentiste qui en joue, le ou les sons qu'il produit, etc.[1]. Mais il y a toute une gamme de performances qui se déroulent sans autre instrument que le corps (mortel) du musicien, qui consistent en gestes qui, dit Schaeffner, « s'anéantiraient si la photographie n'en conservait le procédé »[2]. La valeur d'usage, selon Marx, renvoie toujours en dernière analyse aux organes et aux besoins d'un corps vivant. Il est donc normal que, selon cette logique, l'insistance sur la valeur d'usage des objets exposés (sur leur fonction au lieu de leur seule forme) conduise à l'introduction du corps dans l'espace du musée (elle ouvre l'espace du musée au monde du corps et des besoins). Le concept central de cette muséologie est celui de techniques du corps.

Il y a un contrat symbolique autour de la beauté : de même qu'on ne parle pas d'argent à table, on doit taire au musée les origines laborieuses des objets qu'on expose. Comme l'argent, la beauté n'a pas d'odeur. On passe l'éponge. Ainsi l'exige l'arrivisme esthétique. Aucun amateur ne demandera ce que faisaient ces objets avant de valoir si cher. Aucun amateur ne demandera pourquoi on ne les avait jamais vus avant qu'ils ne s'exposent.

Les ethnographes de *Documents* s'en prennent à ce contrat et au refoulement de la valeur d'usage qu'il implique. Ils veulent un musée qui ne réduirait pas automatiquement les objets à leurs propriétés formelles, esthétiques, un espace d'exposition d'où la valeur d'usage ne serait pas exclue, mais dans lequel elle pourrait être non pas simplement représentée, mais exposée, manifestée. Ils voudraient déjouer l'alternative qui veut qu'on se serve d'un outil et qu'on regarde un tableau. Que l'entrée d'un outil au musée n'ait pas pour condition qu'il renie ses origines. Au lieu de la remplacer par une valeur d'échange ou d'exposition, cet espace préserverait la valeur usage, lui permettrait de survivre à la décontextualisation, coupée de sa fin mais valeur d'usage quand même, une valeur d'usage en sabbatique. À la fois utile et désœuvrée. C'est l'utopie d'un espace où on pourrait, comme disent les Américains, *have one's cake and eat it too*. Ce ne sont pas les chaussures du dimanche, ce sont les chaussures de tous les jours, mais au jour du repos. Les habits de travail au jour du repos[3].

---

1. « À côté de l'instrument exposé doit figurer une photographie du joueur de celui-ci ; l'objet muet, et sa position entre les mains de qui l'éveille et soudain le multiplie » (André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, octobre 1929, n° 5, p. 252).

Position proche de celle de Georges Duthuit qui, à la même époque — par exemple dans son article de *Cahiers d'art* sur les « Tissus coptes » (1927) —, s'opposait à la réification muséographique des objets cérémoniels.

2. André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, octobre 1929, n° 5, p. 254.

Le *Trésor de la langue française* pour illustrer le sens étendu du mot document (son extension au-delà des frontières du document écrit) emprunte une citation à la *Méthode de l'ethnographie* (1957) de Marcel Griaule : « photographie et cinématographie employées par des chercheurs de bonne foi donnent le moyen d'établir les documents les plus indépendants et les plus impartiaux du système d'investigation ethnologique ».

3. Cette réflexion sur ce que serait un musée de la valeur d'usage n'est pas sans rapport avec celle que Heidegger va développer quelques années plus tard (1935) dans « L'origine de l'œuvre d'art » à propos de tableaux de Van Gogh représentant des chaussures. C'est « l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître ». (Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfang Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 27).

En 1937, sept ans après la fin de *Documents*, le Trocadéro est détruit, remplacé par le Palais de Chaillot. Dans les nouveaux locaux, le Musée d'Ethnographie, l'année suivante, devient le Musée de l'Homme. Leiris présente dans la *N.R.F.* les ambitions de cette institution. Le terme document apparaît plusieurs fois dans ce bref article. « Comment procéder pour que les documents (observations, objets de collections, photographies), dont la valeur est liée au fait qu'ils sont choses cueillies sur le vif, puissent garder quelque fraîcheur une fois consignés dans des livres ou mis en cage dans des vitrines ? » Et il continue : « Toute une technique de la *présentation* devra intervenir comme suite à la technique de la collecte, si l'on tient à ce que les documents ne deviennent pas de simples matériaux pour une érudition pesante »[1].

Sur place

> « La supériorité de la peinture sur la musique tient à ce que, dès le moment où elle est appelée à vivre, il n'y a plus de raison pour qu'elle meure, comme c'est le cas, au contraire, de la pauvre musique... La musique s'évapore dès qu'elle est jouée, pérennisée par l'usage du vernis, la peinture subsiste » (Léonard de Vinci[2])

Ce n'est pas tout à fait un hasard si c'est à propos du jazz que Sartre, revenant de New York, a formulé pour la première fois son impératif esthétique : les ouvrages de l'esprit, comme les bananes, doivent se consommer sur place. Les arts primitifs (dont le jazz fait partie) sont en effet soumis, ou plutôt ils soumettent, à ce que Proust appelait la tyrannie du *Particulier*. Ils n'obéissent pas aux lois du marché, ne reconnaissent que la valeur d'usage, mais c'est aussi ce qui leur permet d'avoir leurs exigences. Elles sont toutes liées au fait qu'ils ne se déplacent pas. Il ne faut pas compter sur eux pour faire le premier pas. Ces objets intransportables, insérés dans le tissu social d'une manière si étroite qu'ils ne survivraient pas à leur extraction, imposent la loi du sur place, *on the spot*.

C'est à propos de l'église de Balbec que Proust évoque cette tyrannie du Particulier : Balbec étant « le seul lieu du monde qui possède l'église de Balbec », cette église, comme les bananes de Sartre, ne livre son goût que sur place[3]. Le narrateur de la *Recherche* fait cette remarque en face de l'église. Mais au même moment il pense aux moulages de ses statues qu'il a vus au Musée du Trocadéro. À côté du Musée d'Ethnographie, le Trocadéro de la III^e^ République abritait en effet cette autre invitation au voyage, même s'il s'agit d'un voyage moins lointain, le Musée des Monuments Français. Sans faire de Proust un ethnographe, la conjonction est significative. Plus d'un départ a dû se décider au cours d'une visite à l'un ou l'autre des deux Musées qu'abritait ce bâtiment aujourd'hui disparu et dont chacun disait que la chose sans son lieu n'est jamais la chose même. Ces deux institutions, dont la contiguïté est sans doute accidentelle, exposent le même déracinement, la même nostalgie d'obélisque (« les cocotiers absents de la superbe Afrique »). Leur

1. Michel Leiris, « Du Musée d'Ethnographie au Musée de l'Homme », *La nouvelle revue française*, août 1938, n° 299, p. 344.
2. Cité par Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », in *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 223.
3. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988 [Folio n° 1946], p. 228.

commune et double résistance aux lois de la valeur d'échange et d'exposition conduit l'ethnographie et la réflexion esthétique à une même exigence d'irremplaçable, à la même nostalgie d'un monde soumis à la tyrannie de la valeur d'usage. Le « particulier » en effet renvoie ici à l'hétérogénéité inéchangeable d'un réel, à un irréductible noyau de résistance à la transposition, à la substitution, un réel intraitable à la métaphore.

La même articulation de la tyrannie du particulier et de la valeur d'usage est au cœur d'une des plus importantes réflexions de l'époque sur le statut de l'œuvre d'art dans le contexte de sa mercantilisation, l'essai de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », publié en 1936. Benjamin y décrit en termes de valeur d'usage la valeur qu'une œuvre d'art reçoit du fait de son unicité : être unique c'est précisément n'avoir qu'une valeur d'usage, n'avoir aucune valeur d'échange, avoir sa valeur investie dans son inéchangeabilité. « La valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art « authentique », écrit-il, se fonde sur le rituel dans lequel résidait initialement sa valeur d'usage ». Ou encore : « L'unicité de l'œuvre d'art ne se distingue pas de son intégration dans cet ensemble de rapports qu'on nomme tradition »[1]. La référence à la tradition indiquant la nature rituelle et cultuelle (au lieu d'économique et instrumentale) de la valeur d'usage ici invoquée. Pour le dire autrement, l'œuvre d'art n'est unique que parce qu'elle n'est pas détachable de son contexte, parce qu'elle ne se laisse consommer que sur place. Aussi son originalité était-elle entamée par le musée bien avant que la photographie l'ait menacée (comme Duthuit l'a montré, le musée n'avait pas attendu Malraux pour être imaginaire). Avant la question de sa reproduction, il y a celle de son déplacement. Les dépréciations attribuables à la reproduction mécanique étaient sinon présentes, du moins déjà programmées, dans la décontextualisation muséographique. (D'où suit d'ailleurs que, en toute rigueur, ce n'est pas dans un musée qu'on rencontrerait un original au sens benjaminien du terme : l'aura, en effet, s'attache moins à l'objet original lui-même qu'à son articulation cultuelle à un lieu et un moment). L'aura de l'œuvre d'art se ramène à sa valeur d'usage : et Benjamin peut écrire que « la valeur de l'œuvre d'art comme objet cultuel » s'oppose directement à « sa valeur comme réalité exposable »[2].

La triple conjonction de la valeur d'usage, du rituel, et de l'unicité du lieu, qui est la forme que prend chez Benjamin la tyrannie du particulier, purge le concept de valeur d'usage de toute connotation utilitariste. Dans son essai, Benjamin n'analyse pas la genèse de l'œuvre d'art à partir de la désaffection des usines, mais à partir de celle des églises. Aussi sa référence à la valeur d'usage n'implique-t-elle aucun jugement sur l'ustensilité d'un objet ou l'utilité d'une technique. Cette référence implique simplement ceci : la chose n'a lieu que sur place. Elle ne se laisse ni transposer ni transporter. Elle résiste à la reproduction et au déplacement. À la métamorphose des dieux. La valeur d'usage (rituelle, cultuelle) se situe au-delà de l'utile (elle ne renvoie pas à un profit, mais à une dépense). C'est cela que nomme la tyrannie du *particulier* : une dépendance absolue à l'égard d'objets jaloux, irremplaçables. En dernière instance, la valeur d'usage décrit la dépendance anxieuse de celui qui ne peut pas changer d'objet, qui se consume sur place faute de pouvoir s'en passer. Chez Proust, après l'église de Balbec, c'est l'irremplaçable Albertine qui l'exercera.

---

1. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 203.
2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Julliard, 1959, p. 205.

A *Documents*, la nostalgie de la valeur d'usage suit deux pentes différentes. Chez les ethnologues, elle suit une pente profane et la valeur d'usage renvoie pour eux à l'utilisation technique, sociale, économique de l'objet (c'est de vases que parle Griaule, et l'homme qui s'en sert n'est pas forcément un prêtre). Mais ce n'est pas à ce type de production matérielle que Leiris pense lorsqu'il reproche à l'esthétisme muséographique de transformer « un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées le vulgaire objet d'art »[1]. Comme chez Proust et Benjamin, la valeur d'usage ici suit une pente du sacré : l'usage renvoie à la catégorie que Bataille explorera sous le nom d'usage improductif. Et c'est autour de ces deux versions, l'une profane l'autre sacrée, de la valeur d'usage que les deux tendances du comité de *Documents*, l'ethnographie et l'avant-garde, vont diverger.

D'ailleurs la plus forte critique de la valeur d'échange utilitaire publiée par *Documents* ne vient pas d'un ethnographe, mais de Bataille. Sa cible, c'est la commercialisation de l'avant-garde que Bataille fait commencer, curieusement, en 1928 (est-ce une référence à la publication du *Surréalisme et la peinture* ?), date à laquelle les productions de l'avant-garde ont perdu toute valeur d'usage pour entrer à la bourse des valeurs d'échange. Avant cette date, l'avant-garde se dépensait, maintenant elle s'achète. Elle répondait à des hantises inavouables, non transposées, maintenant elle s'accroche à des présentoirs (« on entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables »). Elle qui dispensait des « images qui forment ou déforment des désirs réels », elle n'est plus qu'une période, la plus brillante si l'on veut, mais rien de plus qu'une période de l'histoire de l'art. « Je défie, dit Bataille, n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »[2]. Car l'opposition n'est pas entre science et amateurisme, mais entre amateurisme et fétichisme, entre la distance de l'amateur et la hantise de l'obsédé. Je défie un amateur d'art moderne de se consumer pour une toile comme un fétichiste le fait pour une chaussure[3].

L'exemple choisi par Bataille, bien que classique, est intéressant. Cette chaussure permet en effet de souligner l'écart qui se dessine ici entre les deux versions de la valeur d'usage, celle de Bataille et celle des ethnographes. Car la chaussure est effectivement un objet utile, un objet qui sert (il sert à marcher, etc.). Mais ce n'est pas pour marcher que le fétichiste « utilise » la chaussure. Elle a pour lui une valeur d'usage qui commence paradoxalement (c'est précisément ce que Bataille appelle ailleurs le « paradoxe de l'utilité absolue ») au moment exact où elle cesse de marcher, au moment où elle ne sert plus à marcher. C'est la valeur d'usage d'une chaussure hors d'usage. On se rappellera que c'est à l'occasion de chaussures peintes par Van Gogh que Heidegger avait confié à l'œuvre

---

1. Michel Leiris, « Civilisation », *Documents*, septembre 1929, n° 4, p. 221-222.
2. Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 7 [489].

Dans une variante manuscrite de cet article, Bataille oppose « obsession » et « hantises » à l'« esthétisme des amateurs » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 656.)

3. C'est l'époque où Bataille travaille à « la valeur d'usage de D.A.F. de Sade » dans laquelle il dénonce (pour reprendre l'expression de Jamin) le « mode d'inemploi » auquel l'admiration des gens de lettres a réduit l'œuvre de Sade ; la valeur d'usage de Sade ne doit pas se limiter à la jouissance bibliophilique des amateurs et des connaisseurs. Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », in *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 56. Voir aussi, dans *Le Bleu du ciel*, in *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 428.

d'art le soin de révéler « l'être-produit »[1]. La valeur d'usage de chaussures détachées à l'intérieur du tableau. Mais le fétichisme de Bataille ne sera jamais assez détaché en face de cette chaussure pour y trouver son compte en peinture ; il veut, sans la remettre en marche, soustraire la chaussure au désœuvrement du tableau. Aussi le Van Gogh de Bataille n'est-il pas celui de Heidegger. Ce n'est pas celui des chaussures sans sujet, des chaussures détachées par la peinture, mais celui d'un autre détachement, la catachrèse sacrificielle qui le prend au corps propre, le détachement de l'oreille qui lui tient au corps. Une oreille attribuable à celui qui la crache par-dessus le marché en criant ceci est mon corps inéchangeable. Une oreille détournée du marché de l'échange. Le Van Gogh de Bataille refusait l'esprit des transpositions : « ce n'est pas à l'histoire de l'art qu'appartient Vincent Van Gogh »[2].

Ni haut ni bas

La question du document anthropologique (de sa collecte, de sa conservation) occupe une place centrale dans les sommaires de *Documents*. La revue d'ailleurs suit attentivement le réaménagement du Musée d'Ethnographie, entrepris par Georges Henri Rivière sous la direction de Paul Rivet, son directeur depuis 1927. Dans le premier numéro, Rivière fait le point sur les travaux[3]. Deux mois plus tard, c'est Rivet lui-même qui formule l'idéologie qui préside à cette réorganisation[4].

Cette idéologie, je l'ai déjà dit, est foncièrement anti-esthétique. Le Trocadéro ne sera pas plus un musée des beaux-arts que *Documents* une *Gazette des beaux-arts*. Pas un instant Rivière n'envisage de faire concurrence au Louvre. Il félicite au contraire Rivet d'avoir placé le Musée du Trocadéro sous la tutelle du Muséum National d'Histoire Naturelle, l'associant « à l'un des premiers corps savants de la Nation, tout en restant fidèle à son objet : l'ethnographie ». On remarquera, une fois de plus, que Rivière ne parle pas d'arts primitifs, mais d'ethnographie. Il parle même de protéger l'ethnographie contre la mode dont les arts primitifs bénéficient dans l'avant-garde. « À la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. [...] Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion que l'on croyait réduire. [...] Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contresens, devenir un Musée des Beaux-Arts où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité, qui n'aboutit qu'à distraire du tableau et au hasard, quelques-uns seulement de ses éléments essentiels »[5].

---

1. Pour la place laissée au fétichisme par ces analyses de Heidegger, Cf. Jacques Derrida, « Restitutions », in *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 379 et sq..
2. Georges Bataille, « Van Gogh Prométhée » (1937), in *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 500.
3. Georges Henri Rivière, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents*, avril 1929, n° 1, p. 58.
4. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 132.
5. Georges Henri Rivière, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents*, avril 1929, n° 1, p. 58.

Ethnographie et beaux-arts relèvent d'institutions distinctes. Du panorama des compétences muséographiques que donne Rivière, on retiendra leurs attributions respectives : au Louvre reviennent « les beaux-arts et l'archéologie », au Trocadéro « l'Ethnographie », etc. ».

Un musée d'ethnographie, précise Rivière, devrait embrasser « dans leur ensemble » les civilisations « primitives et archaïques ». Car ce sont des sociétés qui constituent des ensembles ; elles sont antérieures à la séparation des fonctions

Ce sont en effet les ethnographes qui montent en première ligne de la croisade anti-esthétique[1]. Rivet : « Il est capital que l'ethnographe, comme l'archéologue, comme le préhistorien, étudie tout ce qui constitue une civilisation, qu'il n'en néglige aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu'il paraisse. [...] Les collecteurs ont commis la faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité de la population »[2]. Griaule : l'ethnographie doit « se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse, d'une civilisation »[3]. Schaeffner : « Nul objet à fins sonores ou musicales, si « primitif », si informe apparaisse-t-il, nul instrument de musique ne sera exclu d'un classement méthodique »[4]. De même que le psychanalyste doit prêter à tout une attention égale, de même que le surréaliste qui écrit sous la dictée automatique doit laisser passer tout, de même le collecteur anthropologique doit tout retenir. Ne jamais privilégier un objet par ce qu'il est « beau », ne jamais en exclure un autre parce qu'il paraît insignifiant, ou répugnant, ou informe.

« Rien ne sera exclu, dit Schaeffner. Aucun objet, si informe soit-il ».

Dans le numéro de décembre 1929, Leiris et Griaule consacrent chacun un bref article au « crachat ». Est-ce un article ethnographique ou surréaliste ? C'est, selon James Clifford, l'un et l'autre, un article d'ethnographie surréaliste. « L'ethnographe (comme le surréaliste) est en droit de choquer ». Clifford ajoute : « Cracher dénote une condition fondamentalement sacrilège. Selon cette définition revue et corrigée, parler ou penser, c'est aussi éjaculer »[5].

Cette définition requiert évidemment qu'on puisse l'appliquer à elle-même. L'article « Crachat », faisant ce qu'il dit, doit devenir lui-même une éjaculation sacrilège. Il faut que l'ethnologue, quand il parle de crachat, choque autant qu'il le ferait en crachant. D'où le recours au droit de choquer. Aussi a-t-on affaire ici à un article (qu'on prenne le mot dans le sens qu'on voudra) d'un type sensiblement différent de ceux dont il a été question jusqu'à présent.

Trente ans plus tard, après la mort de Bataille, c'est par ce changement de registre que Leiris caractérisera la courbe suivie par *Documents*. « L'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant devinrent, plutôt que des objets d'étude, des traits inhérents à la

---

propre aux « sociétés plus évoluées » : pour les sociétés primitives, le même établissement servira donc à la fois « de Musée des Beaux-Arts, de Musée du Folklore et de Conservatoire des Arts et Métiers ».

Ce ne sont probablement par les surréalistes qui réclamaient l'entrée au Louvre des arts primitifs. En 1930, après l'exposition de la Galerie Pigalle, Paul Guillaume, déplorant le culte de l'exotique et du sauvage auquel le surréalisme a fait aboutir la mode des arts primitifs, déclarera l'art nègre mûr pour le Louvre.

1. Desnos exprime une résistance identique à l'endroit d'une autre esthétisation, celle dont bénéficie (ou souffre) l'imagerie populaire : « ce sont les manifestations populaires qui pâtissent le plus de ces vogues soudaines » (Robert Desnos, « Imagerie moderne », *Documents*, décembre 1929, n° 7, p. 377). Même note chez Bataille : « de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la *beauté* des usines » (Georges Bataille, « Cheminée d'usine », *Documents*, novembre 1929, n° 6, p. 329).

2. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 133.

3. Marcel Griaule, « Un coup de fusil », *Documents*, 1930, n° 1, p. 46.

4. André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, octobre 1929, n° 5, p. 252.

5. James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, October 1981, p. 52 (« The ethnographer, like the surrealist, is licensed to shock »).

Le mot sacrilège vient de l'article de Leiris qui écrivait : « Le crachat est un comble en tant que sacrilège » (Michel Leiris, « Crachat », *Documents*, décembre 1929, n° 7).

publication elle-même »[1]. On quitte en effet la collecte de documents anthropologiques pour une intervention d'un type différent. Au moment même où, au nom du ni haut ni bas, le savoir prétendait s'approprier le bas, quelque chose lui arrive. Il se salit à son objet. Se laisse contaminer par lui. L'objet ne garde pas sa distance, perd sa réserve, s'oublie sur la page qui parle de lui. Je dis une fleur — et elle arrrive. Les choses se passent au lieu même où on les raconte. *On the spot.* L'article « Métaphore » de Leiris met en place la même irruption du référent : l'objet d'étude y devient en quelque sorte un trait de la publication, « cet article lui-même, conclut-il, est métaphorique »[2]. Ce n'est pas encore une corne de taureau, mais quelque chose entame la page qui voulait se l'approprier, quelque chose qui n'est pas à sa place, quelque chose d'hétérogène. Comme la mouche sur le nez de l'orateur. Ou comme le moi dans le tout métaphysique. L'apparition du moi, dit Bataille, est parfaitement choquante. C'est bien ce qui choquait d'Espezel. « Le titre que vous avez choisi pour cette revue n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des « Documents » sur votre état d'esprit. »

Licensed to schock

Mais, précisément, dit Clifford, l'ethnographe, comme le surréaliste, a le droit de choquer.

Il ne connaît qu'un principe. Tout montrer. Tout relever. Tout dire. Tout est à sa place quand les choses se passent au muséum. Le Musée de l'homme sera le Musée du tout de l'homme. Nihil humani alienum. Aucun objet, si informe apparaisse-t-il, ne sera exclu. Tout ce qui est mérite d'être documenté. Il y a une forme de compassion, un mouvement de charité épistémologique, dans ce parti pris des petites choses. La science console les humbles réalités de mépris que leur oppose l'élitisme des esthètes. Clifford en conclut que l'ethnographie « a en commun avec le surréalisme l'abandon de la distinction entre le haut et le bas de la culture »[3]. Et de l'abandon de cette distinction découlerait que le bas ne choque plus.

D'Espezel ne partage pas cet avis. Il n'avait pas encore lu l'article « Crachat ».

Il y a quelque chose de nietzschéen dans ce projet de dire oui à tout. De vouloir ce qui est dans sa totalité. De dire oui sans choisir à ce qu'on n'a pas choisi. De réaffirmer, chose après chose, la totalité de ce qui est dans l'étalage ontologique d'un musée sans réserve. Mais l'éternel retour de tout a un prix. Nul n'affirme le tout innocemment.

Dans le même numéro que l'article « Crachat » de Griaule et Leiris, Bataille publie « Informe », qui lui fait écho en particulier avec son théorème final : « Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat »[4]. Informe : c'est le même mot que chez Schaeffner, mais il a perdu l'humilité qu'il avait sous la plume de l'ethnographe. Agrandi, comme l'ennui baudelairien, à des dimensions cosmiques, il nomme maintenant la monstruosité imprésentable du tout. Il ne s'agit plus de montrer à quoi tout, y compris l'informe, ressemble, c'est le tout qui, parce qu'il est informe, se charge d'une monstruosité

1. Michel Leiris, « De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents* », *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1965, p. 261.
2. Michel Leiris, « Métaphore », *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 170.
3. Clifford, « On Ethnographic Surrealism », p. 49.
4. Georges Bataille, « Informe », *Documents*, décembre 1929, n° 7, p. 382.

inexposable. Il ne ressemble à rien. C'est un tout sans exemple. L'informe (trop présent pour être présentable) ne se laisse plus contenir. Placé en abyme, il déstabilise la différence entre objet et monde, entre partie et tout. Une fois de plus, le front commun de l'avant-garde et de l'ethnographie se défait. Les mêmes mots n'accomplissent pas partout les mêmes besognes. La valeur d'usage du mot informe n'est pas la même lorsque c'est Schaeffner ou lorsque c'est Bataille ou Leiris qui l'utilisent. Ce que Schaeffner veut, c'est classer même l'informe ; alors que l'informe, pour Bataille, « déclasse ». D'un côté la loi du sans exception, de l'autre celle d'une exception absolue, d'un unique sans propriétés.

Licence d'ethnographe

Clifford insiste sur l'importance qu'a eu l'enseignement de Mauss pour *Documents*. Mais le Mauss qu'il cite n'est pas celui des grands textes (le don, le sacrifice, les variations saisonnières, etc.), c'est l'auteur de la communication sur les techniques du corps — postérieure à *Documents* : elle date de 1934 —, un texte qui par beaucoup d'aspects recoupe (sans les aborder) les problèmes de muséographie si importants pour *Documents*.

Il se trouve d'ailleurs que, parmi les techniques du corps mentionnées par Mauss, il y a celle du crachat. Mais c'est un crachat qui n'est pas sacrilège, il est thérapeutique (il figure sous la rubrique des soins de la bouche). La chose peut donc se faire et se dire de la manière la plus appropriée. Et d'ailleurs, si jamais il y avait une faute à racheter, l'ethnographe est là, prêt à payer. Ce crachat pasteurisé dispense Mauss d'invoquer le droit de choquer de l'ethnologue [1].

Mais pour Bataille et Leiris l'hygiène n'excuse rien. Au contraire, elle est leur bête noire. Le mot « hygiène », sous leur plume, a précisément l'impact d'un crachat. La saleté

---

1. « *Soins de bouche.* — Technique du tousser et du cracher. Voici une observation personnelle. Une petite fille ne savait pas cracher et chacun de ses rhumes en était aggravé. Je me suis informé. Dans le village de son père et dans la famille de son père particulièrement, au Berry, on ne sait pas cracher. Je lui ai appris à cracher. Je lui donnais quatre sous par crachat. Comme elle était désireuse d'avoir une bicyclette, elle a appris à cracher. Elle est la première de la famille à savoir cracher ». (Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Anthropologie et Sociologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 383). Cet article est postérieur de plusieurs années à celui de Griaule et Leiris.

Clifford ne mentionne pas cette référence au crachat. Mais il cite la rubrique qui la suit : « *Hygiène des besoins naturels.* — Ici je pourrais vous énumérer des faits sans nombre » (Clifford, p. 47). Mauss dit qu'il le pourrait mais il ne le fait pas. Pudeur ? L'ethnographe hésite-t-il à utiliser son droit de choquer ? ne se sent-il pas, comme dit Clifford, licensed to shock ?

C'est avec les problèmes posés par la documentation muséographique des techniques du corps que Lévi-Strauss commence son introduction à l'œuvre de Mauss (pp. XI-XIV) : « Nous collectionnons les produits de l'industrie humaine », remarque-t-il, mais ne faisons rien pour le corps. Aussi suggère-t-il la constitution d'« *Archives internationales des Techniques corporelles* ». Et donne à titre indicatif une brève liste desdites techniques. La première mentionnée concerne « la position de la main dans la miction chez l'homme », un geste qui relève de cette « hygiène des besoins naturels » sur laquelle Mauss aurait pu énumérer des faits sans nombre. Cet exemple n'est pas indifférent. Il témoigne de la proximité du tabou et de la valeur d'usage. Et constitue à ce titre le négatif anthropologique de ce que la *Fontaine* de Marcel Duchamp a été du côté de l'avant-garde. Le jour où les musées des beaux-arts et les musées d'anthropologie fusionneront, l'inexposable position de la main de l'homme dans la miction pourra enfin rencontrer l'inutilisable *Fontaine* de Duchamp. En attendant ce jour, ils poursuivent en chien de faïence, aussi séparés qu'Achille et sa tortue, leur sape contre les valeurs d'exposition.

Voir aussi les réflexions sur les musées d'anthropologie dans le chapitre final d'*Anthropologie structurale*, où Lévi-Strauss examine le statut des musées d'anthropologie : « il ne saurait s'agir exclusivement de recueillir des objets », p. 413 ; aujourd'hui, « les hommes tendent à remplacer les objets », p. 414 (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958).

est le propre de l'homme, d'où il suit que moins une chose est propre, plus elle est humaine. Et inversement. Leiris formule l'équation en toutes lettres. Parlant de nu tel que le représentait la peinture académique, il le déclare « propre et ratissé, et en quelque sorte *déshumanisé* »[1]. La même équation est impliquée par la formule où Bataille déclare que le gros orteil est « la partie la plus *humaine* du corps humain » : la plus humaine, précise-t-il, parce que la plus sale, celle qui est soumise à « la saleté la plus écœurante »[2].

Il ne s'agit pas ici, comme avec les ethnographes, de la réhabilitation des humbles. Tout se dit. Mais dans le tout de Bataille il reste de l'inavouable. Pour le dire, il faut exposer un tabou et, en l'exposant, s'y exposer. Ce qui induit une dépense, fait passer la communication du niveau de la valeur d'échange à celui de la valeur d'usage. Ou, pour le dire autrement, réintroduit l'interdit dans la science. Il faut tout dire, oui, mais à la condition que tout ne puisse pas se dire. L'impératif catégorique ici est pris dans un tourniquet où le « tu dois » à peine formulé donne lieu à un « donc tu ne peux pas ». L'avant-garde ne veut pas du droit de choquer que lui offrent les ethnographes. Si quelqu'un se formalise, on montre son permis. Licence d'ethnographe ? Mais que serait un sacrilège dans les limites de la simple raison ?

Écarts

Griaule, Rivet, Schaeffner reprochaient aux esthètes de sortir de la moyenne. En sélectionnant le beau, ils privilégient le rare, donc le monstrueux. La position de Bataille est exactement inverse. Dans « Les écarts de la nature », la beauté se trouve non plus du côté des exceptions, mais du côté de la norme statistique : « La beauté, écrit-il, serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure »[3]. Aussi la tératologie (science des écarts de la nature) est-elle la pièce décisive de son esthétique. Mais cette tératologie implique que soient inversés les rapports du monstrueux et de la laideur : alors que les ethnologues écartent la beauté parce qu'ils la jugent statistiquement monstrueuse, Bataille privilégie le monstrueux parce qu'il le juge esthétiquement laid. Sa définition du monstrueux n'est plus statistique, elle est strictement esthétique. S'il le privilégie, ce n'est pas en raison de sa rareté. Au contraire, loin de l'opposer au normal, il en fait le cœur de la définition de l'individualité (l'impossible est quotidien) : étant donné le « caractère commun de l'incongruité personnelle et du monstre », l'individu est en tant que tel le lieu de tous les écarts[4]. Bataille s'oppose bien à la commune mesure, mais ce n'est pas au nom d'une démesure romantique, c'est au nom de quelque chose comme une très ordinaire démesure, une très commune absence de commune mesure. Dans « Figure humaine », l'espèce elle-même est décrite comme une « juxtaposition de monstres »[5]. Aussi est-ce précisément autour du concept d'écart que l'écart le plus grand se dessine entre les deux tendances motrices de *Documents*, les ethnographes et les anti-esthètes. Les ethnographes veulent le continu, Bataille veut la rupture. Ils veulent reconstituer les contextes pour que tout apparaisse à sa place, alors qu'il charge le document d'exposer

1. Michel Leiris, « L'homme et son intérieur », Documents, 1930, n° 5, pp. 261.
2. Georges Bataille, « Le gros orteil », *Documents*, novembre 1929, n° 6, p. 297.
3. Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n° 2, p. 79.
4. Georges Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n° 2, p. 82.
5. Georges Bataille, « Figure humaine », *Documents*, septembre 1929, n° 4, p. 196.

l'incongruité radicale du concret : tout d'un coup, les êtres les plus ordinaires ne ressemblent à rien, cessent d'être à leur place. On se demande qui est responsable pour la publication dans *Documents* de la « Crise de la causalité » où Hans Reichenbach dénonce dans le déterminisme une « fausse idéalisation » : « chaque événement est un coup de dés », ajoute-t-il [1].

Cet écart (l'*hiatus irrationalis*) est l'une des pièces décisives de l'idéologie esthétique de *Documents*. Avec la peinture moderne, dit Carl Einstein, « on est placé en dehors du *normal*. [...] On a écarté la monotonie biologique ». La vitesse de l'imagination de Picasso « dépasse le conservatisme biologique » [2]. L'art moderne commence au moment précis où les mêmes causes cessent de produire les mêmes effets. Il déjoue la reproduction du semblable, l'engendrement du même par le même, la loi de l'homogénéité biologico-esthétique. En d'autres termes, le beau est toujours le résultat d'une ressemblance. Alors que la laideur (comme l'informe) ne ressemble à rien. C'est sa définition. Son espace est celui de l'avortement. Elle n'arrive jamais à s'élever jusqu'au stade du double, de l'image, de la reproduction (du typique et du caractéristique). Elle reste un cas. Mais l'esthétique de *Documents* inverse les jugements de valeur relatifs à ces définitions. C'est à défaut de l'impossible copie du laid que la beauté surgit, une beauté qui n'est plus que le résultat ou le résidu de l'échec de la reproduction du laid. Pour cette esthétique de l'écart, qui est avant tout une anti-esthétique de l'intransposable (une résistance à la transposition esthétique), il est secondaire que le laid soit un échec de la reproduction (ce ne sont pas les écarts de la nature qui seraient des échecs de la nature), l'essentiel est que le beau lui-même soit un échec de la non-reproduction. Une reproduction qui ne serait pas arrivée à échouer jusqu'au bout. Une dépense qui n'aurait pas eu lieu sans réserve. La valeur d'usage n'aurait pas été totalement consumée sur place. L'avortement d'un avortement.

Documents : je n'invente rien

Il y a un autre trait du document. Il restitue le réel en fac-similé, non-métaphorisé, non-assimilé, non-idéalisé. Un document, autrement dit, ne s'invente pas. Il se distingue des produits de l'imagination précisément parce qu'il n'est pas endogène. Comme les faits sociaux chez Durkheim, le document est transcendant. Je n'invente pas. Je n'y suis pour rien. Il n'a pas encore été assimilé par la métaphorisation esthétique. Hétérogène et allogène, il a un impact, il choque (il a une force de choc) comme le ferait un trauma. *X marks the spot*, pour citer le titre d'un album de photographies à sensation sur la guerre des gangs de Chicago commenté par Bataille [3].

1. Hans Reichenbach, « Crise de la causalité », *Documents*, mai 1929, n° 2, p. 108.

2. Carl Einstein, « Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928 », *Documents*, avril 1929, n° 1, p. 35. Ou, à propos des tableaux de Masson : « On est fatigué de l'identité biologique » (Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, mai 1929, n° 2, p. 102).

Même articulation du biologique et de l'esthétique, même identification de la reproduction et de la représentation chez Henry-Charles Puech qui, lui aussi, interprète Picasso — et la peinture moderne en général — en termes d'insoumission à l'« exigence biologique de représentation » (« Picasso et la représentation », *Documents*, 1930, n° 3, p. 118).

Même manière enfin de privilégier « les écarts de la peinture » chez Schaeffner (« L'homme à la clarinette », *Documents*, 1930, n° 3, p. 161).

3. Georges Bataille, « X marks the spot », *Documents*, 1930, n° 7, p. 437.

Cette promotion du document entre dans le cadre d'une condamnation plus générale de l'imagination qui fait partie de l'inspiration moderniste. C'est à elle, par exemple, que Leiris rattachera son projet autobiographique. Dans « De la littérature considérée comme une tauromachie », il insiste sur le fait que *L'Âge d'homme* n'est pas une œuvre de fiction : c'est « la négation d'un roman ». Comparant son autobiographie à une sorte de collage surréaliste ou plutôt de photo-montage, il la présente comme une collection de pièces à conviction : « aucun élément, dit-il, n'y est utilisé qui ne soit d'une véracité rigoureuse ou n'ait valeur de document »[1]. La même inspiration « documentaire » avait poussé Bataille à ajouter à *Histoire de l'œil* un chapitre final de « Coïncidences » : ces souvenirs permettent de diminuer la part prise par la liberté de l'imagination dans l'invention romanesque[2].

En ce sens, *Documents* n'est pas une revue surréaliste.

C'est une revue agressivement réaliste[3].

« La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être* » écrivait Breton dans le *Manifeste* de 1924[4]. Mais *Documents* ne veut ni l'imagination ni le possible. La photographie y prend la place du rêve. Et si la métaphore est la figure la plus active de la transposition surréaliste, le document en constitue la figure antagoniste, agressivement anti-métaphorique. Avec lui, l'impossible, c'est-à-dire le réel, chasse le possible.

D'un matérialisme fétichiste

Barthes terminait sa conférence sur « Le gros orteil » en décrivant les mots de Bataille « suffisamment découpés, suffisamment brillants, triomphants, pour se faire aimer, à la façon de fétiches »[5]. Une auditrice intervient. Elle regrette cette référence : parler de fétiche, c'est diminuer l'impact de ces mots. Barthes : « vous voyez, maintenant, on ne peut plus parler de fétichisme. C'est trop tard pour le fétichisme ».

Effectivement, c'est trop tard. L'éloge sans restriction du fétichisme qu'on trouve dans *Documents* est sans doute ce qui nous en éloigne le plus. Car si, pour l'auditrice de Barthes, le fétichisme évoque les stratégies d'évitement de perversions plutôt *soft*, coquettes, frileuses, pour Bataille il définit l'exigence *hard* de la chose même. Le fétichisme est un réalisme absolu : il met en jeu des désirs réels, dans des quartiers réels, avec des objets

1. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 17.

2. Bataille manifestera la même insistance, plus tard, dans « La tragédie de Gilles de Rais » : « De telles scènes ne sont pas l'œuvre d'un auteur. *Elles ont eu lieu* ».

3. Les professions de foi réalistes sont nombreuses. Par exemple, de Leiris : « c'est donc à mon avis commettre un contresens complet qu'oublier le caractère foncièrement *réaliste* de l'œuvre de Picasso » (Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Documents*, 1930, n° 2, p. 62).

Cf. aussi Georges Ribemont-Dessaignes : « Je suis réaliste. [...] 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 ne sont que surréalistes ». « 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 » (Georges Ribemont-Dessaignes, « Giorgio de Chirico », *Documents*, 1930, n° 6, pp. 337, 338).

Et Desnos, dans un compte rendu de *la Femme 100 têtes* : « Pour le poète, il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel », Robert Desnos, « *La femme 100 têtes*, par Max Ernst », *Documents*, 1930, n° 6, p. 238).

4. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, vol. 1, Marguerite Bonnet, éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 312.

5. Roland Barthes, « Les sorties du texte », *Bataille* (Paris : UGE, 1973), p. 62.

réels. Pas un instant Bataille n'oppose, comme les marxistes, fétichisme et valeur d'usage (il n'y a pas pour lui de fétichisme de la marchandise) ; quand il invoque le fétichisme, c'est au contraire toujours contre la marchandise. Le fétiche est l'objet irremplaçable, intransposable. « Je défie, écrit Bataille, n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »[1]. Et Leiris commence son article sur Giacometti en opposant le fétichisme vrai (fétichisme « non déguisé ») à ce qu'il appelle le « fétichisme transposé » (ou mauvais fétichisme) des œuvres d'art : « C'est à peine si, dans le domaine des œuvres d'art, on trouve quelques objets (tableaux ou sculptures) capables de répondre à peu près aux exigences de ce vrai fétichisme »[2]. Le fétiche transposé est précisément celui qui a été mis hors d'usage pour entrer sur le marché, celui qui a été dégradé en marchandise. Celui dont on ne se sert plus mais que l'on collectionne. Les objets surréalistes de Giacometti seraient, d'après Leiris, les premiers vrais fétiches à être réapparus depuis longtemps dans l'atelier d'un artiste parisien. Il est significatif que, dans *Documents,* ce ne soient pas les ethnographes qui utilisent ce concept qui pourtant renvoie aux religions primitives.

En avril 1929, Emmanuel Berl avait publié son pamphlet, *Mort de la pensée bourgeoise. Mort de la mort bourgeoise* devait suivre quelques mois plus tard. Bergson, Proust, les surréalistes, tout le monde y passe. La conclusion, intitulée « Défense du matérialisme », propose un matérialisme qui mérite la qualification bataillienne de bas matérialisme, un matérialisme d'une bassesse agressive que Berl présente comme l'arme prolétarienne par excellence, la seule arme de quelque poids contre la bourgeoisie. Ses termes rappellent singulièrement l'article « Matérialisme » publié par Bataille quelques mois plus tôt, dans le numéro de juin 1929 de *Documents.* Berl écrit que le matérialisme « ne consiste pas à donner une valeur ontologique à la matière pour la refuser à tout le reste, mais à chercher d'abord, dans l'infinité des causes qui provoquent un phénomène, les causes les plus simples et les causes les plus basses. [...] Le matérialisme, continue-t-il, est donc une certaine manière de déprécier. Il signifie un certain goût de la dépréciation[3]. On reconnaît la définition de Bataille qui commence son article par une attaque contre les matérialistes qui ont soumis la matière elle-même à l'exigence idéaliste du devoir-être, au point de lui substituer une « forme *idéale* de la matière, une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière *devrait être* »[4].

---

1. Georges Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8 [489].

Pourtant ces ersatz que sont, aux yeux de Bataille, les œuvres d'art sont aussi indélogeables que des catachrèses : « rien de vraiment nouveau ne peut encore les remplacer », écrit Bataille à propos de ces irremplaçables remplaçants. (Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8, p. 49).

2. Michel Leiris, « Alberto Giacometti », *Documents*, septembre 1929, n° 4, p. 209.

3. Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise*, 1929 ; Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174.

Avec en toile de fond la crise du surréalisme, un bref dialogue s'esquisse entre Berl et Bataille. Dans « Conformismes freudiens », Berl cite Bataille à l'occasion d'une discussion de ce qu'il appelle le « fétichisme » contemporain. « Le phallus remplace alors la feuille de vigne. Ni plus ni moins. Et pour parler le langage de Georges Bataille, l'idéalisme grangrenant le fétiche en fait un *devoir être* ». (*Formes*, n° 5, avril 1930).

La dénonciation du *devoir être* inspire beaucoup des sarcasmes anti-surréalistes de Bataille : « Si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent *conformes à ce qui doit être* » (Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, 1930, n° 3, p. 162) ; et « l'espace ferait beaucoup mieux, bien entendu, de *faire son devoir* » (Georges Bataille, « Espace », *Documents*, 1930, n° 1, p. 41). Au contraire, chez Breton : « À nous de lui opposer en commun cette force invincible qui est celle du *devoir-être*, qui est celle du *devenir* humain » (André Breton : *Position politique du surréalisme*, in *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 274).

4. Georges Bataille, « Matérialisme », *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 170. Bataille reviendra sur cette critique du « matérialisme ontologique » dans « Le bas matérialisme et la gnose » (*Documents*, 1930, n° 1, p. 1).

Mais, malgré divers appels à un populisme prolétarien, l'inspiration de ce matérialisme est plus héraclitéenne que marxiste. Selon ce matérialisme de la valeur d'usage, la matière est définie précisément comme ce qui ne dure pas[1]. Comme toute valeur d'usage, elle s'épuise dans sa consommation. Et ne renaît pas de ses cendres. Elle s'épuise sur place, ne se survit pas. Ne laisse aucune trace. Pas même de souvenir. Le matérialisme de Bataille est une exaltation du non-cumulatif (d'où la perte), de la différence à fonds perdus, sans représentants, sans avenir et sans réserve, sans suite, sans descendants, sans lendemain. La matière se dépense intégralement, sans reste, sans rien laisser derrière elle, pas de fantôme, d'héritier, de double. Un éclair — puis la nuit.

On doit à Henry Charles Puech, spécialiste des religions manichéennes, un article inattendu dans lequel il présente Piranèse comme l'« Architecte nihiliste », un artiste hanté par une architecture du désastre, animé par « l'impatience d'un accomplissement total, ce désir d'amener tout à bout et que la ruine soit ruine absolument, que la plénitude fasse éclater ce goût de néant qui en commande tous les progrès et que l'homme finisse 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 l'univers où l'homme serait bafoué »[2].

Réimpression

La signification de la réimpression n'est pas la même selon qu'il s'agit d'un livre ou d'un périodique. On réédite un roman, parce qu'il a du succès ou que le moment est venu de le redécouvrir. *Habent sua fata libelli.* S'agissant d'un journal, la transposition de l'aoriste à l'imparfait altère le satut textuel de l'objet. La revue est transformée en document. Publier en 1990 un fac-similé des *Fliegende Blätter* de 1929-1930, la chose ressemble par plus d'un côté à l'exposition d'une œuvre d'art primitif dans un musée parisien, qu'il soit de l'homme ou du Louvre. *Carpe diem.* Cueillez dès aujourd'hui les journaux du matin.

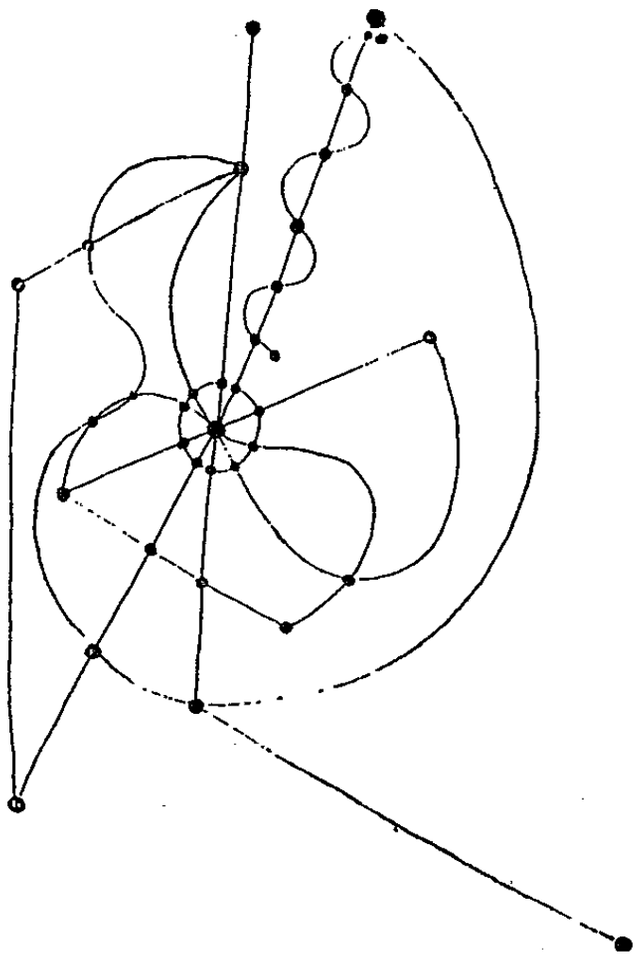
Mais c'est aux kamikaze, aux passantes de l'avant-garde, celles qui n'ont pas passé deux saisons, que revient le reprint d'honneur. Elles ont duré si peu qu'on les rappelle. Le reprint récupère, contre son gré, ce qui n'avait pas voulu de la survie. *Documents*, par exemple. Placé, comme Leiris l'a dit sous le signe de l'impossible, c'était une revue qui ne se destinait pas à faire long feu. Le contrat idéologique semblait être une esthétique de l'irrécupérable. Aussi y a-t-il dans sa réédition, phénix malgré lui, quelque chose de même nature que par exemple la transformation d'abattoirs en parc naturel. Nous autres civilisations nous aurions tant voulu pouvoir être mortelles. Mais on a perdu la foi. Ceci ne tuera pas cela. Qui aujourd'hui se battrait, comme le Hugo des *Mains sales*, pour le droit à l'irrécupérable ? Ou comme la Judith de Giraudoux quand elle réalise avec horreur

1. « La matière, écrit Berl, c'est ce qui ne dure pas. [...] Le matérialisme refuse donc toutes les valeurs de permanence, tout ce qui s'accroche à la durée » (Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174.

2. Henry-Charles Puech, « Les « Prisons » de Jean-Baptiste Piranèse », *Documents*, 1930, n° 4, p. 199.

Même nihilisme chez Leiris qui exalte l'hypothèse d'une débâcle intégrale qui n'aurait « pour ultime résultat, après avoir brisé ce qui lui était hostile et étranger puis s'être détruite elle-même [...], que d'avoir anéanti *absolument tout* », Michel Leiris, « Débâcle », *Documents*, décembre 1929, n° 7, p. 382.

que les inavouables plaisirs que lui a fait connaître Holopherne sont sous passe d'être transformés en histoire pieuse, en légende édifiante. D'être donnés en exemple.



DOCUMENTS

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE

1

Magazine illustré

paraissant dix fois par an

Dr CONTENAU, L'art sumérien : les conventions de la statuaire. — Paul PELLIOT, Quelques réflexions sur l'art " sibérien " et l'art chinois à propos de bronzes de la collection David-Weill. — Josef STRZYGOWSKI, " Recherches sur les arts plastiques " et " Histoire de l'art ". — Georges BATAILLE, Le cheval académique. — Carl EINSTEIN, Aphorismes méthodiques. — Carl EINSTEIN, Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928. — Michel LEIRIS, Notes sur deux figures microcosmiques. — Georges LIMBOUR, Paul Klee. — Georges Henri RIVIERE, Le Musée d'ethnographie du Trocadéro. — Jean BABELON, L'Evangéliaire de Saint-Lupicin. — Hedwig FECHHEIMER, Exposition chinoise à Berlin. — André SCHAEFFNER, Igor Strawinsky.

PARIS. - 39, rue La Boétie.

Prix : 15 fr.

VARIÉTÉS

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

Nouvelle année à partir du 15 mai 1929.

Dans chaque Numéro :

64 REPRODUCTIONS - NOMBREUX DESSINS - 56 PAGES DE TEXTE

des contes, des essais, des poèmes, des reportages, des notes critiques et d'actualité sur la littérature, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre, la mode, la musique, la curiosité, etc., par des collaborateurs de premier ordre.

LES CHRONIQUES MENSUELLES :

Pierre MAC ORLAN.	Tragédies et divertissements populaires.
Paul FIERENS.....	Des rues et des carrefours (lettre de Paris).
Denis MARION.....	Le sentiment critique.
Pierre COURTHION.	La boîte à surprise (Tableau des mœurs artistiques contemporaines).
André DELONS.....	Le cinéma à Paris.
Franz HELLENS.....	Chronique des disques.

LES RUBRIQUES :

Maurice BOISSARD..	Fragments du journal de Paul Léautaud.
Nico ROST.....	Chroniques de Berlin.
André de RIDDER...	L'anthologie esthétique.
P. G. van HECKE...	La peinture.
Gille ANTHELME ...	Les sports.
Bernard BRUNIUS ...	La carte postale.
Albert VALENTIN...	Le cœur à l'ouvrage.

et UN ROMAN DE

Sacher PURNAL..... " Golligwog ".

Douze Numéros du plus Moderne, du plus Vivant et du plus Complet des Magazines, pour 100 Frs l'an pour la Belgique - 25 Belgas pour l'Etranger.

Direction-Administration : 11, Avenue du Congo - Bruxelles

Dépôt exclusif à Paris :
Librairie José CORTI, 6, rue de Clichy

Dépôt pour la Hollande :
N.V. VAN DITMAR, Schiekade, 182, Rotterdam

ET CHEZ TOUS LES BONS LIBRAIRES

DOCUMENTS

N° 1. - Avril 1929

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. Jean BABELON, du Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale).
le Docteur G. CONTENAU, du Musée du Louvre.
Carl EINSTEIN.
Pierre d'ESPEZEL.
Raymond LANTIER, du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye.
Paul PELLIOT, de l'Institut.
MM. le Docteur REBER.
le Docteur RIVET, professeur au Museum.
Georges Henri RIVIÈRE, du Musée d'Ethnographie du Trocadéro,
Josef STRZYGOWSKY, professeur à l'Université de Vienne.
Georges WILDENSTEIN, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts.*

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Georges BATAILLE.

RÉDACTION et ADMINISTRATION :
PARIS -- 39, Rue La Boétie (VIIIe)
Téléph. : Élysées 30-11 - Chèques Postaux : 1334.55

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.)

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS

SAISON DE PRINTEMPS

HUIT CONCERTS D'ABONNEMENT

sous la Direction de PIERRE MONTEUX

à 21 heures, les vendredis :

12 Avril 1929 — 19 Avril 1929 — 26 Avril 1929
3 Mai 1929 — 10 Mai 1929
17 Mai 1929 — 24 Mai 1929 — 31 Mai 1929

Solistes Engagés : Mmes Wanda LANDOWSKA, Elisabeth SCHUMANN,
MM. Robert CASADESUS, Alfred CARTOT,
Société des Instruments Anciens (directeur-fondateur, Henri CASADESUS)

D'autres importants Concerts hors-série sont en préparation

Abonnements de 70 à 260 francs, faisant bénéficier de réductions importantes sur les prix minima des places

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Administration de l'Orchestre Symphonique de Paris, 252, Faubourg Saint-Honoré, Paris (8e)

LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. - DIRECTRICE : TITAŸNA. - RÉDACTEUR EN CHEF : CARLO RIM. - SES COLLABORATEURS : ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BEUCLER - GUS BOFA - PIERRE BOST - MAURICE BOURDET - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARENSOL - BLAISE CENDRARS LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - 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 - MAC ORLAN - MARCEL PAGNOL - JEAN PRÉVOST - THOMAS RAUCAT - CLAUDE ROLAND - ANDRÉ SALMON - PIERRE SCIZE - PHILIPPE SOUPAULT - JEAN TEDESCO - ETC...

ÉDITÉ PAR LOUIS QUERELLE - 26, RUE CAMBON.

transition

ÉDITOR : EUGÈNE JOLAS

CONTRIBUTING ÉDITORS
MATTHEW JOSEPHSON
ELLIOT PAUL
ROBERT SAGE

WINTER 1929

Nº 15

JAMES JOYCE IN NEW YORK

man ray, valéry larbaud, l. moholy-nagy, piedro rivera, malcolm cowley, william carlos williams, gertrude stein, archibald macleish, robert desnos, william closson emory, robert mcalmon, elliot paul, peter neagoe, hart crane, tina modotti, matthew josephson, ivan beede, eugene jolas, murray godwin, w. f. barber, kay boyle, john herrmann, harry crosby, robert sage, louis lozowick, oliver kline, harold j. salemson, emely h. coleman, edgar calmer, katherine anne porter, george whitsett, theo ruthra, walter lowenfels, syd. s. salt, b, j. kospoth, m. g. shelley, harry a. potamkin, jacques h. levespue, italo svevo, jean g. auriol, andré masson, louis zukofsky, hamilton basso, eugene atget, waverly lewis root, douglas rigby, robertw. chanler, vordembsrge-gildewart, a. c. bessie.

SUPER-OCCIDENT

WORDS

TYPOGRAPHY

PHOTOGRAPHY

CINEMA

PAINTING

THE NEW MYTHOLOGY

Manuscripts and all correspondance should be addressed to

transition

40, RUE FABERT
PARIS (7e)

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 15 MARS 1929

ROMAIN ROLLAND .. .. Un héros de l'Inde nouvelle : Vive Kamanda (I).
TCHENG WI-MO .. .. Mademoiselle Lysing.
JEAN CASSOU. .. .. Don Carlos.
JEAN-RICHARD BLOCH .. .. Europe du milieu (IV).
EMMANUEL BERL .. .. .. Premier pamphlet : Les Littérateurs et la Révolution *(fin)*.

NOTES DE LECTURE *(Michelet et le XIXe Siècle)* par JEAN GUÉHENNO.
CHRONIQUES — COMPTES RENDUS — CHRONIQUE DES IDÉES.

SOMMAIRE DU 15 AVRIL 1929

MAXIME GORKI .. .. Un Quide.
ROMAIN ROLLAND .. .. Un héros de l'Inde nouvelle : Vive Kamanda (II).
JOSEPH MILBAUER .. .. Poèmes.
EMMANUEL ROBIN .. .. Bonheur.
JEAN-RICHARD BLOCH .. .. Europe du milieu *(fin)*.

COMMENTAIRE .. .. de JEAN-RICHARD BLOCH.
NOTES DE LECTURE *(Les biographies de Lénine)*,. par JEAN GUÉHENNO.
CHRONIQUES — COMPTES RENDUS — CHRONIQUE DES IDÉES.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg.	Un an.	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale.	»	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres.	»	**48** fr.
Tous les autres Pays	»	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.
LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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.

L'ART SUMÉRIEN

LES CONVENTIONS DE LA STATUAIRE

En écrivant ce premier article qui, dans notre esprit, n'est que le premier d'une série, nous désirons définir notre programme : faire apprécier d'un plus grand nombre un art encore trop peu connu. L'art sumérien, débordant de vigueur et de vitalité, n'est pas resté cantonné dans la Basse-Mésopotamie, le pays de Sumer, où il fleurissait déjà, plus de 3000 ans avant notre ère ; il a été l'inspirateur, l'animateur de celui des pays voisins ; de sorte qu'il est à la source de l'art qu'on a appelé mésopotamien lorsqu'une aire d'expansion plus large lui a été attribuée, et qu'on peut qualifier aujourd'hui d'art de l'Asie Occidentale ancienne, maintenant qu'on se rend mieux compte de sa dispersion et de son influence sur toute l'Asie Antérieure, de la Perse à l'Anatolie.

Cette antériorité, cette diffusion, n'ont pas été sans avoir de retentissements sur les civilisations, même lointaines, qui se sont succédé au cours des âges, et nous ne manquerons pas de signaler les comparaisons qu'on peut instituer entre les monuments de Sumer et d'autres moins anciens.

L'art de Sumer a été, jusqu'ici, plutôt le privilège des spécialistes ; il semble qu'aujourd'hui il doive être mieux compris ; le souci de lignes et de formes simples, l'ingénuité, souvent affectée d'ailleurs, de l'art moderne, répondent du moins à un désir de rajeunissement, à un besoin de remonter aux sources ; aucun art ne répond mieux à ces aspirations que celui de Sumer, et la dernière exposition des Arts Décoratifs l'a bien compris, qui s'est rapprochée volontairement ou non, pour la forme de ses constructions, pour leur décoration intérieure, de ce que les architectes des bords du Tigre et de l'Euphrate exécutaient il y a quelque quatre mille ans.

Que cet art sumérien ne soit pas d'emblée accessible, nous en convenons volontiers ; c'est pourquoi nous essaierons tout d'abord de dégager ses caractéristiques, en commençant par l'étude des conventions qui régissent la statuaire.

Nous ne possédons que peu de statues sumériennes archaïques approchant, même d'assez loin, de la taille humaine, alors que les statuettes sont légion. A cet égard, l'Egypte fait montre d'une évolution plus rapide, et si les statues de la IV^{e} dynastie qui peuvent être contemporaines de la dynastie d'Agadé, sont de dimensions presque comparables, il en est d'antérieures qui n'ont point leur parallèle dans ce que nous a laissé la Mésopotamie.

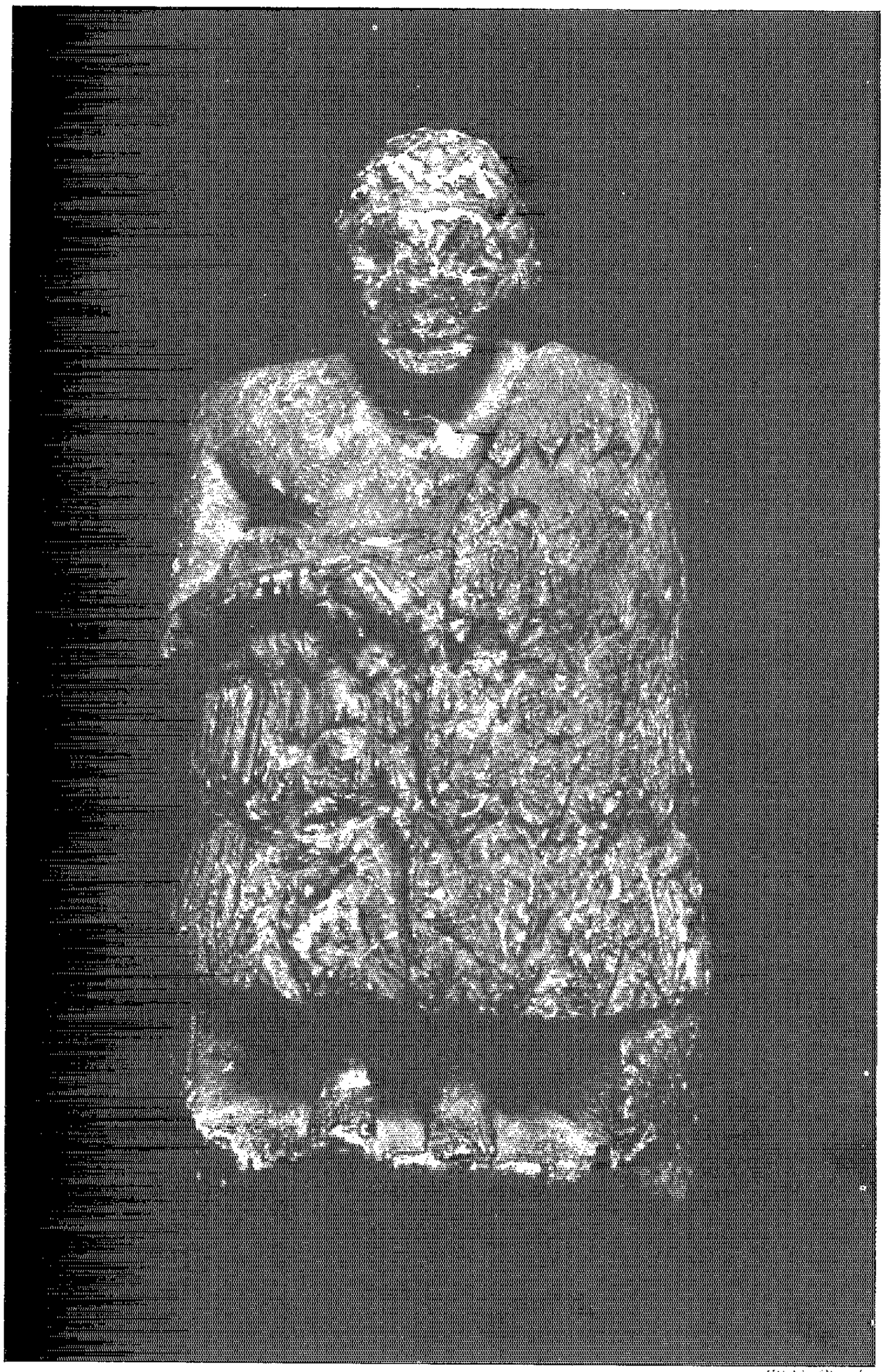
En tout cas, Sumer n'a jamais, comme l'Egypte, sculpté de statues colossales ; nous ne connaissons qu'une statue assise de Goudéa (vers 2400 avant notre ère), qui ait largement dépassé les proportions naturelles (hauteur sans la tête : 1 m. 58) (1). Jamais la sculpture sumérienne ne vise à faire grand ; qu'il s'agisse du bas-relief ou de la statuaire, elle ne produit que des œuvres réduites ; seuls font exception un certain nombre d'objets, masse d'armes, lance à destination votive. Ce souci général de ne reproduire la nature que dans des dimensions réduites n'est peut-être pas uniquement la conséquence d'un goût inné ; les circonstances y sont pour quelque chose, et il faut sans doute incriminer le manque de la matière première : la pierre, qui faisait défaut en Sumer. Certes, ce manque n'est pas absolu, beau-

coup moindre même qu'on le dit généralement, mais la qualité inférieure de la pierre du pays, sa rareté, ont été un obstacle probable à l'éclosion de la statuaire ; autrement, il en eût été de même qu'en Egypte, pays de pierre, où sitôt passée la période des tâtonnements, la statuaire s'est rapidement développée. Nous remarquerons, en outre, en Sumer, la réalisation très précoce d'un type de statuaire qui restera bien longtemps identique à lui-même et ne se différenciera que peu dans la suite des temps ; l'Egypte, au contraire, qui a connu un type à peu près semblable à ses débuts, ne le conserve pas seul et aboutit à une sculpture sur laquelle pèsent moins les conventions initiales. Ce type sumérien primitif est extraordinairement court et ramassé ; en voici quelques exemples : une statuette du Louvre (2) (hauteur 0 m. 22), provenant des fouilles françaises de Lagash (aujourd'hui Tello), qui peut dater d'environ 3000 avant notre ère; elle offre tous les caractères de l'archaïsme (fig. 1 et 2). Il s'agit vraisemblablement d'une représentation féminine, non que les traits assez mutilés permettent de le reconnaître, mais parce que la coiffure et le drapé du vêtement sont ceux des statues de femme. Les cheveux, rejetés en arrière, pendent dans le dos en longue nappe, limitée par un ruban croisé. Il est à noter que sur les statues où le doute est permis sur l'identité de la personne, et où, malgré les longs cheveux une dédicace donne le nom d'un roi, ce qui semble impliquer qu'il s'agit de son effigie, la dédicace est faite à une déesse ; ce serait peut-être elle, alors, qui serait représentée.

Dans le cas présent, le costume fournit une indication supplémentaire ; c'est le long rectangle d'étoffe laineuse à longues mèches, toute proche encore de la simple toison qui lui a donné naissance; on drape cette pièce d'étoffe à l'époque archaïque, comme un jupon, chez les hommes ; de façon à couvrir l'épaule gauche, mais à laisser libres l'épaule et le bras droits, chez la femme ; c'est ce drapé que reproduit notre statue. Les fouilles récentes d'Our, en Basse-Mésopotamie, ont confirmé le fait ; dans la tombe dite " de la reine ", trouvée par M. Woolley pendant la saison 1927-1928, malgré la décomposition du squelette, on a pu voir, d'après les restes du costume, dont la trame avait disparu mais dont toute la broderie faite de perles de cornaline et de lapis-lazuli s'était affaissée sur place, que l'étoffe était drapée de cette façon, laissant l'épaule et le bras droits découverts ; l'étoffe était fixée par de longues épingles d'or à tête de lapis-lazuli. Ces détails ne peuvent évidemment apparaître sur notre statuette ; les mains sont ramenées sur la poitrine dans une attitude que nous étudierons quelque jour ; les pieds, sommairement traités, sont ébauchés dans une sorte de niche ménagée par l'artiste, à la base de la statue qui est pleine ; de cette façon, la stabilité et la solidité sont assurées.

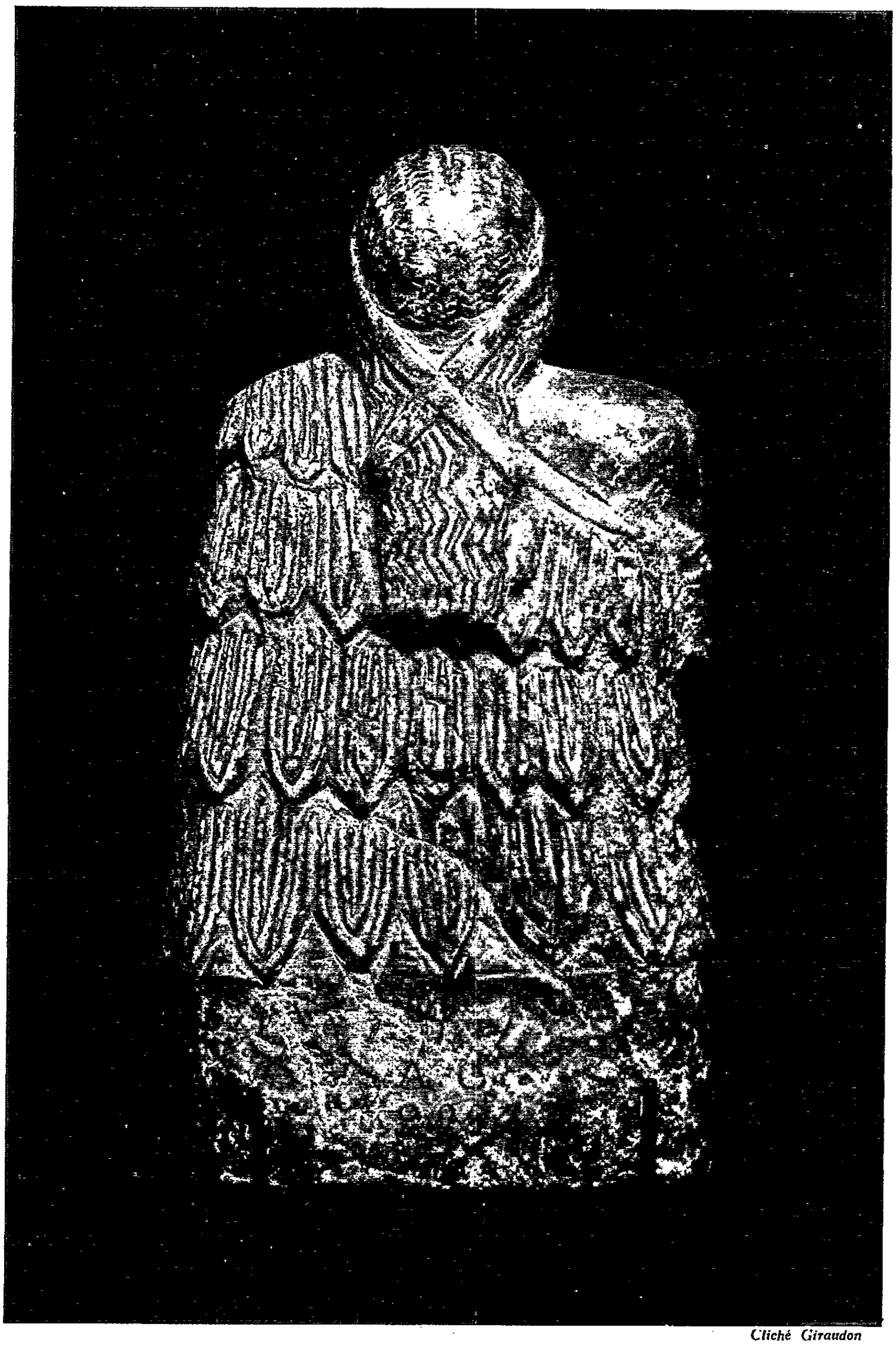
Tandis que cette statue a été trouvée à Tello, celle que nous décrirons maintenant provient d'un endroit indéterminé. Elle est conservée dans la collection De Clercq (3); taillée dans un calcaire gris noir, elle mesure 0 m. 35 de hauteur et peut être datée d'à peu près même époque que la précédente, ou légèrement plus tard, soit vers 2950 à 2900 (fig. 3). Tous les caractères de la première statuette se retrouvent sur celle-ci, mais accentués. Le vêtement, fait d'étoffe lisse à bordure, semble emprisonner le corps d'une gaine, il n'en laisse pas deviner les formes ; les pieds sont à peine dégagés ; ils demeurent enfouis sous la robe ; la tête, encore plus volumineuse que sur le spécimen précédent, fait suite aux épaules sans qu'il y ait l'intermédiaire d'un cou. Cette tête est rase, imberbe.

Le troisième spécimen (4) est un buste, très mutilé, qui reproduit les traits d'un certain



Cliché Giraudon

1. STATUETTE DE SUMÉRIENNE, ÉPOQUE ARCHAÏQUE
MUSÉE DU LOUVRE



Cliché Giraudon

2. LA MÊME, FACE POSTÉRIEURE

D'après " Catalogue de la Collection De Clerq "

3. STATUETTE DE SUMÉRIEN, ÉPOQUE ARCHAÏQUE

MUSÉE DU LOUVRE

Cliché Giraudon

4. BUSTE DU SUMÉRIEN LOUPAD, ÉPOQUE ARCHAÏQUE
MUSÉE DU LOUVRE

Loupad, originaire d'Oumma, ville voisine et rivale de Lagash (fig. 4). Une longue inscription en caractères encore linéaires, c'est-à-dire à mi-chemin entre les pictographes primitifs et les cunéiformes, qui seront le dernier terme de leur évolution, nous rappelle les achats de terrain que fit Loupad, dans Lagash, sa cité d'adoption. Cette fois, les rapports du cou et des épaules tiennent du paradoxe ; la tête est enfoncée dans les épaules dont la ligne rejoint le lobe des oreilles, tandis que le menton est noyé dans la partie supérieure du thorax.

Or, il ne s'agit pas là d'adipose, pas de ce que l'on appelle le double menton ; c'est simplement une suppression absolue de l'encolure. Ce buste, qui a été trouvé à Tello, est d'une pierre noire, très dure ; il mesure 0 m. 40 de haut, dont 0 m. 15 pour la tête.

De tels exemples, et il serait facile de les multiplier, ne sont pas dus au hasard ; ils indiquent un parti pris de l'artiste sumérien qui s'efforce de reproduire un type trapu, presque aussi large que haut, à tête énorme par rapport à l'ensemble, bref, des personnages construits selon un canon bien particulier.

Le choix que les artistes de tous temps et de tous pays ont fait d'un type humain, à proportions bien déterminées, bref d'un canon des formes, donne lieu à de curieuses constatations. Est-il spontané, ou bien le résultat d'une étude ? Nous ne saurions absolument l'établir. Il semble bien que le canon court soit primitif si l'on en juge par Sumer et l'Egypte, mais tandis qu'il évolue dans un pays, il reste à peu près immuable dans l'autre. Plus tard, le canon est établi scientifiquement selon des proportions bien définies. Diodore de Sicile nous dit (5) que les Egyptiens avaient un canon de proportions divisant le corps humain en 21 parties 1/4 égales (en réalité 19 sans la coiffure), que les différentes parties d'une statue pouvaient être faites en des endroits divers par des artistes suivant ces principes, et rassemblées, former un tout harmonieux. Ce détail nous aide à comprendre comment le " canon " se substitue à la libre recherche et au naturalisme inné des écoles archaïques.

Si nous étudions les variations du canon en dehors de Sumer, nous voyons qu'il change perpétuellement, passant de la figure courte à la figure moyenne et à la figure longue, pour refaire ensuite le chemin inverse.

Tandis qu'en Egypte, le canon est plutôt court à l'Ancien Empire, il s'élance au Nouvel Empire, surtout dans les représentations féminines dont les jambes s'allongent ; la silhouette y gagne en élégance sinon en précision.

Dans la sculpture égéenne, la tendance est au type élancé, aux jambes longues, à la taille fine (l'Acrobate de Cnosse, conservé au Musée de Candie, en est un bon exemple).

Chez les Hittites d'Asie Mineure, certaines figures se rapprochent quelque peu de ce canon (le " Roi " de Boghaz-Keuï). La plupart de leurs productions, surtout celles de Haute-Syrie, se ressentent du canon écourté de Sumer.

En Grèce, enfin, à côté des Kouroi aux épaules larges, un peu trapus, un peu ramassés, qui appartiennent au canon court, malgré la taille assez mince, nous possédons une figure très élancée dans l'Aurige de Delphes. Ces variations nous apparaissent, lorsque l'histoire est précise, comme l'œuvre d'artistes en renom, capables d'imposer pour un certain temps leurs conceptions à la masse des artistes. C'est ainsi qu'avant 450, Polyclète, dans son Doryphore, a réalisé son canon, basé non plus sur un module idéal, mais sur un module donné par la nature, le dactyle (largeur du doigt), dont quatre constituent la palme ou largeur de la main. Par la suite, chaque chef d'école aura son canon, et si l'établissement minutieux

d'un type idéal tombe en désuétude, la proportion de la longueur de la tête à celle du corps et de ses différentes parties reste d'ordinaire observée.

Tandis qu'en Sumer archaïque, le canon demeure obstinément court (environ quatre têtes pour la statuette de la collection De Clercq), nous trouvons en France, au XVI^e siècle, le canon de l'Ecole de Fontainebleau, le plus long certainement qui ait été en usage ; les figures qui ornaient la chambre de la duchesse d'Etampes (escalier de Fontainebleau) en sont un bon exemple.

Le canon sumérien est-il justifiable ou devrons-nous le considérer comme une fantaisie des sculpteurs ? La première explication possible, l'inexpérience de l'artiste me paraît à rejeter d'une façon absolue. L'art sumérien est celui d'un peuple déjà mûr ; la perfection du détail dans certaines statues de Goudéa, au canon ridiculement court cependant, montre que l'artiste a voulu ce qu'il a fait. Nous l'interpréterons plutôt comme une exégaration du type ethnique que les artistes avaient devant les yeux, comme le crâne à occiput droit, le nez en lame de sabre dans le prolongement du front de toutes les têtes sumériennes. La sculpture, à l'origine, est utilitaire ; si elle reproduit un individu, c'est pour lui créer une sorte de double, de remplaçant devant la divinité. L'artiste souhaite faire œuvre reconnaissable, et comme ce qui caractérise avant tout l'individu sont ses traits, le corps n'est plus qu'un support, qu'un prétexte à une tête dont l'importance dépasse de beaucoup celle du corps. Et de proche en proche, ce canon plus ou moins écourté s'imposera à toute l'Asie Occidentale ; les dernières œuvres de l'empire assyrien, durant la première moitié du premier millénaire, le respecteront encore.

Dr G. CONTENAU.

NOTES. — (1) L. HEUZEY, *Musée du Louvre. Catalogue des Antiquités Chaldéennes*. P. 1902, nº 44.
(2) L. HEUZEY, A. AMIAUD, F. THUREAU-DANGIN, *Découvertes en Chaldée, par E. de Sarzec*. (P. LEROUX), 1884-1912, pl. 1 *ter*.
(3) *Catalogue de la Collection De Clercq*, T. II, (P. LEROUX,) 1903, pl. XI.
(4) *Découvertes en Chaldée*, pl. 6 *ter* et 47.
(5) I, 98, 5-7.

Cl. Arch. phot.

FRAGMENT DE STATUETTE DE SUMÉRIEN. ÉPOQUE ARCHAIQUE. MUSÉE DU LOUVRE.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ART SIBÉRIEN ET L'ART CHINOIS, A PROPOS DE BRONZES DE LA COLLECTION DAVID-WEILL

En 1822, les frères FONG Yun-p'eng et FONG Yun-yuan publiaient, dans leur répertoire d'archéologie intitulé *Kin-che so*, une plaque de bronze " sibérienne ", mais ils l'appelaient une " monnaie au cheval ". Un siècle plus tard, en 1921, le professeur HAMADA Kôsaku, ayant à décrire un couteau " sibérien " de la magnifique collection Sumitomo, y voyait un bronze purement chinois ; il exhumait même, à son usage, un nom mentionné dans les anciens rituels et que son sens inconnu laissait par chance disponible. Et nous voilà au terme de ce que la connaissance de l'art " sibérien " doit directement aux archéologues indigènes de l'Extrême-Orient.

En Occident, au contraire, et surtout depuis dix ans, ce même art " sibérien " — ou " scythe ", ou " scytho-sibérien " — attire de plus en plus l'attention. Il la mérite par lui-même, comme on en peut juger en regardant les objets de la collection DAVID-WEILL que les présentes notes visent tout au plus à accompagner. Mais la valeur esthétique de l'art " sibérien " n'explique pas seule l'intérêt qu'il suscite, encore moins les controverses qu'il a déjà provoquées. Ce qui est en cause n'est rien moins que l'histoire du " style animal " dans l'Asie tout entière ; plus précisément, et sans que nul conteste les réalisations magnifiques de l'art chinois, il s'agit de savoir si la plupart des conceptions de l'art chinois ancien sont originales ou empruntées.

L'opposition des thèses est flagrante. M. W. Perceval YETTS déclare qu'il y a, dans la décoration des bronzes chinois anciens, certaines formes « que les Chinois peuvent revendiquer comme leur bien propre, sans crainte de contradiction (1) ». Et il cite comme exemples le méandre, qui « est reconnu comme composé des symboles (chinois) primitifs pour les nuages et le tonnerre », et le masque de monstre si commun sur les anciens bronzes chinois et qu'on désigne sous le nom de *t'ao-t'ie* ou de " glouton "; peut-être, ajoute-t-il, le *t'ao-t'ie* est-il un " symbole du dieu de la tempête " ; en tout cas, ce motif chinois « a eu dans le monde entier une diffusion qui n'est comparable qu'à celle du *svastika* ».

Laissons pour aujourd'hui le méandre, que l'art " sibérien " paraît ignorer. Mais quant au *t'ao-t'ie*, M. G. BOROVKA s'inscrit en faux (2) : « Le motif du *t'ao-t'ie* a joué un rôle prépondérant dans l'art le plus ancien de la Chine. Ce symbole du dieu de la tempête était représenté sous l'aspect d'un masque de lion aux lignes très géométriques, vu de face... Si nous comparons ces symboles du *t'ao-t'ie* avec la plaque de bois de l'Ermitage qui provient du district de l'Altai et représente une tête de lion vue de face, reconnaissable encore que très stylisée, ou encore avec le relief en bois provenant de la tombe de Katanda, également dans l'Altai, nous voyons immédiatement que ceux-ci fournissent les prototypes des masques chinois de *t'ao-t'ie*. »

A un autre point de vue, la Chine et la Sibérie ont eu anciennement en commun le miroir

(1) *Chinese Art* (*Burlington Magazine Monographs*), Londres, *s. d.* (1925), in-4, p. 43.
(2) *Scythian Art*, Londres, 1928, in-8, p. 86.

de bronze sans manche qui se suspend par un bouton central, et le couteau arqué se terminant par un anneau rigide. REINECKE, qui avait étudié le premier cette question en 1897, admettait un double emprunt de la Sibérie à la Chine ; mais MM. MINNS, ROSTOVTSEFF, DALTON penchent ou décident pour la solution inverse.

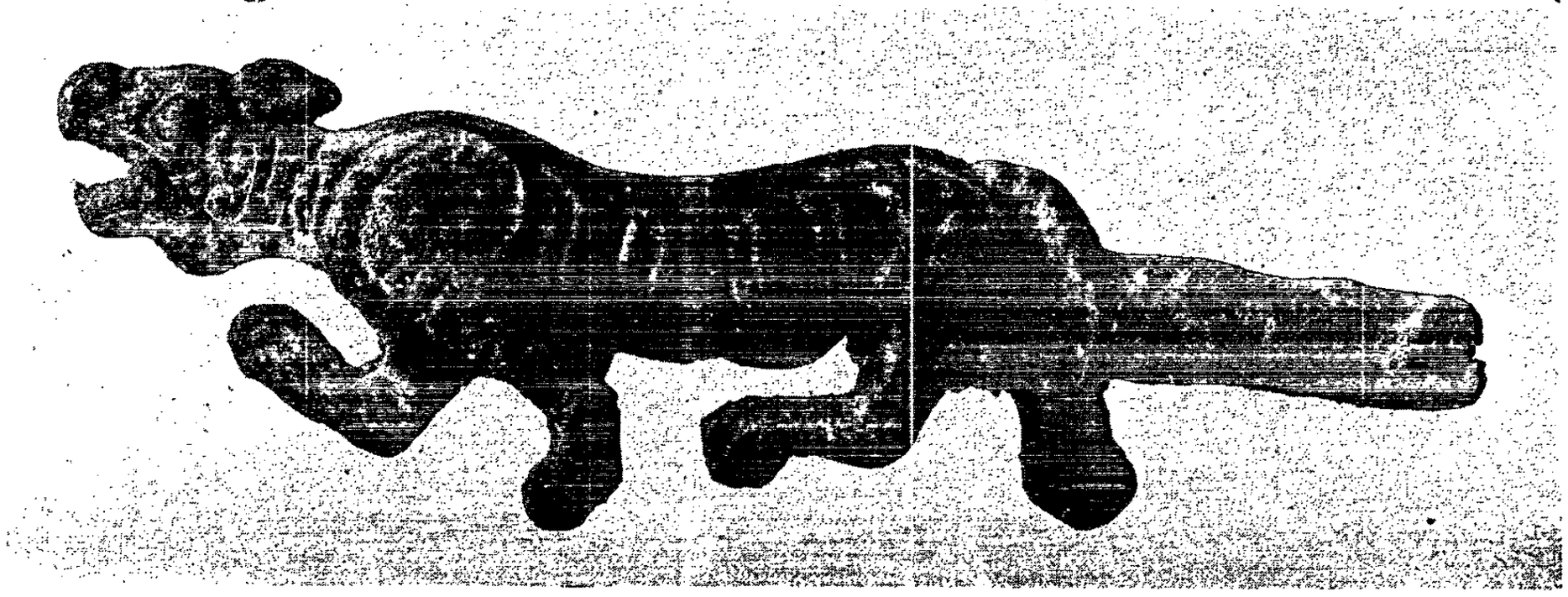
Le moment ne me paraît pas venu de choisir entre des affirmations contraires qui gagneraient en tout cas à être présentées en termes moins absolus, et il serait trop long de relever dans le détail les petites inexactitudes ou les déformations involontaires dont l'accumulation arrive à fausser l'exposé même des questions (1). Ce qu'il faut dire avant tout, c'est que nous sommes encore au début de nos enquêtes. Il n'y a eu que peu de fouilles systématiques en Sibérie, et presque aucune en Chine. La chronologie exacte des anciens bronzes chinois n'est pas très assurée, mais celle des bronzes ou bois de Sibérie l'est encore moins. M. BOROVKA paraît reculer jusque vers le VII^e^ siècle avant notre ère la fin de l'art sibérien du bronze dit art de Minusinsk (p. 75) ; jusqu'à plus ample informé de ses raisons, cette date peut sembler trop haute de plusieurs siècles. Par ailleurs, malgré les flottements de nos datations, il ne semble guère douteux que des bronzes chinois remontant aux alentours de l'an 1000 avant J.-C. offrent déjà des représentations du *t'ao-t'ie* chinois classique ; autrement dit, ces *t'ao-t'ie* sont jusqu'ici plus anciens que leurs prétendus prototypes sibériens. En outre, les anciens bronzes à *t'ao-t'ie* offrent déjà les types conventionnels, le style presque géométrique et le traitement en éléments de surfaces planes qui sont caractéristiques de l'art chinois le plus ancien, au lieu que l'art " sibérien ", même dans ses créations fantastiques, demeure un art réaliste et en ronde-bosse.

Ce que je dis ici du *t'ao-t'ie*, on pourrait le répéter, en le nuançant autrement, des miroirs sans manche, ou des couteaux à anneau terminal, ou encore du dragon chinois qu'on veut tirer du lion-griffon. Je ne pense pas que M. Minns écrirait encore, comme en 1913 (*Scythians and Greeks*, p. 280), que « le dragon, le tigre et le phénix ne font leur apparition (*en Chine*) que sous la dynastie Han » (2), c'est-à-dire à partir du II^e^ siècle avant notre ère ; au moins pour le dragon, les tenants de son origine étrangère placent aujourd'hui son " importation " sous les Tcheou. Mais les rapprochements de M. Borovka ne suffisent pas à démontrer sa thèse (p. 87) que « le dragon chinois est sorti en réalité des mêmes éléments — à savoir le lion-griffon cornu iranien et " l'ours " scytho-sibérien —, probablement non sans l'intervention d'influences helléniques ». Un point capital de la théorie est le grand rôle joué par un lion qui est tantôt un lion réaliste, tantôt un lion-griffon cornu. Mais d'après M. Borovka, et avant lui d'après M. Rostovtseff, l'art animal que l'Asie entière aurait emprunté par la suite est le produit d'une civilisation de la Haute-Asie — vers l'Altai peut-être — disparue et qui n'a

---

(1) Rien que dans les deux citations que j'ai données, on en a un assez bon exemple. Par une hypothèse toute personnelle, M. Yetts a supposé (" I would hazard a guess ") que le *t'ao-t'ie* avait pu être un dieu de la tempête ; du coup, le *t'ao-t'ie* devient sans réserve « ce symbole du dieu de la tempête » chez M. Borovka.

(2) " The Dragon, Tiger, and Phœnix only come in under the Han Dynasty and distinctly recall Persian types, e. g. the Simurg, but the way in which theis bodies are twisted about is rather in the Siberian spirit. " Pour la première partie de cette phrase, M. Minns renvoie à Hirth, *Fremde Einfluesse in der chinesischen Kunst*, 1896, in-8, où on lit en réalité (p. 10) : « Les sujets du monde animal qui, sur les bronzes les plus anciens, étaient stylisés à en être méconnaissables, à savoir le dragon, le tigre et le phénix, sont traités (*sous les Han*) d'une manière de plus en plus naturaliste. Le phénix, par exemple, sur un miroir métallique de la dynastie Han, ressemble plus au *simurgh* persan qu'aux formes étranges de l'ancienne école que les commentateurs ont tenues pour des représentations de l'oiseau *houang* (*nom chinois du phénix*) .» On voit quelle déformation il a fallu faire subir au texte de Hirth pour lui faire dire que l'art chinois a ignoré le dragon, le tigre et le phénix jusqu'aux Han.

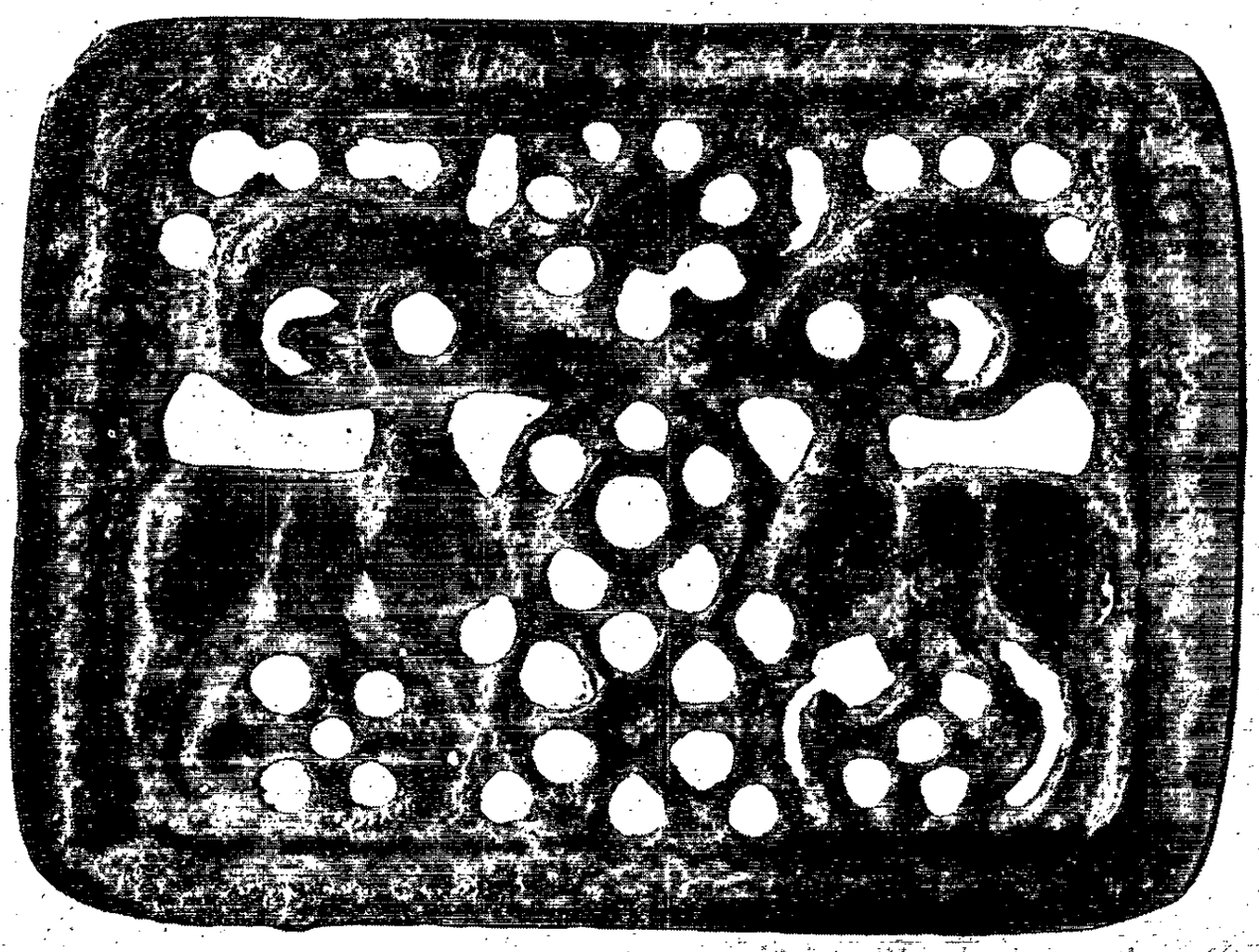


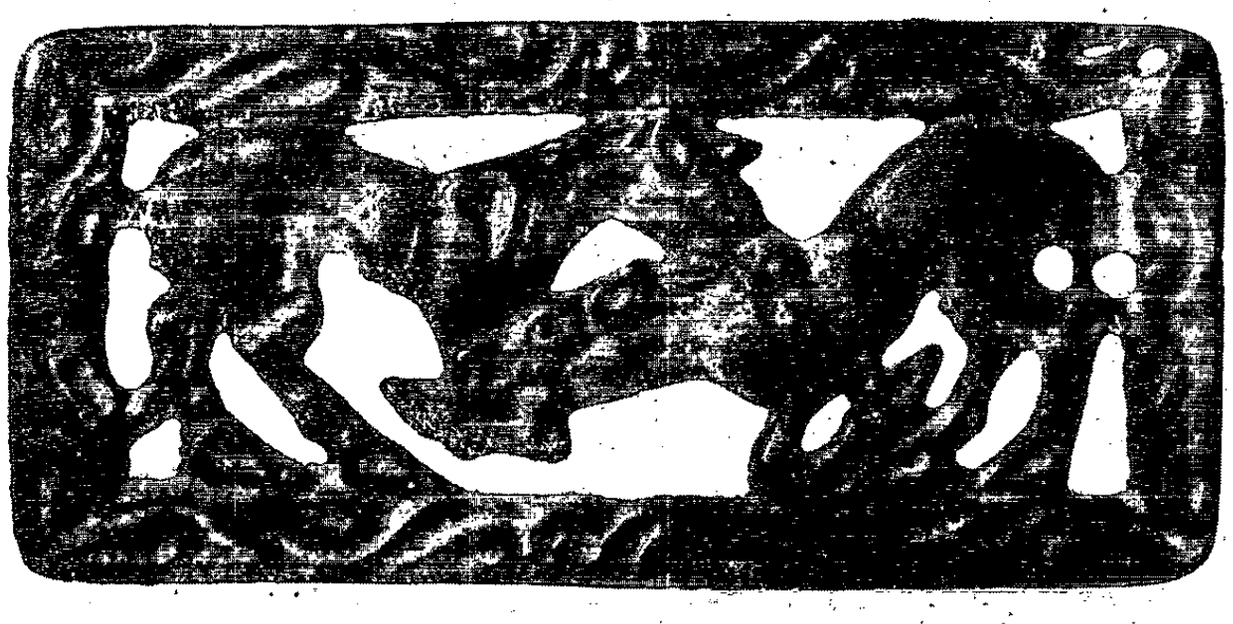
rien laissé. Je ne demanderais pas mieux que d'accepter ce postulat, mais je dois bien faire remarquer que le lion, à l'époque historique, n'a vécu ni en Sibérie, ni en Mongolie, ni en Chine. Pour l'art " scythe " de la Russie méridionale — pays où le lion n'a pas vécu non plus —, M. Borovka admet que le type du lion y fut importé du sud (d'Asie mineure ?) et ajoute qu'en Sibérie le motif du lion fut souvent remplacé par celui de l'ours ou même de l'élan (p. 43). Mais il resterait à expliquer comment ce motif du lion, importé dans la Russie méridionale, largement éliminé en Sibérie, a pu néanmoins passer à une très haute époque de Sibérie en Chine, où j'avoue d'ailleurs que, sous les Tcheou, je ne le retrouve pas aussi facilement qu'on nous dit.

De même, pour le miroir sans manche, M. Minns (p. 246), déclare qu' « il ne fut introduit en Chine que vers 140 avant J.-C., avec d'autres produits occidentaux. En même temps que cette nouvelle forme de miroir, les Chinois commencèrent à employer pour les miroirs un nom nouveau avec un idéogramme suggérant le métal ». Malgré le renvoi de M. Minns à des informations orales incontrôlables et à des sources écrites qui ne disent pas toutes ce qu'il leur fait dire, les deux faits qu'il affirme sont controuvés. Les deux mots chinois qui ont désigné les miroirs métalliques, *kien* et *king*, sont attestés tous deux avant les Han et tous deux comportent la " clef " du métal ; si on les trouve parfois écrits en abrégé sans cette " clef ", ce n'est pas seulement avant les Han, mais sous les Han et après eux ; la nature métallique du miroir n'en est pas changée ; par ailleurs, les plus anciens miroirs, d'après leurs définitions dans les textes, étaient déjà sans manche (1). Quant à la date de 140 avant J.-C., c'est là un sous-produit (européen, je crois), des légendes relatives à Tchang Kien. Cette date de 140, adoptée dans plusieurs cas par les archéologues classiques (2), paraît empruntée par eux à un article paru en 1902 dans le *Journal of Hellenic Studies* et dont l'auteur, M. W.-W. TARN, n'était pas sinologue. Mais, à prendre l'histoire traditionnelle de Tchang K'ien, ce n'est qu'à son retour, vers 125 avant J.-C., que des relations commerciales se seraient vraiment établies à travers le

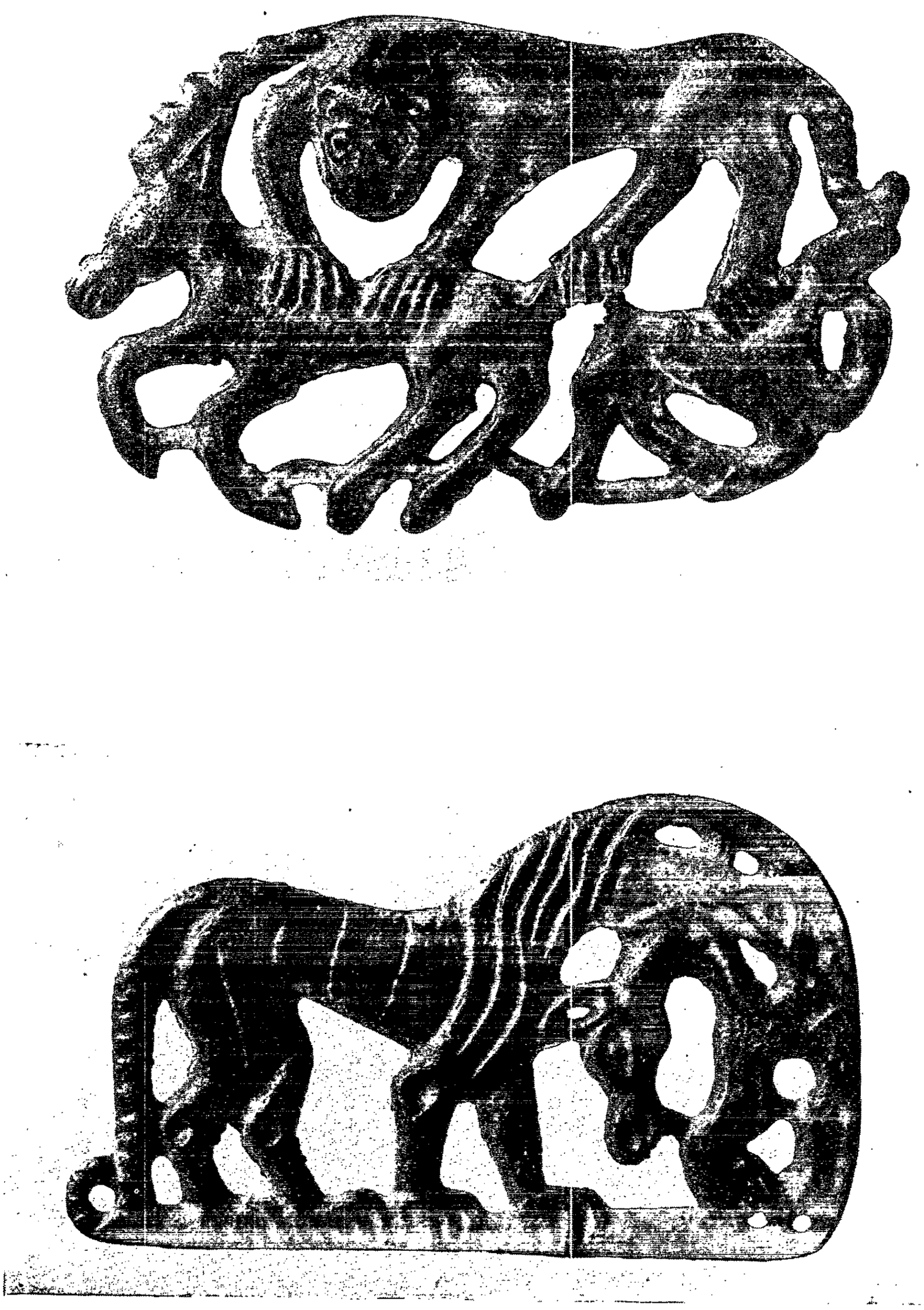
(1) M. Minns renvoie, pour ses surprenantes informations sur les miroirs chinois, à M. Giles, *China and the Chinese*, 1902, in-12, 132, qui dit à peu près le contraire de ce que M. Minns lui fait dire. M. Giles fait, en réalité, remonter les miroirs métalliques chinois au moins à 800 avant J.-C. et dit que leurs deux noms ont toujours comporté la « clef » du métal.

(2) O. M. Dalton, *The treasure of the Oxus*², 1926, in-4, p. XIX.





COLLECTION DAVID-WEILL



COLLECTION DAVID-WEILL

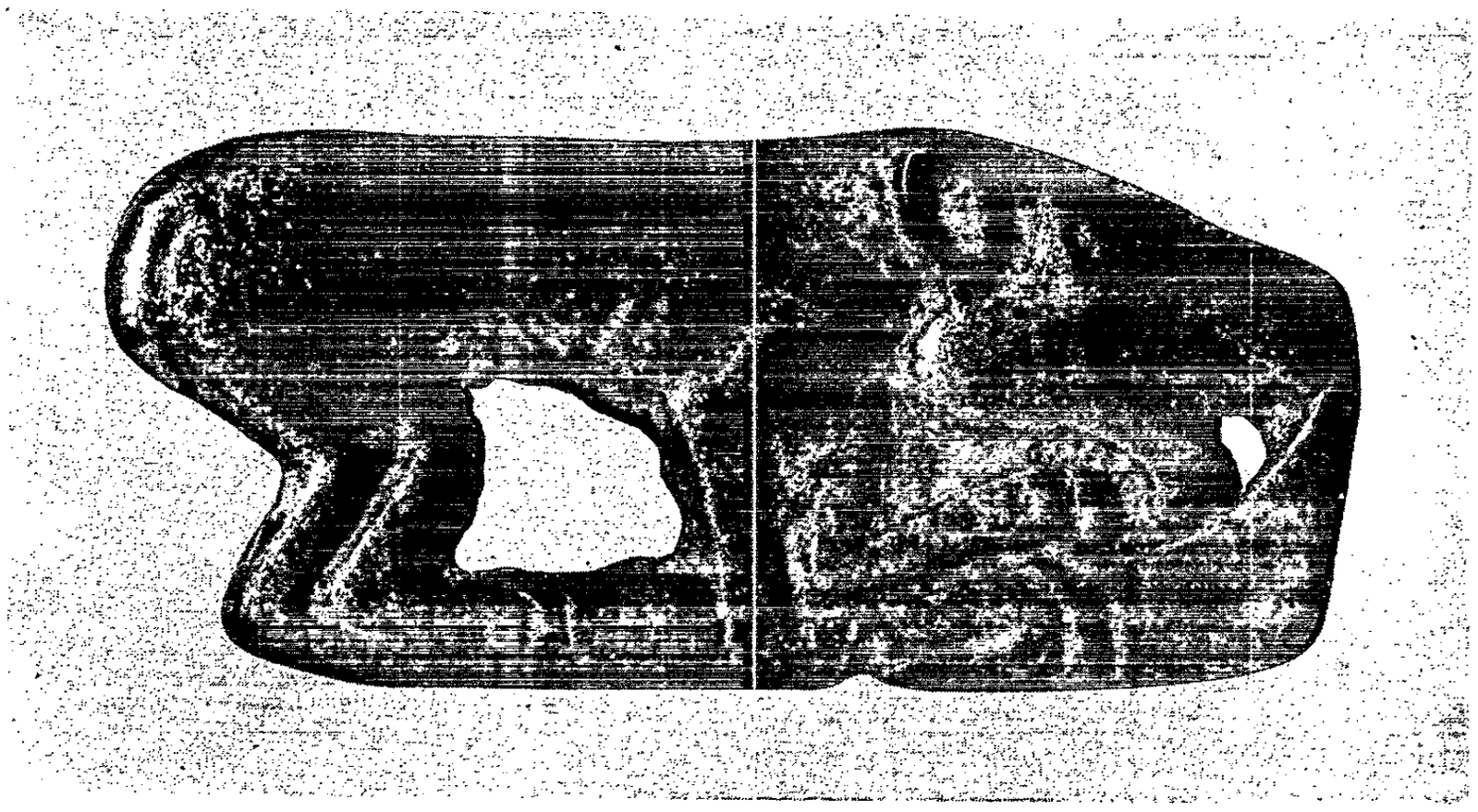
Turkestan chinois ; et d'ailleurs je tenterai de montrer quelque jour que l'histoire des aventures de Tchang K'ien est, en partie, le fruit d'un roman historique qui, recueilli dans l'*Histoire des Han* à la fin du Ier siècle de notre ère, a été ensuite interpolé dans les *Mémoires historiques* de Sseu-ma Ts'ien rédigés originairement vers 100 avant notre ère. En outre, le voyage de Tchang K'ien en Bactriane s'est fait par le Turkestan chinois, qui ne s'est pas avéré une aire ancienne de miroirs métalliques, et aucun des textes chinois qui ont cependant mis au compte de Tchang K'ien tant d'importations où il n'a rien à voir, ne scuffle mot de miroirs métalliques à son propos (1). Enfin et surtout, nous connaissons déjà aujourd'hui des miroirs métalliques dont la décoration est d'un type antérieur aux Han et que les fouilles japonaises de Corée permettent de placer de manière certaine dans le dernier quart du IIIe siècle avant notre ère.

En formulant toutes ces remarques, j'ai l'air de ne pas faire justice à des confrères éminents dans leur propre domaine et aussi de vouloir isoler l'art extrême-oriental par une nouvelle muraille de Chine ; l'un et l'autre sont cependant loin de ma pensée ; bien des idées fécondes ont été lancées et beaucoup de résultats partiels sont acquis ; je demande, sans plus, qu'on serre davantage les rapprochements entre monuments figurés et qu'on n'utilise les textes qu'après contrôle et en les citant exactement. Mais j'ai été frappé, comme tout le monde, de certaines analogies dans les types généraux, et plus encore peut-être dans des détails aussi singuliers que ces lèvres allongées et retroussées en spirale qu'on trouve sur des bronzes chinois, non seulement des Han, mais des Ts'in et des Tcheou, tout comme sur des monuments anciens de l'Asie antérieure et surtout de l'art " sibérien ". Mon siège n'est donc pas fait ; j'estime seulement que les synthèses actuelles sont prématurées.

Si l'influence " sibérienne " ne me semble pas encore établie pour l'art chinois le plus ancien, et surtout s'il ne m'apparaît pas qu'on doive entendre cette influence éventuelle au sens d'une véritable filiation, je suis beaucoup moins hésitant sur les emprunts que la Chine a faits à ses voisins nomades du Nord et du Nord-Ouest à partir des siècles qui ont précédé immédiatement l'ère chrétienne. Jusque vers l'an 300 avant notre ère, les Chinois attelaient le cheval, mais ne le montaient pas ; en tout cas, ils n'avaient pas de cavalerie. En butte aux incursions des nomades, ils ont senti alors le besoin d'employer des archers montés, et ont emprunté à leurs adversaires leur costume, leur armement et leur harnachement. M. Laufer, et après lui M. Rostovtseff, ont étudié la révolution qui s'est ainsi produite dans l'armement chinois ; j'ai essayé de montrer tout récemment, à la suite d'ailleurs du regretté savant chinois WANG Kouo-wei, comment le costume " chinois " du Moyen Age, avec sa ceinture à boucle métallique, ses culottes et ses bottes, était purement et simplement le costume des nomades qui s'était progressivement imposé à la Chine entière (2). M. Rostovtseff a pensé que la transformation de l'armement chinois sur le type de l'armement " iranien " des nomades remontait aux Han qui ne commencent qu'en 202 avant notre ère ; des textes formels nous obligent en réalité à placer le stade initial de ces emprunts un siècle plus haut. Mais il est vrai aussi que le changement ne dut pas se faire d'un seul coup, pas plus que la culotte et la botte ne rem-

(1) Il se peut que M. Minns ait été influencé par les miroirs «aux raisins» auxquels Hirth prêtait une origine bactrienne et qu'il reliait par suite aux relations soi-disant inaugurées par Tchang K'ien ; M. Giles avait ici suivi Hirth. Mais l'on sait aujourd'hui que ces miroirs aux raisins n'apparaissent pas avant le VIe sècle. Leurs motifs sont, à n'en pas douter, d'inspiration étrangère comme Hirth l'avait senti, mais il s'agit là d'une vague d'influence occidentale bien postérieure aux Han.

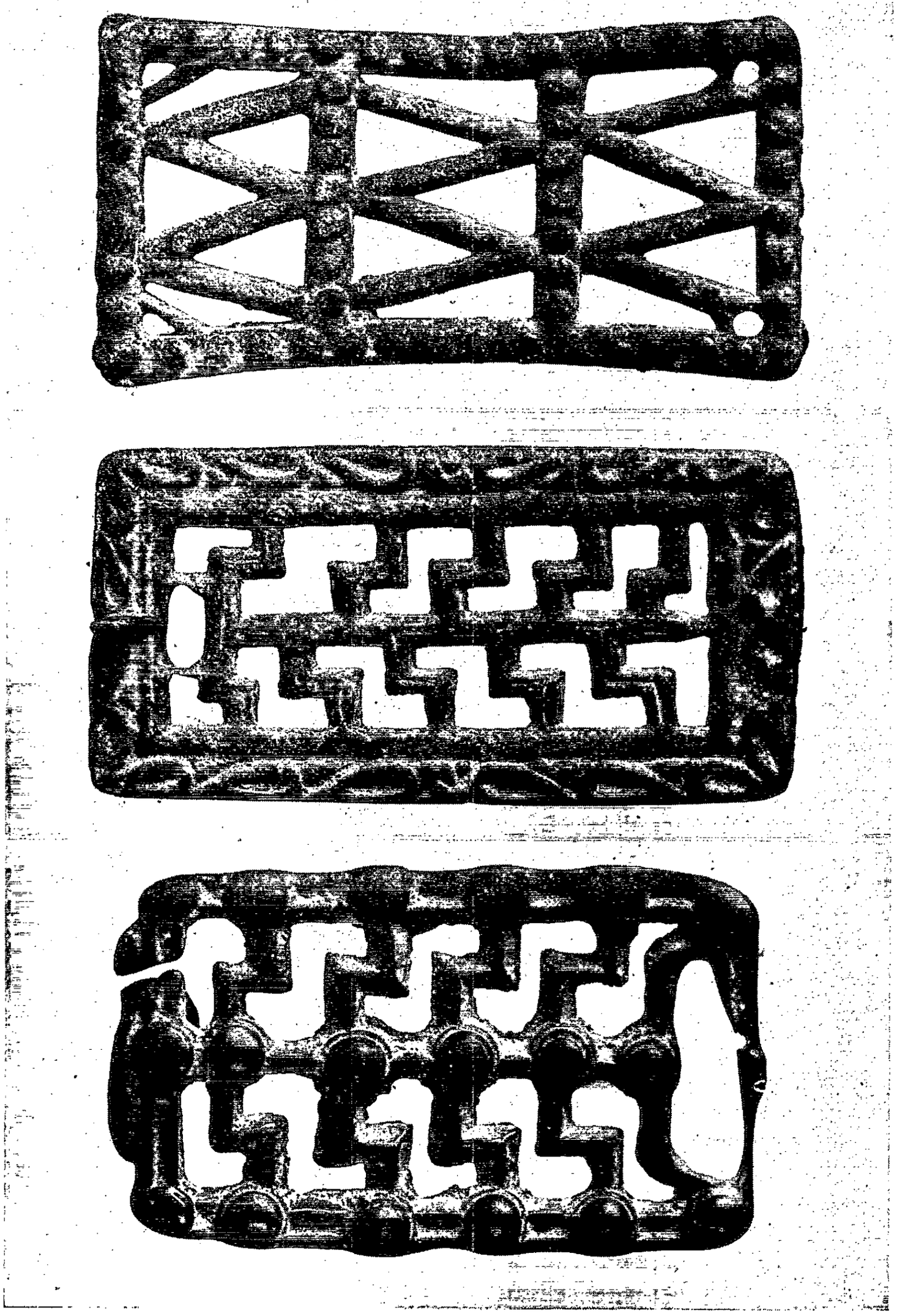
(2) Cf. *T'oung Pao*, 1928-1929, p. 137-148.



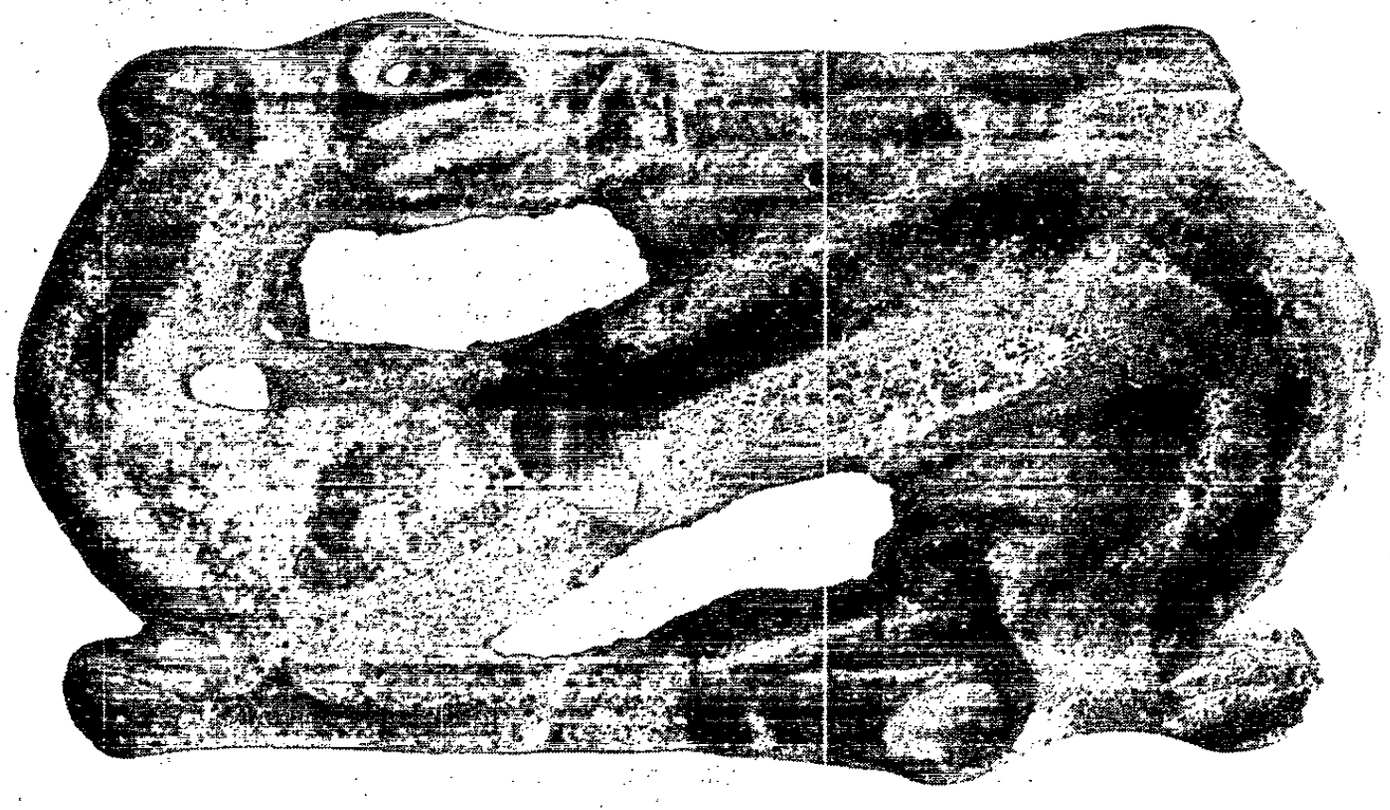
placèrent du jour au lendemain la robe et le soulier. Par ailleurs, la lutte entre les Chinois sédentaires et leurs voisins si mobiles était trop inégale. Au moindre relâchement du pouvoir central, des hordes nouvelles passaient les barrières et s'installaient sur le sol chinois. Sans doute, la Chine réussissait à les assimiler, mais non sans qu'il restât en bien des domaines, et particulièrement dans celui des arts appliqués, des traces nombreuses de ce que ces " barbares " avaient apporté avec eux. Nous pouvons donc dire que, depuis l'an 300 avant notre ère, l'influence des nomades n'a guère cessé de se faire sentir dans la Chine du Nord, tout de même d'ailleurs que la civilisation chinoise réagissait sur les envahisseurs et faisait pénétrer jusque dans la haute Mongolie et en Sibérie ses propres bronzes, ses soieries, ses laques et ses jades.

C'est à cette longue période commençant vers 300 avant notre ère et s'étendant bien avant dans l'ère chrétienne qu'on doit rapporter les nombreux bronzes " sibériens " recueillis en ces dernières années dans la Chine du Nord, au Tcheli, au Chansi, au Chànsi, au Kansou. Du lieu précis des diverses trouvailles et des conditions dans lesquelles elles ont été faites, nous ne savons à peu près rien ; l'histoire de la tombe Han de Yu-lin dans la boucle des Ordos, d'où quelques objets du Metropolitan Museum proviendraient, est un on-dit de troisième ou quatrième main et n'ajoute rien à ce que nous savons sans elle (1). Du moins avons-nous aujourd'hui, pour certains des types, un point de repère assuré. On sait qu'il se conserve aujourd'hui à l'Ermitage une série d'objets d'or " sibériens ", souvent enrichis de turquoises, et qui proviennent de la Kunstkammer de Pierre le Grand. L'origine exacte des divers objets est inconnue ; on peut dire seulement qu'ils ont été trouvés dans des tombes de la Sibérie centrale. Leur date a longtemps flotté entre 400 avant J.-C. et 400 après J.-C., mais déjà

(1) Il a été fait état de cette tombe de Yu-lin dans Rostovtseff, *Iranians and Greeks*, 205, et à sa suite dans Borovka, *Scythian Art*, 83. M. Rostovtseff dit en même temps que beaucoup de ces plaques « faites par les Chinois à leur propre usage d'après des modèles sarmates » ont été « publiées par les archéologues chinois dans leurs albums archéologiques » ; il semble qu'il y ait là quelque inadvertance, car je ne connais rien de semblable dans les recueils chinois en dehors de la plaque du *Kin-che so*.



COLLECTION DAVID-WEILL



COLLECTION DAVID-WEILL

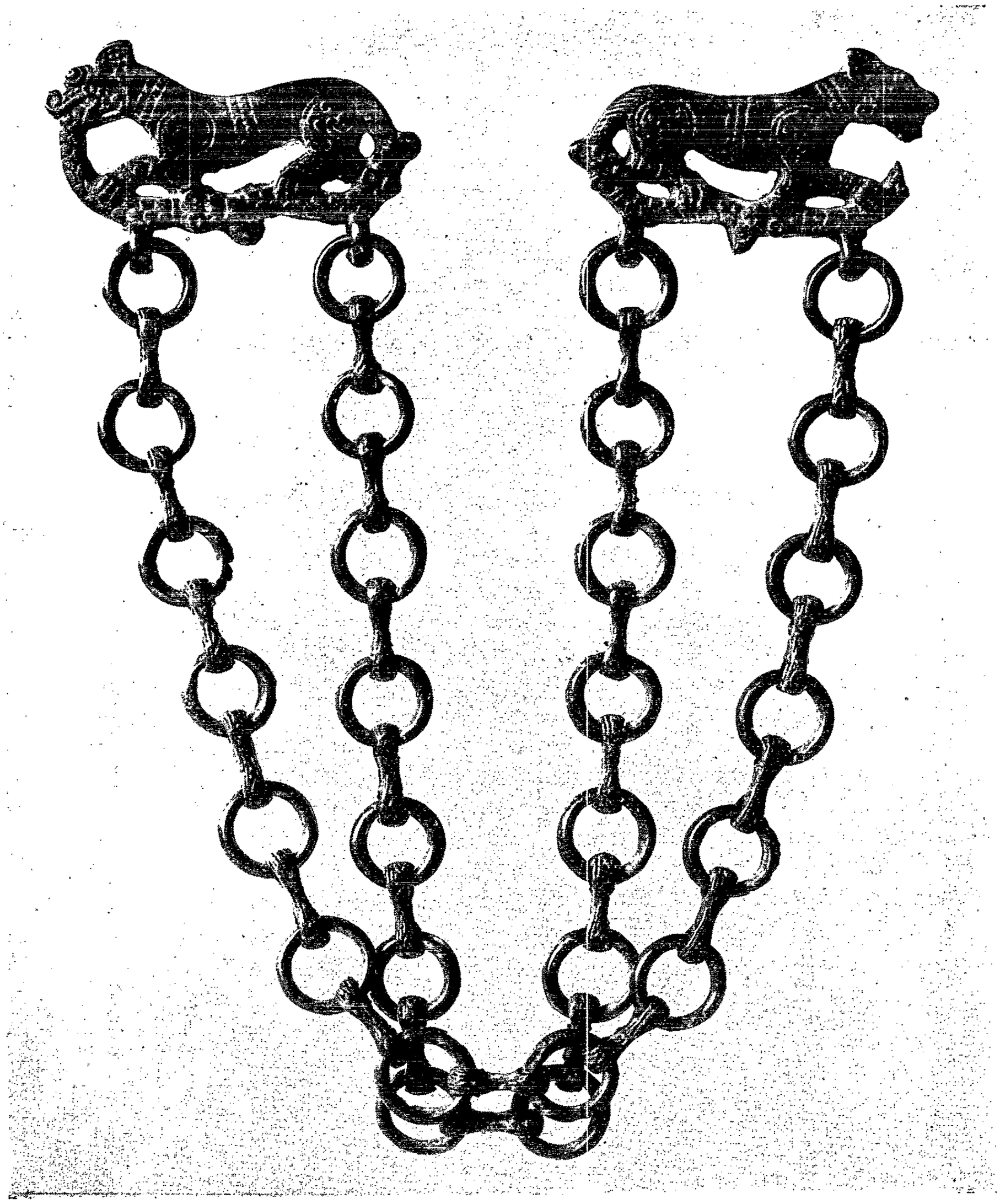
M. Rostovtseff, par exemple, en 1922, s'était prononcé pour le premier siècle de notre ère (*Iranians and Greecks*, 140-141) (1). Aucun doute n'est plus possible aujourd'hui; les objets trouvés à Noïn-ûla (Mongolie septentrionale) par M. Kozlov et après lui par le Comité scientifique mongol comprennent des tissus manifestement contemporains des plaques d'or de l'Ermitage ; or les trouvailles de Noïn-ûla sont datées par deux coupes chinoises en laque, fabriquées toutes deux dans les premières années du premier siècle de l'ère chrétienne.

Mais il suffit de jeter les yeux sur les bronzes de la collection David-Weill, reproduits ici, pour constater entre eux des différences marquées. Tous passent pour avoir été trouvés dans la Chine du Nord, mais ils ne sont pas tous de même style, ni ne peuvent être de même date ; la plupart d'ailleurs n'ont pas de contre-partie exacte dans les objets d'or de l'Ermitage ou dans les trouvailles de Noïn-ûla. Mais c'est qu'à part même d'un échelonnement assez long dans le temps, il y a tous les degrés possibles entre l'objet sibérien influencé par l'art " sarmate " occidental et même par l'art grec, l'objet sibérien proprement dit, l'objet sibérien fabriqué par des tribus turco-mongoles, l'objet d'inspiration sibérienne reproduit par des Turco-mongols fixés sur le sol chinois, enfin l'objet devenu chinois mais qui se ressent encore d'une origine sibérienne plus ou moins lointaine. Récemment, M. ANDERSSON, qui suggère de substituer art " eurasien " aux termes assez peu satisfaisants d'art " scythe " ou " scytho-sibérien " ou " sibérien ", a proposé de constituer, avec les bronzes " eurasiens " trouvés dans la Chine du Nord, une " province " spéciale, celle de Souei-yuan (du nom d'une localité du Chansi). Je n'y ai pas d'objection de principe, si on entend le terme d'une manière très large. L'aire de dispersion de ces objets peut, en effet, avoir été beaucoup plus grande que le hasard des trouvailles actuelles ne paraîtrait l'indiquer ; c'est ainsi qu'une des plaques à combat d'animaux qu'on considère comme typique de l'art " sibérien " de la Chine du Nord (c'est celle de Rostovtseff, *Iranians and Greecks*, pl. XXXI, fig. 2 ; Borovka, pl. 70) est représentée à l'Ermitage par une réplique exacte que Petrovskiï a acquise à Kachgar il y a une trentaine d'années. Cette plaque n'a guère pu être transportée de la Chine du Nord dans la partie occidentale du Turkestan chinois à l'époque moderne, mais rien ne permet encore de dire si nous avons là l'indice d'une extension normale de l'art " sibérien " en Kachgarie ou si cette plaque a été apportée, par exemple, par un garnisaire de la Chine du Nord envoyé en Kachgarie sous les Han. Il serait vain, à propos de quelques objets, de tenter un classement par familles et par dates qui doit porter sur l'ensemble des matériaux connus. Je puis seulement dire que les bronzes reproduits ci-joint commencent, à mon avis, vers le début de l'ère chrétienne, peut-être même un peu avant, et que leur fabrication doit se répartir après cette date sur un certain nombre de siècles.

Les bronzes " sibériens " de la Chine du Nord sont surtout des plaques de harnachement,

---

(1) A côté des objets sauvés par Pierre le Grand au début du XVIII[e] siècle, on fait une juste place à ceux qui vinrent en Hollande grâce à Witsen ; ceux-ci sont aujourd'hui perdus, mais Witsen les a décrits et reproduits dans son grand ouvrage *Noord-en-Oost-Tartarye*. Des confusions se sont produites à ce sujet. Dans les *Antiquités de la Russie méridionale* de Kondakov, Tolstoï et Reinach, il est dit (p. 365) que ce récit de Witsen se trouve dans son ouvrage « publié en 1692 », ce qui est impossible puisque le récit traduit ensuite porte sur 1698. En réalité, il y a une première édition de 1692 où il n'est pas encore question des objets sibériens ; ceux-ci n'apparaissent que dans l'édition de 1705. Par ailleurs, il n'est pas exact que Witsen ait rapporté ces objets de Russie, comme on le dit souvent et comme M. Rostovtseff paraît bien le croire (p. 140-141). Witsen fit un voyage à Moscou en 1665 ; il passa alors quelques mois en Russie, et c'est la seule fois qu'il mit les pieds dans ce pays ; les objets sibériens vinrent entre ses mains plus de trente ans après son retour en Hollande. On trouve encore à glaner au sujet des trouvailles sibériennes dans la correspondance de Witsen publiée par J.-F. Gebhard, *Het Leven van Mr. Nicolaas Cornelisz. Witsen*, Utrecht, 2 vol. in-8, 1882.



COLLECTION DAVID-WEILL

des côtés de mors, des ornements terminaux d'enseignes et de baldaquins, des plaques ou des boucles de ceinture, des couteaux ; mais il en est beaucoup aussi dont l'usage réel échappe encore : telle ici la belle chaîne double, pour laquelle nous connaissons cependant des variantes, et où un chien (?) mord la queue d'un serpent, qui mord la queue d'un autre serpent, lequel mord à son tour la queue du chien (?) (1). Les trois plaques à grillage géométrique ont des contre-parties exactes dans la région de Minusinsk (2), sans que je croie actuellement devoir leur attribuer une date plus ancienne qu'aux autres pièces de la série.

Il n'a guère été question jusqu'ici que des influences étrangères sur l'art chinois, mais on a vu que, dans certains cas — miroirs métalliques sans manche, couteaux à anneau terminal —, le sens de l'emprunt est encore contesté. Or nous connaissons, pour l'époque des Han environ, un exemple où M. Rostovtseff (*Iranians and Greecks*, 204) voit un emprunt fait par la Chine, au lieu que tout me paraît conduire à la solution inverse. On rencontre en Chine, juste avant notre ère et vers le début de notre ère, des montures de jade pour épée qui se sont retrouvées identiques en Corée d'une part, et d'autre part dans la Russie méridionale. L'emploi même du jade, que l'art " scythe " n'a guère connu (malgré l'abondance du jade dans la région d'Irkoutsk) alors que cette pierre jouissait en Chine, depuis les temps les plus reculés, d'une faveur qui ne s'est jamais démentie, suggère ici une origine chinoise ; le décor de certains de ces jades de la Russie méridionale pourrait même faire supposer non seulement une imitation, mais peut-être une importation directe. Ce qui s'est produit, selon moi, pour les jades de pommeau et de garde d'épée, et d'attache du fourreau (3), n'est pas exclu, peut-être, pour les couteaux et pour les miroirs.

Beaucoup des objets " sibériens " de Sibérie et du Nord de la Chine — y compris les objets en or sauvés par Pierre le Grand — offrent, sur une des faces et près du bord, un crochet qu'on est de prime abord tenté d'appeler un " crochet d'attache " ; mais ce crochet est incliné vers le dehors, donc à l'inverse de ce qu'une telle destination ferait supposer, et il n'y a pas toujours à côté de lui, vers l'intérieur, un trou par où passer une lanière qui s'attacherait au crochet (4). Je n'ai pas de solution satisfaisante à proposer pour une particularité qui a dû cependant répondre à un usage pratique.

A côté de tous les bronzes d'emploi réel dans le costume, l'armement, le harnachement ou le mobilier, il est possible que certaines pièces soient d'usage purement funéraire. Autrement dit, les nomades ont pu placer dans la tombe, près du défunt, non seulement des victimes réelles — femmes, serviteurs, chevaux —, mais aussi, comme le faisaient les Chinois, des images réduites de tout ce qui l'entourait pendant la vie. Je ne sais si on pourrait proposer une destination analogue pour les petits chariots d'or du " trésor de l'Oxus " (5). Mais telle me

---

(1) Je dis « chien », sous réserves, parce que le collier et la sangle me paraissent impliquer qu'il s'agisse d'un animal domestique. J'incline à penser que l'association du « chien » (?) et des serpents n'est pas ici purement décorative, mais se relie à des croyances ou des traditions dont nous ignorons tout.

(2) Cf. F.-R. MARTIN, *L'âge de bronze au Musée de Minoussinsk*, Stockholm, *s. d.* (1893), in-folio, pl. 30 (l'une des plaques est redessinée dans Minns, *Scythians and Greeks*, p. 244).

(3) J'ai sur le mode d'attache du fourreau au moyen de ce morceau de jade, une idée différente de celle qui a été exposée ingénieusement naguère par M. Rostovtseff (*Monuments Piot*, XXVI [1923], 106-107, 133-136), et j'incline à penser que ce sont là les « poulies de jade » (*yu lou-lou*) que quelques textes chinois anciens mentionnent à propos des « épées longues » (*tch'ang-kien*).

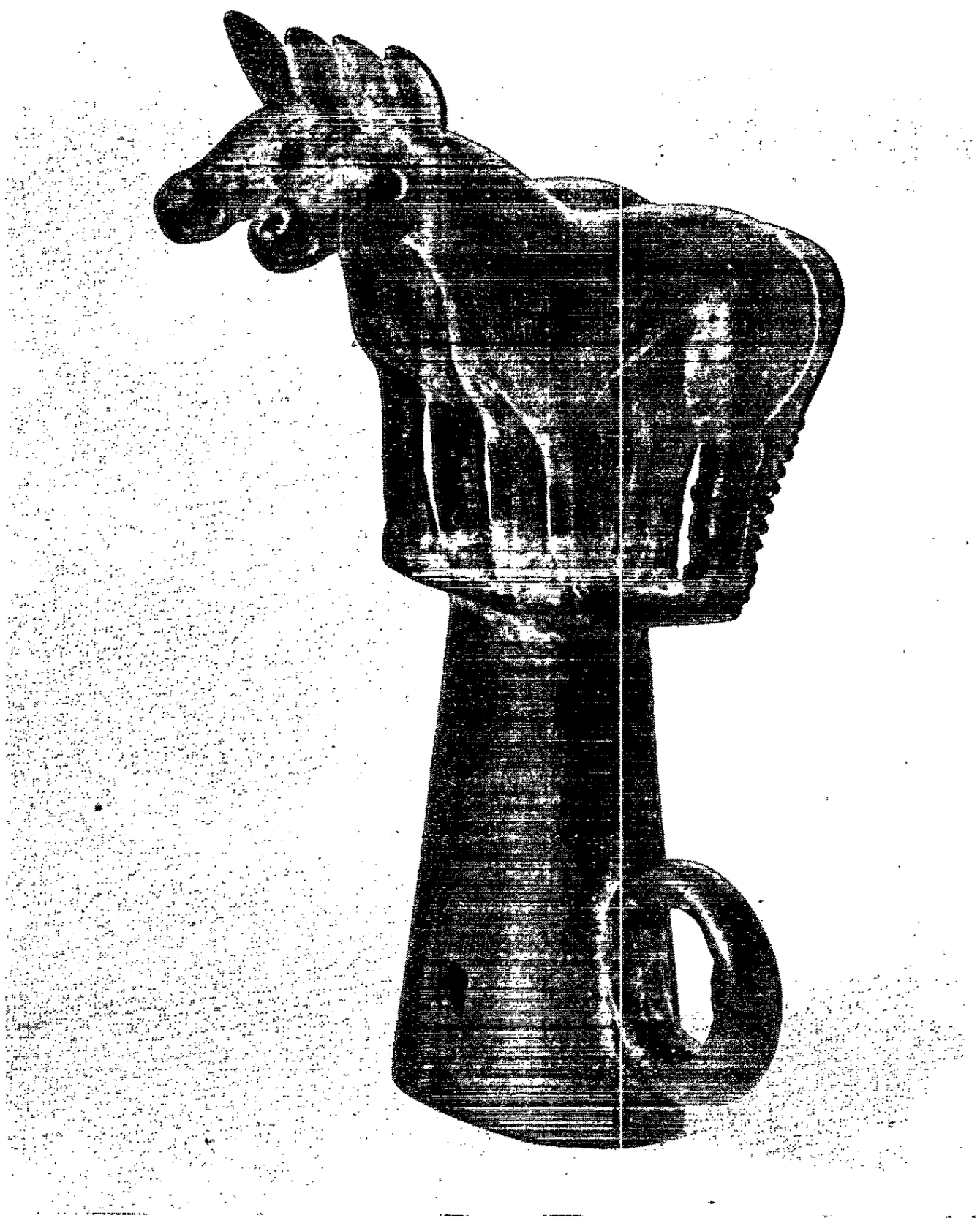
(4) On peut voir un de ces crochets sur le côté gauche de la seconde des plaques à grillage géométrique reproduites dans le présent article.

(5) Je ne vois pas que M. Dalton dise rien sur la destination de ces chariots qu'il appelle seulement des « modèles ».

paraît être la solution à adopter, parmi les bronzes sibériens de la Chine du Nord, pour des paires de petits animaux en pleine ronde bosse et aussi pour les frontaux de bronze, de dimensions si réduites, qu'ils n'ont pu être appliqués qu'au chanfrein de chevaux en miniature faits d'argile ou de bois.

Les réflexions ci-dessus sont toutes provisoires et posent des problèmes sans les résoudre. Elles suffiront du moins, j'espère, à faire comprendre toute l'importance qui s'attache pour nous à une étude plus approfondie de l'art " sibérien ".

Paul PELLIOT, de l'Institut.



" RECHERCHES SUR LES ARTS PLASTIQUES " ET " HISTOIRE DE L'ART "

Un fossé profond se creuse peu à peu entre ce que nous appelons " Recherches sur les arts plastiques " et " Histoire de l'art ". La différence décisive qui les sépare consiste surtout en ceci que les " recherches sur les arts plastiques " prennent en considération les monuments qui n'ont pas été conservés, tandis que " l'histoire de l'art " ne tient compte que de ce qui a été conservé. Etant donné que ces deux sciences travaillent sur des bases philologiques et historiques, leur opposition doit naître, semble-t-il, de ce que les " recherches sur les arts plastiques " ont su découvrir des méthodes supérieures à celles employées par " l'histoire de l'art ", qui permettent de mettre à l'ordre du jour cela même qui n'a pas été conservé.

Le fait qu'on ne parle, s'il s'agit de l'Asie, que de l'Asie mineure, de l'Inde et de l'Asie Orientale, négligeant l'Asie essentielle que ces territoires ne font qu'encercler, provient de ce que nul ne s'occupe de l'art des nomades, ni de l'architecture de briques crues. En Europe, il n'est, de même, question que des grands styles de l'architecture de pierre, et en particulier de la représentation humaine ; on ne tient aucun compte de la lacune imposée par l'omission de l'art du bois et de son ornementation; on agit comme s'il ne devait jamais être question de cet art qui fut pourtant si décisif pour les pays du Nord (à partir des Alpes). Je ne veux pas même parler de l'art du Sud dans les régions équatoriales, art qui, à l'époque paléolithique, parvint jusque dans le massif des Alpes européennes, et dont le lieu d'origine se trouve sans doute en Afrique. Il ne faut certes pas le confondre avec le grand art des régions tempérées, qui naquit dans le bassin méditerranéen et l'Orient connu des anciens; presque seul au premier plan jusqu'aujourd'hui, il ne devint néanmoins possible que par suite d'un contact entre l'art du Sud et celui du Nord.

Il me semble que ces exemples devraient suffire pour attirer l'attention sur le tournant décisif auquel se trouve une science de l'esprit qui ne dépend pas des seules sources écrites, mais trouve son point de départ dans des monuments originaux : les œuvres plastiques de notre globe. Il est évident qu'une des premières et des plus importantes tâches consistera à remplir les " blancs " qui se trouvent sur la carte des monuments. Nous aurons ainsi peu à peu, une vue d'ensemble de la terre, selon un ordre purement géographique ; le point de vue chronologique ne viendra qu'en second lieu. Cette exigence est nécessitée par le nouveau mode de recherches de la science de l'observation de l'essence des choses et de celle de l'explication de l'évolution, sciences qui, toutes deux, font partie du domaine des recherches purement objectives, et ne doivent pas être confondues avec les recherches de l'esthéticien.

Celles-ci ont, en effet, pour objet, ce que l'on a jusqu'ici appelé " histoire des arts plastiques ". Il nous faut de plus en plus redouter de fausser la signification des monuments par des opinions préconçues, édifiées depuis des siècles ; c'est pourquoi une distinction très nette s'impose. Tant d'œuvres d'art ont déjà été transformées par des restaurations conformes aux " convictions historiques " du siècle dernier, que l'érudit doit passer

aujourd'hui plus de temps à déterminer l'état primitif d'un objet qu'il ne lui en restera pour ses travaux proprement dits. Si nous continuons de permettre que nos musées et leur matériel aient une influence prépondérante sur les études ; si nos revues ne peuvent vivre qu'au service des collectionneurs, le XX^e siècle, par les violences qu'il aura fait subir aux œuvres dont il s'occupe, par les erreurs dans lesquelles il aura induit les amateurs en n'envisageant les choses que du point de vue de l'esthéticien et en les arrachant de l'ensemble dont elles font partie, le XX^e siècle, dis-je, ne le cédera en rien au XIX^e siècle qui, lui, s'attaqua aux monuments eux-mêmes. Les quelques revues scientifiques qui existent encore, sont, en Allemagne du moins, au service des opinions sorbonnardes ; si bien qu'un organe indépendant est indispensable pour que parviennent à s'exprimer ceux qui ne font partie d'aucune école.

La connaissance de l'ensemble de l'art du globe n'aura de signification que lorsque le technicien ne fera plus de l'histoire de l'art — c'est-à-dire ne juxtaposera plus des cycles artistiques, dans l'un desquels il pourra à son choix se cantonner, mais sera parvenu à se rendre compte, en étudiant l'essence des choses et leur évolution, que les innombrables cycles artistiques se divisent en trois courants dépendant les uns des autres, et qu'une science n'existe que si, par principe, elle s'occupe de la totalité et ne conçoit les choses que par rapport à elles. Alors cessera aussi l'importance décisive accordée jusqu'à présent aux dates, celles-ci conservant d'ailleurs toute leur importance lorsqu'il s'agira de la science fondamentale des monuments ; mais dans les recherches concernant l'essence et le développement des choses, nous ne nous occupons que des types et non pas des monuments isolés. Notre travail est orienté vers la comparaison des valeurs et des forces. Là aussi il s'agit de réalités, et les réalités ne doivent pas être abordées par le canal de la " tricherie ", mais, bien au contraire, par celui des méthodes scientifiques, que j'appelle " contemplation " lorsqu'il s'agit de la recherche des valeurs et " explication " lorsqu'il s'agit de la recherche des forces. Elles doivent être envisagées parallèllement à l'étude des monuments, la seule qui fît autorité jusqu'à présent — qui s'efforce d'étudier les objets du point de vue philologique et historique ; une place leur est due en tant qu'elles représentent une méthode d'investigation technique ayant ses séries de faits et ses propres déductions.

Prenons un exemple concret. Non loin d'Orléans se trouve l'église de Germigny-des-Prés (reproduction n° 1). Les recherches historiques ont démontré qu'il s'agit là d'un édifice élevé, en 806, par l'évêque visigoth Théodulphe. Dès 1904, dans mon livre *La cathédrale d'Aix, ses altérations*, j'avais indiqué une possibilité d'origine; il a néanmoins fallu un quart de siècle avant que j'aie acquis une certitude concernant les valeurs intrinsèques et les forces qui aboutirent à l'existence de ce petit bâtiment. Il s'agit d'un carré de maçonnerie et de quatre piliers sur lesquels reposent une coupole. Les voûtes en berceau, dont les axes se croisent, sont soutenues par quatre trompes.

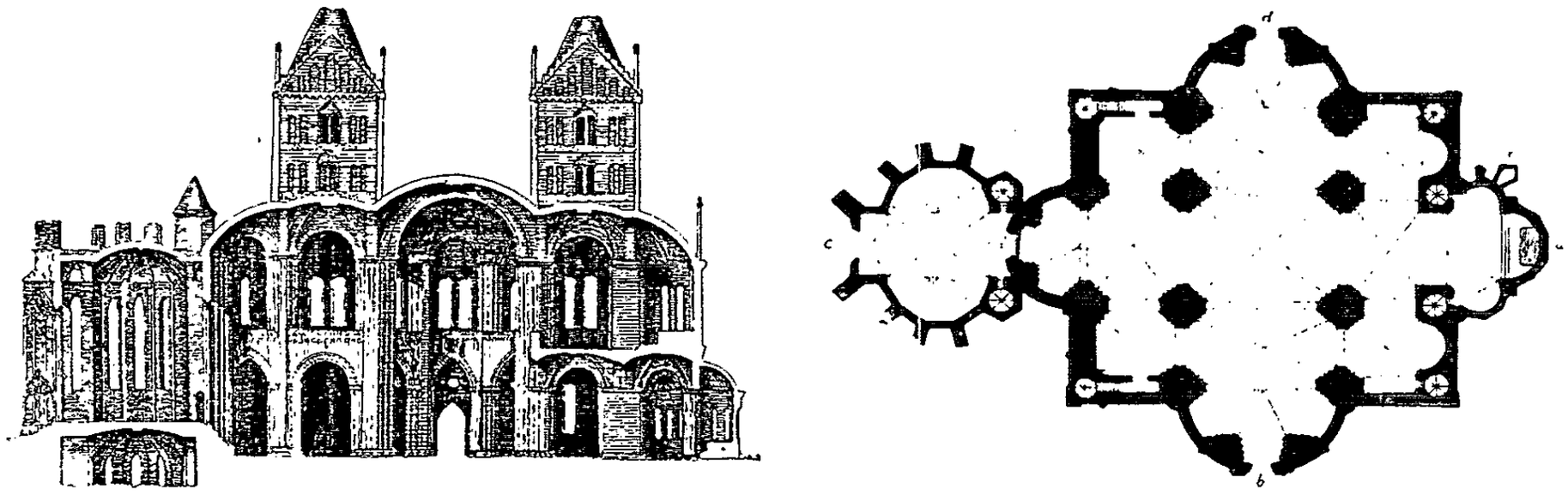
Un système de cet ordre aux temps carolingiens ? Procédant par comparaison, j'ai réussi à découvrir ses possibilités d'origine. Je remarquai, au cours de recherches préliminaires sur " l'art slave ancien ", un édifice, aujourd'hui disparu, du Brandebourg : l'église de la Vierge (Marienkirche), sur le Harlungerberg (reproduction n° 2). Je retrouvais, dans ses lignes essentielles, le même type qu'à Germigny. On a édifié sur l'église primitive une église absolument gothique, et dont le plan est remarquable. Nous pouvons

dire, d'après des témoignages et selon toute vraisemblance, que ce plan remonte au temple slave bâti sur ce même emplacement. Comment les Slaves en vinrent-ils à édifier de semblables constructions ? Sans doute, en partant de Germigny. Il y a des années déjà, j'avais retrouvé, au cours de recherches sur l'Arménie, un monument du même ordre que les deux monuments européens que je viens de citer ; les ruines de l'église de Bagaran (624-631) (reproduction n° 3). Ici aussi il s'agit d'un carré de trompes et de piliers centraux sur lesquels repose la coupole.

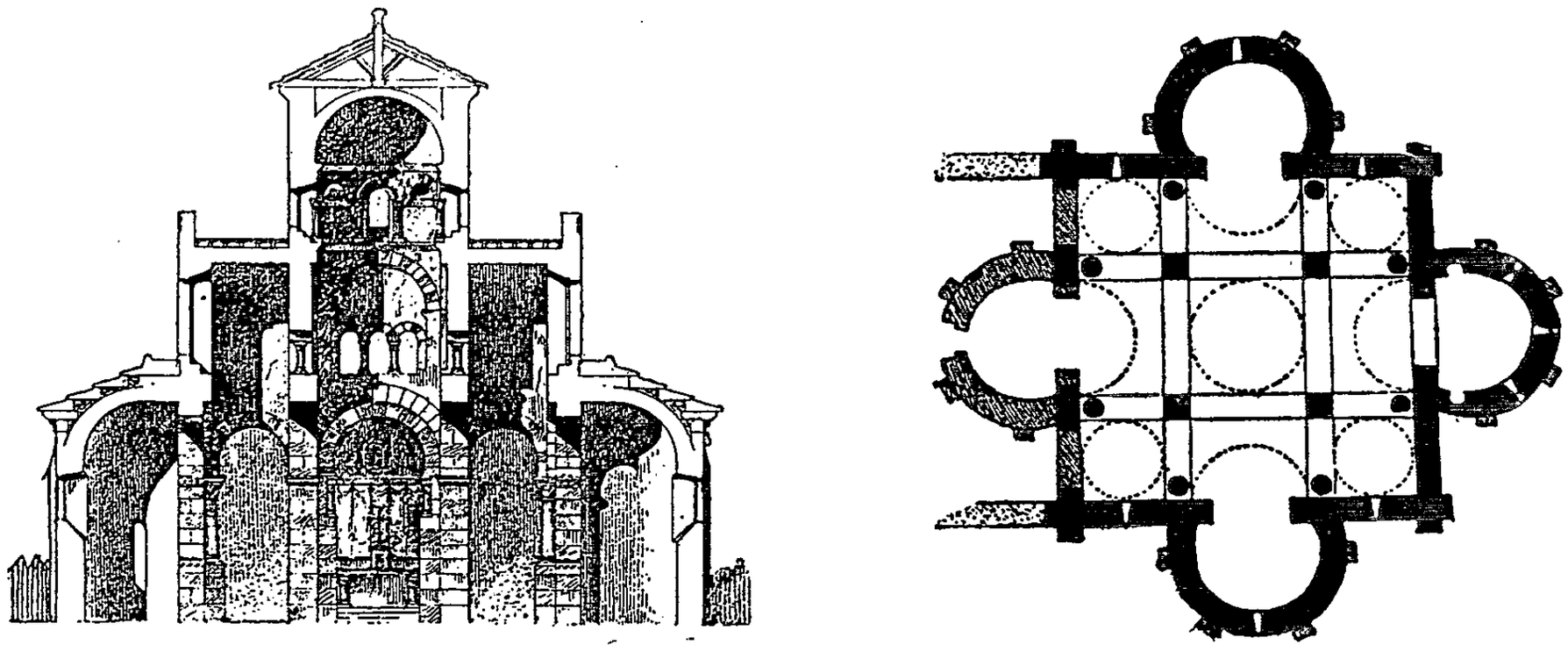
L'histoire de l'art, telle qu'elle a été conçue jusqu'ici, néglige froidement ce genre de faits. Mais si je conçois l'Europe en fonction de l'ensemble de notre globe, il devient évident que je ne peux passer inattentif auprès de pareilles évidences, qui reposent sur une parenté essentielle. Jusqu'aujourd'hui, les notions premières qui permettent ces considérations ont fait défaut. Elle réclament de l'historien d'art une connaissance géographique très différente de celle qui lui fut demandée jusqu'à présent. Que peuvent donc signifier, en fonction de l'ensemble du globe, les affinités essentielles existant entre Germigny, Brandebourg et Bagaran ?

Que le lecteur se réfère à mon article paru dans la *Revue des Arts asiatiques* (IV, 1927), *Le temple du feu*, ou mieux encore, à mon ouvrage sur les anciens Slaves. Un art iranien a existé qui, passant par le Nord — tout comme l'art de l'Orient ancien, de la Grèce et de Rome, passa par la Méditerranée — a exercé une influence sur l'Europe occidentale. Ce que fut la basilique de l'église chrétienne primitive pour le moyen âge occidental, le type de la coupole reposant sur un quadrilatère enserrant quatre piliers centraux, plus lointain dans le temps, le fut pour le moyen âge du Nord et de l'Est. On ne pense jamais à ce grand courant artistique, parce qu'on relie la Grèce à Rome et non à l'Iran et à l'Inde. C'est cependant alors seulement, qu'on peut tirer des conclusions concernant la signification de la spiritualité du Nord, la signification de l'Iran, de la religion universelle, aujourd'hui disparue, que fut le Mazdéïsme, cette religion étant considérée comme celle qui a le plus purement transmis l'ancien état d'esprit nordique au moyen âge européen, et cela en le faisant passer non par le bassin méditerranéen, mais bien par le Nord et l'Est de l'Europe. L'on trouve ici l'occasion de comparer les forces d'évolution qui résident dans l'esprit de persévérance à celles qui résident dans la volonté de puissance, l'art des peuples du Nord et celui des nomades arrivés au stade de maturité à l'art des peuples de l'Orient connu des anciens et à celui du bassin méditerranéen ; par ce procédé, on parvient à des conceptions absolument nouvelles, se rapportant à l'origine et à l'évolution des arts plastiques. On trouvera des renseignements concernant ces recherches dans mes livres : *Le rôle des pays du Nord dans l'art plastique de l'Europe occidentale*, 1926, *L'art des Slaves primitifs*, 1928, et *L'art plastique en Asie, son essence et son évolution*.

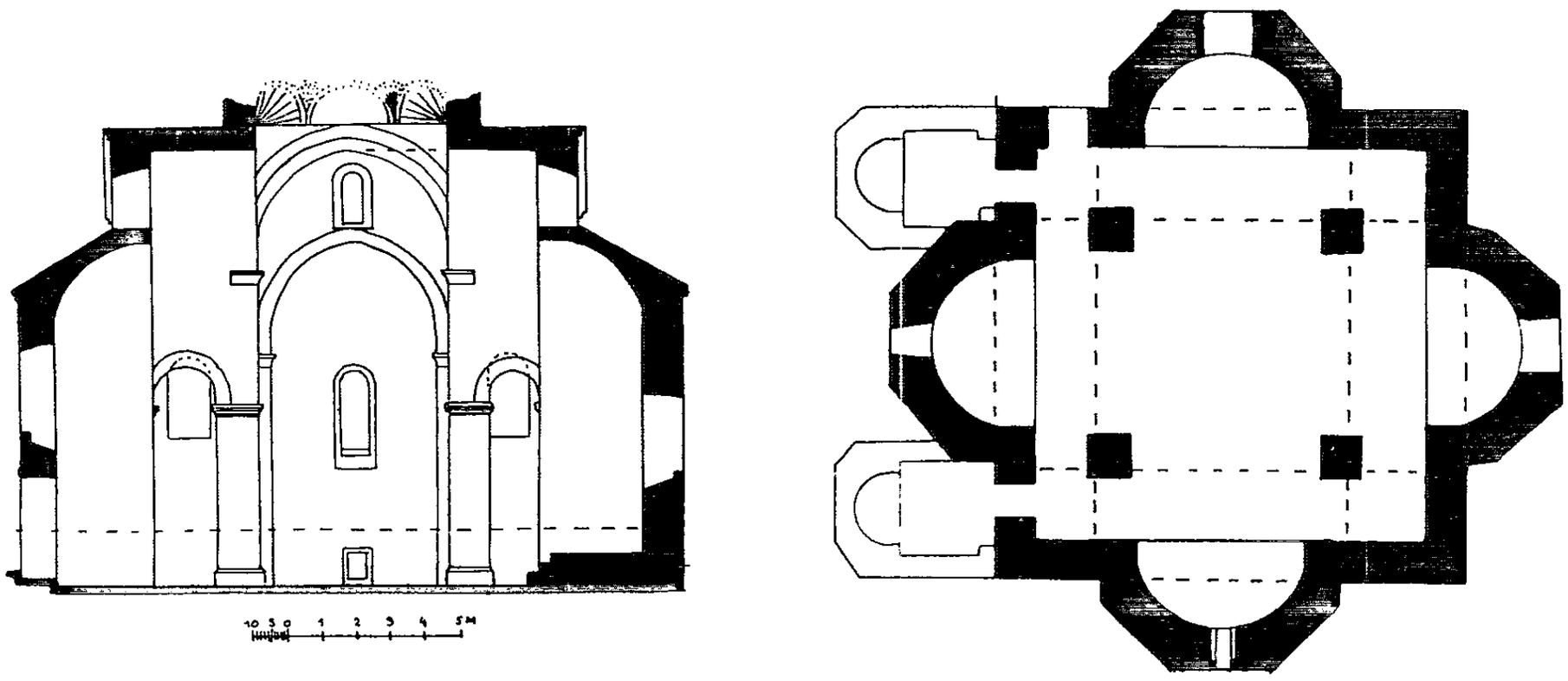
Ce que les arts gréco-romains et les lieux d'assemblées furent pour l'Europe occidentale (consulter : Von Bissing, *Le palais persan et la basilique en forme de tour, Etude sur l'art de l'Orient*) le Mazdéïsme et le temple du feu le furent pour les peuples slaves et germaniques du Nord. La force de civilisation qu'ils représentaient envahit le Nord de l'Europe, tout comme ce que nous nommons " art Gréco-romain " envahit les régions du Midi. Le temple Mazdéïste du feu nous révèle une forme architecturale semblable à



1. ÉGLISE DE GERMIGNY-DES-PRÉS. COUPE ET PLAN.



2. ÉGLISE DU HARLUNGERBERG.



3. ÉGLISE DE BAGARAN.

celle dont nous pouvons démontrer l'existence à Germigny-des-Prés, au Brandebourg, à Bagaran, dans les vestiges du temple slave, et aujourd'hui encore, dans les églises orthodoxes. Etant données les connaissances actuelles de l'historien d'art, tout cela lui semble invraisemblable. Mais celui qui se livre à des recherches dans le domaine des arts plastiques ne peut, et cela même parce qu'il veut travailler scientifiquement, négliger ce fait acquis par voie de comparaison : les affinités profondes qui lient ces divers monuments. Les explications de l'évolution que nous impose l'expérience sont-elles justes ? Les recherches amenées par elles nous le feront savoir. Mais il ne faut, à aucun prix, faire le silence sur des réalités de cet ordre, qui émergent par centaines. Il faut d'ailleurs ajouter que Germigny nous révèle dans sa décoration des droits indiscutablement persans ; je dois mentionner aussi qu'à Bagaran, la date de l'inscription se réfère au règne de Chosroès Parviz.

Le rapprochement de ces trois églises nordiques, à combien d'articles de foi de l'histoire de l'art ne se heurtera-t-il pas ? Il se heurtera dès l'abord à l'affirmation qu'il n'existe pas en Europe de monuments antérieurs à l'époque romaine et, moins encore, d'églises à cintres. On se hâtera donc de mettre en doute l'âge de Germigny; on sourira à l'idée qu'un temple slave ait jamais pu exister sur son emplacement. En ce qui concerne la construction des églises en Arménie, il n'existe d'ailleurs, à l'heure actuelle, qu'une seule opinion que voici : l'auteur du présent écrit vieillit de cinq siècles tous les édifices de cette lointaine et montagneuse région. Le type du quadrilatère à trompes et de la coupole reposant sur quatre piliers doit exister quelque part à Rome ; il est non moins certain que ce modèle se répandit ensuite dans les Gaules, dans ce qui est aujourd'hui la Prusse, et dans la province romaine de l'Ararat, ou mieux encore dans l'Arménie byzantine. Voilà, depuis des siècles, l'arbre généalogique de tout art plastique! Il n'y a pas contre cette opinion de recours possible ; ce qui pourrait y ressembler est passé sous silence ou ridiculisé par des arguments faciles, surtout lorsque l'importance de pivots tels que Rome et Byzance est mise en question.

Nous nous permettrons d'examiner succinctement, une fois encore, dans *Documents*, les bases d'une science, précieuse surtout par ses monuments représentatifs. Nous avons trois moyens de recherches : la connaissance, le caractère essentiel et l'évolution, avec leurs procédés : la description, l'observation et l'explication et leurs trois séries de faits : les objets, la valeur intrinsèque et la force. Nous faisons une distinction sévère entre la recherche objective et la recherche de l'esthéticien. Comment donc en sommes-nous encore aux conceptions du vieux Vasari, considérant son arbre généalogique des arts plastiques comme le seul valable. On trouvera réponse à ces questions dans mes deux livres : *La crise des sciences de l'esprit*, 1923 et *Recherches et éducation*, 1928. Dans ce dernier livre, on trouvera aussi mes conclusions sur le présent et l'avenir et l'on verra quelle est ma position vis-à-vis de Pierre de Coubertin et de l'Union pédagogique.

Josef STRZYGOWSKI.

LE CHEVAL ACADÉMIQUE

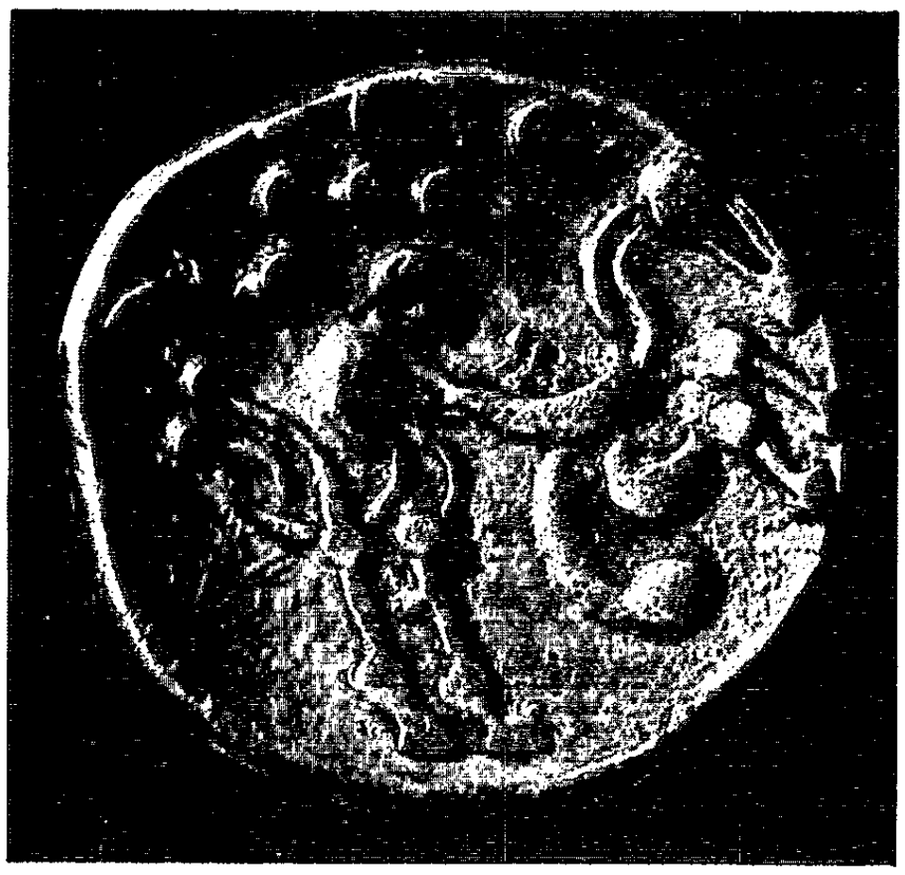
MONNAIES GRECQUES ET GAULOISES (AGRANDIES)
1. MACÉDOINE. - 2. LIMOUSIN - 3. ARTOIS

En apparence, rien dans l'histoire du règne animal, simple succession de métamorphoses confondantes, ne rappelle les déterminations caractéristiques de l'histoire humaine, les transformations de la philosophie, des sciences, des conditions économiques, les révolutions politiques ou religieuses, les périodes de violence et d'aberration... D'ailleurs, ces changements historiques relèvent en premier lieu de la liberté attribuée conventionnellement à l'homme, seul animal auquel on consente des écarts dans la conduite ou dans la pensée.

Il n'en est pas moins incontestable que cette liberté, dont l'homme se croit l'unique expression, est aussi bien le fait d'un animal quelconque, dont la forme particulière exprime un choix gratuit entre des possibilités innombrables. Il n'importe pas, en effet, que cette forme soit répétée identiquement par ses congénères : la prodigieuse multiplicité du cheval ou du tigre n'infirme en rien la liberté de la décision obscure en laquelle on peut trouver le principe de ce que ces êtres sont en propre. Seule reste à établir, afin d'éliminer une conception arbitraire, une commune mesure entre les divergences des formes animales et les déterminations contradictoires qui renversent périodiquement les conditions d'existence des hommes.

On trouve, liées à l'évolution humaine, des alternances de formes plastiques analogues à celles que présentent, dans certains cas, l'évolution des formes naturelles. Ainsi, le style académique ou classique s'opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires. Les styles pourraient être ainsi tenus pour l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel et, de la même façon, les formes animales, qui peuvent également être réparties en formes académiques et démentes.

Antérieurement à la conquête, la civilisation des Gaulois était comparable à celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale, représentant ainsi, au point de vue social, une véritable antithèse de la civilisation classique. Il est facile d'opposer aux conquêtes systématiques des Grecs ou des Romains, les incursions incohérentes et inutiles des Gaulois à travers



4. ARTOIS

5. RÉGION PARISIENNE

l'Italie ou la Grèce et, en général, à une constante faculté d'organisation, l'instabilité et l'excitation sans issue. Tout ce qui peut donner à des hommes disciplinés une conscience de valeur et d'autorité officielle : architecture, droit théorique, science laïque et littérature de gens de lettres, était resté ignoré des Gaulois qui ne calculaient rien, ne concevant aucun progrès et laissant libre cours aux suggestions immédiates et à tout sentiment violent.

Un fait d'ordre plastique peut être donné comme répondant exactement à cette opposition. Dès le IV^e^ siècle avant J.-C., les Gaulois, ayant utilisé pour leurs échanges commerciaux quelques monnaies importées, ont commencé à frapper des émissions originales en copiant certains types grecs et notamment des types portant au revers une représentation du cheval (ainsi les statères d'or macédoniens). Mais leurs imitations ne présentent pas seulement les déformations barbares habituelles résultant de la maladresse du graveur. Les chevaux déments imaginés par les diverses peuplades ne relèvent pas tant d'un défaut technique que d'une extravagance positive, portant partout à ses conséquences les plus absurdes une première interprétation schématique.

Le rapport entre les deux expressions grecque et gauloise est d'autant plus significatif qu'il s'agit de la forme noble et corréctement calculée des chevaux, animaux qui comptent à juste titre parmi les plus parfaits, les plus académiques. Il n'y a pas lieu d'hésiter à dire à ce sujet, pour aussi paradoxal que cela puisse sembler, que le cheval, situé par une curieuse coïncidence aux origines d'Athènes, est l'une des expressions les plus accomplies de l'*idée*, au même titre, par exemple, que la philosophie platonicienne ou l'architecture de l'Acropole. Et toute représentation de cet animal à l'époque classique, peut être donnée comme exaltant, non sans trahir une commune arrogance, sa parenté profonde avec le génie hellénique. Les choses se passent, en effet, comme si les formes du corps aussi bien que

6. RÉGION DE VERDUN

les formes sociales ou les formes de la pensée tendaient vers une sorte de perfection idéale de laquelle toute valeur procéderait ; comme si l'organisation progressive de ces formes cherchait à satisfaire peu à peu à l'harmonie et à la hiérarchie immuables que la philosophie grecque tendait à donner en propre aux *idées*, extérieurement à des faits concrets. Et toujours est-il que le peuple qui s'est le plus soumis au besoin de voir des idées nobles et irrévocables régler et diriger le cours des choses, pouvait aisément traduire sa hantise en figurant le corps du cheval : les corps hideux ou comiques de l'araignée ou de l'hippopotame n'auraient pas répondu à cette élévation d'esprit.

Les absurdités des peuples barbares sont en contradiction avec les arrogances scientifiques, les cauchemars avec les tracés géométriques, les chevaux-monstres imaginés en Gaule avec le cheval académique.

Les sauvages auxquels sont apparus ces phantasmes, incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente, une succession d'images violentes et horribles, aux grandes idées directrices qui donnent à des peuples ordonnés la conscience de l'autorité humaine, étaient

7. CELTES DE TRANSYLVANIE

8. EAUZE (GERS)

incapables aussi de discerner clairement la valeur magique des formes régulières figurées sur les monnaies qui leur étaient parvenues. Toutefois, une correction et une intelligibilité parfaites, impliquant l'impossibilité d'introduire des éléments absurdes, s'opposaient à leurs habitudes aussi bien qu'un règlement de police aux plaisirs de la pègre. Il s'agissait, en fait, de tout ce qu'avait paralysé nécessairement la conception idéaliste des Grecs, laideur agressive, transports liés à la vue du sang ou à l'horreur, hurlements démesurés, c'est-à-dire ce qui n'a aucun sens, aucune utilité, n'introduisant ni espoir ni stabilité, ne conférant aucune autorité : par degrés, la dislocation du cheval classique, parvenue en dernier lieu à la frénésie des formes, transgressa la règle et réussit à réaliser l'expression exacte de la mentalité monstrueuse de ces peuples vivant à la merci des suggestions. Les ignobles singes et gorilles équidés des Gaulois, animaux aux mœurs innommables et combles de laideur, toutefois apparitions grandioses, prodiges renversants, représentèrent ainsi une réponse définitive de la nuit humaine, burlesque et affreuse, aux platitudes et aux arrogances des idéalistes.

Il faut assimiler à cette opposition, apparemment limitée au champ de l'activité humaine, les oppositions équivalentes données dans l'ensemble du règne animal. Il est évident, en effet, que certains monstres naturels, tels qu'araignées, gorilles, hippopotames, présentent une ressemblance obscure mais profonde avec les monstres imaginaires gaulois, insultant comme ceux-ci à la correction des animaux académiques, du cheval entre autres. Ainsi les forêts pourrissantes et les marécages croupis des tropiques reprendraient la réponse innomable à tout ce qui, sur terre, est harmonieux et réglé, à tout ce qui cherche à faire autorité par un aspect correct. Et il en serait de même des caves de nos maisons où se cachent et se mangent des araignées et encore des autres repaires des ignominies naturelles. Comme si une horreur infecte était la contre-partie constante et inévitable des formes élevées de la vie animale.

Et il importe d'observer à ce sujet que les paléontologues admettent que le cheval actuel dérive de lourds pachydermes, dérivation qui peut être rapprochée de celle de l'homme par rapport au hideux singe anthropomorphe. Sans doute, il est difficile d'être fixé au sujet des ancêtres exacts du cheval ou de l'homme, tout au moins quant à leur aspect extérieur; toutefois, il n'y a pas lieu de mettre en doute le fait que certains animaux actuels, hippopotame, gorille, représentent, par rapport à des animaux bien proportionnés, des formes primitives. Il y a donc lieu de situer l'opposition envisagée de l'engendrant à l'engendré, du père au fils et de représenter comme un fait typique des figures nobles et délicates apparaissant à l'issue d'un égout nauséabond. Que s'il faut donner une valeur objective aux deux termes ainsi opposés, la nature, procédant constamment en opposition violente par rapport à l'un d'entre eux, devrait être représentée en constante révolte avec elle-même : tantôt l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain ou du cheval; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écœurantes se succédant. Tous les renversements qui paraissent appartenir en propre à la vie humaine ne seraient qu'un des aspects de cette révolte alternée, oscillation rigoureuse se soulevant avec des mouvements de colère et, si l'on envisage arbitrairement en un temps réduit des successions de révolutions qui ont duré sans fin, battant et écumant comme une vague dans un jour d'orage.

Sans doute il est difficile de suivre le sens de ces oscillations à travers les avatars historiques. Parfois seulement, ainsi pour les grandes invasions, il est possible de voir avec netteté une incohérence sans espoir l'emporter sur une méthode rationnelle d'organisation progressive. Mais les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal symptôme des grands renversements : ainsi pourrait-il sembler aujourd'hui que rien ne se renverse, si la négation de tous les principes de l'harmonie régulière ne venait pas témoigner de la nécessité d'une mue. Il n'y a pas lieu d'oublier, d'une part, que cette négation récente a provoqué les plus violentes colères, comme si les bases mêmes de l'existence avaient été mises en cause; d'autre part, que les choses se sont passées avec une gravité encore mal soupçonnée, expression d'un état d'esprit parfaitement incompatible avec les conditions actuelles de la vie humaine.

Georges BATAILLE.

EXPLICATION DES FIGURES. — 1. Statère de Philippe II de Macédoine (359-336 av. J.-C.). Bige conduit par Niké. Au droit, tête d'Apollon. Une des monnaies les plus répandues de l'antiquité grecque. Or, Grandeur réelle : 17 millimètres.

2. Statère des *Lemovices*, dérivé de la monnaie précédente. Les deux chevaux sont remplacés par un cheval androcéphale. Au droit, tête coiffée d'un sanglier autrefois identifiée avec Ogmius, dieu gaulois de l'éloquence. Or. Grandeur réelle : 20 millimètres.

3. Statère des *Atrebates* présentant une dislocation complète des données primitives. Au droit est un buste lauré, très indistinct. Or. Grandeur réelle : 19 millimètres.

4. Variante du nº 3, même grandeur.

5. Statère des *Parisii*. Cheval surmonté d'une sorte de filet. Au droit, tête laurée. Or. Grandeur réelle : 28 millimètres.

6. Statère attribué aux *Verodunenses* : on en trouve des exemplaires dans l'est de la France. Le cheval a la tête retournée à droite. Au droit, tête laurée. Or rouge. Grandeur réelle : 22 millimètres.

7. Imitation celtique du tétradrachme de Macédoine. De telles imitations sont trouvées en Transylvanie. On distingue difficilement un cavalier ; le cheval a des entraves aux pieds. Au droit, tête laurée. Argent. Grandeur réelle : 34 millimètres.

8. Monnaie d'argent des *Elusates*. Cette monnaie représente vraisemblablement une imitation de la drachme grecque d'Emporiae (Espagne), au type de Pégase. Au droit, tête informe. Grandeur réelle : 18 millimètres.

APHORISMES MÉTHODIQUES

L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations.

On peut constater depuis vingt années une diminution de la réalité mécanisée et une augmentation de l'invention hallucinatoire et mythologique.

Le tableau est une contraction, un arrêt des processus psychologiques, une défense contre la fuite du temps, et ainsi une défense contre la mort. On pourrait parler d'une concentration des rêves.

Il est caractéristique que le changement le plus fort ait porté sur les notions abstraites, placées sous le signe de l'éternité, alors qu'on négligeait l'intuition visuelle de laquelle on exigeait à peu près la constance d'un domestique. On a identifié la vue avec les objets rigides qui sont le plus souvent son contenu. Ces objets qu'on a exprimés par des mots invariables, on les a rendus a-fonctionnels : on construisait ainsi un contraste entre le prétendu temps fonctionnel, rempli par des processus psychologiques, et un espace rigide extérieur au temps et au psychologique. Mais on n'a pas compris que ce temps rigide, formulé par des abstractions, n'est pas plus mobile que la notion d' espace.

Pour transformer cet espace en une fonction mobile psychologique, il fallut d'abord éliminer les objets rigides, réceptacles des conventions : on devait ainsi mettre en question la vue elle-même.

On regardait l'espace comme la base rigide de notre existence et comme le signe même de la durée. Dans ce sens, on faisait servir l'art à la représentation des morts et l'image devait garantir la survivance. Nous constatons deux types différents de représentation du mort : 1° Une représentation naturaliste qu'on ne doit pas expliquer, comme on le fait presque toujours, par la joie de vivre mais par la peur devant la mort. Obsédé par la peur de la mort, on tente d'éterniser l'existence de l'ancêtre et de soutenir la continuité perpétuelle de la famille ou de la tribu, car, dans ce sens, la famille n'est pas seulement l'alliance des vivants, mais l'ensemble des vivants et des esprits des morts. Plus on rend le mort vivant dans l'image, plus on s'écarte des formes monstrueuses des mauvais esprits, et ainsi on les oublie. Ce serait presque une manière de désenvoûtement. 2° Il existe une sorte de réalisme métaphysique dans l'art exotique et archaïque : on ne veut pas représenter le mort même, mais son *Kâ* ou son *âme d'ombre* et, de cette représentation des substances indestructibles, provient un art du statique et du permanent. On aurait ainsi une manière d'expliquer le caractère tectonique de telles œuvres d'art.

L'œuvre d'art religieuse est, pour ainsi dire, produite par l'invisible, causée par la disparition, la non-existence d'un être. L'œuvre d'art est une protection contre l'invisible qui rôde en tous lieux et effraie ; une barrière à l'animisme diffus qui menace de mettre le croyant en pièces. Le naturalisme de l'homme religieux est une défense contre les monstruosités de la fantaisie religieuse. On dispose contre l'infini et les rapides analogies de l'imagination religieuse un canon et des formes académiques. Cet académisme est le signe des limites psychologiques et d'une craintive étroitesse d'esprit.

L'œuvre d'art religieuse est conforme à un canon parce qu'elle est magique : ce qui veut dire que cette œuvre d'art doit posséder des qualités précises pour causer les effets magiques désirés, et c'est pour cela qu'il faut la répéter fidèlement dans tous les détails, le plus petit changement pouvant compromettre le résultat. Ainsi pourrait-on expliquer en partie le caractère conservateur de l'art archaïque et exotique. Ce dogmatisme aboutit à placer cet art en dehors des processus historiques. Et cela finit dans une mnémotechnique des formes tout à fait mécanisée.

La proportion de ces œuvres d'art, leur composition ne sont pas déterminées dans un sens naturaliste, mais symbolique, c'est-à-dire qu'un élément, peut-être sans importance au point de vue de la forme, peut devenir le centre de toute une figuration à cause de son importance mythologique.

On peut définir ces statues des ancêtres comme une sorte de mémoire fixée : le durable a été donné comme non assujetti à la mort et il en est résulté une manière statique. On fabrique les images adorées des morts divinisés et celles d'un monde parfait. Dans ce sens, on peut parler d'un naturalisme religieux dans lequel le mort, justement grâce à sa position transcendantale, grâce au fait de sa mort, est plus fort que le vivant même.

Naturalisme religieux : on reconnaît le monde comme une création divine, on confirme cette notion par une croyance optimiste. Avec un scepticisme progressif ne se dissocient pas seulement les croyances et les notions abstraites, mais aussi la vue et l'héritage visuel. Le monde et les objets ne sont plus les prototypes divins et éternels, imités soit par résignation religieuse, soit dans l'espoir de créer des forces à l'aide des objets.

Mais dans ces moments où l'on commence à douter des notions abstraites, on croit encore, d'une manière naïve, à la vue ou à l'espace supposés constants. Plus tard, on s'en prend avec le même scepticisme, signe d'une infime liberté humaine, à l'espace prétendu constant et uniforme. On découvre un pluralisme des espaces spécifiques. On ne procéde plus par un détour à travers les objets et l'on tente une figuration directe. On regarde ainsi le motif comme une interruption du processus visuel direct (le motif est maintenant un empêchement), et l'on crée des figures hallucinatoires qui correspondent à un processus autiste. On regarde le monde conventionnel comme un ensemble de signes épuisés. Et l'on prétend, à l'exemple du mathématicien et du physicien, qui construisent leurs espaces spécifiques, créer des figurations adéquates au sujet pour donner des *solutions élégantes* dans l'ordre psychologique. On constate la scission complète entre l'objet et l'ensemble des signes mécanisés et conventionnels qui, en raison de leur compréhension facile et de leur utilisation multiple, sont appréciés biologiquement. L'objet est un ensemble d'expériences mixtes, et c'est à cause de cela qu'on peut déclencher par lui un grand nombre de réactions variées.

Cependant la figuration est un signe spécifique pictural créé par un processus purement optique et tout à fait éloigné des expériences mixtes. Aussi est-elle spécialisée au point de vue de l'organe visuel, jouant ainsi un rôle autonome dans les processus psychologiques.

La représentation réaliste de la Renaissance correspond à peu près à une littérature utopiste. Une téléologie optimiste se montre dans ces tableaux : on substitue à l'au-delà une héroïsation correspondant à la mythologie antique.

A l'époque de la Renaissance, le macrocosme concordait avec le microcosme. Il y avait une sorte de naturalisme du canon et de l'archétype, auquel on croyait parce que les processus psychologiques semblaient adéquats aux processus de la nature.

C'est aujourd'hui que se déclare une disproportion entre les processus psychologiques et ceux de la nature : ces derniers ne donnent plus d'indications touchant l'ordre psychologique et les expériences autonomes. Nous constatons une spécialisation violente des lois et ainsi une limitation de leur puissance. A cause de cette spécialisation de la physique et de la pensée scientifique, la nature est devenue, pour ainsi dire, une convention scientifique et limitée, et la vue est devenue plus autonome, plus autiste et plus humaine.

Chaque loi psychologique est purement qualitative, et ses conséquences peuvent être contradictoires : on veut dire par là que le même processus psychologique peut entraîner des réactions contradictoires.

La psychologie téléologique de la Renaissance a interprété les facultés psychologiques dans un seul sens : on a fabriqué une psychologie statique à partir d'un contenu objectif, et non à partir des processus psychologiques. Il s'agit d'une époque qui ignore le drame.

La Renaissance définissait la nature comme une œuvre d'art, conforme à des lois physiques et en même temps parfaitement conforme à la raison humaine (interprétation païenne du catholicisme). On croyait ainsi que l'œuvre d'art, étant du même ordre que l'œuvre naturelle, possédait une vérité en soi ; qu'on pouvait la fabriquer, pour ainsi dire, en suivant des règles mathématiques telles que les règles de la proportion et de la perspective. On constate le renouvellement d'un fétichisme scientifique, prétendant enfermer une réalité, prétendant établir l'identité de l'homme avec une réalité extérieure.

Cependant nous, nous distinguons nettement les analogies libres et la suite des formes biologiques. L'image formée d'après ces dernières est seulement le signe de notre captivité. La notion de la nature est devenue la somme de constructions tellement spéciales qu'elle a presque cessé d'avoir une importance humaine. Elle est tellement imprégnée de calculs et de constructions qu'elle n'est plus qu'une hallucination intellectuelle, n'enfermant plus de réalité directe : un monde de signes rationnels à peu près arbitraires.

C'est à de tels complexes artificiels que s'opposent des figurations autistes et libres. Bien que les conceptions scientifiques soient le résultat de postulats arbitraires, on veut leur donner une valeur générale à l'aide d'une logique uniforme, mais l'artiste est moins prétentieux que l'homme scientifique et n'est pas comme lui ensorcelé par les unités. Si les savants veulent regagner un crédit quelconque, ils doivent sortir de ce fétichisme des unités et limiter la valeur de leurs lois. Dans ce sens, un premier coup a été porté par l'élimination de la notion d'infini, héritage religieux.

C'est justement la signification concrète de chaque œuvre d'art, son côté arbitraire et hallucinatoire, qui nous sauve du mécanisme d'une réalité conventionnelle et de l'escroquerie d'une continuité monotone.

Carl EINSTEIN.

PABLO PICASSO

QUELQUES TABLEAUX DE 1928

Nous publions quelques tableaux récents de Picasso.

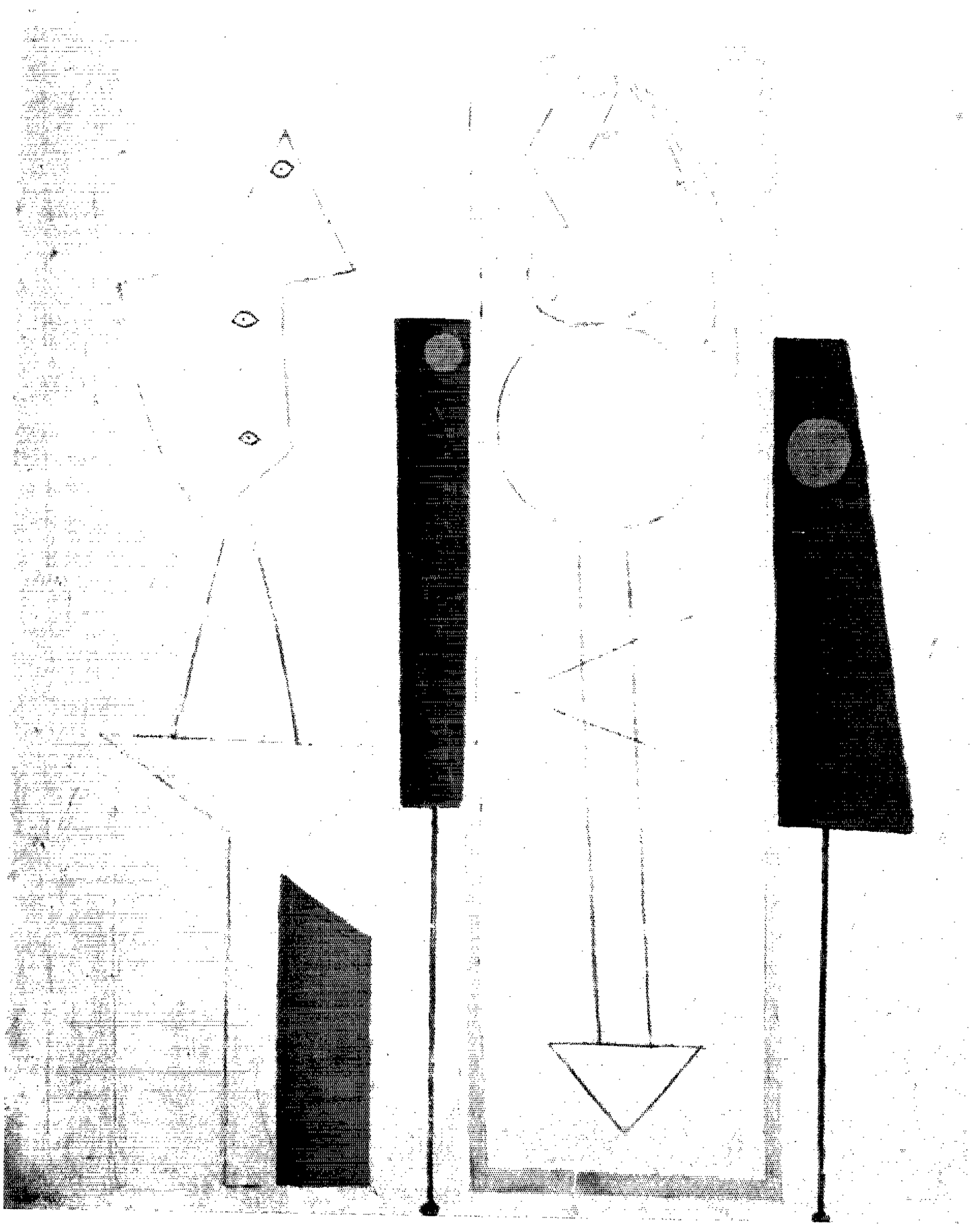
Dans ces tableaux, la construction est fondée sur une hallucination tectonique : mais on a seulement retenu les accents statiques, les éléments qui pouvaient s'opposer à la fuite des visions. Nous constatons une discipline de l'hallucination : le flot des processus psychologiques est pour ainsi dire rejeté par la digue statique des formes.

Tout ce qui arrêtait auparavant : les objets, principes conservateurs, et les conventions mnémotechniques sont dépassés. On utilise un minimum de truquage professionnel : en effet, c'est le néant qui est la prémisse de toute construction immédiate. Les objets représentent plutôt un obstacle à la figuration hallucinatoire, parce qu'ils divisent les processus psychologiques en deux réalités et détruisent toute concentration.

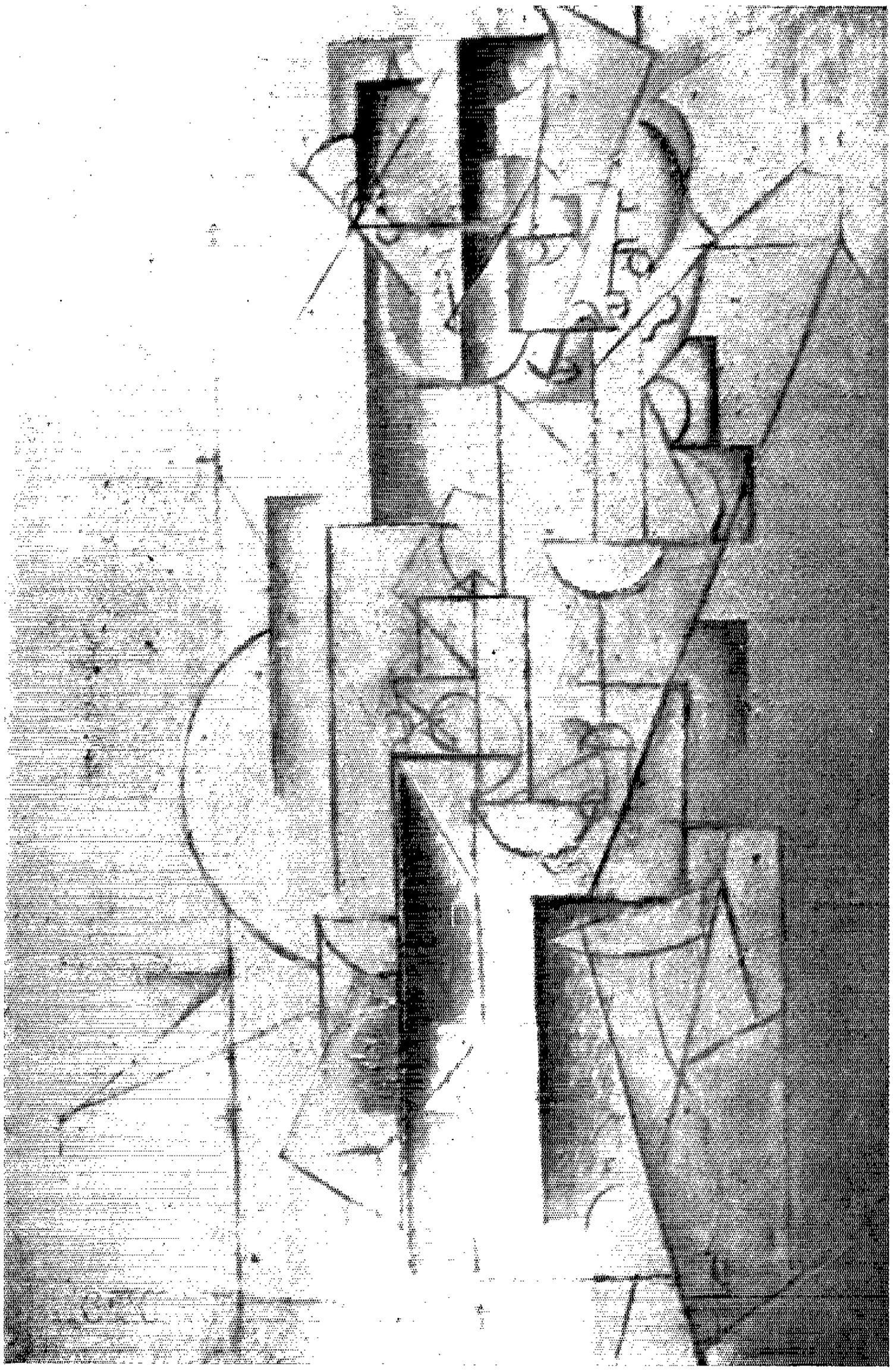
La tautologie, ailleurs fatale, est évitée dans ces tableaux et la répétition des formes biologiques habituelles est écartée. Nous nous trouvons en présence de créatures identiques au sujet, extérieures à la vue et à ses compositions mixtes. Rien de commun avec les images métaphoriques : il n'est plus question d'allégories de la réalité. Aucune vérification n'est possible : les éléments imaginaires non adaptés sont invérifiables. On a oublié la convention de la réalité, restée ailleurs l'objet d'une véritable adoration, au même titre qu'une substance transcendentale. On est placé en dehors du *normal*, simple abstraction des représentations mécanisées qu'on trouve partout « arrangées ». On a écarté la monotonie biologique, insuffisante aux hallucinations.

Picasso n'accepte pas les choses données, ce que les faibles adorent encore comme une substance transcendentale. On sort avec lui de l'hallucination fataliste et stable de Freud, formule limitée dans laquelle l'inconscient est représenté, d'une manière métaphysique, comme une substance constante. La statique de ces tableaux est le résultat de processus longs mais rapides. C'est une compression qui dégage des réactions d'autant plus fortes qu'elle est plus violente. Les tableaux sont les carrefours des processus psychologiques dirigés par l'artiste. Ces constructions reposent sur des couches très profondes en ce sens que rien n'est plus humain ni plus inconscient que la géométrie des formes. Mais il n'y a pas lieu de parler, dans le cas présent, d'archaïsme ou de vision rétrograde et primitive : ces formes, en apparence simples, présentent des orientations dans l'espace susceptibles de plusieurs interprétations. Une ligne géométrique est définie dans un sens pour arriver à une solution : la force des lignes de Picasso provient de la multiplicité des axes intégrés, chaque forme correspondant d'une manière télépathique à toutes les formes du tableau.

Les tableaux de 11 et 12 présentent une suite abondante de détails plus librement conçus que la construction générale du tableau. Une cadence familière est remplie de rimes inattendues et, si l'on peut dire, l'espace est à peu près neutralisé par la multiplicité d'axes des figures. Aujourd'hui le nombre des signes est réduit, mais l'isolement du tableau total



PICASSO, ATELIER (1928)
GALERIE SIMON



Cliché Galerie Simon

PICASSO, FIGURE (1912)

est beaucoup plus décidé. Auparavant, des plans transparents se coupaient en créant des formes discontinues : on crée aujourd'hui une certaine continuité des formes analogues.

Les tableaux de la Renaissance présentaient une somme de mouvements optiques incohérents, exécutés sur un axe en rapport avec un corps plastique. C'est à notre époque qu'on a comprimé sur un seul plan des mouvements des yeux correspondant à plusieurs axes. La peinture depuis Giotto procédait de l'architecture, offrant un choix de systèmes visuels analogues à ceux de l'architecture : à notre époque, c'est du peintre que procèdent le sculpteur et l'architecte, utilisant les trouvailles picturales. Cézanne a été le premier architecte de son temps, comme aujourd'hui Picasso.

Aux mouvements optiques proprement architecturaux, on oppose une vision statique et plate. On crée ainsi une totalité des vues et un équilibre des différents axes. C'en est fini de la convention de la colonne vertébrale.

Nous attirons l'attention sur la polyphonie de surface des trois premiers tableaux, qui présentent des indications multiples au sujet de l'espace. On pourrait parler de divisions en « champs de formes » contenant les diverses figures.

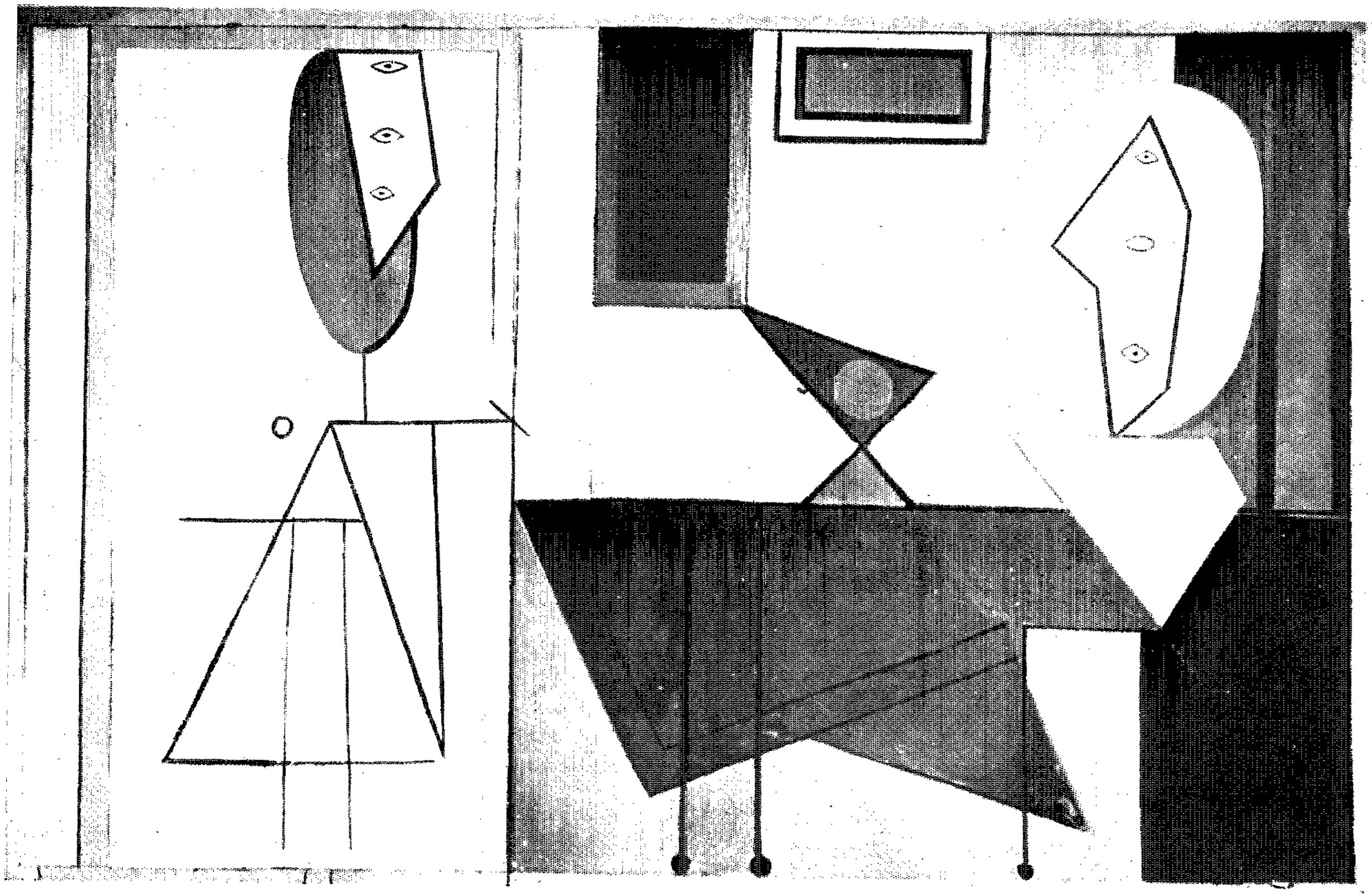
Les formes, dans ces tableaux, trouvent des champs d'action nettement divisés ; on pourrait parler de radiations formelles. Les signes incrustés correspondent aux axes verticaux des figures et des compositions. Ces tableaux représentent le contraire des arrangements puristes, des amaigrissements : il y a là tout autre chose qu'un malentendu géométrique.

Les figures inscrites, entièrement inventées, proviennent d'un au-delà formel. Toutes leurs parties sont données comme des analogies de la composition totale, les valeurs procédant de la télépathie des formes imaginaires analogues et des variations de ces formes. Ici, la décision n'est pas le fait du canon biologique, mais de la composition directe et humaine. On donne des formes analogues et ainsi vraies, dans le sens de la composition inventée.

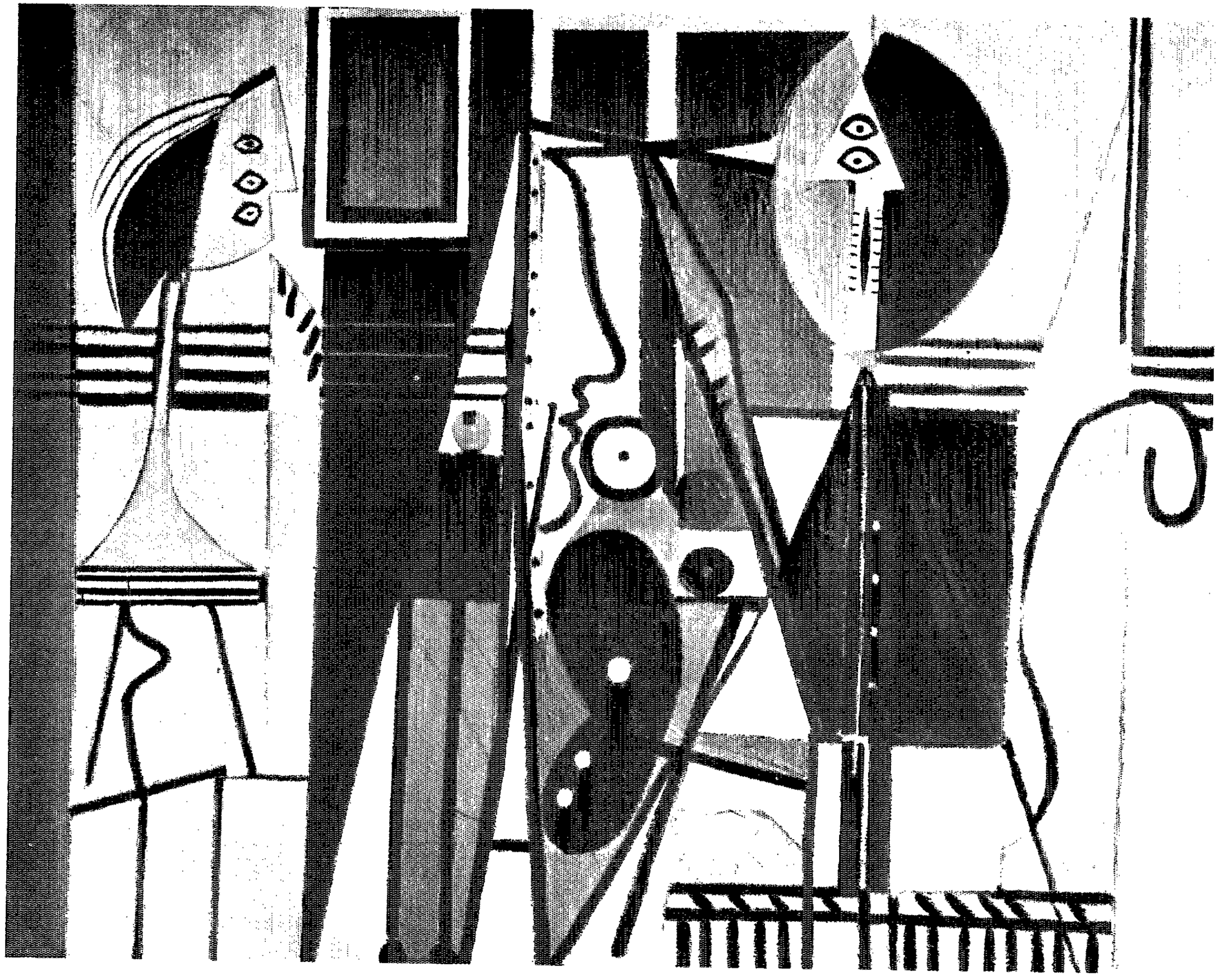
Ces tableaux n'ont rien de rhétorique. Ils n'ont aucun rapport ni avec les descriptions des tableaux de genre, ni avec telles descriptions des processus psychologiques dont la servilité excitée et mécanique fait songer à la représentation des pantoufles brodées. Quelle que soit la précision des moyens, le calligramme linéaire est très compliqué et il n'y a pas lieu de parler d'abréviations, puisqu'il s'agit de créations autonomes.

Nous publions également deux figures — créatures d'une mythologie des formes. Ces tableaux ne sont ni des commentaires, ni des paraphrases d'une réalité donnée : ils proviennent de l'au-delà d'une immanence immédiate. C'est, en effet, le centre psychologique qui se trouve le plus loin du type imitatif, et la plupart des œuvres d'art ne sont que des détours ayant pour objet de découvrir l'hallucination immédiate. Ce qui est important : Picasso n'est pas soumis aux tendances rétrogrades de l'imagination, parce que ses tableaux représentent des éléments psychologiques qui ne sont pas encore adaptés et dont la vitesse dépasse le conservatisme biologique.

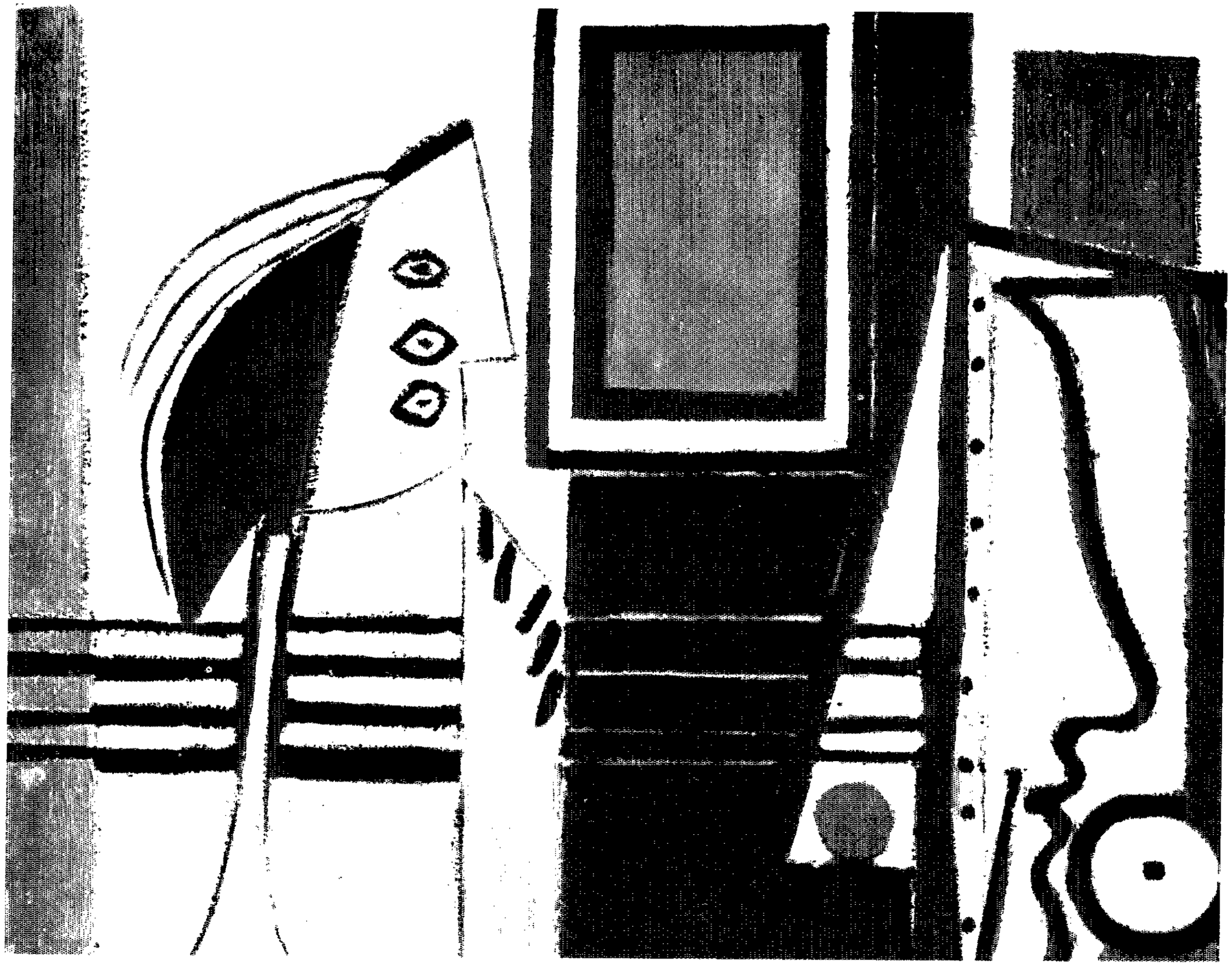
Carl EINSTEIN.



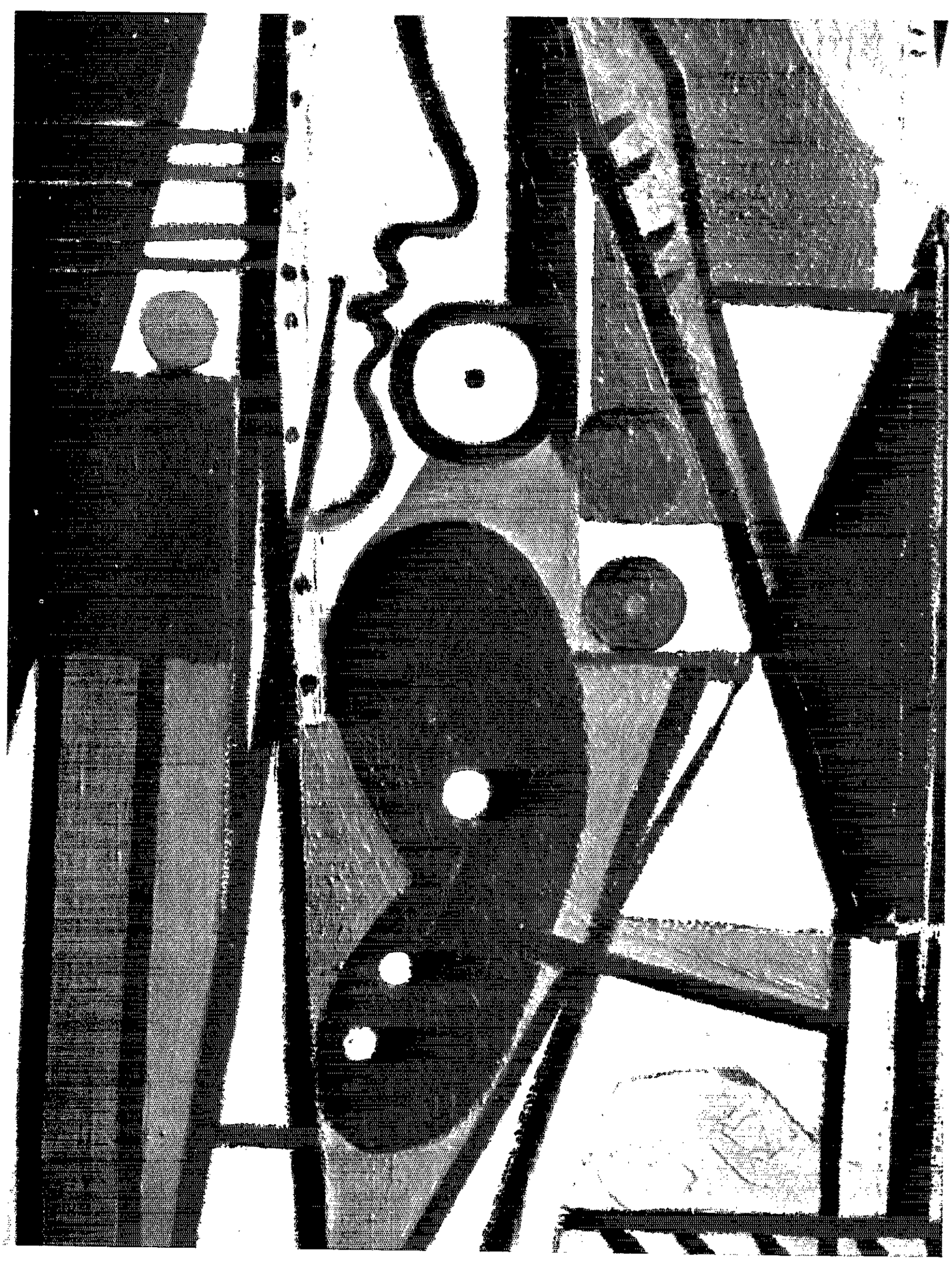
PICASSO, INTÉRIEUR (1928)



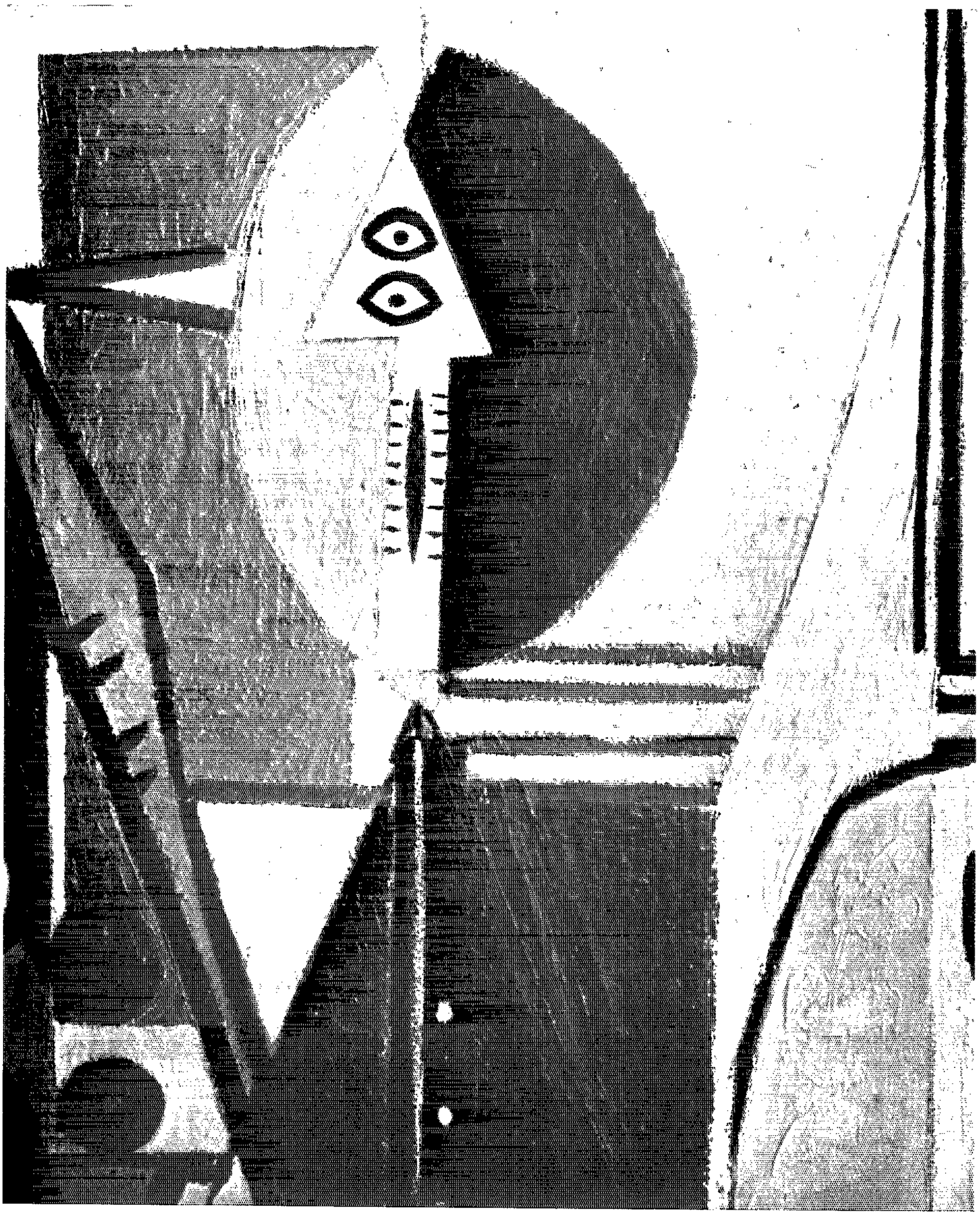
LE PEINTRE ET SON MODÈLE (1928)



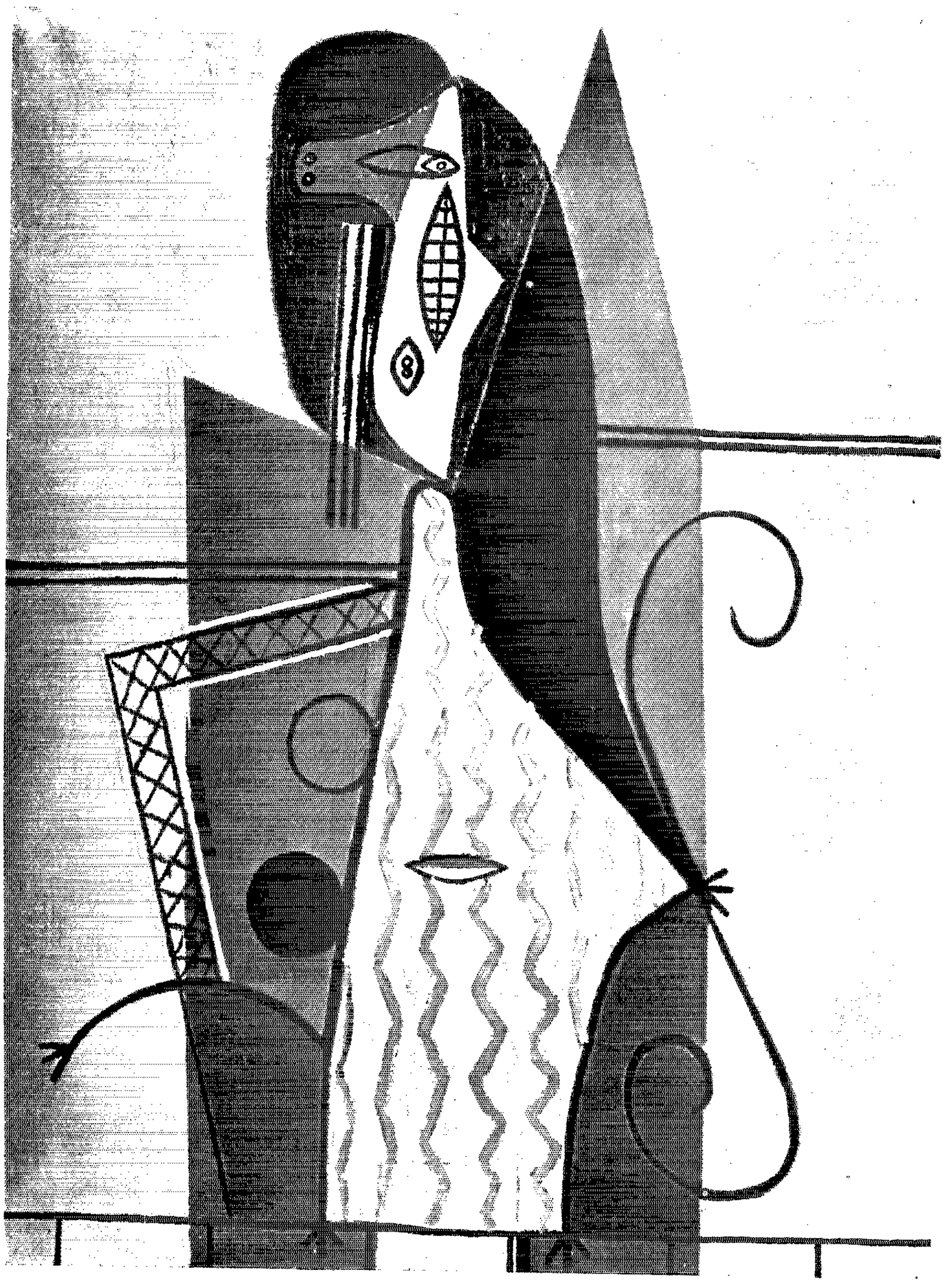
LE PEINTRE ET SON MODÈLE : DÉTAIL



LE PEINTRE ET SON MODÈLE : DÉTAIL



LE PEINTRE ET SON MODÈLE : DÉTAIL



PICASSO, FIGURE (1928)

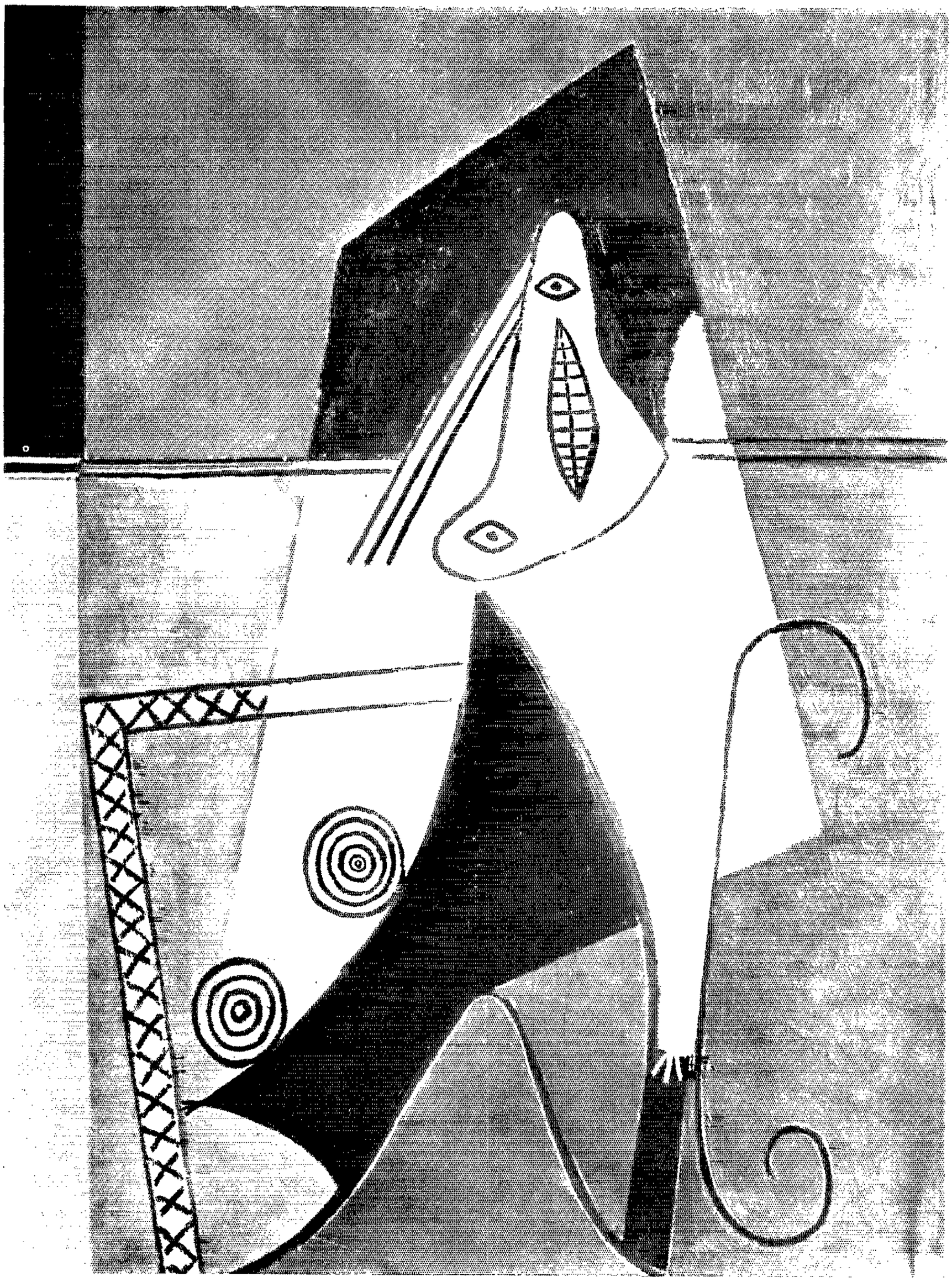
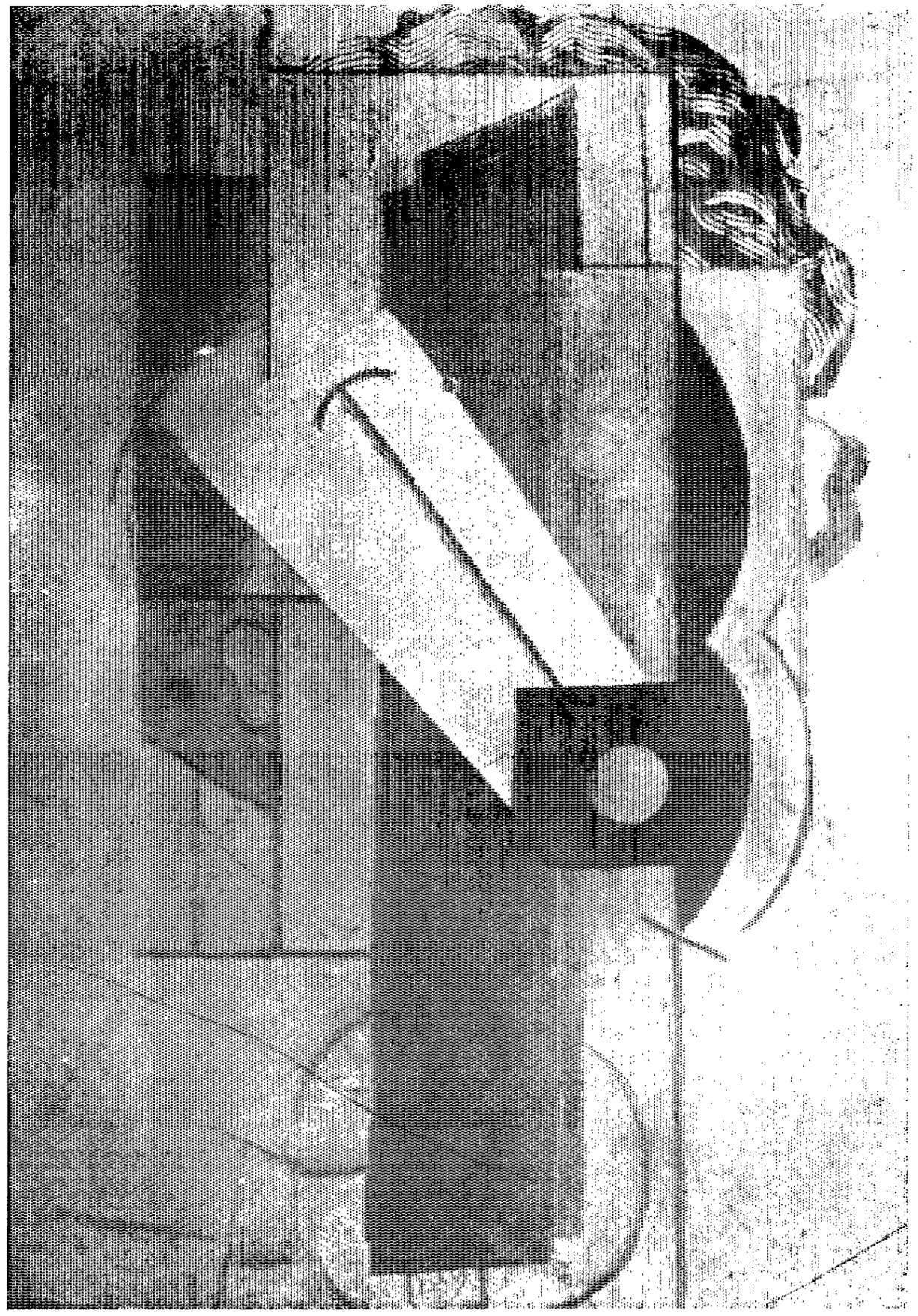
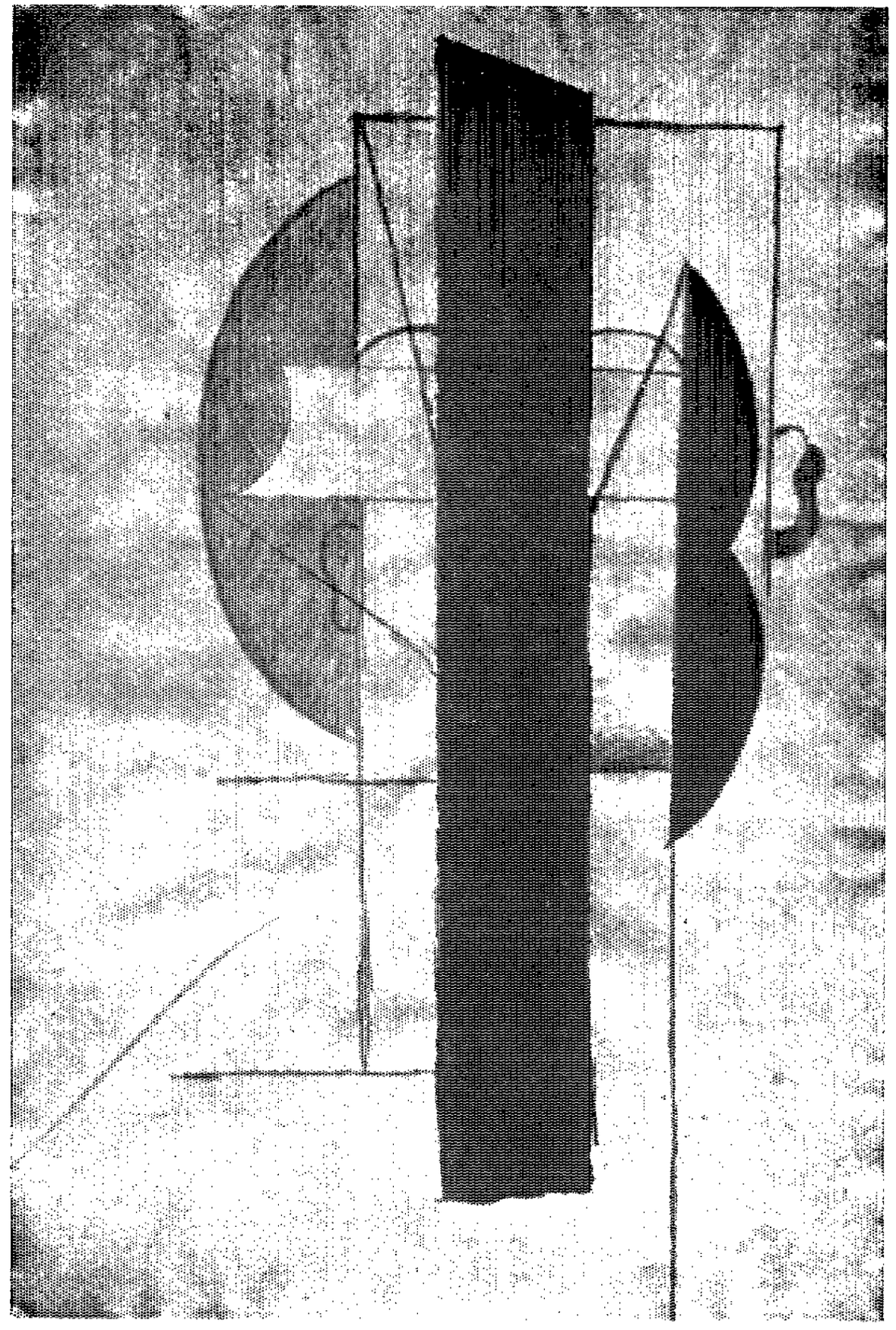


FIGURE (1928)

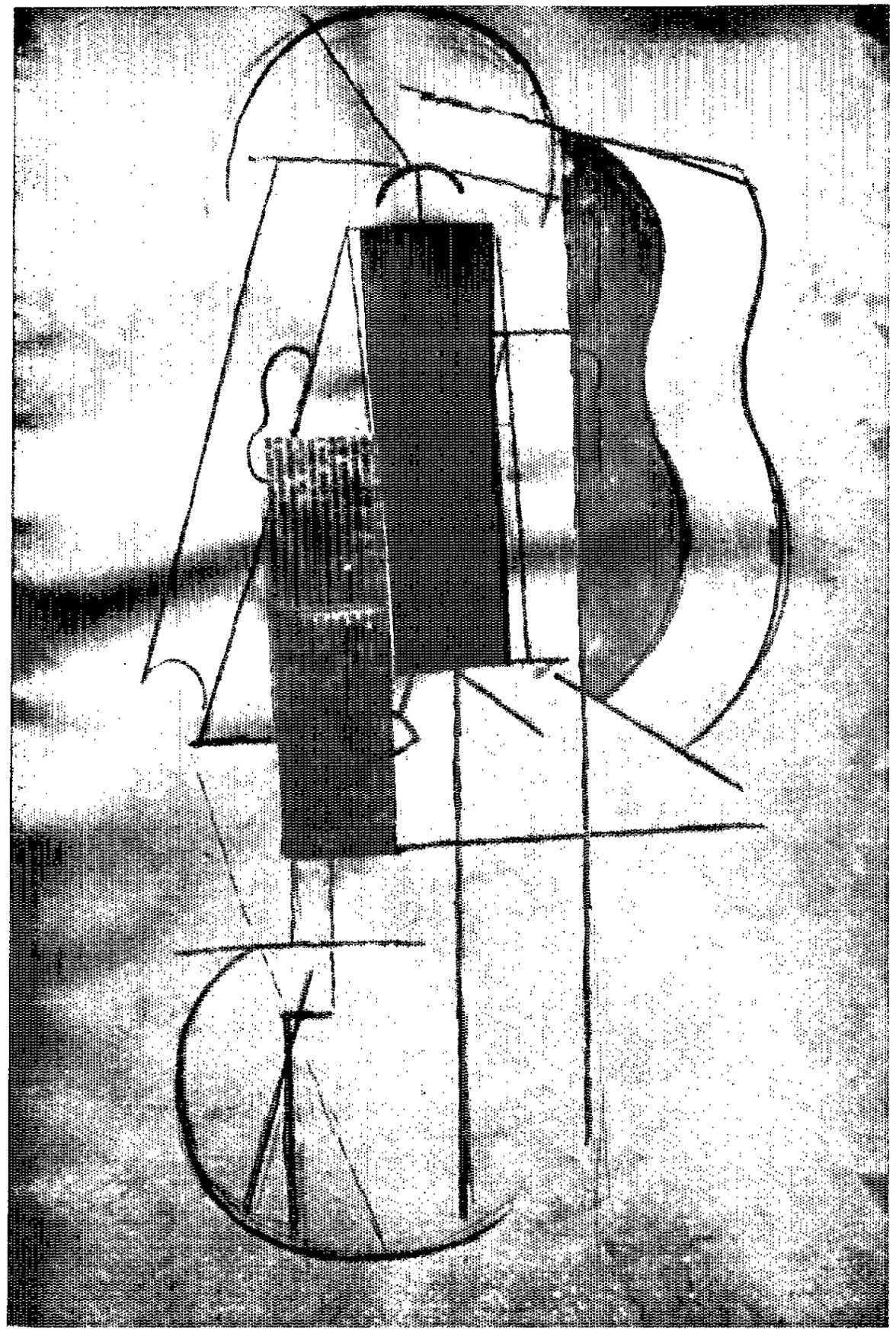


PICASSO, TÊTE (1912)

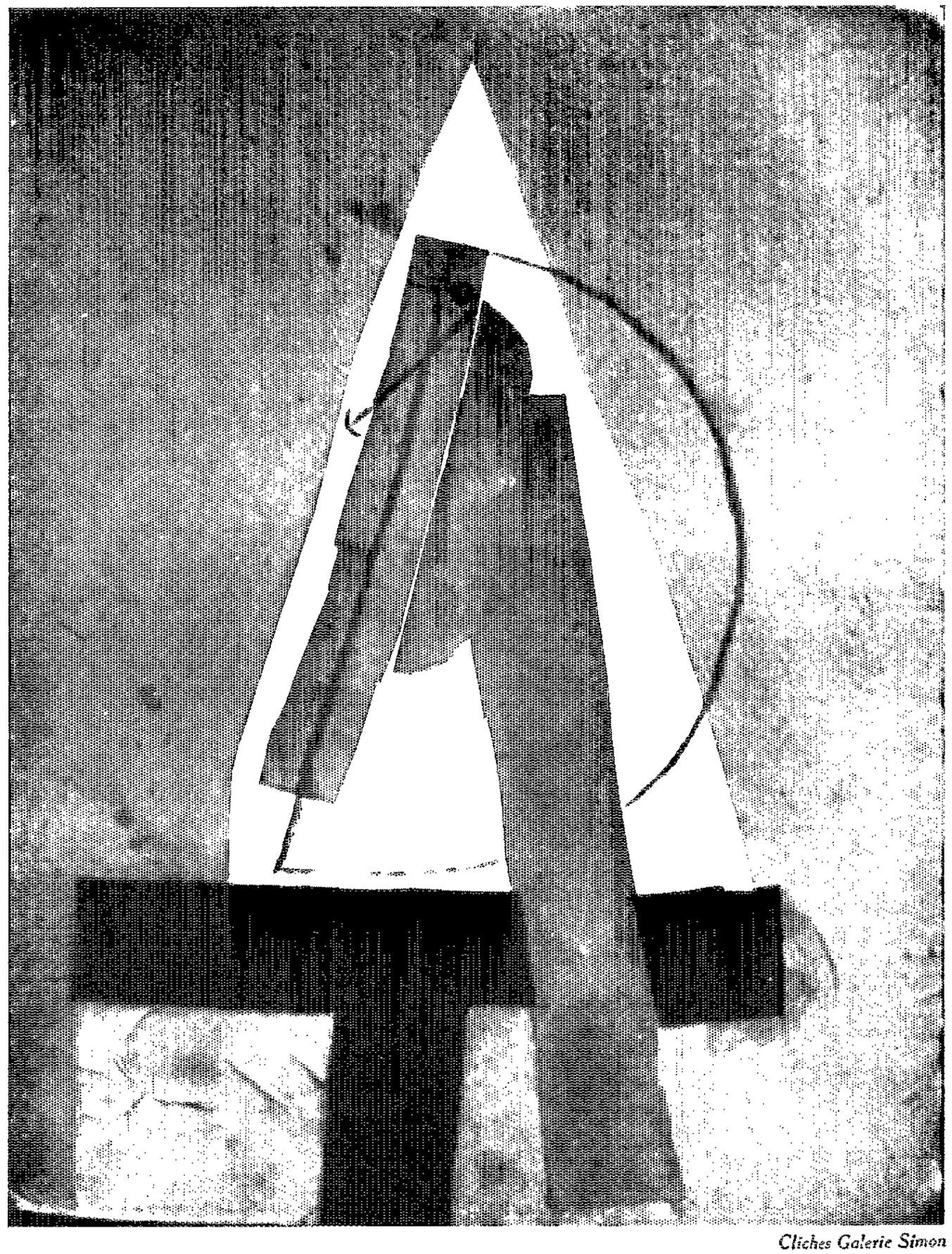


Clichés Galerie Simon

TÊTE (1912)



PICASSO, TÊTE (1912)



Cliches Galerie Simon

TÊTE (1914)

NOTES SUR DEUX FIGURES MICROCOSMIQUES DES XIV[E] et XV[E] SIÈCLES

Yeux, de feu ; narines, d'air ; bouche, d'eau ; barbe, de terre.
WILLIAM BLAKE, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer.*

Fritz Saxl, dans un ouvrage paru à Heidelberg en 1927, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters,* reproduit, en même temps que des Zodiaques et que d'autres figures astrologiques ou mythologiques, deux images extraites, l'une d'un recueil du XIV[e] siècle provenant du monastère d'Axpach, l'autre d'un traité d'astrologie du XV[e] — les deux manuscrits se trouvant à la National-Bibliothek de Vienne.

Ces figures représentent toutes deux le *microcosme* ou petit monde, c'est-à-dire l'homme, dans ses rapports avec le *macrocosme* ou grand monde, c'est-à-dire l'univers.

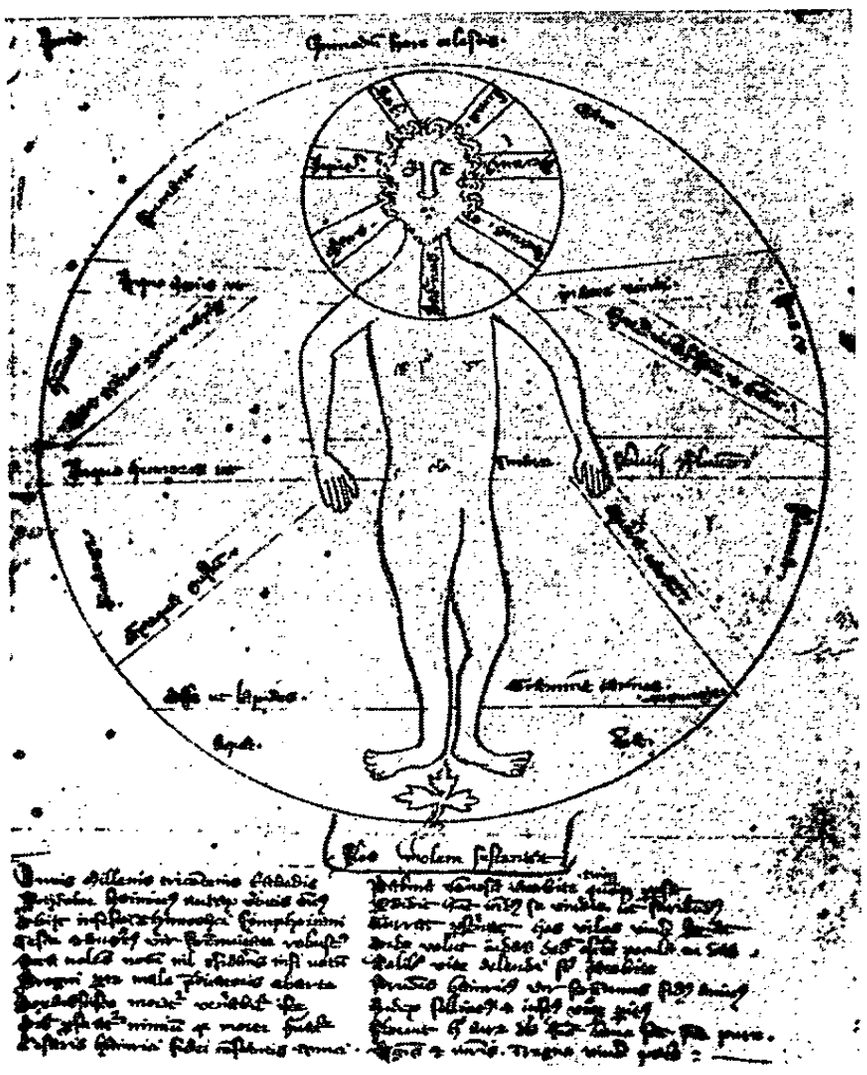
Depuis des millénaires, l'homme se tient debout en face du monde, et à peine commence-t-il à comprendre qu'en dépit des quelques conquêtes matérielles qu'il a pu faire sur ce dernier, il est loin d'être le plus fort. Je ne veux même pas parler ici de la mort, non plus que de l'esclavage auquel nous soumettent les lois physiques, mais de cette simple égalité abstraite dans les rapports de l'homme et du monde matériel, égalité à laquelle l'homme commence à ne plus croire, lui qui primitivement traitait de puissance à puissance avec les phénomènes naturels, offrant son tribut aux orages comme il l'offrait à ses grands rois, vivant de plain-pied avec les pierres, les plantes, les animaux.

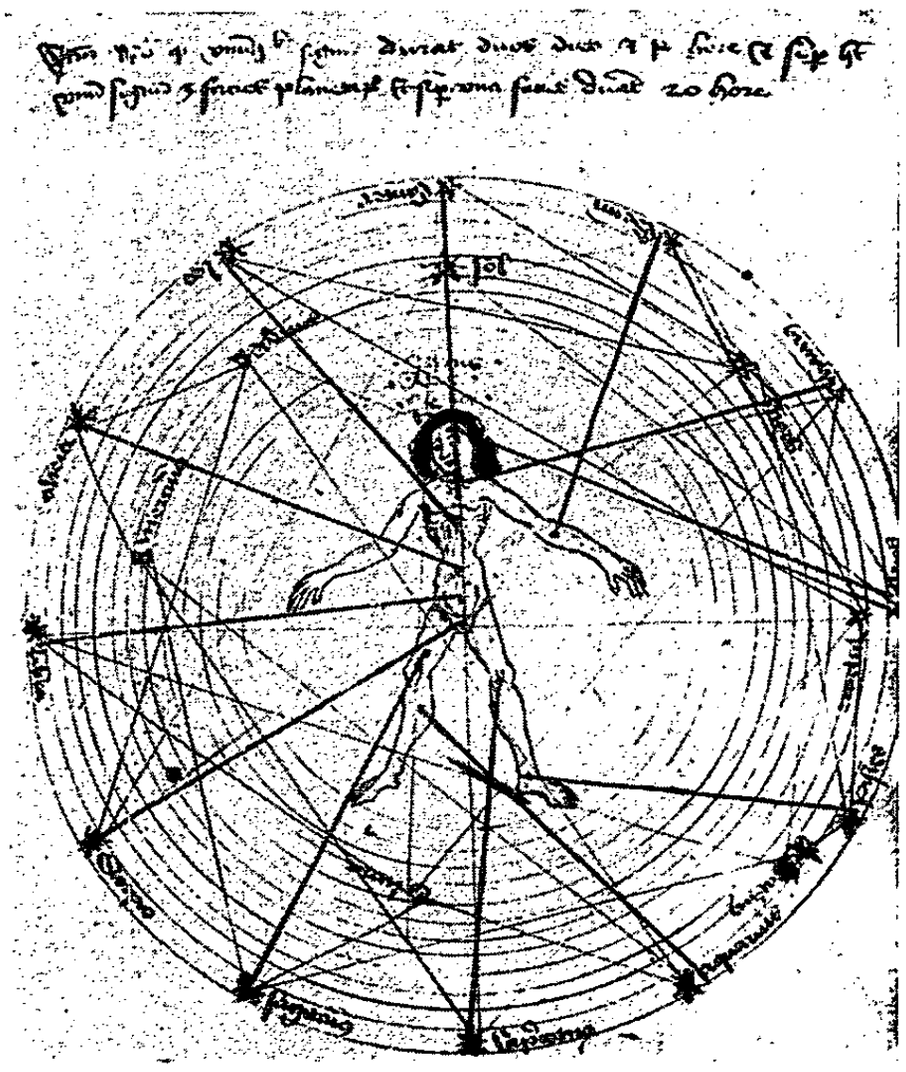
Durant cette phase anthropomorphique, l'homme projetait dans la nature ses qualités propres, et regardait les choses créées, l'univers pris dans son ensemble, et les Dieux mêmes, comme des êtres semblables à lui, égaux à lui en dignité. Il n'avait pas encore l'outrecuidance de se croire supérieur aux objets matériels, et s'il les malmenait quelquefois, ce n'était pas à cause d'un mépris essentiel, mais comme on maltraite un ennemi ou bien un mauvais serviteur.

Tous les systèmes magiques relèvent plus ou moins d'un pareil état d'harmonie entre l'homme et le monde naturel, harmonie perdue aujourd'hui, puisqu'après une phase orgueilleuse durant laquelle il se crut le plus beau joyau de la création, missionné spécialement pour servir de lien entre les autres créatures et le Dieu qu'il avait inventé, il s'aperçoit enfin que, loin d'être même égal et en quelque sorte parallèle aux autres phénomènes naturels, il est en somme bien moins leur frère que leur misérable rejeton, et ne peut qu'au moyen de roueries sans nombre utiliser un tant soit peu leurs forces fatales.

Cet équilibre disparu, qui maintenait homme et monde à égale hauteur, comme dans les deux plateaux d'une balance réglée par le fléau imaginaire de Dieu, ce sont les sciences occultes qui en constituent la dernière expression actuellement survivante en Occident ; et c'est aux Juifs qu'il revient d'en avoir donné l'image la plus forte, dans la doctrine kabbalistique qui oppose microcosme et macrocosme.

Avant le péché originel, Adam constituait l'image fidèle d'Adam Kadmôn, son prototype dans la pensée divine, et n'était autre que cet Homme Universel dont le symbole se retrouve





D'après Fritz Saxl, Verzeichnis, Wien

dans beaucoup de religions. Il jouait le rôle de médiateur entre Dieu et l'Univers et son corps presque immatériel, reflet de Dieu, était indivisé. La chute le fit s'obscurcir ; son corps se condensa, se divisa et c'est alors que s'effectua, en même temps que la différenciation matérielle des sexes, la séparation du genre humain en individualités distinctes. Ainsi naquirent les hommes, dont chacun reste l'image, d'une part de Dieu, de l'autre du grand monde, et le but de leur évolution est de reconstituer ce grand être primitif par le morcellement duquel ils ont été formés. A la fin des temps ils retrouveront cette unité, grâce à l'intervention du Christ, divinité humanisée — c'est-à-dire Adam Kadmôn — qui, reproduisant volontairement la chute en s'incarnant, annule ainsi les conséquences néfastes de cette faiblesse originaire. Tels semblent être, selon les kabbalistes *chrétiens* (1), les rapports fondamentaux existant entre Dieu, l'Homme et l'Univers.

Cette théorie sur la genèse de l'homme, que j'ai indiquée en quelques lignes, fait comprendre pourquoi les occultistes considèrent l'homme, ou microcosme, comme correspondant dans toutes ses parties à l'univers, ou macrocosme. L'humanité actuelle n'étant en quelque sorte que le résidu fragmenté de l'Homme Universel primitif dont la chair impalpable occupait toute l'étendue du monde, il est naturel que le corps humain soit resté un abrégé de l'Univers, de même que l'âme humaine est un abrégé de Dieu. Toutefois, il convient d'ajouter que, si la théorie du microcosme trouve son degré d'expression le plus achevé dans les écrits d'inspiration kabbalistique, elle est loin d'être l'apanage exclusif des kabbalistes juifs et chrétiens. Presque partout, en effet, on peut retrouver au moins la trace de ses équivalents, chez

les philosophes grecs, par exemple, ainsi que dans la plupart des traditions occultes. Il est probable que cette idée de faire de l'homme un univers et inversement de l'univers un homme (cette réciprocité étant la conséquence nécessaire de la notion même de microcosme) n'est aussi répandue qu'en raison de ce qu'elle répond à un très grand besoin humain — en vertu de ce mécanisme général qui pousse l'homme à choisir telle conception de l'univers plutôt que telle autre, moins pour des raisons d'ordre rationnel que parce qu'elle est plus adéquate à ses désirs secrets.

Quoi qu'il en soit, ce sont les initiés à la Kabbale qui ont le mienx formulé cette thèse de la nature microcosmique de l'homme, et c'est dans les œuvres de Paracelse qu'on en trouve, peut-être, le meilleur exposé (2).

« Le macrocosme, écrit Paracelse, se compose d'un ciel et d'une terre mis en correspondance par le rapport des germes avec les astres, de manière que le ciel imprime et dirige le mouvement tandis que la terre le reçoit et y obéit. Quant au microcosme ou à l'homme, fait à l'image de Dieu et du macrocosme dont il résume en lui-même toutes les forces et toutes les propriétés, il a aussi son ciel et sa terre, ses astres et ses forces physiques correspondantes. C'est le cerveau qui est le siège du ciel, principe de ses pensées, de ses volontés, de ses mouvements, de ses sentiments. Par ce ciel, il est en rapport avec les astres de l'Univers, dont l'influence s'étend sur ses pensées et sur ses actes. »

Ainsi donc, toutes les merveilles de la nature doivent se retrouver dans le corps humain, si bien qu'on peut sans hésiter appliquer à ce dernier la parole du Christ ou de l'homme-dieu : « Je suis l'Alpha et l'Oméga. » Bel alphabet de chair et d'os, qui concentre dans sa sphère limitée toutes les puissances zodiacales, astrales, élémentaires, en plus des nombres et de ce qui est informulé...

Dans l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun, figure le passage suivant — cité par Richard Reitzenstein et Hans H. Schaeder dans leurs *Studien zum antiken Synkretismus aus Iran und Griechenland* (Leipzig, 1926) :

« ... C'est pourquoi on dit que l'homme corporel se compose des quatre éléments, d'où son nom de microcosme ou monde mineur. Il tire sa chair de la terre, son sang de l'eau, son souffle de l'air, sa chaleur du feu. Sa tête est ronde comme la sphère céleste ; deux yeux y brillent, de même qu'au ciel brillent deux luminaires ; sept ouvertures l'ornent aussi, de même que sept harmonies ornent le ciel. Sa poitrine, dans laquelle passent le souffle et la toux, simule l'air, au sein duquel s'agitent les vents et les tonnerres. Son ventre reçoit tous les liquides, comme la mer tous les fleuves. Ses pieds supportent tout le poids du corps, pareils à la terre résistante. Du feu céleste il tient la vue, de l'air supérieur il tient l'ouïe, de l'inférieur l'odorat, de l'eau le goût, de la terre le tact. Il participe de la dureté des pierres par ses os, de la verdeur des arbres par ses ongles, de la beauté des plantes par ses cheveux, des animaux par ses sens. Telle est la substance corporelle. »

Ce texte commente admirablement la première des images reproduites ici, dans laquelle on voit l'homme-microcosme envisagé dans ses rapports avec les éléments et les différents règnes de la nature.

Le symbolisme en jeu dans cette figure n'a rien de proprement kabbalistique. Le personnage se tient debout. Sous ses pieds est une fleur qui représente la terre. Les organes de ses sens et les diverses zones de son corps sont reliés aux différentes parties de l'univers.

La seconde figure montre un homme qui semble prisonnier, comme d'une grande toile d'araignée, du réseau d'influences que tissent les sept planètes et les douze divisions du cercle zodiacal (3). On ne peut manquer, le regardant, de se sentir la proie de la Fatalité inexorable, et même de révoquer en doute le classique adage de consolation répandu parmi les anciens astrologues, désireux de sauvegarder malgré tout une part de liberté humaine : « Les astres inclinent, ils ne nécessitent pas. »

Ici, l'homme n'a plus la même attitude que sur la première figure ; ses bras et ses jambes sont écartés, et il rappelle de très près l'homme inscrit dans une étoile à cinq pointes, qui constitue le pentagramme magique de Cornelius Agrippa et qu'on nomme *signe du microcosme*, par opposition à l'étoile à six pointes ou sceau de Salomon, qui est le *signe du macrocosme*.

« Que si sur un centre, dit Agrippa (*Philosophie occulte*, livre II) on fait un cercle passant par le sommet de la tête, les bras abaissés jusqu'à ce que les extrémités digitales touchent la circonférence de ce cercle, et les pieds écartés dans cette même circonférence autant que les extrémités des mains sont éloignées du sommet de la tête, alors ce cercle fait sur le centre du bas du pecien [c'est-à-dire le pubis] est divisé en cinq parties égales qui font un pentagone parfait, et les extrémités des talons des pieds en relation avec le nombril font un triangle équilatéral. » (On notera qu'au point de vue symbolique le nombre 5 est celui de la créature, de l'homme, de l'incarnation ; quant au triangle équilatéral, il correspond à 3 ou à la trinité.)

Dans la figure qui nous occupe, les douze lignes émanées des douze segments du cercle indiquent à quelle partie du corps humain correspond chacun des signes zodiacaux. Voici quelles sont, à de légères variantes près, ces influences traditionnelles :

Le *Bélier* domine sur la tête ; le *Taureau* sur le cou ; les *Gémeaux* sur les épaules ; l'*Ecrevisse* sur les mains et les bras ; le *Lion* sur la poitrine, le cœur et le diaphragme ; la *Vierge* sur l'estomac, les intestins, les côtes et les muscles. La *Balance* influe sur les reins et est l'origine et le principe des autres membres ; le *Scorpion* sur les parties génitales ; le *Sagittaire* sur les cuisses ; le *Capricorne* sur les genoux ; le *Verseau* sur les jambes ; les *Poissons* sur les pieds. Sur le pentagramme d'Agrippa, les correspondances planétaires suivantes sont indiquées : *Mars*, la tête ; *Jupiter*, la main gauche ; *Vénus*, la main droite ; le *Soleil*, le ventre ; la *Lune*, le sexe ; *Saturne*, le pied gauche ; *Mercure*, le pied droit.

Toutefois, Cornelius Agrippa semble considérer ces correspondances comme variables d'après la position du corps et par suite la manière dont ses extrémités divisent le cercle. D'autre part, les auteurs qui ont traité de ces sujets sont très loin d'être d'accord quant à l'attribution des planètes aux différents organes.

L'image reproduite ici ne donne pas ces correspondances des astres aux parties du corps ; mais chacun des signes du Zodiaque y est relié à trois des sept planètes par des traits plus fins. Cette disposition graphique a pour but de montrer quelle influence planétaire est plus particulièrement en rapport avec chaque tiers de signe, ou *décan*.

Il est intéressant, à propos de ces figures, de rappeler le fameux dessin de Léonard de Vinci, fait pour illustrer Vitruve, et qui représente un homme nu inscrit dans un cercle. On a toujours considéré ce dessin comme la figuration graphique d'un canon des proportions du corps humain. Il est permis de supposer qu'il s'agit de bien autre chose que d'un canon esthétique.

Etant donnée la ressemblance du dessin de Vinci avec le pentacle d'Agrippa, ces proportions peuvent être regardées, en effet, comme purement symboliques. N'est-ce pas le cas déjà pour le canon imposé à la statuaire grecque classique par Polyclète — canon reconnu aujourd'hui comme d'inspiration pythagoricienne, et relevant, par suite, de l'arithmosophie ?

Il est curieux de voir combien facilement, à notre époque, on assigne un sens esthétique à ce qui n'avait primitivement de signification que symbolique (par exemple les proportions des cathédrales, les règles traditionnelles de l'harmonie, la section d'or, le triangle égyptien...). Il est vrai que, selon les principes mêmes de l'occultisme, la réalité symbolique se retrouve sur les trois plans divin, humain et matériel, dans la totalité des choses existantes aussi bien que dans la plus petite de leurs parcelles — par conséquent aussi sur le plan esthétique...

Toutefois, c'est là sans doute une bien mythique explication. Mieux vaudrait dire certainement que, si cette réalité unique paraît se retrouver partout, c'est que — faussaire plus ou moins inconscient — l'homme tend, de par sa nature même, à l'introduire partout.

Michel LEIRIS.

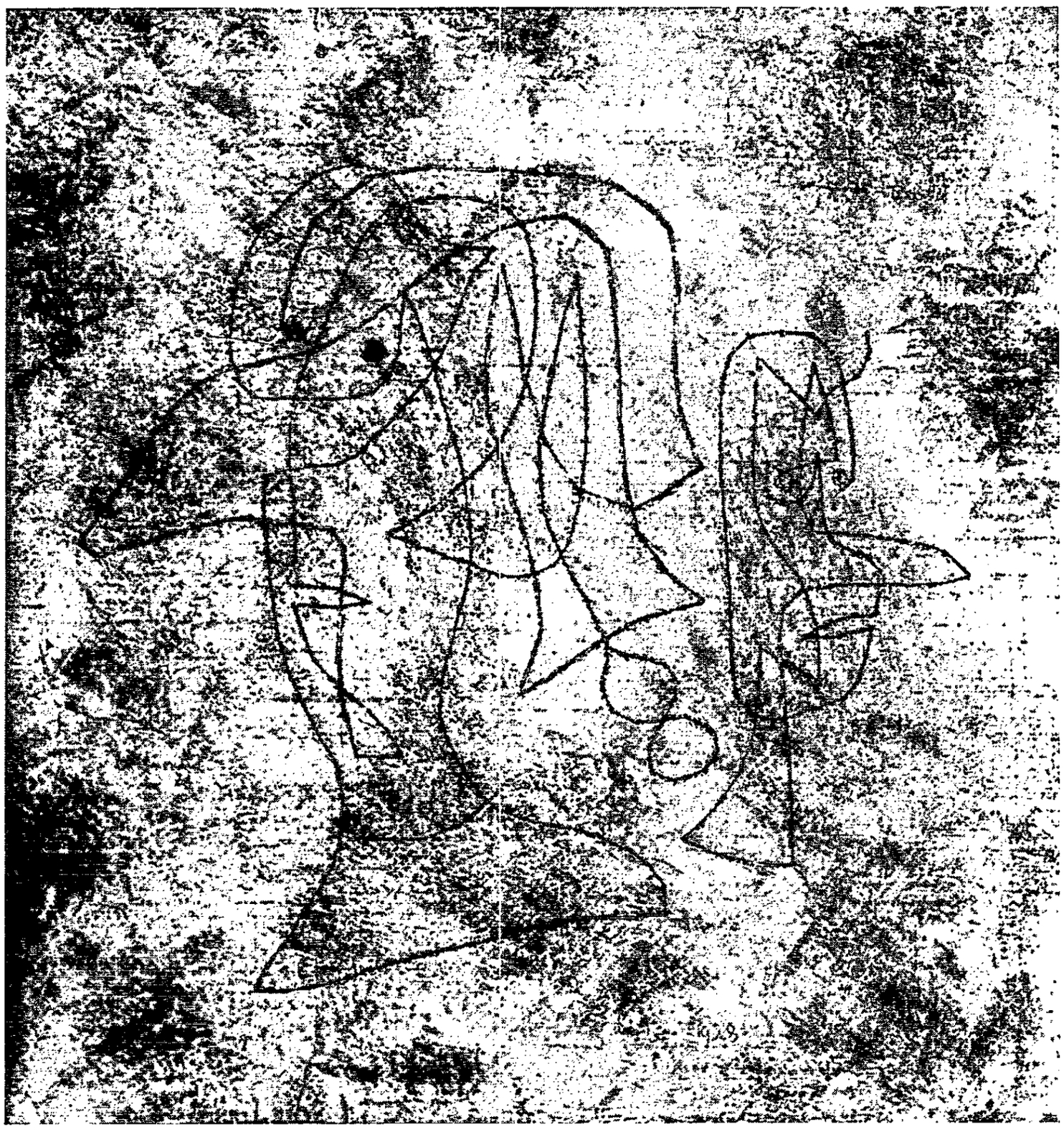
NOTES. — (1) La Kabbale chrétienne (que représentent entre autres les humanistes Pic de la Mirandole, Marsile Ficin et Reuchlin) est non seulement un mélange d'idées juives et chrétiennes, mais contient encore, comme toute la tradition de l'occultisme occidental, une forte proportion de néoplatonisme.

(2) Emile Bréhier (*Histoire de la Philosophie allemande*, Paris, 1921) donne un aperçu très clair de la doctrine de Paracelse et note l'importance qu'ont les théories du légendaire médecin dans l'histoire de la pensée philosophique : « Le médecin Paracelse (1493-1541), bien qu'il soit de nationalité suisse et qu'on trouve partout dans l'Europe de son époque des tendances analogues aux siennes, est pourtant un représentant ou un précurseur d'une philosophie de la nature qui a compté beaucoup d'adeptes en Allemagne. L'identité profonde et foncière de tous les êtres qui ne sont différents qu'en apparence et par leurs formes, l'intuition privilégiée qui perçoit cette identité et qui fait du savant une sorte de voyant supérieur à la masse, enfin les lois de correspondance symbolique entre les formes différentes de l'être, tels sont les traits essentiels de cet état d'esprit que l'on peut à peine appeler une doctrine. L'homme, d'après Paracelse, est un microcosme, et on ne peut le comprendre que par la vie totale de la nature, par la loi totale qu'il incorpore et réfléchit en lui ; car l'individu est non pas un produit de la loi comme dans le déterminisme, mais son image et son représentant. Il n'y a pas, en effet, d'une partie à l'autre de l'univers, une influence physique, pour cette raison même qu'il n'y a pas de vraie différence entre les parties ; les choses terrestres ne sont pas différentes des célestes ; aussi ne faut-il pas dire avec les astrologues que l'étoile agit en nous ; « elles sont libres pour elles-mêmes, et nous sommes libres pour nous-mêmes » ; mais il y a entre les étoiles et nous une correspondance, une influence idéale et réversible, parce que toutes les parties de l'univers représentent le même ordre total ; le ciel est l'image de l'homme tout autant que l'homme est l'image du ciel. C'est un même genre de correspondance ou plutôt d'identité qu'il y a entre la nature et l'esprit qui la pénètre : « Qu'est la nature sinon la philosophie ? Qu'est la philosophie sinon la nature ? » De là, la conception d'une double expérience : l'expérience vulgaire qui ne conduit qu'à l'erreur, et une expérience de caractère mystique qui consiste à chercher dans le fait visible la trace du concept invisible ; c'est l'art méthodique de l'analyse ; c'est la véritable expérience au sens philosophique du mot ; c'est connaître toute chose en ce qu'elle a d'invisible. — Que l'on pèse bien tous ces traits, et l'on verra déjà se dessiner... les traits principaux de la philosophie de la nature. »

(3) Comme son nom l'indique, le Zodiaque devait être, à l'origine, purement zoomorphique. D'après Lévy-Brühl (*Mentalité Primitive*), la division de l'espace par les points cardinaux est liée, chez les primitifs, au partage des biens. Les terres, les végétaux, les animaux, l'espace lui-même et les astres qu'il contient sont répartis entre les clans et soumis au totem de chaque clan. Il est donc possible que les figures symboliques — animales ou humaines — attribuées aux constellations soient un reste de ce totémisme primitif. D'une manière générale, bien des symboles mystérieux de la magie classique se trouveraient éclaircis si on appliquait à leur interprétation, outre l'analyse freudienne, les quelques données que nous possédons, par exemple, sur le totémisme. Nombre de mythes ont déjà été expliqués psychanalytiquement par Sigmund Freud et son école. Je ne doute pas qu'il y ait intérêt à étendre à la généralité du domaine occulte ces deux méthodes. Beaucoup d'énigmes seraient résolues et la science occulte deviendrait ainsi un miroir, meilleur même que celui du folklore et de la science des religions, où découvrir les reflets des grandes tendances instinctives humaines. C'est par la connaissance seule de ces tendances qu'on peut arriver à ruiner la métaphysique en décelant tout ce qu'elle contient inconsciemment d'humain, et compléter ainsi de façon concrète la critique que Kant a déjà effectuée dans l'abstrait.

CHRONIQUE

PAUL KLEE



Cliché Flechtheim

MÉSENTENTE

Les maisons sentimentales, — murs lézardés et moussus, persiennes vertes, coins de banlieue — et les passants, personnages pittoresques et vêtus par une âme sensible, puisse tout cela être recouvert davantage de jour en jour, par l'aile noire du photographe. Paul Klee tranche avec humour la question de l'individualité des hommes et de la personnalité de leurs demeures.

Léonard de Vinci propose comme excellent exercice de contempler longuement les plaques de fermentation produites par l'humidité sur les vieux murs : dans leurs dessins confus, l'œil arrive à deviner des formes qu'on dirait organisées et où l'imagination voit des combats de chimères, des visages de madones, etc. Quoique cette leçon soit généralement connue et citée, elle peut être rappelée ici, car certaines œuvres de Klee — qui peint sur cartons — semblent une plaque de métal corrodée savamment

par de multiples acides successifs, jusqu'à faire éclore grâce à cette subtile chimie, cieux, fleurs, forêts, étangs ; l'artiste s'amuse alors à graver sur ces fonds peints, avec une pointe probablement très rudimentaire, les accessoires qu'il convient d'ajouter à ces fantasmagories : petit chalet, animaux enfantins et comiques, et l'homme, qu'on reconnaît toujours comme tel du moment qu'il a une tête et marche sur deux jambes.

En se gardant de pousser trop loin l'analogie, on pourrait se souvenir de certains dessins d'enfants, qui ne s'embarrassent d'aucun souci capable d'entraver l'élan de leur imagination : perspective, logique, ressemblance. Quand l'hiver glace sur les vitres un magnifique fond de cristal pullulant de prismes, d'étoiles, d'arbres aux rayonnements chargés de fruits et de fleurs, l'imagination conduit facilement l'allumette taillée qui gravera les personnages en promenade dans ce paradis et leurs animaux favoris : nul doute que Klee dut montrer, dès son enfance, une habileté et un goût surprenants pour ce jeu.

Certains tableaux prennent, à la suite de préparations savantes et non repérées dans les écoles, des aspects de moisissure et de salpêtre, de rouille et de vert de gris, les teintes des métaux travaillés par le temps, comme l'intérieur d'une antique théière d'or, rongée et ravagée par le thé.

Un des tableaux les plus surprenants de ce genre me semble être celui baptisé " Osla ". A l'inverse des peintres qui commencent par dessiner avant d'étaler leurs couleurs sur la peinture fraîchement mélangée avec un art consommé et qui devait être la matière et la substance même d'Osla, Klee a gravé d'une main qui, dans le dessin, renonçait à toute adresse, les maisons innombrables de la ville. Elles sont d'une fragilité toute japonaise. Ville jaune comme un or clair, ou reflet éphémère de ville dans un fleuve d'or liquide, cité infinie éclairée par la gloire d'un soleil asiatique : qu'importe que les mines d'or de la terre se tarissent ?

Cathédrale, kiosques, vieux cimetière, squares, jardins zoologiques, Klee nous présente son univers charmant. Les enfants jouent, la mère hurle et les " bateaux sensibles " partent des ports. " Une page de l'histoire de la ville ", manuscrit rédigé dans une écriture inconnue, mais dont le lecteur intuitif se fait le Champollion, est le témoignage authentique des charmes de cette création. Le bourgmestre ou l'historien y a laissé la trace fantaisiste d'une main qui avait cueilli des fleurs cultivées sur un fumier chimérique, caressé d'extravagants animaux possesseurs de cerveaux humains, et poussé sur l'eau des embarcations sensibles au moindre vent comme le liège et gaîment ballotées telles une flotille de bouchons décorés.

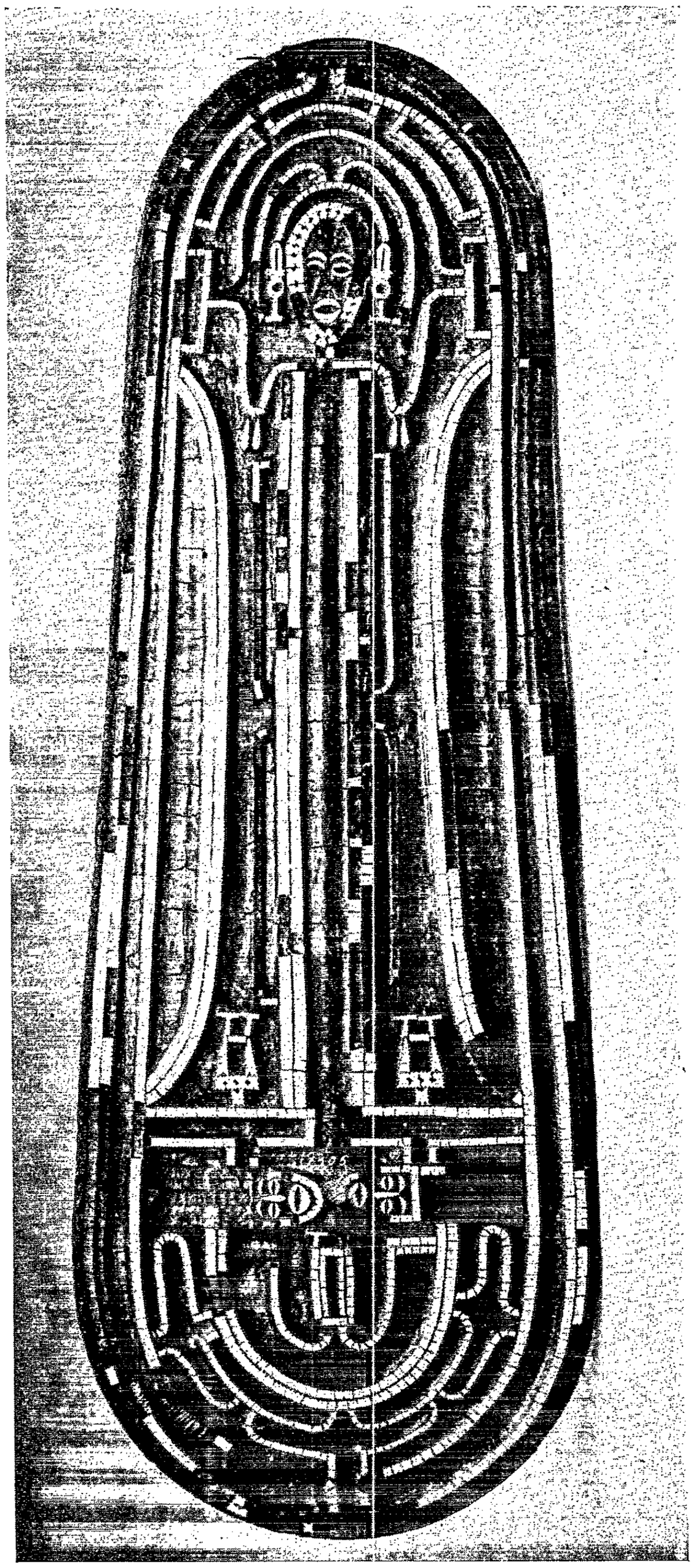
Georges LIMBOUR.

LE MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO

Le Musée d'ethnographie, créé en 1879 et installé, malgré l'avis défavorable de Viollet-le-Duc, dans le palais du Trocadéro, a connu des fortunes diverses. L'élan que lui donnèrent ses premiers fondateurs fut grand, et par suite de regroupements, d'achats, de missions et de dons, les collections s'accrurent vite. Ce fut en son temps un grand musée. Quelles sont les causes de sa déchéance actuelle ?

Budget. — Dès l'origine, il semble que les pouvoirs publics aient médiocrement évalué les sommes nécessaires à la prospérité d'un pareil musée. En 1879, 16.300 francs annuels pour le personnel et 8.200 francs pour le matériel ; 6.000 objets. En 1928, 69.000 francs annuels pour le personnel et 20.000 francs pour le matériel ; 100.000 objets.

Activité décroissante. — Dans les premiers temps, le zèle et l'habileté du Docteur Hamy tempèrent les effets de cette pauvreté : missions scientifiques, qui rapportent un matériel considérable, publications, conférences, etc. Peu à peu, le manque d'argent se fait sentir. Le personnel réduit n'exerce plus qu'une maigre surveillance, on ferme des salles ; les archives et la bibliothèque se dispersent.



BOUCLIER
DES
ILES SALOMON

MUSÉE DU TROCADÉRO

Conditions physiques. — Les verrières dispensent en été une chaleur funeste ; en hiver, quelques poêles enfument et salissent les salles qu'ils ne parviennent pas à chauffer. Le jour baisse, faute de nettoyage des carreaux.

Progrès général des méthodes muséographiques. — Au moment que le musée est en recul, les grands Musées étrangers, particulièrement en Amérique, en Germanie, en Scandinavie, progressent, découvrent et appliquent des méthodes plus scientifiques pour l'entretien, l'aménagement et l'extension des collections.

Les collections du Trocadéro allaient-elles périr ? Et la France, gardienne responsable de ses colonies, allait-elle laisser se corrompre ou disparaître les civilisations diaprées de son empire sans essayer, par sagesse politique, par goût des lumières, d'en fixer les traits ? Il fallait un grand effort : le Docteur Rivet, professeur au Muséum, l'a voulu tenter.

Une mesure essentielle est d'abord prise : le rattachement au Muséum National d'Histoire Naturelle. Ainsi le musée sort de son isolement et s'associe à l'un des premiers corps savants de la Nation, tout en restant fidèle à son objet : l'ethnographie.

L'entrée devient payante, le dimanche excepté. L'administration intérieure est réorganisée.

Après d'actives démarches, le budget du musée est augmenté sur l'exercice 1930 : celui-ci prévoit un sous-directeur de laboratoire, un assistant, un gardien chef, six gardiens, 30.000 francs pour le matériel. C'est encore bien peu, et la Société des Amis du Musée, elle aussi rénovée sous la présidence du vicomte de Noailles, doit pourvoir provisoirement au traitement d'une bibliothécaire, d'un agent technique, et d'une secrétaire archiviste. Ce personnel est renforcé de quelques bénévoles.

L'installation d'un calorifère au mazout est demandée à l'administration des Beaux-Arts, qui veut bien faire étudier un projet.

Différentes décisions, s'appliquant à un plan de réorganisation générale, sont envisagées :

1° Vérifier et améliorer le catalogue qui ne comprend jusqu'ici que les plus sommaires registres manuscrits, en mauvais état et incomplets. Chaque pièce sera examinée, réidentifiée, dessinée, mesurée et décrite. Un double catalogue sera ainsi peu à peu établi, chronologique et méthodique.

2° Répartir les collections entre les salles d'expositions ouvertes au public et les magasins accessibles aux travailleurs qualifiés. Dans les premières, les *unica*, les pièces les plus caractéristiques ; dans les derniers, les séries et les doubles. Dans les premières, classement géographique, puis tribal, puis par catégories de matériel ; cartes géographiques, étiquettes, pancartes explicatives, photographies complémentaires, numérotage apparent ; — dans les derniers, même principe de classement, mais rangement différent : matériel emmagasiné au minimum d'espace pour le maximum d'accès.

3° Installer l'électricité partout où elle sera nécessaire (dans les salles et dans les vitrines).

4° Mieux utiliser les lieux. Au premier étage, la galerie d'Amérique, la salle des moulages, la salle d'Asie et de Malaisie, la salle d'Europe et un magasin pour l'étage ; dans la galerie semi-circulaire entièrement récupérée, la salle des expositions temporaires et la salle de l'Afrique du Nord. Au deuxième étage, la salle de Micronésie, Mélanésie et Polynésie, la salle de Madagascar, la salle d'Australie, la salle de l'Afrique Noire, la bibliothèque-salle de conférences, la salle d'études, les bureaux et laboratoires et un magasin pour l'étage.

5° Cataloguer et développer la bibliothèque. Dès à présent, une bibliothécaire spécialiste, aidée de stagiaires prêtées par l'Ecole des Bibliothécaires, fait un catalogue sur le modèle de celui de la *Library of Congress* (classification décimale). Par achats, dons et échanges, pousser de préférence la bibliothèque vers l'ethnographie générale, l'Afrique et Madagascar, l'Océanie et l'Australie, les régions polaires. Ne pas doubler la bibliothèque des Américanistes et la bibliothèque asiatique du Musée Guimet. Constituer des archives photographiques.

6° Améliorer les collections. Echanges avec d'autres musées, regroupement des collections dispersées ; plutôt que des achats, organisations de missions et expéditions. Rapports avec l'administration, les savants, les collectionneurs, les marchands, propres à provoquer des dons, legs, dépôts et prêts.

7° Faire sa publicité. Par le moyen d'ouvrages et de périodiques, décrire et reproduire les pièces inté-

MASQUE DES ANTILLES
MUSÉE DU TROCADÉRO

STATUE DE PIERRE. ILES MARQUISES

ressantes du musée. Editer un bulletin trimestriel. Rapports scientifiques avec les savants, musées et instituts de l'extérieur. Articles dans la presse.

En fait, les salles et collections américaines seront attaquées les premières. L'ancienne salle d'Océanie sera prochainement et provisoirement ouverte après un réaménagement des plus sommaires.

A la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. Un goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté au mannequin de Malicolo, à l'ivoire du Congo, au masque de Vancouver ; les chapiteaux de Vézelay et les marbres hellénistiques sont relégués à l'admiration des vieilles dames et des barbons.

Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion qu'on prétendait réduire. Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contre-sens, devenir un Musée de Beaux-Arts, où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité, qui n'aboutit qu'à distraire du tableau et au hasard, quelques-uns seulement de ses éléments essentiels : imposant et harmonieux tableau que l'ethnographie doit tracer des civilisations archaïques, tableau plus subtil, familier, folklorique, des réactions qu'engendrent sur les conceptions savantes et officielles, au sein de civilisations plus évoluées, le contact des instincts populaires.

Si nous voulions céder à une logique rigoureuse, nous dirions que le Musée d'Ethnographie, commençant là où finirait le Musée d'Histoire Naturelle, devrait embrasser dans leur ensemble les civilisations primitives et archaïques ; — tandis que les civilisations plus évoluées se partageraient entre le Musée des Beaux-Arts, le Musée de Folklore et une manière de Conservatoire des Arts et Métiers.

Mais il est des situations acquises dont il faut s'accommoder. C'est ainsi que chez nous, en principe, Saint-Germain-en-Laye a les antiquités nationales et préhistoriques ; le Louvre, les beaux-arts et l'archéologie en général ; le Musée Guimet, les religions orientales et l'archéologie de l'Inde et de l'Indochine, de l'Asie Centrale ; le Pavillon de Marsan, les arts décoratifs ; le Trocadéro, l'"Ethnographie", etc. Et que de coups de canifs dans les contrats ! Par exemple, de l'ethnographie océanienne et des antiquités américaines à Saint-Germain et au Trocadéro ; de l'archéologie de l'Asie centrale au Louvre et au Guimet ; des antiquités égyptiennes au Louvre, au Trocadéro et au Guimet ! Je ne parle pour mémoire que du Cabinet des Médailles et de ses collections archéologiques, de Cernuschi et de ses antiquités chinoises, de Carnavalet et de ses poteries péruviennes. Que dire des instruments de musique qui s'éparpillent entre les deux Conservatoires des Arts et Métiers et de Musique, le Pavillon de Marsan, le Trocadéro etc. ! Le mal est ici sans remède radical. On n'en peut que réduire les effets par ces concentrations ingénieuses, voire machiavéliques, à quoi l'administration est désormais favorable.

Il serait indiscret de déterminer et d'énoncer les vœux d'autrui. Quant au Trocadéro, il désire conserver et accroître dans leurs voies traditionnelles ses collections d'Afrique et de Madagascar, d'Amérique, d'Océanie et d'Australie ; reconstituer, en liaison et sans double emploi avec le Musée Guimet et le Louvre, ses collections d'ethnographie asiatique ; restreindre au folklore ses collections d'Europe et une fois réaménagé — avec bien du temps et de l'argent — devenir un musée utile à la science et au pays, aimé des artistes et attrayant pour le public (1).

Georges Henri RIVIÈRE.

(1) Cf. Hamy (Dr E.-T.), *Les origines du Musée d'Ethnographie, Histoire et Documents*, Paris, 1890 (*Publications du Musée d'Ethnographie*, I), 1 vol. in-8°, 2 ff., 321 pp.

Verneau (Dr R.), *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, Paris, s. d. (Extrait du Tome XXIX de l'*Anthropologie*), 14 pp.

L'ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-LUPICIN A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Nous n'appliquons guère aujourd'hui le terme de " reliure " qu'au revêtement de cuir (de bois ou de carton), plus ou moins orné, dont on habille un livre ; les somptueuses plaques orfévrées du Moyen-Age, les émaux, les ivoires sculptés, dont on fit la parure des livres sacrés conservés dans les abbayes ou les sacristies des cathédrales, ressortissent à des techniques spéciales, que la reliure ne s'est annexée que par une sorte d'usurpation. Il est arrivé souvent que, pour composer ces décors fastueux, l'ouvrier d'art a utilisé des éléments d'une facture bien antérieure au volume même. Parés comme des châsses, de ces ornements adventices, le Psautier de Charles le Chauve, les Evangiles de Saint-Denis. le Sacramentaire de Drogon, les Evangéliaires de Metz, scintillent d'un luxe barbare que rehaussent d'énormes cabochons sertis dans des plaques de métal. L'Evangéliaire de Saint-Lupicin est le doyen de ces livres. Le manuscrit, en lettres onciales d'argent sur parchemin pourpré, est du IX^{e} siècle. Il était jadis conservé dans l'église de Saint-Lupicin (Jura), mais il fut remis à la Bibliothèque Nationale le 21 août 1794. Dom Martène, en 1717, en avait signalé l'intérêt, tout en soulignant le style " assez grossier " de sa décoration. Celle-ci est constituée par des plaques d'ivoires sculptées peut-être dès le V^{e} siècle, et ajustées sans art sur les ais de la reliure. Sur une des faces, est représenté le Christ, tenant un livre, assis entre deux apôtres, dont on ne voit que les bustes. Au-dessus, une autre plaque figure deux anges volant, tenant deux livres et une couronne timbrée d'une croix. A gauche, Jésus guérissant l'aveugle, le paralytique ; à droite, l'hémorroïsse et le possédé. A la partie inférieure, la Samaritaine et Lazare. Sur l'autre face, en haut, deux anges tenant une couronne ; au milieu, la Vierge et l'Enfant ; à gauche, la Salutation angélique et la Visitation ; à droite, le Mariage de la Vierge et la Fuite en Egypte ; en bas, l'Entrée à Jérusalem, le jour des Rameaux. Les spécialistes rattachent ces sculptures à celles qui décorent le trône de l'évêque Maximien, à Ravenne, et les classent dans un groupe syro-égyptien, qui comprend des ivoires sculptés à Alexandrie sous l'influence des artistes syriens, dès la fin du IV^{e} siècle (Dalton, *East Christian art*, p. 206).

Jean BABELON.

EXPOSITION CHINOISE A BERLIN

La connaissance et la mise en valeur de l'art d'Extrême-Orient ont été déterminées par la passion des collectionneurs. Chaque époque préférait différents styles ou différents groupes d'œuvres d'art. C'est ainsi que l'on ne pouvait obtenir, malgré l'abondance des collections européennes, qu'un très faible aperçu de l'ensemble de la production artistique chinoise. Il semble que l'importance de cette exposition consiste dans le fait qu'on a cherché consciemment à dégager les grandes lignes de l'histoire de l'art chinois.

Dans le hall, on trouve exposées pour la première fois les trouvailles de l'expédition Koslof en Mongolie. Des soieries et des broderies chinoises, des travaux en métal, en laque et en jade dans le style de l'époque Han ont été découverts au même endroit que des objets dits " scythes " et tels autres qui pourraient indiquer une parenté entre ces objets et ceux de Perse et d'Europe. Deux petites coupes laquées datant de l'an 2 avant J.-C. laissent deviner, dans leur sobre noblesse, la splendeur des laques chinoises primitives. Les trois salles centrales réunissent des objets décoratifs d'époque tardive : on remarque de nombreux exemples de la virtuosité technique de cette époque. On trouve ensuite des œuvres de l'époque Tcheou jusqu'à l'époque Ming. Dans une galerie latérale, on a exposé de petits bronzes archaïques (vases, statuettes. fibules) et des jades. Les bronzes sacrés sont réunis dans la salle suivante ; on se trouve en présence d'une sélection de plus de vingt pièces importantes des époques Tcheou et Han, et l'on peut admirer la force figurative et la technique étonnante des grands artistes qui les ont formées. Lorsqu'on se familiarise avec ces objets, on doit se résigner à constater la rareté des pièces parfaites. Dans ces chefs-d'œuvre, l'Européen est porté à admirer, conformément à la tradition chinoise, le charme pictural de la patine. Nous croyons que la force plastique de ces bronzes est plus importante que leur valeur picturale. Si l'on examine quelques-unes de ces pièces, on observe qu'il n'y a pour ainsi dire aucune différence entre la sculpture figurative et les vases, et l'on s'aperçoit que souvent le motif figuratif est complètement absorbé par la forme.

L'époque désignée par le nom de la dynastie Tcheou s'étend sur neuf cents ans environ : laps de temps à peu près aussi grand que celui qui va de l'époque de la miniature carolingienne à celle de Rembrandt. Dans cette longue période, on place des bronzes qui diffèrent sensiblement par la matière et par le style. Les représentations de chasse sur les frises des bronzes d'époque Han indiquent peut-être une parenté avec des objets d'Asie Mineure, tandis que les travaux " scythes " en métal posent encore beaucoup de problèmes.

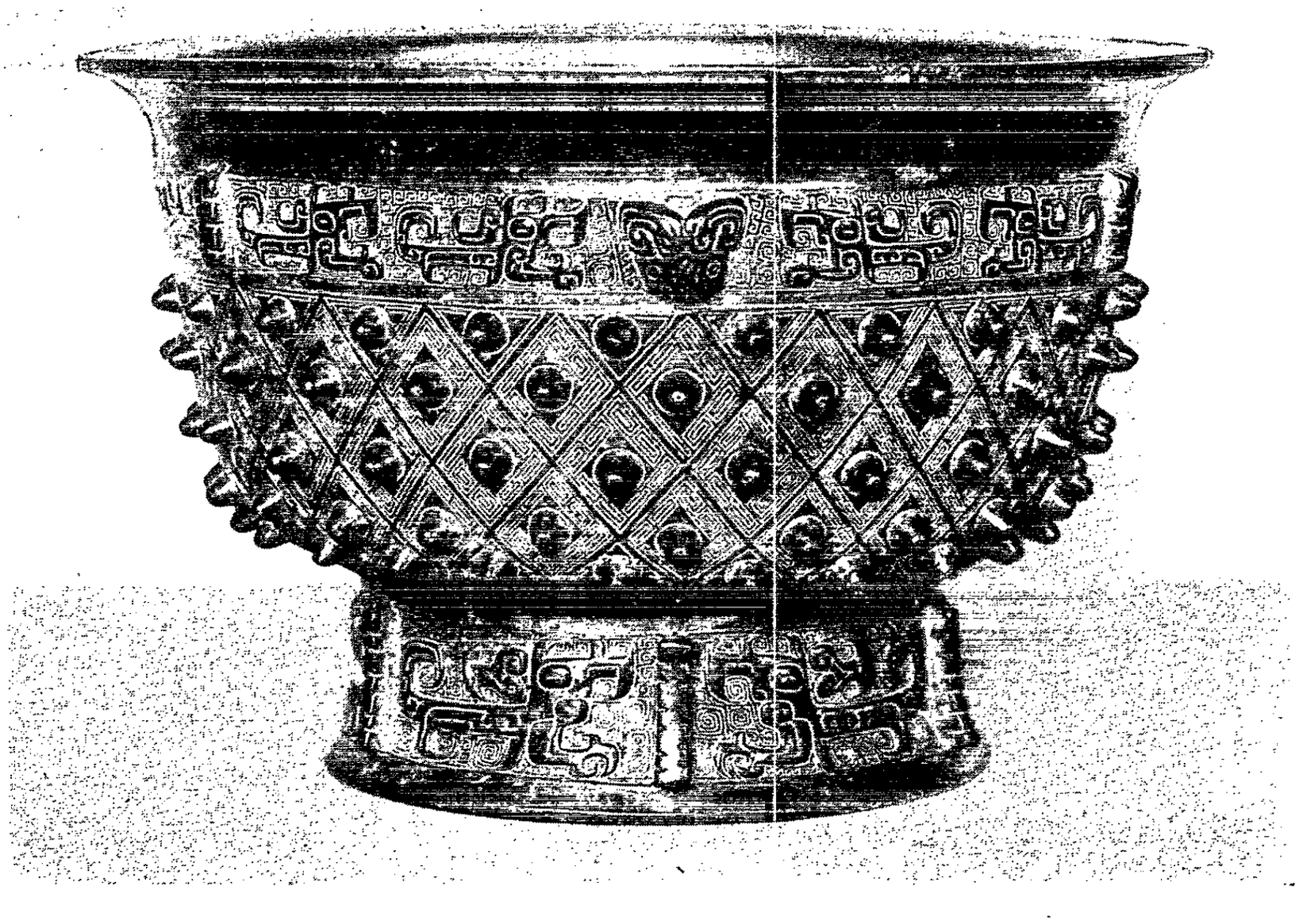
En ce qui concerne la sculpture chinoise, cette exposition ne présente malheureusement que des éléments insuffisants. Les sculptures un peu faciles et populaires d'époque Tang occupent la plus grande place. Une œuvre comme le torse de grandeur naturelle en marbre jaune (cat. n° 260) démontre toutefois la puissance et l'importance de la sculpture monumentale du bouddhisme primitif. On trouve également exposés trois reliefs en pierre de dimensions importantes : l'un d'époque Han, les deux autres d'époque Tang. Ces deux derniers présentent des analogies intéressantes avec le développement parallèle des reliefs de la basse antiquité.

Il est impossible de traiter dans ce compte rendu sommaire des peintures réunies en grand nombre à cette exposition : signalons toutefois que l'image bouddhiste (cat. n° 281) ne semble pas étrangère à la peinture européenne de la même époque.

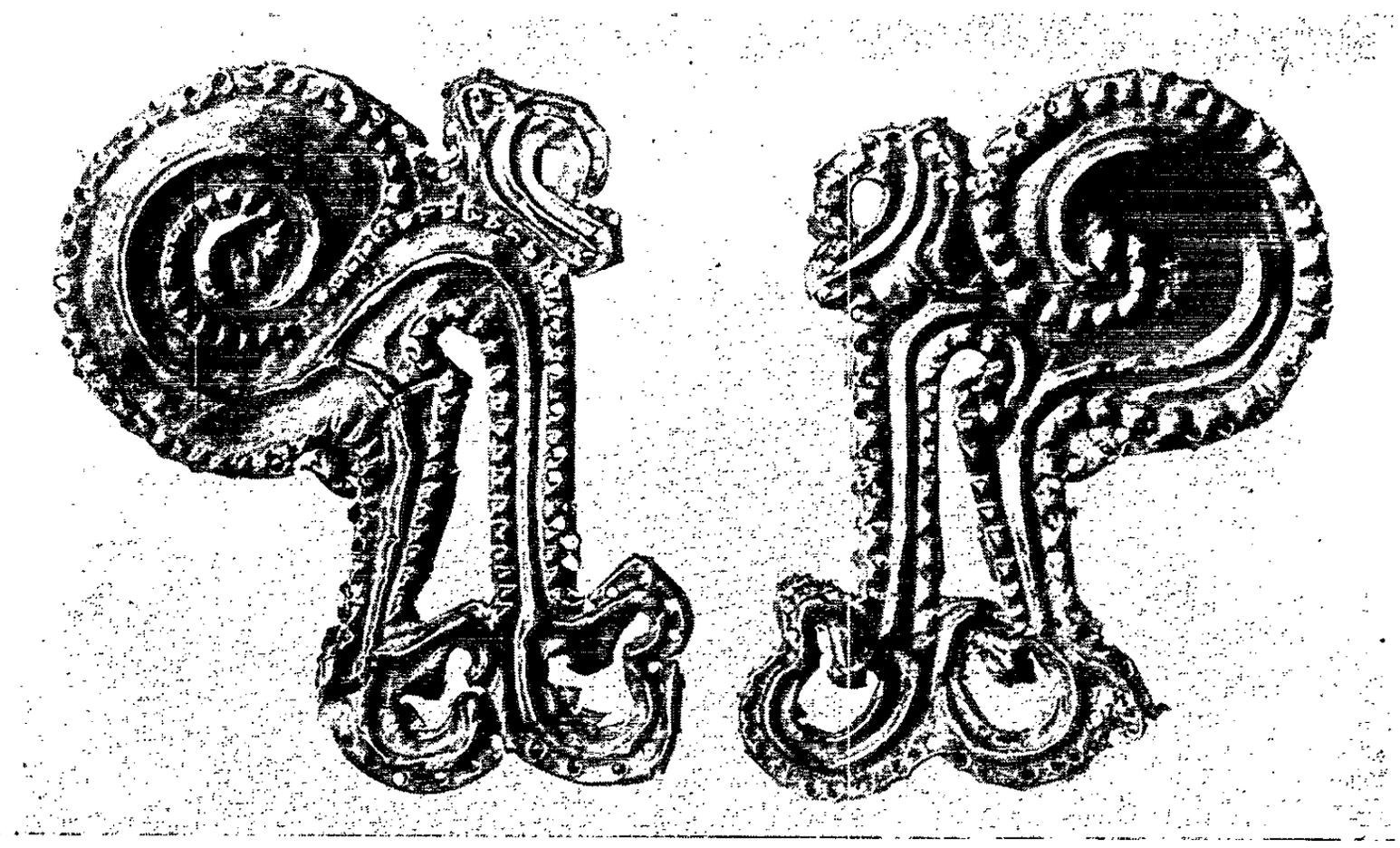
La céramique ancienne est représentée par un choix excellent : on admire des terres cuites émaillées vert de l'époque Han, dont les formes sont empruntées aux bronzes. A côté de ces poteries anciennes, les travaux élégants des ateliers d'argenterie (parmi lesquels il semble qu'on pourrait trouver des pièces de provenance provinciale) apparaissent d'une finesse rare et presque hypertrophiée. Il semble que les joailliers aient préféré les formes et l'ornementation de l'antiquité tardive.

Bien qu'il soit impossible d'énumérer brièvement toutes les richesses de l'exposition, nous mentionnerons encore les travaux en os du deuxième millénaire, les jades, les tissus, les velours et les tapis dont le plus remarquable (cat. n° 1110) aurait été exécuté en Mongolie au XIV^e^ ou au XV^e^ siècle.

Hedwig FECHHEIMER.



VASE A SACRIFICE, ÉPOQUE TCHEOU
COLLECTION Dr REBER, LAUSANNE



PIÈCES ORNEMENTALES EN FORME D'OISEAUX
ÉPOQUE HAN (206 AV.-J.-C.-220 J.-C.). COLLECTION MRS. C. HOLMES, LONDRES

IGOR STRAWINSKY, MUSICIEN VIVANT

A ces études de critique musicale, nous croyons qu'il n'est pas plus digne prélude que de saisir l'occasion d'une nouvelle œuvre de Strawinsky, pour saluer le musicien qui, depuis près d'une vingtaine d'années, a hanté par son perpétuel effort créateur notre pensée esthétique — qui l'a défaite, éclaircie, ordonnée à neuf comme nul autre musicien n'aurait été susceptible d'y parvenir avec un génie moins autoritaire, avec une moindre capacité d'atteindre au définitif et au monumental, si près des solutions les plus extrêmes ou les plus sommaires, avec une moindre aptitude à varier constamment le sens de ses hardiesses et à ne jamais suspendre ainsi sa lutte avec l'inconcevable. Strawinsky ne nous aurait-il appris que la relativité de toute " audace ", de toute caractéristique du génie, de toute *grandeur* en art, son témoignage et le scandale qu'il provoque appellent notre étude. Il est notable qu' à l'heure actuelle *l'authentique* se reconnaisse à ce qu'il porte avec lui une forme neuve de scandale, plus basse qu'auparavant, objet d'un moindre éclat : si le *Sacre du printemps* vint heurter les habitudes du public, les dernières œuvres de Strawinsky ne font que passer à côté de ces mêmes habitudes — qui s'en trouvent bien plus " choquées " dans leur suffisance, mais ignorent, méprisantes, un art qui sache se passer d'elles. « A prendre tous les pays ensemble — écrivait récemment Strawinsky — je pense que le 90 % du public n'aime pas ma musique, en sorte que mes défenseurs se montent à peine au 10 % (1). »

D'autres prétextes d'écrire d'abord sur Strawinsky se rejoignent : publication de *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, qui se rapportent à la période de Morges où Ramuz collabora avec l'auteur de *Renard*, des *Noces* et de l'*Histoire du soldat* (1917-1918) ; publication prochaine d'ouvrages entre les idées desquels il faudra nous débattre ; présence parmi nous du seul homme qui se soit vraiment emparé de Strawinsky, comme d'une source de pensée et à la fois comme d'un moyen de renouveler la technique orchestrale — Ernest Ansermet (2).

Depuis la première audition de l'*Octuor*, en 1923, c'est moins la rupture qui semble avec chaque œuvre nouvelle s'être produite entre Strawinsky et ses créations précédentes, qu'une fidélité continue à lui-même, au plus essentiel de lui-même, sinon aux signes extérieurs de ses techniques passagères, qui nous frappe chaque fois. Tour à tour le *Concerto* (1924), la *Sérénade* (1925), *Œdipus-Rex* (1927), *Apollon* (1928), le *Baiser de la Fée* (1928) établissent entre eux et quelques œuvres élues de la période actuelle, ou précédente, des liens si visibles, si émouvants parfois, que nous nous étonnons de ce que l'unité, non pas seulement théorique, mais concrète, dans la production de Strawinsky soit à tel degré mise en doute, que l'adhérence entre les divers éléments de sa personnalité soit trouvée en défaut.

C'est plutôt l'*Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et le *Sacre du printemps* (1913) qui nous avaient d'abord surpris par un apparent écart entre eux : comment le même musicien avait-il pu passer ainsi, en peu de temps, de l'étincellement de l'*Oiseau de feu* à la trivialité bondissante et enluminée de *Petrouchka*, et rechercher ensuite dans l'ahanement d'une rythmique pénible, dans l'horreur organique d'une gésine orchestrale la plus sombre évocation du printemps ? Mais peut-être ces trois œuvres, moins distantes désormais l'une de l'autre — surtout si nous percevons ce qui est déjà ou encore de *Petrouchka* dans la Danse infernale de Kastchei (de l'*Oiseau de feu*) ou dans l'Evocation des ancêtres (du *Sacre du printemps*) — n'avaient-elles fait que fixer en une première fièvre créatrice les trois domaines où — indépendamment de toute recherche d'ordre plus technique, plus formel — devait, de préférence, s'exercer l'inspiration de Strawinsky ? Trois motifs auxquels Strawinsky, quand bien même évoluerait son langage, revient toujours, leur empruntant le caractère de ses images sonores, de ses styles. Car sa puissance le porte à varier sa technique, mais à laisser aussi paraître d'œuvre en œuvre de brefs rappels de procédés et à ne s'inspirer que de mêmes motifs dont il éprouve la richesse inépuisée, la renaissante nouveauté — liés qu'ils sont à sa poésie essentielle. Motif du *féerique*, dont l'*Oiseau de feu*, puis le *Rossignol* ou le *Chant du rossignol*, enfin le *Baiser de la Fée* nous montrent le cours ininterrompu chez qui eut sa jeunesse ravie par les ballets de Tchaïkowsky et par les opéras de Rimsky-Korsakow et sut traduire à son tour, et mieux que quiconque, la tiède magie des berceuses, le vol lumineux des oiseaux enchantés, leur langage éperdu et à leur tour charmeur, les métamorphoses, la luxuriance orientale des contes où la destinée des

humains tient à la malice ou au pouvoir bienfaisant des Esprits. Motif du *forain*, parfois coupé de fantastique, comme avec les marionnettes de *Petrouchka* et le Diable de l'*Histoire du soldat* : foire triviale et familière, ronde comme les cibles sur les cartons de tir ou le petit manège de la grand'place, plus crûment colorée que le " carnaval " schumannien, non moins indifférente à qui, solitaire, se heurte à tant de mécanique et de joie mate ; mais, derrière les accords écrasés de l'accordéon, empruntant parfois le cornet à pistons de la parade, surgit la menace de l'irréel qui s'en vient dépasser, doubler le réel, ou dont le réel n'était que la fausse apparence, âme des automates ou vêture humaine du diabolique ; et, dès lors, un style forain, dépouillé de toute fin pittoresque, visant à l'universalité, un style de musique pure sensible aux émanations du forain, s'organise chez Strawinsky, comme en témoignent en totalité ou en partie *Renard*, les deux *Suites* pour petit orchestre, l'*Octuor*, le *Concerto* même, *Pulcinella* et le *Baiser de la Fée*. Motif enfin, d'une définition malaisée, où se résumeraient toutes les violences, les sonorités rogues, hargneuses, la puissance tragique, les échappées religieuses de l'art strawinskien ; motif commun aux œuvres non pas de plus grandes dimensions, mais de dynamisme plus intense et que leurs sujets portaient au cosmique, au monumental — tels la consécration du printemps, les rites des noces, la fatalité (et ici le mythe d'Œdipe n'aurait, dans la contraction et l'adaptation latine du texte, d'autre importance que d'être un accès à ce que la Tragédie antique suppose de réalisme et de liturgie mêlés) ; poésie farouche, inhumaine, gratuite et dure telle une pierre tombée du ciel, en des œuvres comme les *Symphonies d'instruments à vent*, le *Concerto* pour piano et le fugato de l'*Octuor*, où subsiste et s'accroît la sécheresse du *Sacre du printemps*, se renouvelle la conquête de dissonances qui, sous leur apparent arbitraire, témoigneront de la plus troublante intuition harmonique ; pessimisme religieux enfin qui du *Sacre* va assombrir les *Noces*, les *Symphonies*, *Œdipus-Rex* et peut-être même altérer le serein visage d'*Apollon*.

De l'*Oiseau de feu*, de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*, en la mesure où chacun de ces ballets illustre l'un des trois motifs caractéristiques que nous avons saisis dans l'art de Strawinsky, partent des lignes génératrices auxquelles les œuvres postérieures se seront toujours par quelque point rattachées. Mais d'une œuvre à l'autre s'établissent aussi des rapports techniques tels qu'aucune d'entre elles n'échappe dès lors, par sa poésie ou par l'un de ses détails matériels, au rayonnement d'une force unique — que l'on voudrait cependant croire incompatible avec l'évolution rapide de Strawinsky... Aucune œuvre — et la plus récente, le *Baiser de la Fée*, encore moins que d'autres — n'échappe à cet ordre successif et *irréversible* qui fait que *Mavra*, l'*Octuor*, le *Concerto* n'auraient pu être composés avant le *Sacre*, ni *Œdipus-Rex* avant *Mavra*, et la *Sonate* ou la *Sérénade* par quiconque n'aurait éprouvé en une expérience intime combien il est aisé et combien il coûte d'avoir passé du *Rossignol* à *Renard* ou à l'*Histoire du soldat*, du *Sacre* même aux *Noces*, de l'*Oiseau de feu* aux *Symphonies* — pour ne prendre d'exemples que dans la période dite " russe " de l'art strawinskien. La simplicité acquise portant toujours des traces des complexités antérieures, les libertés prises ayant toujours projeté leurs effets loin après elles : entre *Petrouchka* et la *Sonate* ou la *Sérénade*, il est visible que dans l'harmonie et dans le contrepoint de Strawinsky des révolutions ont dû intervenir, celles du *Sacre* et de l'*Histoire du soldat* (3).

La faute de beaucoup d'entre nous est peut-être d'avoir tant grandi le *Sacre* ou les *Noces*, que dans notre admiration Strawinsky même n'occupe plus guère de place. En quelque sens, ces œuvres leur appartiennent ; Strawinsky leur échappe. Sans doute est-il difficile de suivre un grand musicien qui, parce qu'il est vivant, prête à maintes surprises et répond mal à notre attente nerveuse ? Nous le vîmes avec Debussy qui déçut par son effort, dès *Ibéria*, vers la nudité, vers une plus transparente netteté. Mais, pour certains d'entre nous, la grandeur de chaque œuvre de Strawinsky — celle même du *Sacre* et des *Noces* — tend, avec le recul, à s'effacer quelque peu devant la seule grandeur d'une continuité créatrice. C'est moins telle œuvre qui s'élèvera au détriment des autres que leur auteur, dont nous suivons la chaîne entière des " sommets " successifs, des " moments " jamais semblables.

Le *Baiser de la Fée*, ballet romantique au même titre que *Gisèle* d'Adolphe Adam ou que le *Spectre de la Rose* de Weber et de Berlioz, est un retour à la féerie russe de l'*Oiseau de feu*, alors que Strawinsky, par les irrémédiables transformations de sa technique avec *Mavra*, avec l'*Octuor*, avec *Apollon musagète*, ne pouvait guère retrouver l'écriture de son premier ballet. A la poésie féerique de l'*Oiseau de feu* et même au style forain de *Petrouchka*, Strawinsky ne revient donc qu'en empruntant à Tchaïkowsky

ses principaux thèmes. Dès la treizième mesure du prologue, pour la première fois, depuis *Mavra* (1922) — hors quelques passages de la *Sérénade* et d'*Œdipus-Rex* — nous rentrons avec Strawinsky en Russie. L'année même où il achevait son œuvre peut-être la plus occidentale : *Apollon musagète*...

Apollon, dont le *Baiser de la Fée* dérive le plus directement (4), offrait une beauté, une noblesse plastique vraiment rare en musique ; mais volontaire, abstrait par endroits, il usait de moins d'abandon que n'en autorise la tendresse du *Baiser de la Fée* — tendresse de Tchaïkowsky, celle aussi dont l'*Oiseau de feu*, puis *Petrouchka* n'avaient pas eu le temps d'épuiser, ni même de dévoiler la mélancolie. Il nous semble qu'ayant repoussé, par sa propre évolution des précédentes années, toutes les tentations de la " musique russe ", Strawinsky saura reprendre l'œuvre russe interrompue. Et il recommence par la féerie. Ainsi en le *Baiser de la Fée* est la clef de bien des problèmes que nous nous posions sur les rapports entre Strawinsky et la musique russe, sur la situation de celle-ci en regard de la musique européenne, sur Tchaïkowsky lui-même — ce musicien inégal, parfois d'une incomparable invention mélodique. Mais chacun néglige le *Baiser de la Fée*, et tout ce dont il est la synthèse et qui n'appartenait qu'à Strawinsky...

Le *Baiser de la Fée* témoigne d'une grande puissance. Il montre que même en le " joli " le langage de Strawinsky sait rester grand. En des domaines où régnèrent les Donizetti ou les Tchaïkowsky, il suggère quelque chose de plus *accompli*, de plus totalement satisfaisant encore. Ces musiciens avaient beau nous ravir, ils manquaient d'une certaine variété et ne nous prouvaient pas toujours ce sentiment d'absolue perfection qui nous permît de croire que tout ce qui était à faire avait été *obtenu*. Leur musique nous plaisait, mais souvent comme une indication de quelque chose qui aurait pu être plus soutenu, amplifié. Or, à défaut de facilité, Strawinsky apporte, dans la musique du *plaisir*, sa probité, son caractère, sa volonté. Ses démarches rythmiques gardent ce qu'elles ont d'inexorable, de *fatal* même — terme qu'emploie Strawinsky dans sa dédicace à Tchaïkowsky et qui définirait aussi bien sa propre musique. En parachevant ce que Tchaïkowsky lui apportait, en le développant avec une singulière audace, Strawinsky montre à quelle hauteur peut parfois s'élever une œuvre où collaborèrent deux artistes. Il la pousse à bout (5). Comme il poussa toujours à bout ce qui lui vint sous les doigts : le rythme, la percussion, le jazz, la sécheresse, la tonalité, le folklore russe, Bach, la musique elle-même ; et sans oublier ce sens étrange, inquiétant, de l'emprunt, de la transcription, de l'adaptation — qui, porté à un tel degré, nous ferait douter que jamais quelqu'un *inventât*, si au contraire Strawinsky ne nous apprenait qu'en calculant le prix des courtes inventions nous ressentirions mieux le vertige des grandes. De l'inconnu.

André SCHAEFFNER.

NOTES. — (1) " Journal de Genève ", 14 novembre 1928 : *Pourquoi l'on n'aime pas ma musique.*

(2) Les critiques adressées à la façon dont Ansermet interprète Debussy tiennent aussi — croyons-nous — à ce rafraîchissement de la technique orchestrale, par qui trouva en Debussy et en Strawinsky non de simples auteurs à exécuter (et à laisser aller à l'abandon), mais le signe de révolutions qu'il s'agissait, grâce à eux, de poursuivre tant sur le plan instrumental, que dans les rapports de notre pensée avec la musique ; d'où une nuance de cérébralité qui déjà déplaisait dans la critique de Jacques Rivière : on n'aime pas qui vient approfondir là où l'admiration ne dépassait point les limites verbales. De la décision qui lui fit abandonner les mathématiques pour la musique, Ansermet a gardé un esprit d'autorité vis-à-vis des objets de sa ferveur, une impatience à les recréer où nous ne retrouvons plus cette sorte de nonchalance dans l'exécution comme dans la pensée de nos interprètes.

(3) En avril 1923, alors que nous ne connaissions ni les *Noces*, ni l'*Octuor*, nous écrivions : « l'œuvre de Strawinsky se développerait comme un éventail : d'un unique point d'attache, les flèches partent dans des directions toutes différentes, encore que chacune de celles-ci suppose un déplacement sur la précédente. » (*Encyclopédie de la musique* ; Paris, Delagrave, 2e partie, p. 161). C'est autour des modulations de cette idée qu'il nous semble prudent d'inscrire tout jugement sur la progression de l'œuvre de Strawinsky.

(4) Cf. surtout au 3e tableau l'Allegretto grazioso qui, d'ailleurs, n'est qu'une déformation et une amplification du début d'un *Scherzo humoristique* (op. 19, nº 2) de Tchaïkowsky.

(5) Il suffira de comparer la fête au village du 2e tableau et l'*Humoresque* (op. 10, nº 2) de Tchaïkowski, la valse qui suit et *Natha-Valse* (op. 51, nº 4), le début du 3e tableau et le *Scherzo humoristique* déjà cité, le pas de deux et le *Nocturne* (op. 19, nº 4), la scène finale du 3e tableau et la romance *Ah ! qui brûla d'amour* (op. 6, nº 6).

DOCUMENTS. - N° 1. Avril 1929

ENGLISH SUPPLEMENT

SUMERIAN ART
CONVENTIONS GOVERNING SCULPTURE

Our examples illustrate the intentional prejudice of the Sumerian artist. He strives to represent a squat thick-set type, almost as broad as it is high, the enormous head quite out of proportion to the body. In short, extremely eccentric rules control the architecture of his figures.

It is curious to note how the artists of all times and countries have selected a type of human figure, whose proportions, strictly determined, imply the existence of an underlying law or canon. It is hard to decide positively whether these formulae were of spontaneous origin or the results of study. Judging from Sumerian and Egyptian art, one would be inclined to think that primitive sculpture was based on the conception of the short figure, At a later date, scientifically established laws fix the extremely inelastic proportions of the figure. The Sicilian Diodorus has it that the Egyptians followed a definite plan of proportion, dividing the human body into twenty-one and ¼ equal components (nineteen, if we exclude the head-dress). Artists following these principles could construct the various parts of a statue in different localities. The parts, joined together, would then form an harmonious whole.

Studying the variations of the formulae outside of Sumer, we are aware of a constant process of change from the short, through the medium, to the long figure and later returning to the original proportion. in Egypt, during the Old Empire, the canon is usually short; it became slender under the New Empire, particularly in the female figures : the legs get longer, the silhouette acquires elegance and precision.

Aegean sculpture tends towards the slender type, longlegged and small-waisted. (The Acrobat of Cnossos in the Candia Museum is an excellent example of the work of this school.)

If we study the work of the Asia Minor Hittites, we find a few slim figures. (The " King " of Boghaz-Keui). The greater part of Hittite sculpture, however, especially that of Upper Syria, shows the influence of the squat or Sumerian canon.

In Greece, side by side with certain broad-shouldered and thick-set Kouroi — which, in spite of their somewhat slender waists, belong to the squat school — we have one svelte statue, the Auriga of Delphes. We find, however, that this and other variations are the work of a few very well-known artists, who, for a certain period, were able to force their individual conception on the general mass of contemporary sculptors. Thus, before 450, Polycletus, in his Doryphorus, realized his own individual principles. His work was not based on ideal and conventional dimension, but upon a new and arbitrary measurement — the dactyle (a finger's-breadth) four of which were equivalent to the palm or the breadth of the hand. Each master, henceforth, will have his own canon.

Whereas in archaic Sumer the convention of the short body persists with seemingly unnatural obstinacy (the body of the statuette in the De Clercq collection is scarcely four times the head), The rules underlying the sculpture of the Fontainebleau school, in the XVIth Century bear witness to opposite extremities in conventional formulae and aesthetic standards. The longest canon existant.

Is the Sumerian convention justifiable ? That the artist was clumsy, inexperienced, is a hypothesis that I must emphatically reject. Sumerian sculpture is the art of a mature people. The minute execution of detail in some of the Goudea statues shows that, despite the ridiculously dumpy body, the artist was consciously following out his intention. Let us rather interpret these squat torsos, these skulls with straight occiputs, these noses like sword-blades terminating at the very roots ot the hair, as conscious exaggerations of racial types and characteristics ever-present to the artist's eye.

According to the article of Dr G. CONTENAU, *pp.* 1-8.

A FEW REMARKS ON " SIBERIAN " AND CHINESE ART CONCERNING THE BRONZES OF THE DAVID-WEILL COLLECTION

During the last ten years, " Siberian ", or " Scythian ", or " Scytho-Siberian " art has attracted more and more attention in the western world. That this art in itself merits an increasing attention can be seen in the objects of the David-Weill Collection.

The aesthetic value of Siberian art, however, is not sufficient to explain the interest, and even less the controversies it has already provoked. What is under discussion is nothing less than the history of the animal in art throughout the whole of Asia. To be more precise, and without intending to cast any aspersions on the magnificent earlizations of Chinese art, this is how the question stands : are the greater parts of the conceptions of Chinese art original, or are they derivative ?

There is a striking opposition among the theses sustained by various scientists, Perceval Yetts, Borovka, Minns, Rostovtseff and Dalton. It seems too soon however to take side in this question. We must begin by admitting that we are only at the commencement of our search. There have been few systematic excavations made in Siberia, and scarcely any in China. The exact chronology of the ancient Chinese bronzes is still in doubt, and we are even less well-

informed concerning the relative dates of Siberian woods and bronzes. According to Mr. Rostovtseff, and later Mr. Borovka, the animal art which spread over the whole of Asia was the product of a former civilization in Upper Asia which has entirely disappeared and left no remains. The examination of documents does not seem, however, to confirm this postulate.

That the influence of the nomads never ceased to exert itself in Northern China is particularly evident when we compare the clothing of different times and regions. In like manner Chinese civilization reacted on the invaders, its product penetrating as far as Upper Mongolia and Siberia.

The numerous " Siberian " bronzes collected during recent years in Northern China date back to that long epoch which has its commencement three centuries before Christ and extended far into the Christian era. Regarding the dates of certain types of bronzes, we have one definite point of reference. There is at the Ermitage today a collection of gold " Siberian " objects, often adorned with turquoises, which belonged in the Kunst Kammer of Peter the Great. The precise origin of these various objects is unknown ; all we can affirm is that they were discovered in the tombs of Central Siberia. Owing to the fortunate discoveries of M. Koslof and the Scientific Mongolian Committee at Noin-Ula (Northern Mongolia) their date, and that alone, can be established. These discoveries comprise certain fabrics indubitably contemporary with the gold plates conserved in the Ermitage. Two lac Chinese cups both executed in the first years of the first century of the Christian era establish their date beyond dispute.

One glance at the bronzes of the David-Weill collection reveals striking differences. Though supposed to have been found in Northern China, they are not similar in style, it is impossible to place them in the same period. The greater number, moreover, show no affinity with the golden objects in the Ermitage or to the discoveries in Noin-Ula. However, apart from considerations of development during successive stages, one finds numberless degrees of variation between the Siberian object influenced by western " Sarmate " or even Grecian art, the Siberian object proper, the Siberian object executed by Turkish-Mongolian tribes, the object which owed its inspiration to Siberian art but was produced by Turkish-Mongolians established on Chinese soil, finally the Chinese object in which one observes a more or less remote Siberian origin.

The " Siberian " bronzes of Northern China consist principally of harness accoutrements, bridle bits, terminal ornaments of ensigns and baldachins, knives, buckles and metallic plates appertaining to the belt. There are also a number of objects the actual use of which we are still unable to discern.

In addition to the objects which served a positive purpose in dress, war equipment, harness, furniture, there are others which may have been employed solely in funeral-rites. In other words the nomads may have buried with the deceased not only actual victims such as women, servants, horses ; but also, as was the custom in China, reduced figures of the objects that surrounded him during his life. This hypothesis would explain many of the Siberian bronzes of Northern China, particularly those pairs of small animals which are executed in high relief.

According to the article of Paul PELLIOT, *pp.* 9-21.

" PLASTIC ART RESEARCH " AND " ART HISTORY "

A deep pit is being dug, little by little, between what we call " Plastic Art Research " and " Art History ". The difference dividing them consists, most of all, in the fact that " Plastic Art Research " takes into consideration *unconserved* monuments, while " Art History " takes account only of *conserved* ones. As these two sciences work on philological and historical bases, their opposition must arise because " Plastic Art Research " has discovered methods superior to those employed by " Art History ", which permits of rendering actual even that which has not been *conserved*.

Public attention should be attracted to the critical crossroads confronting an intellectual science which does not depend solely upon written sources, but finds its point of departure in original monuments : the plastic works of art of our globe.

Evidently, one of the first and most important tasks will be to fill in the blanks on the map of monuments, thus making possible, little by little, a general view of the earth from a purely geographical stand point, and relegating the chronological stand point to a secondary place.

This is necessitated by the new method of research dealing with the science of observation of the essence of things and the science of the explanation of evolution — which belongs in the domain of purely objective research and must not be confounded with aesthetic research.

The object of the latter is, what has been called until now " the history of plastic art ". We must be ever more careful not to pervert the significance of monuments by preconceived opinions formed centuries ago ; for this reason, a very clear distinction is imperative. The " historical convictions " of the last century inspired the *restoration* of so many works of art that, today, the savant has to spend so much time in determining the primitive state of an object that he has little left for his real work. If we continue allowing our museums and their contents to have a preponderant influence on our studies, if our reviews can only exist subordinate to art collectors, then the XXth Century, by its violations of the works that interest it and the errors into which it leads amateurs by considering things solely from the aesthetic point of view and wresting them from the ensemble of which they form a part, the XXth Century, I repeat, will not be far behind the XIXth, that attacked the monuments themselves ! The few scientific reviews still in existence, are, in Germany at least, subordinated to academic opinions ; so that an independant organ is indispensable for the free expression of those who belong to no school.

According to the article of Josef STRZYGOWSKI, *pp.* 22-26.

THE ACADEMIC HORSE

In the evolution of the human race, successions in plastic forms are found analogous to those evidenced, in certain cases, in the evolution of natural forms. The academic or classic style in opposition contrast to all that is baroque, mad or barbaric, forms one of two radically different categories which often correspond to contradictory social conditions. These styles can be interpreted as the expressions or symptoms of the actual condition of affairs, and in the same way we can divide animal shapes into two classes : the academic and the distorted.

Gallic coins dating from the fourth to the first Century B.C. and stamped with the figure of a horse in imitation of Greek coins, give us a striking example of the aforementioned contrast. The Greek horse is entirely academic while the various Gallic horses are hideously baroque.

It is generally conceded that the Greeks who more than any other people felt the need of noble and irrevocable ideas ruling and directing the current of events, were best able to express their conception in the figure of a horse. Inversely the hideous and grotesque bodies of the spider or the hippopotamus would not have been appropriate to their exalted state of mind.

In Gaul the progressive distortion of the greek horse, which finally attained a chaotic frenzy of form, brought about the transgression of every ideal law and became the principle of the monstrous mentality of those peoples who lived at the mercy of suggestions.

Certain monsters of the animal kingdom such as spiders, gorrillas, and hippopotami bear a striking resemblance to these Gallic

imaginary monsters, and insult in the same way the dignity of the horse and other academic animals. Notably the gorrilla and hippotamus can be considered as primitive in contrast with man and horse. Thus as a result of this opposition in type we have two distinct extremes, both of which are elements of the eternal revolt of nature against itself. These elements will remain the same during the successive metamorphoses of animal evolution, and in the constant upheavals of the conditions of life which characterize the history of humanity.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.* 27-31.

LOGICAL APHORISMS

The Renaissance defined nature as a work of art which conforms to physical laws and which, at the same time, is entirely in accord with human reason (pagan interpretation of Catholicism). Thus it was believed that since a work of art is of the same order as a work of nature it contains its own inherent truth: that it could be fabricated, so to speak, by following the rules of perspective and proportion and other mathematical laws. In this we note the revival of a certain scientific fetishism, claiming both to encompass a reality, and to establish the identity of man with an exterior reality.

We, however, have a very clear perception of spontaneous analogy and the consecutiveness of biological forms. The image created according to biological forms is merely an indication of our bondage.

Our conception of nature is made up of such particular and special structures that it has almost ceased to possess any human importance. So saturated is it with calculations and constructions that it has become a mere intellectual hallucination empty of direct reality, a world composed of rational signs and symbols. The free renderings of art are in opposition to these and similar artificial complexes.

Though scientific conceptions are the result of arbitrary conceptions, there is a temptation to give them a universal valuation by means of a uniform system of logic. The artist, less pretentious than the man of science, is not so obsessed by this mania for unification.

If we are to recover confidence in the scientific approach, men of science must rid themselves of this fetish for the unit and circumscribe the value of their laws. Some good work has been done in this direction by the elimination of the idea of the infinite which has been for us a religious inheritance.

Indeed, it is the concrete meaning of each work of art, the arbitrary and inspired qualities it possesses, which liberates us from the mecanism of conventional reality and the dishonesty of monotonous continuity.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 32-34.

PABLO PICASSO : 1928

We are reproducing some recent pictures by Picasso.

The architecture of these works is founded on a tectonic hallucination : only the static accents have been preserved, those elements more likely to oppose the flight of visions. We note that hallucination has been to a certain degree disciplined ; the flood of psychological *processi* has been held back, so to speak, by the static dam of the forms.

We find ourselves in the presence of creations that are identical to their subject, creations outside the domain of sight and its multiple compositions. They have nothing to do with metaphorical images ; the allegory of reality is not in question. Verification is impossible : the imaginary and non-adapted elements cannot be verified. The convention of reality is laid aside, while in the bulk of contemporary art reality is still the object of a veritable cult, on the same level with transcendental substance. Picasso, indeed, takes us outside that elementary abstraction of mechanized and " tricked " representations which we call the " normal ".

Archaism, reactionary and primitive vision are in the present case not in question ; these apparently simple forms exhibit tendencies in space subject to a variety of interpretations. The direction of a geometrical line determines its solution. The multiplicity of re-established axes gives Picassso's lines their vigor, each form having a telepathic relation with every other form in the picture.

Pictures eleven and twelve show an abundant succession of details each more freely transformed than the general construction of the picture. These days the number of signs is reduced ; the multiplicity of the figures axes all but neutralize space. The transformation of the picture as a whole, however, is much more finished. The intersection of transparent planes led formerly to the creation of discontinued forms : today by means of analagous forms we achieve a certain continuity.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 35-47.

NOTES ON TWO MICROCOSMIC FIGURES OF THE 14 th AND 15 th CENTURIES

Fritz Saxl, in a work published in Heidelberg in 1927, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischer Mittelalters*, reproduces two figures, one taken from a fourteenth Century collection made in the monastery of Axpach, the other from an astrological treatise of the fifteenth Century. Both manuscripts are actually in the National Library of Vienna. These two figures represent the microcosm or little world, that is to say man, in his relation to the macrocosm or great world, that is to say the universe.

The best exposition of the thesis of man's microcosmic nature is found in the works of Paracelsus.

" The macrocosm ", says Paracelsus, " is composed of a heaven and an earth, put into correspondance by the relation between germs and planets, in such a way that the heaven imparts and directs, while the earth receives and obeys. As for the macrocosm, or man — made in the image of God and of the macrocosm, of which he epitomizes all the energies and properties — he has also his heaven and his earth, his planets and their corresponding physical forces. The seat of man's heaven is his brain, principle of his thoughts, his will, his movements, his sentiments. Through this heaven he communicates with the planets of the universe, whose influence pervades his thoughts and acts ".

The first figure shows us the man-microcosm considered in his relations with the elements and natural kingdoms. In the second, we see the man-microcosm subjected to the influence of the planets and the signs of the Zodiac.

This last figure very closely resembles the man inscribed in a five-pointed star, constituting the mystic pentagram of Cornelius Agrippa, which is called the symbol of the microcosm, in contradistinction to the six-pointed star or seal of Salomon — symbol of the macrocosm. The pentagram of Agrippa shows schematically how, in symbolism, the number 5 — is attributed to man.

A propos of these figures, it is interesting to recall the famous drawing made by Leonardo da Vinci to illustrate Vitruvius which represents a nude man inscribed in a circle. This drawing has always been considered as the graphic figuration of a canon of the proportions of the human body. But we may be permitted to suppose that it represents something quite different from an aesthetic canon. Given the resemblance of Vinci's design to Agrippa's pentacle, these proportions may really be considered as purely symbolic. And was not this also true of the canon imposed upon classic Greek sculpture by Polycletes? — a canon recognized today as inspired by the Pythagorean system and consequently derived from arithmosophy.

It is curious how easily, in modern times, we attribute an aesthetic sense to what had, originally, merely a symbolic significance (for example : the proportion of the cathedrals, the traditional laws of harmony.

la section d'or, the Egyptian triangle). It is true that, according to the very principles of occultism, the symbolic reality is found on all three planes — divine, human and material — in the totality of existent things as well as in their most infinitesimal particles and consequently on the aesthetic plane.

This, however, is probably a very mythical explanation. It would certainly be better to say that if this unique reality appears to exist everywhere, it is because man, more or less unconsciously a counterfeiter, inclines, by the very essence of his nature, to introduce it everywhere.

According to the article of Michel LEIRIS, *pp.* 48-52.

PAUL KLEE

The large number of paintings shown by Paul Klee recently in Paris were as remarkable from the point of view of imagination as they were from that of technique. The principal characteristic of his drawing is extreme simplicity, often resembling the pasttime of a child. Having rid himself of the conventions of perspective, logic and resemblance his imagination knows no bounds. His pictures are not painted upon canvas, but upon cardboard which seems to have undergone diverse chemical or other processes which give his paintings an unusual and distinctive quality. Klee's work is both humorous and delicately lyrical. He created, even before the war, a new mythology of animals and flowers.

According to the article of Georges LIMBOUR, *pp.* 53-54.

THE ETHNOGRAPHICAL MUSEUM OF THE TROCADERO

The Ethnographical Museum, founded in 1879 and installed in the Trocadero despite the opposition of Viollet-le-Duc, has had a varied career. The initial impulse given it by its original founders carried it far and, by means of re-arrangements, acquisitions, missions and donations, its collections increased rapidly.

The Trocadero was a great museum, in its day. What, then, are the causes of its actual decline?

It is due, primarily, to the insufficient budget allotted to the museum — especially as the number of objects conserved there augments constantly ; and, secondarily, to the waning activity of its members — (hence, closed rooms, archives and library scattered).

Are the magnificent collections of the Trocadero destined to dusty oblivion? Doctor Rivet has set himself the task of reconquering for his museum the place it deserves. He has made one reform after another both in its executive and technical organisation. He has improved the catalogues, classified the objects in the various rooms, installed electricity, developed the library, improved the collections and organised a publicity service (a quarterly bulletin, etc.).

According to the article of Georges Henri RIVIÈRE, *pp.* 54-58.

THE EVANGELISTARY OF SAINT-LUPICIN

Exibition of bookbindings at the Bibliothèque nationale. — Bookbindings, from the origin of this precious art in the ninth century to the opening of the romantic period.

The Evangelistary of Saint-Lupicin is the oldest of these books. The manuscript, silver-lettered on purplish parchment, dates from the ninth century and was perserved in the Church of Saint-Lupicin until 1794. On one side Christ, seated between two apostles, is shown holding the book. The other groups represent scenes from the life of Christ.

According to the article of Jean BABELON, *p.* 59.

THE CHINESE EXHIBITION IN BERLIN

The importance of this exhibition consists in the effort that has been made to define the great general tendancies of Chinese history and art. A selection of more than twenty vases of the Tcheou and Han periods is particularly noteworthy. The power of figuration and the technique of the artists who formed them is literally astounding. There is an almost complete identity between the figurative sculpture and the plastic form of these vases. The exhibition contains many paintings. Sculpture, alone, is unfortunately represented by insufficient elements. We would draw your attention to the finds of the Koslof expedition to Mongolia, exposed here for the first time.

According to the article of Hedwig FECHHEIMER, *pp.* 60-61.

IGOR STRAVINSKY, A LIVING MUSICIAN

Upon the appearance of a new work by Igor Stravinsky, we take the opportunity of saluting this musician who through his incessant creative efforts has for almost twenty years fascinated our aesthetic sense.

We were at first astonished by the apparent deviation that lay between the " Fire Bird ", " Petrouchka " and the " Sacre du Printemps ". How could the composer of the " Fire Bird " change in so short a time to the mood of " Petrouchka ", and then to the " Sacre du Printemps ", that sombre and profound evocation of Spring ? Perhaps these three works, fruit of his first creative fever, merely served to fix and establish the realms in which, in the future, his inspiration would choose to express itself. The realm of the fairy tale, from which issued the " Fire Bird ", the " Nightingale " or " Song of the Nightingale ", finally the " Kiss of the Fairy ", show an interrupted flow, the creations of the young musician who took so sensitive a delight in the ballets of Tchaikowsky and the operas of Rimsky Korsakof. The domain of the country fair, varied at times with fantasy, the marionettes of Petrouchka for instance, and the devil in the " Story of a Soldier ". And the realm which combines every violence, harsh and raucous sonorities, the power of tragedy ; the religious flights of Stravinsky's art ; the motif common to those works whose subjects have cosmic intent, such as the consecration of Spring, the wedding rites ; the savage inhuman poetry from which stemmed the austerity of the " Sacre du Printemps ", a poetry revived by a triumphant orgy of discords indicating the most disconcerting musical intuition ; and finally, religious despair.

As his work develops we are conscious of technical analogies which will later on pervade every composition. Poetry and individual material details are linked to a single radiating force which keeps pace with Stravinsky's rapid evolution. Every work falls into a progressive order which could not be reversed. We see that " Mavra ", the " Octuor ", the " Concerto " could not have been composed before the " Sacre ", nor " Œdipus Rex " before " Mavra ".

The " Kiss of the Fairy " is a romantic ballet that shows a return to the spirit of the Russian fairy tale as exemplified by the " Fire Bird ". Having, however, with " Mavra " and " Appollo Musagetus " irretrievably transformed his technique, Stravinsky was unable to recover the style of his first ballet. He cannot return to the poetic fantasy of the " Fire Bird ", the holiday spirit of " Petrouchka ", without borrowing his main themes from Tchaikowsky.

The " Kiss of the Fairy " demonstrates that even in the domain of the " pretty " the language of Stravinsky remains strong. Where owing to their ease and facility the Donizettis and Tchaikowskys held sway, Stravinsky enriches music with other qualities, voluptuousness, integrity, his own character and will. His rhythms retain their inexorable direction, their fatality — a term which Stravinsky used in his dedication to Tchaikowsky and which might well define his own music.

According to the article of André SCHAEFFNER, *pp.* 62-64.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITIONS D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII^e) - 39, rue La Boétie - Téléph. : Elysées 40-19

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) contenant les reproductions de TOUT L'ŒUVRE CONNU DE L'ARTISTE.

■ ■

GEORGES WILDENSTEIN
LANCRET

JEAN BABELON
GERMAIN PILON

LOUIS RÉAU
LES LEMOYNE

FRANÇOIS GÉBELIN
LES CHATEAUX DE LA RENAISSANCE

ALBERT BESNARD, *de l'Académie Française*
LA TOUR

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE
J.-B. PATER

GEORGES HUARD
L'ART EN NORMANDIE

PIERRE FRANCASTEL
GIRARDON

■ ■

Ouvrages en préparation :

TOCQUÉ. - FRAGONARD. - HOUDON. - CHARDIN.
MANET. - L'ART EN PROVENCE

Les Grands Maîtres et les Grandes Écoles d'Art par les Meilleurs Critiques

▣ Prospectus-Spécimen Illustré envoyé sur demande ▣

Le Gérant : Julien DUFOUR.

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

GALERIE PIERRE

2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VIE)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

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

DOCUMENTS

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

4

Jean BABELON. Un Eldorado macédonien, cinq siècles avant Jésus-Christ. — Georges BATAILLE. L'Apocalypse de Saint-Sever, manuscrit du XI[e] siècle. — Jean-Baptiste Corot (1796-1875) : compositions classiques.— Carl EINSTEIN. André Masson : étude ethnologique. — Michel LEIRIS. A propos du " Musée des sorciers ". — Dictionnaire critique : Rossignol, Architecture. — André SCHAEFFNER. Marcel Delannoy : Le Fou de la Dame.

PARIS. - 39. rue La Boétie.

Prix : 15 fr.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées
et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

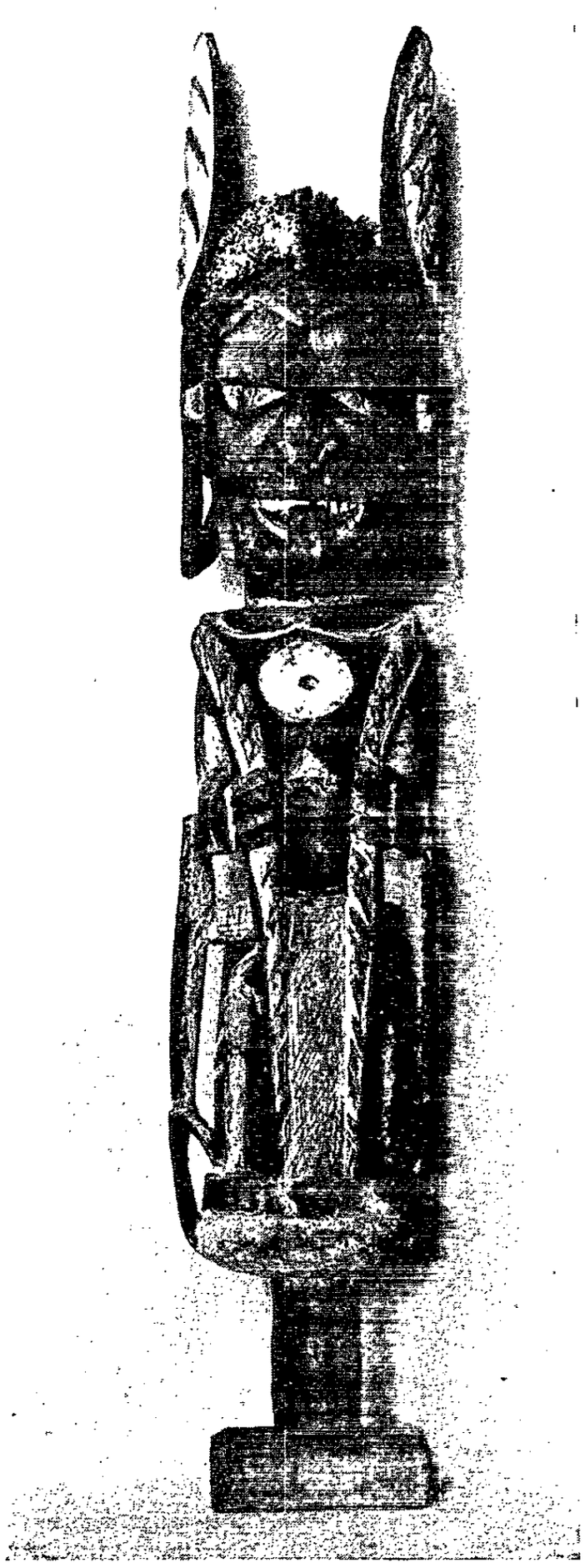
ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

GALERIES

FLECHTHEIM



OCÉANIE

AUGUSTE RENOIR

ET

LES MAITRES CONTEMPORAINS

SCULPTURES

POLYNÉSIENNES

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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'été de ARTWORK contient :

SOUVENIR DE L'ÉCOLE DU MARAIS, *par le professeur William Rothenstein, directeur du Collège Royal des Arts.*

L'ARCHITECTURE BAROQUE EN AUTRICHE ET DANS L'ALLEMAGNE DU SUD, *par Sir Reginald Blomfield, R. A.*

LE PONT DU PHILOSOPHE, *par J. S. Wilson. M. I. C. E.*

FRANCK RINDER, *par Sir David Cameron, R. A., LL. D.*

LES LIVRES D'IMAGES D'EDY LEGRAND, *par Douglas Percy Bliss.*

UNE CONFÉRENCE DE J. M. W. TURNER SUR LE PAYSAGE, *par D. S. Mac Coll.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(printemps, été, automne, hiver)* et s'obtient chez l'éditeur, 11 Bedford Street, au prix de 15 francs 50.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE PARIS

-:- -:- SALLE PLEYEL, 252, Faubourg Saint-Honoré -:- -:-

SAISON DE PRINTEMPS

CONCERTS D'ABONNEMENT

sous la Direction de PIERRE MONTEUX

Mardi 28 Mai, à 21 heures

LA DAMNATION DE FAUST

Vendredi 31 Mai, à 21 heures

FESTIVAL STRAWINSKY

OISEAU DE FEU
PETROUCHKA
LE SACRE DU PRINTEMPS

Abonnements de 70 à 260 francs, faisant bénéficier de réductions importantes sur les prix minima des places

Pour tous renseignements, s'adresser à l'Administration de l'Orchestre Symphonique de Paris, 252, Faubourg Saint-Honoré, Paris (8e)

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Directeur : ANDRÉ DE RIDDER

SÉLECTION publie chaque année 10 CAHIERS comprenant, à côté de chroniques d'actualité, une monographie consacrée à l'un des principaux artistes de ce temps ; chaque cahier se compose de 64 à 144 pages, dont 32 à 80 reproductions.

PARUS :

1 Raoul Dufy — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fritz 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 Ch. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Franz Hellens, F. Perdriel, Jean Milo, M. Roelants, J. Greshoft et 85 reproductions et dessins (132 pages).

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

6 Marc Chagall — études de A. de Ridder, W. George, M. Raynal, Jacques Maritain, Charensol, Joseph Delteil, Paul Fierens, A. Vollard, P. Courthion, A. Efross, Karl With, Chagall et 97 reproductions et dessins (152 pages).

EN PRÉPARATION :

HEINRICH CAMPENDONK
FLORIS JESPERS
JEAN LURÇAT
G. VAN DE WOESTYNE
LOUIS MARCOUSSIS
F. VAN DEN BERGHE
SOUTINE
HUBERT MALFAIT, ETC.

CONSTANT PERMEKE
MAX ERNST
OSCAR JESPERS
ANDRÉ LHOTE
JOAN MIRO
CRETEN-GEORGES
RENÉ MAGRITTE
GEORGES DE CHIRICO, ETC.

Abonnement (10 cahiers)

Belgique . . . . . 75 francs. Étranger . . . . . 100 francs.

Prix du cahier

Belgique . . . . . 10 francs. Étranger . . . . . 15 francs.

ÉDITIONS SÉLECTION

126, Avenue Charles De Preter, ANVERS

Agent général à Paris :

M. Gualtieri di San Lazzaro

84, Boulevard Saint-Michel

VARIÉTÉS

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

Nouvelle année à partir du 15 mai 1929.

Dans chaque Numéro :

64 REPRODUCTIONS - NOMBREUX DESSINS - 56 PAGES DE TEXTE

des contes, des essais, des poèmes, des reportages, des notes critiques et d'actualité sur la littérature, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre, la mode, la musique, la curiosité, etc., par des collaborateurs de premier ordre.

LES CHRONIQUES MENSUELLES :

Pierre MAC ORLAN.	Tragédies et divertissements populaires.
Paul FIERENS.....	Des rues et des carrefours (lettre de Paris).
Denis MARION.....	Le sentiment critique.
Pierre COURTHION.	La boîte à surprise (Tableau des mœurs artistiques contemporaines).
André DELONS.....	Le cinéma à Paris.
Franz HELLENS.....	Chronique des disques.

LES RUBRIQUES :

Maurice BOISSARD..	Fragments du journal de Paul Léautaud.
Nico ROST.....	Chroniques de Berlin.
André de RIDDER...	L'anthologie esthétique.
P. G. van HECKE...	La peinture.
Gille ANTHELME ...	Les sports.
Bernard BRUNIUS ...	La carte postale.
Albert VALENTIN...	Le cœur à l'ouvrage.

et UN ROMAN DE

Sacher PURNAL..... " Golligwog ".

Douze Numéros du plus Moderne, du plus Vivant et du plus Complet des Magazines, pour 100 Frs l'an pour la Belgique - 25 Belgas pour l'Etranger.

Direction-Administration : 11, Avenue du Congo - Bruxelles

Dépôt exclusif à Paris :
Librairie José CORTI, 6, rue de Clichy

Dépôt pour la Hollande :
N.V. VAN DITMAR, Schiekade, 182, Rotterdam

ET CHEZ TOUS LES BONS LIBRAIRES

transition

ÉDITOR : EUGÈNE JOLAS

CONTRIBUTING ÉDITORS
MATTHEW JOSEPHSON
ELLIOT PAUL
ROBERT SAGE

JAMES JOYCE IN NEW YORK

man ray, valéry larbaud, l. moholy-nagy, piedro rivera, malcolm cowley, william carlos williams, gertrude stein, archibald macleish, robert desnos, william closson emory, robert mcalmon, elliot paul, peter neagoe, hart crane, tina modotti, matthew josephson, ivan beede, eugene jolas, murray godwin, w. f. barber, kay boyle, john herrmann, harry crosby, robert sage, louis lozowick, oliver kline, harold j. salemson, emely h. coleman, edgar calmer, katherine anne porter, george whitsett, theo ruthra, walter lowenfels, syd. s. salt, b, j. kospoth, m. g. shelley, harry a. potamkin, jacques h. levespue, italo svevo, jean g. auriol, andré masson, louis zukofsky, hamilton basso, eugene atget, waverly lewis root, douglas rigby, robertw. chanler, vordembsrge-gildewart, a. c. bessie.

SPRING 1929

Nº 16

SUPER-OCCIDENT

WORDS

TYPOGRAPHY

PHOTOGRAPHY

CINEMA

PAINTING

THE NEW MYTHOLOGY

Manuscripts and all correspondance should be addressed to

transition

40, RUE FABERT
PARIS (7e)

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 15 MARS 1929

ROMAIN ROLLAND .. .. Un héros de l'Inde nouvelle : Vive Kamanda (I).
TCHENG WI-MO .. .. Mademoiselle Lysing.
JEAN CASSOU. .. .. Don Carlos.
JEAN-RICHARD BLOCH . .. . Europe du milieu (IV).
EMMANUEL BERL .. .. .. Premier pamphlet : Les Littérateurs et la Révolution *(fin)*.

NOTES DE LECTURE *(Michelet et le XIXe Siècle)* par JEAN GUÉHENNO.
CHRONIQUES — COMPTES RENDUS — CHRONIQUE DES IDÉES.

SOMMAIRE DU 15 AVRIL 1929

MAXIME GORKI .. .. Un Guide.
ROMAIN ROLLAND .. .. Un héros de l'Inde nouvelle : Vive Kamanda (II).
JOSEPH MILBAUER .. .. Poèmes.
EMMANUEL ROBIN .. .. Bonheur.
JEAN-RICHARD BLOCH .. .. Europe du milieu *(fin)*.

COMMENTAIRE .. .. de JEAN-RICHARD BLOCH.
NOTES DE LECTURE *(Les biographies de Lénine)*, par JEAN GUÉHENNO.
CHRONIQUES — COMPTES RENDUS — CHRONIQUE DES IDÉES.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg.	Un an :	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale.	»	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres.	»	**48** fr.
Tous les autres Pays	»	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.
LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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

Nº 2. — Mai 1929

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. Jean BABELON, du Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale),
le Docteur G. CONTENAU, du Musée du Louvre,
Carl EINSTEIN,
Pierre d'ESPEZEL,
Raymond LANTIER, du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye,
Paul PELLIOT, de l'Institut,
MM. le Docteur REBER,
le Docteur RIVET, Professeur au Museum,
Georges-Henri RIVIÈRE, du Musée d'Ethnographie du Trocadéro,
Joseph STRZYGOWSKI, professeur à l'Université de Vienne,
Georges WILDENSTEIN, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

LISTE DE COLLABORATEURS :

MM. le Docteur ALLENDY,
le Comte BEGOUEN,
Charles BOREUX,
P. BOSCH GIMPERA,
H. Th. BOSSERT,
Carlo CARRA,
Louis CLARKE,
Marcel COHEN,
Robert DESNOS,
Jean EBERSOLT,
Madame Hedwig FECHHEIMER,
MM. Wilhem FRAENGER,
FOLCH I TORRES,
R. GROUSSET,
J. HACKIN,
Richard HAMANN,
Eugène JOLAS,
Marcel JOUHANDEAU,
Vincenz KRAMAR,
Philippe LAUER,
Michel LEIRIS,
Georges LIMBOUR,
MM. André MALRAUX,
Jean MARX,
le Docteur Henri MARTIN,
Alfred METRAUX,
Alexandre MORET, de l'Institut,
Erland NORDENSKIOLD,
Erwin PANOFSKI,
Wilhelm PINDER,
Frédéric POULSEN,
Zdenko REICH,
Hans REICHENBACH,
Friedrich SARRE,
Fritz SAXL,
André SCHAEFFNER,
Adama Van SCHELTEMA,
C.-T. SELTMAN,
Pietro TOESCA,
Royall TYLER,
Roger VITRAC,
Paul VULLIAUD,
Émil WALDMANN,
Arthur WALEY.

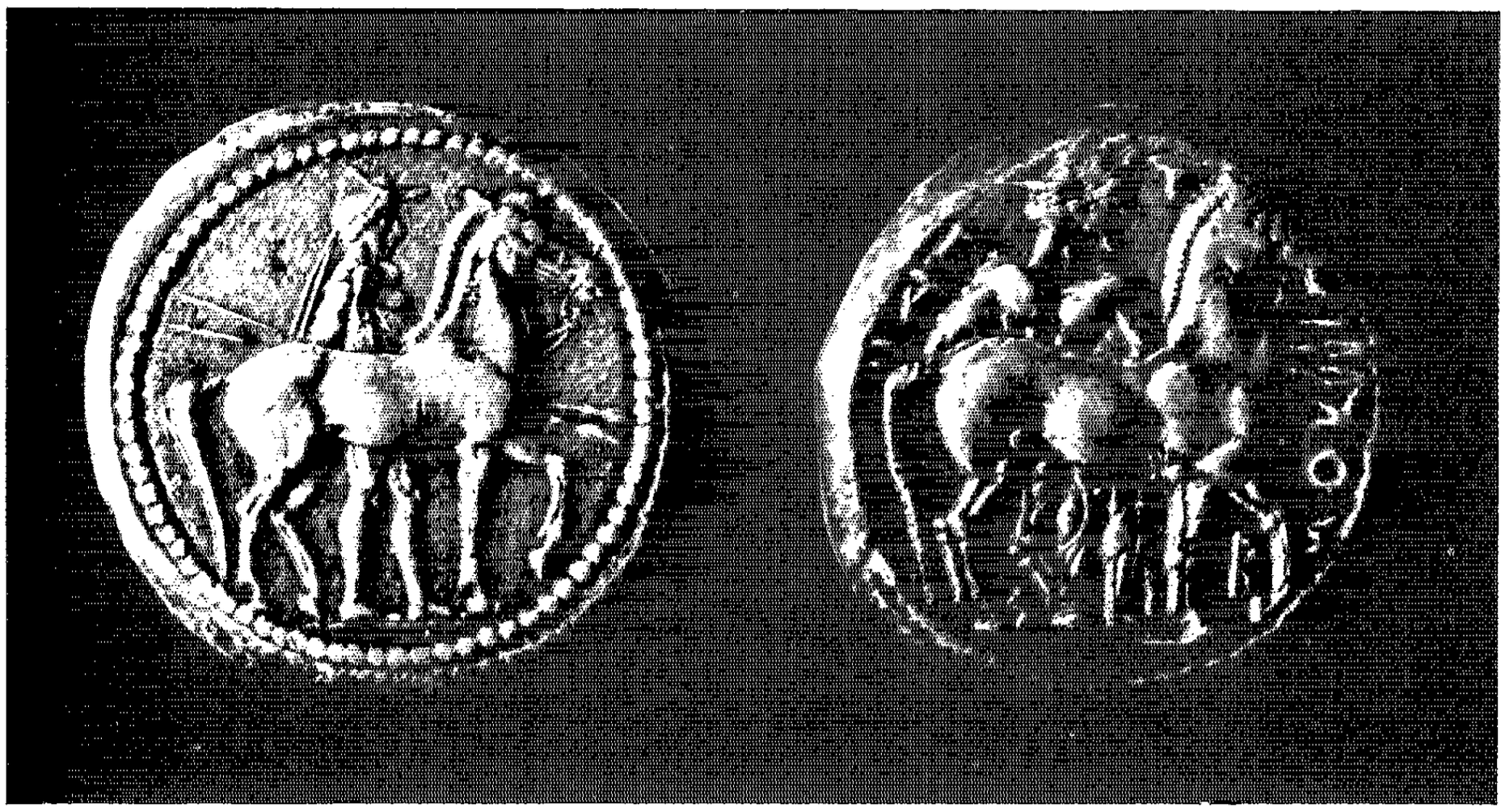
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Georges BATAILLE.

RÉDACTION & ADMINISTRATION :

PARIS — 39, Rue La Boétie (VIIIe)
Téléphone : Élysées 30-11 - Chèques postaux : 1334 55

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)



Cliché Giraudon.

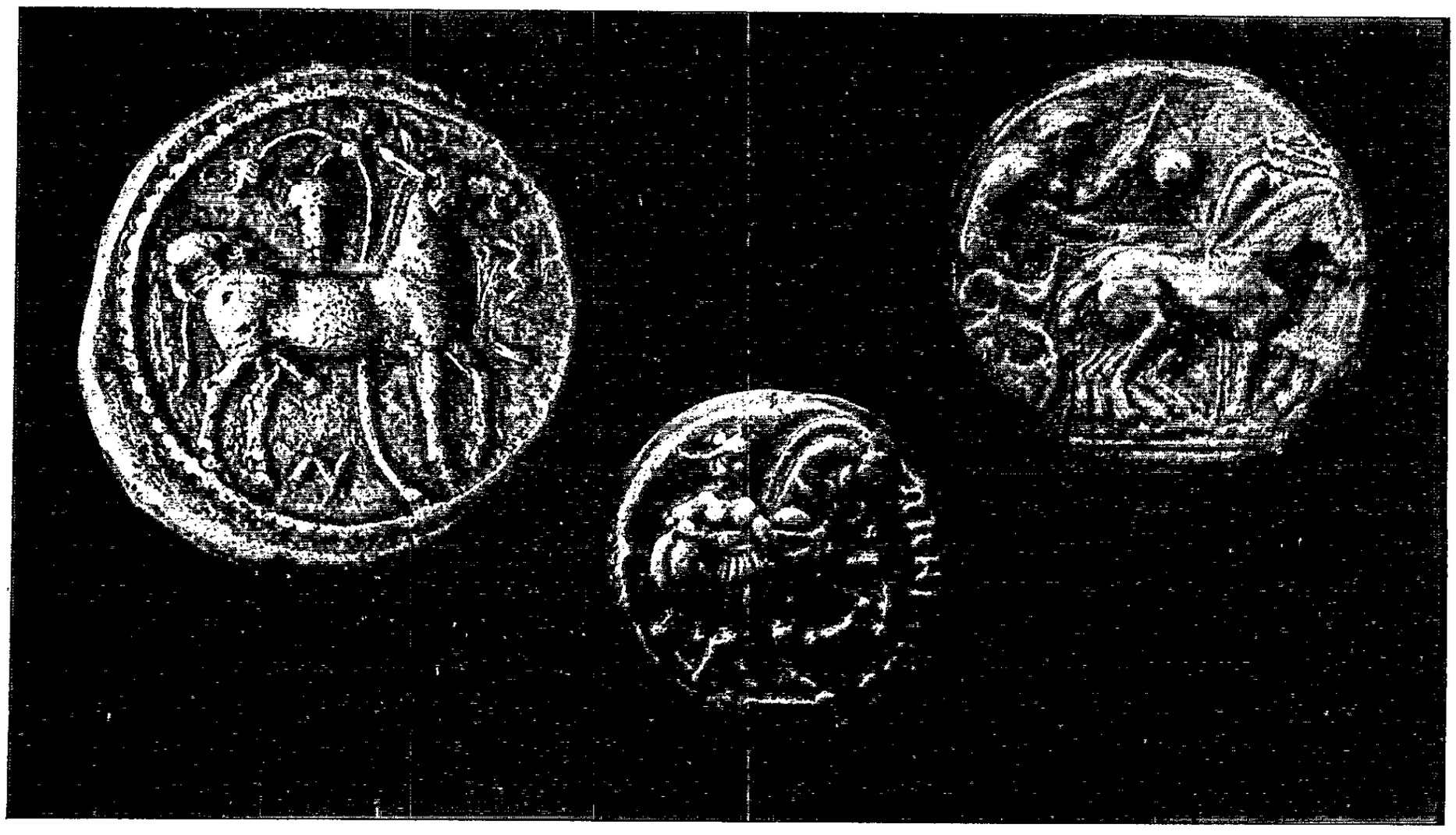
MONNAIES GRECQUES PRIMITIVES.

1 ALEXANDRE Ier DE MACÉDOINE. - 2. BISALTES.

UN ELDORADO MACÉDONIEN CINQ CENTS ANS AVANT JÉSUS-CHRIST.

Le Pangée. Un massif montagneux, au Nord de la Grèce, dont le faîte de marbre étincelant, à 1.870 mètres d'altitude, domine un tumulte de cimes qui se chevauchent, bondissant vers la mer. En face, une grande île, Thasos, gonfle son sein dans le golfe de Cavala. A l'Ouest, la presqu'île de Chalcidique et ses trois promontoires semble une main tendue vers l'Archipel, entre les deux embouchures du Vardar et de la Strouma. Contrée raboteuse, où les pins noirs allongent en hiver une ombre froide sur la neige ; sur les pentes errent des peuplades à demi-sauvages, coiffées de bonnets de peau de renard, chassant le taureau et le lion; le sommet est la demeure quasi inaccessible d'un dieu qui se manifeste dans une grotte à peine façonnée. Ses oracles sont recueillis sur les lèvres d'une femme en extase par une tribu de prêtres qui détient le monopole du culte. Tel est, au VIe siècle avant notre ère, le Potosi, la Californie, l'Eldorado des Anciens. C'est le pays de Salonique, de Cavala, de Sérès, du lac Doiran ; la guerre récente nous a rendu ces noms familiers.

Les flancs du mont, les plaines qu'il domine, recèlent en abondance l'or et l'argent, aimant qui attire et fixe en ces parages les peuples convoiteux. Les Thraces occupent le pays depuis des temps immémoriaux. Nous savons les noms de leurs tribus : Odomantes, Edoniens, Zaeliens, Sintiens, Derroniens, Orreskiens, Krestoniens, Bisaltes. Entre tous, les Satres sont les adorateurs de Sabazios, ou Bacchos, à la fois Zeus et Apollon, le Soleil et

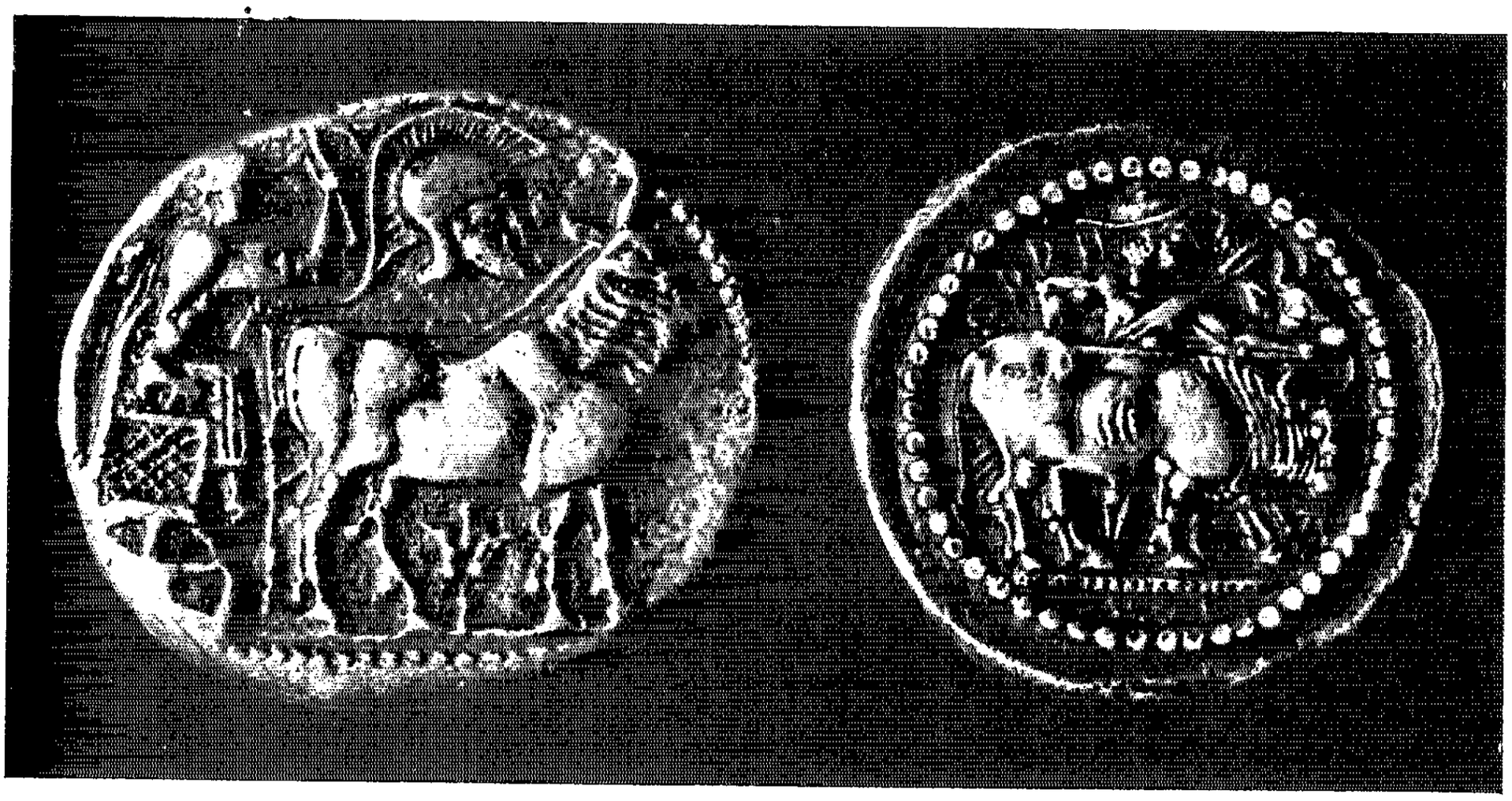


3. MENDÉ. - 4. ORRESKIENS. - 5. OLYNTHE.

Cliché Giraudon.

Pluton, le dieu qui gîte au plus haut de la chaîne des monts, servi par le clan des Renards, les Besses, experts dans la science des rites et l'interprétation des messages divins. Dionysos se révèle au cours de cérémonies orgiastiques et délirantes : aux danses spasmodiques accompagnées de hululements de bêtes lascives, aux extases provoquées par le rythme des musiques stridentes, succèdent les sacrifices répugnants de l'omophagie ; une victime où le dieu s'incarne est mise en pièces vivante, et dévorée sur-le-champ par les mystes en folie.

La richesse naturelle de la contrée était telle qu'au pays de Péonie, dit Aristote, par la seule action de la pluie, on récoltait de l'or en abondance, et que sous le pied se détachaient du sol des pépites pesant plus d'une mine. Le bruit courait qu'un jour, deux mottes d'or de trois et cinq mines furent présentées au roi, et qu'à table, avant de mettre la main au plat, celui-ci avait soin de toucher le métal précieux pour se rendre la fortune favorable. Nous retrouvons en ces racontars le souvenir du roi Midas, dont le jardin, selon Hérodote, était situé au pied du mont Bermios. Euripide appelle le Pangée la montagne aux mottes d'or, dont la terre recèle aussi l'argent. C'est dans cette partie de la Thrace que Pisistrate exilé refit sa fortune ; Thucydide, dit-on, possédait un placer à Skaptésylé ; il s'y réfugia quand on lui eut fendu l'oreille, après l'affaire d'Amphipolis. C'est l'or de Crénides, la future Philippes, où était établie une colonie de mineurs, avec un atelier monétaire, qui fournit à Philippe de Macédoine le nerf de la guerre, l'aliment de ses campagnes militaires en Grèce. Au XVI^e^ siècle encore, le voyageur français Pierre Belon, parcourant ces régions d'où l'on extrayait de l'or allié à de l'argent et du plomb, écrivait : « Il y a cinq à six cents fourneaux espars par les montagnes de Siderocapsa, qui fondent ordinairement la mine. »



9. DERRONIENS. - 7. ORRESKIENS

8. MACÉDOINE - 9. DERRONIENS

Clichés Giraudon.

Les premiers étrangers qu'attira l'appât du fabuleux métal, furent les Phéniciens. Ils s'établirent sur la côte, au pied du Pangée, et aussi dans l'île de Thasos. De là, ils commencèrent à trafiquer avec les indigènes, et à recueillir, en échange de leurs marchandises, tissus de pourpre tyrienne, parfums et fards, les saumons d'argent et les lingots couleur de soleil. Les Thasiens eux-mêmes parvinrent à pénétrer dans le massif du Pangée et à s'emparer de quelques districts miniers. De l'Eubée, accoururent ensuite des navigateurs érétriens. En 513 avant J.-C., le roi de Perse Darius, conseillé par un Grec rusé comme Ulysse, Histiée de Milet, intervint en Péonie, pour apaiser le dissentiment des deux frères Mantyas et Pigras, qui se disputaient le pouvoir. Les Péoniens furent vaincus, déportés en Asie, mais ils ne tardèrent pas à revenir dans leur pays, favorisés par Aristagoras de Milet.

Dans le cours du v^e^ siècle, ce furent les Athéniens qui se ruèrent vers l'or. Ils chassèrent les Thasiens établis à Skaptésylé et dans la ville de Daton. Mais la tentative qu'ils firent pour s'emparer de tout le pays échoua misérablement, en 464 : ils furent enveloppés par les Barbares, à Drabescos, et les dix mille hommes de l'expédition périrent au cours d'une lutte sans merci, tandis que, selon la légende, la foudre de Zeus irrité tombait sur eux à coups redoublés. Aussi les Satres se vantèrent-ils longtemps de n'avoir donné la terre et l'eau ni à Darius, ni à Xerxès, et de n'avoir été les sujets ou les tributaires ni d'Histiée de Milet, l'ami du Grand Roi, ni des Thasiens, ni d'Athènes.

Différentes dévotions attiraient la ferveur farouche de ces gardiens de l'or astucieux et cupides comme les Nibelungen. Des légendes fleurirent sur ce sol regorgeant du métal royal. Les Péoniens adoraient le soleil sous la forme d'un disque placé sur un haut poteau : c'était l'œil du dieu qui surveille le monde, la fleur astrale dominant la montagne sacrée, symbolisée aussi par la rose aux cent feuilles éclose à foison dans la prairie printanière. Lycurgue, le roi fabuleux des Edones, avait osé persécuter les mystes de Dionysos. Pour se venger, le dieu le frappa de folie, et le roi dément, croyant détruire la vigne ennemie, déchira en morceaux son propre fils. Selon une autre version, il aurait essayé de tuer Ambroisie, la nourrice de Dionysos ; la nymphe fut alors métamorphosée en une vigne, qui de ses vrilles étrangla le sacrilège. Une autre légende est celle de Rhésos, le cavalier thrace qui s'en alla à Troie, prêter aux Priamides le secours de son bras, de ses chevaux et de ses armes étincelantes. Il était fils du Strymon, et régna sur le pays des Edones, des Odomantes et des Bisaltes. Héros chasseur et funéraire, peut-être identique à Dionysos, son histoire nous reporte aux temps ténébreux du totémisme, des cultes de la chasse, antérieurs aux cultes agraires. Les mythes orphiques et phrygiens vinrent contaminer ce folklore, et les femmes thraces en transe hurlaient comme les Ménades qui déchiraient Orphée de leurs mains passionnées.

Parmi ces populations étranges, nourri de ces légendes d'une mystique cruauté, éclos au feu de ces cultes, naquit de bonne heure, et s'épanouit au VI^e^ siècle avant notre ère, un art original, dont certains traits révèlent bien des influences étrangères, mais dont on ne peut méconnaître le caractère autonome. Il devait avoir pour représentants, à la période classique, le peintre Polygnote de Thasos, et le sculpteur Paeonios de Mendé. De cet art, à sa période primitive, les seuls souvenirs peut-être, en tout cas les seuls monuments intacts, portant d'irréfutables témoignages, sont des monnaies, pesantes pièces d'argent dont le métal opulent et gras s'est écrasé sous la touche brutale du coin enfoncé à coups de marteau, exceptionnelles par la dimension, et le poids, portant des types étranges, d'une vigueur, d'un naturalisme

10, 11. ACANTHE.

12. ACANTHE. - 13. ÆGÆ.

Cliches Giraudon.

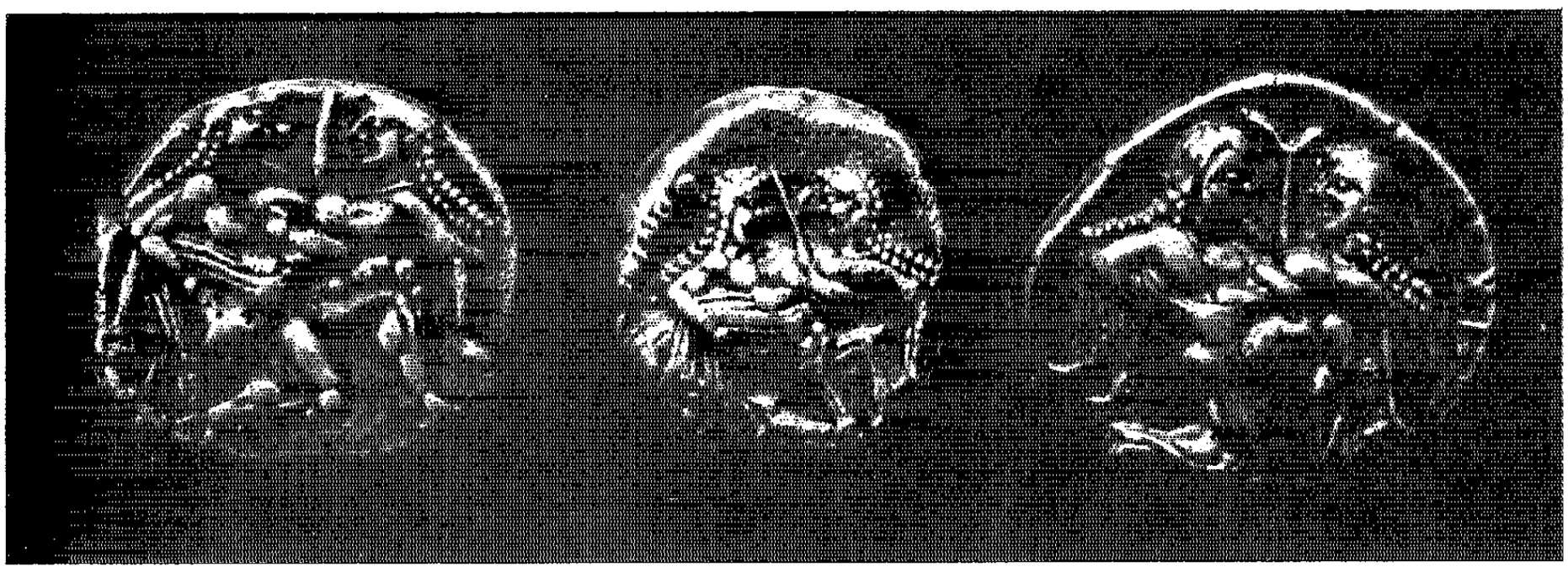
qui vont jusqu'à l'obscène, non moins étonnantes par l'habileté de la technique et par le degré cultural qu'elles décèlent, que par la sauvagerie persistante dont elles témoignent en même temps.

Nous pouvons grouper les scènes représentées sur ces monnaies en différentes classes, selon qu'elles se réfèrent à la vie pastorale de tribus d'agriculteurs, d'éleveurs ou de chasseurs, qu'elles nous montrent des combats d'animaux sauvages, ou enfin qu'elles fassent allusion aux cultes orgiastiques dont nous parlions plus haut.

Voici d'abord un héros nu, coiffé d'un chapeau rond à larges bords, le pétase ou la *kausia*, debout à côté d'un cheval qu'il mène au pas, tenant d'une main la bride, de l'autre deux lances ou épieux. Ce type apparaît sur les monnaies des Bisaltes auxquels l'emprunta plus tard le roi de Macédoine, Alexandre Ier, au début du Ve siècle. Parfois, la scène s'anime, et l'homme dompte violemment son cheval qui bondit à ses côtés (Orreskiens). Le même personnage apparaît ailleurs, conduisant deux bœufs attelés à un char, qu'il gouverne à l'aide d'une longe (monnaies de Gétas, roi des Edoniens — des Orreskiens) ; parfois, il tient un caducée, ce qui permet de l'identifier avec Hermès (Derroniens) ; on a donc pu interpréter ce type monétaire comme illustrant le mythe solaire d'Hermès emmenant les bœufs du Soleil qu'il vient de voler. Mais l'observation directe du réel s'unit ici à la légende dans la figuration d'une scène agraire et d'un tableau de mœurs paysannes.

Ailleurs encore, le personnage est monté dans un char à deux roues, à caisse d'osier tressé, et, assis sur son siège, il guide les taureaux attelés à ce véhicule primitif. Dans le champ de la pièce, un casque empanaché donne un caractère guerrier à cette image, dont la note champêtre est accusée par la présence d'une fleur, paysage synthétique. Ici, l'art de la composition est encore rudimentaire, et le type s'adapte vaille que vaille à la forme grossièrement arrondie du flan monétaire qui s'épanouit sous la morsure du coin. La seule préoccupation a été de meubler, de remplir exactement le champ livré à l'artiste, sans laisser d'espace inutilisé, au moyen de l'adjonction de types accessoires, comme le casque et la fleur. Au contraire, le cavalier et sa monture inscrivent dans un cercle régulier leur arabesque : la courbure des membres du cheval trace un feston qui accompagne au dedans le tracé géométrique du cadre ; les hampes parallèles des deux épieux, la ligne de terre donnent par opposition de l'aplomb à la composition. Enfin, l'artiste s'est attaché, profitant du relief relativement considérable du type, à disposer les deux sujets, l'homme et le cheval, sur deux plans subordonnés. Perspective et composition sont également remarquables sur les pièces au bouvier, où l'homme est figuré entre les deux taureaux. Les formes trapues des animaux, leurs muscles détachés, énumérés un à un, s'accordent avec la rudesse du cercle perlé qui les entoure. Là, nous saisissons au vif l'action d'un outil au toucher assez rude, la bouterolle, qui a percé dans le fer recuit de la matrice des trous en forme de cupules. En d'autres cas encore, le graveur montre sa dextérité en contraignant sa fantaisie selon la norme qui lui est imposée : le bouc à demi-agenouillé, les membres ployés, retourne la tête en arrière et ses longues cornes cannelées à la base, les poils hérissés de son échine et de sa crinière, épousent la courbure du cadre. Ne dirait-on pas l'embryon reployé sur lui-même dans la nette clôture de l'œuf ? (Monnaies d'Aegae).

Notons encore, du point de vue de la technique, que la partie centrale du type a plus de relief que le grénetis, et que la pièce est bombée, bien que le revers soit plat, de telle sorte



Cliché Giraudon.

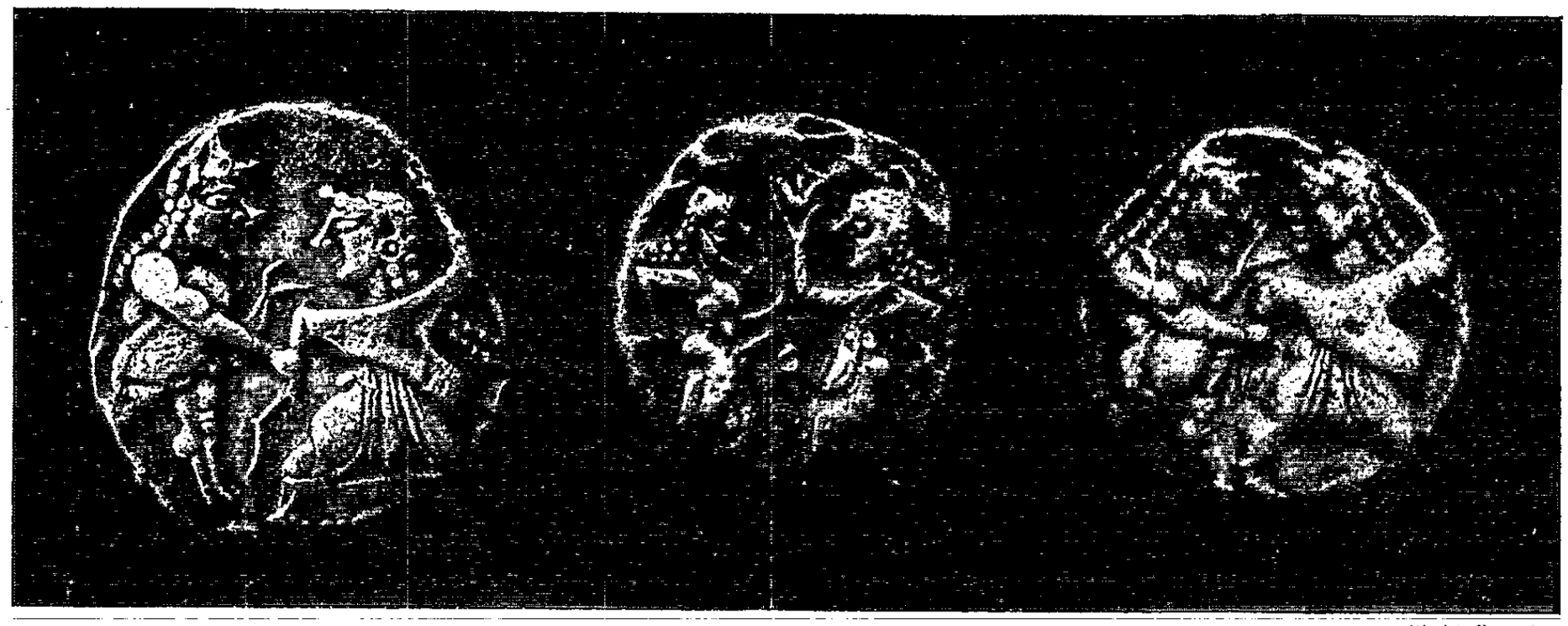
14. THASOS. - 15. ORRESKIENS. - 16. THASOS

que l'ombilic de la monnaie, où le type plastique reçoit le maximum de son développement, est la partie du champ où le métal afflue le plus généreusement.

Ces mêmes qualités d'un art primesautier et toutefois réfléchi, apparaissent au pied du mont Athos, sur les monnaies de la ville d'Acanthe. Elles ont pour type la lutte d'un lion et d'un taureau. Ici, la complication des formes manifeste une recherche encore plus grande, un artifice plus consommé. Les deux corps des bêtes en furie sont disposés en sens inverse, et s'enlacent en un plexus inextricable, nœud que la mort seule déliera. Le muffle du taureau se dresse désespérément contre le flanc du lion qui lui mord la croupe, et dont les griffes se crispent sur son épaule et le long de sa cuisse. Le taureau a fléchi sous le poids de l'adversaire tombé sur lui d'un bond foudroyant. Il croule, le genou en terre, son fanon se plisse en accordéon, tandis que l'échine du félin module la courbe de sa ligne sous le cercle granulé du cadre. Symétrie mécanique et équilibre dynamique.

On ferait une longue liste des monuments de glyptique et de sculpture qu'évoque ce type monétaire. Un groupe bien connu du Musée de l'Acropole, contemporain de l'Hécatompédon de Pisistrate, représente un taureau attaqué par deux lions. Sur le fronton oriental du temple archaïque d'Apollon, à Delphes, à l'angle gauche, est figuré un lion dévorant un taureau. La contre-partie, à droite, est un cerf attaqué par un lion, tandis que le centre était occupé par un quadrige. La frise du temple d'Assos, au Musée du Louvre (fin du VI^e^ siècle), nous montre un lion égorgeant un taureau ou un cerf. La contrainte, dans tous ces exemples, est née pour l'artiste de la nécessité d'inscrire dans un cadre géométrique donné, fronton, métope, flan monétaire, un motif plastique. Un premier essai d'adaptation de ce genre nous est fourni par la fameuse porte des lionnes de Mycènes.

Quels que soient les motifs de signaler ici une imitation naturaliste, motifs justifiés par la présence des lions et des taureaux sauvages dans la région — Hérodote nous en est témoin — l'inspiration orientale ne saurait pour autant être passée sous silence. Les Thraces, au VI^e^ siècle, se mouvaient dans le cercle d'influence de l'Asie, plus que dans celui de la Grèce. C'est selon un étalon pondéral asiatique qu'ils frappèrent leurs lourdes monnaies, dont les plus grosses, les octodrachmes, pèsent plus de quarante grammes. Des types moné-



Cliché Giraudon.

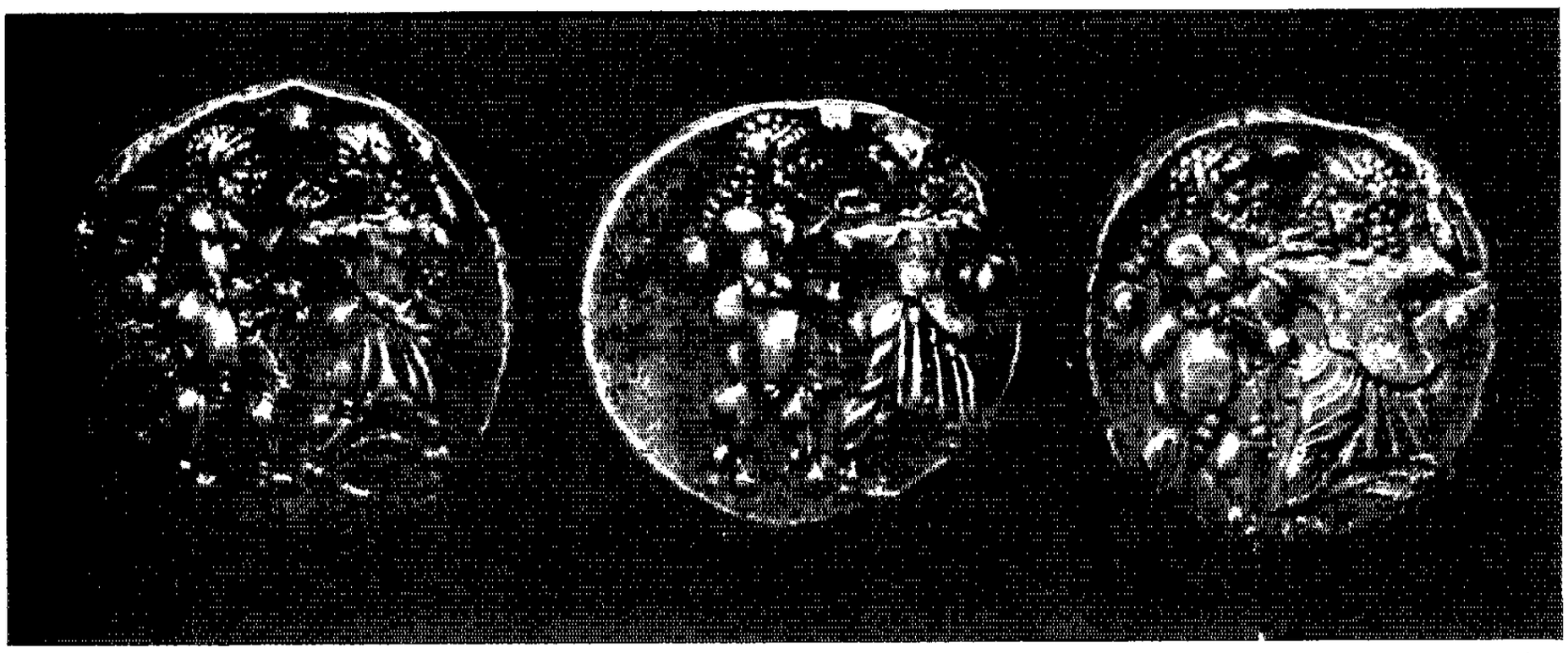
20, 21, 22. MACÉDOINE (ÉTÉ?)

taires analogues à ceux-ci se retouvent chez les rois de Cilicie et de Byblos. Les Chaldéens et les Assyriens, les palais de Sennachérib ou d'Assourbannipal, nous ont habitués au modelé de ces formes lourdes et obtuses, à ces muscles violemment bandés dans un tétanisme qui atteint constamment son paroxysme, et détaillés dans leurs immobiles convulsions. Les gens qui sculptaient ces animaux et ces guerriers semblent avoir dû leur connaissance de l'anatomie à de sauvages cuisines et à de féroces combats, et leurs œuvres d'art suggèrent la proie dépecée, le prisonnier de guerre écorché. Sur la façade du palais de Darius, à Persépolis, étaient figurés deux groupes de lions dévorant des taureaux. Les cylindres et les tablettes de terre cuite reproduisent des scènes analogues, et parfois on y observe la superposition de deux plans en perspective, avec un personnage placé derrière un animal.

Notons enfin qu'un bas-relief de plus basse époque que nos monnaies, aujourd'hui au Louvre et trouvé à Acanthe même, nous offre la même scène du combat des deux animaux, et témoigne par là du caractère local du type monétaire que nous avons sous les yeux.

En même temps que la violence paroxystique de l'attitude, il faut souligner le souci du détail, l'acuité du rendu dans les poils hérissés le long du dos du lion, et jusqu'à la queue ondulante, le plissement du cou du taureau, l'énumération patiente des griffes et des crocs, qui contribue à l'impression de cruauté frénétique donnée par ces images.

Si nous passons aux représentations de la figure humaine, c'est une sorte d'idylle grossière qui s'offre à nous, et nous transporte dans l'entourage de ce Bacchos ou Sabazios thrace, dont le culte orgiastique emplissait les monts et les forêts des échos d'un tumulte effréné. C'est une allusion directe et sans voiles aux effusions sensuelles de ces fêtes que multiplient les graveurs monétaires, mais les légendes obscènes ou scatologiques, comme celle de l'âne et du corbeau, à Mendé, s'humanisent, lorsqu'il s'agit de nous présenter non pas la possession brutale, mais son prélude, la conquête avant le rapt. Ici, c'est un satyre à pieds de cheval, nu, barbu, les cheveux flottant sur les épaules en longues tresses, dont les boucles sont figurées par des globules. De la main droite baissée, il saisit par le poignet la Ménade. Celle-ci s'enfuit, en tournant la tête vers l'agresseur, tandis qu'il lui caresse le menton de la main



Cliché Giraudon.

17, 18, 19. MACÉDOINE (LÉTÉ?)

gauche, en un geste de naïve affabilité et d'engageante tendresse. Le masque de la brute est d'une bestialité assez plaisante avec ses oreilles pointues, ses yeux saillants, et son nez retroussé. La belle est vêtue d'une longue tunique et d'une sorte de casaque à manches, ornée au col de broderie. De la main qui lui reste libre, elle tient une fleur ou une couronne — a-t-elle été surprise au cours d'une innocente cueillette? — et esquisse un geste de défense sans rigueur, car, à y regarder de près, on s'aperçoit que le graveur a fait la physionomie plus aimable qu'hostile, et que si le satyre se fait peu féroce, sur les lèvres de sa partenaire obligée, s'esquisse le sourire qui pare les *korai* de l'Acropole. Parfois, la Ménade a le torse nu, les seins pendant jusqu'à la taille, le satyre — ou le Silène — tient un rameau de myrte, plante consacrée à Aphrodite, ou une branche de pin. Il arrive que la conversation amoureuse s'égare en une familiarité sur laquelle on nous dispensera d'insister.

Ailleurs, c'est au rapt de la Ménade par un centaure que nous assistons. L'homme-cheval est agenouillé, image conventionnelle de la course rapide ; il étreint sa compagne au-dessous de la taille et au pli des genous. Celle-ci le regarde, le bras gauche pendant, la main droite levée, grande ouverte, à la hauteur de la face barbue du ravisseur ; elle est vêtue d'une longue robe et d'une casaque à manches.

Telles sont les étranges images dont les barbares de la Thrace se complurent à marquer l'argent que leur offrait libéralement la montagne sainte. Dans quelle bizarre officine ces monuments d'un art balbutiant mais vigoureux furent-ils fabriqués, et quels obscurs artistes s'ingénièrent à graver le coin de fer destiné à produire ces reliefs si gras, d'une si naïve audace? Ce que nous savons, c'est que ce numéraire fut frappé en abondance, et c'est bien loin de leur pays d'origine, en Asie, sur les bords du Tigre, de l'Euphrate et de l'Oronte, ou en Egypte, que ces lourdes pièces se répandirent. C'est là qu'on les a trouvées en nombre, de nos jours, sans que leur surface, pour avoir passé de bourse en bourse et s'être polie au contact de tant de mains, ait perdu la franchise de ses contours ou ait laissé se dissiper la netteté de son singulier message.

Jean BABELON.

EXPLICATION DES FIGURES. — Toutes ces monnaies, qui sont reproduites environ au double de leur grandeur réelle, sont au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.

1. Alexandre Ier de Macédoine (498-454). Octodrachme d'argent, au type bisaltien du cavalier debout auprès de son cheval. Au revers, un carré creux avec le nom du roi : AΛΕΞΑΝΔΡΟ. Diamètre réel : 31 mm. Poids : 28 gr. 75.

2. Bisaltes. Octodrachme d'argent, au type du cavalier. En légende rétrograde, le nom de la tribu : ΒΙΣΑΛΤΙΟΝ. Diam. 30 mm. Poids : 28 gr. 88.

3. Mendé (Macédoine). Tétradrachme d'argent, au type du mulet ithyphallique et du corbeau, avec le cep de vigne. En légende, ΜΙΝ[ΔΑΙΟΝ]. Au revers, carré creux. Diam. 27 mm. Poids, 16 gr. 98.

4. Orreskiens. Statère d'argent, au type du guerrier domptant son cheval. Légende : ΟΡΡΗΣΚΙΟΝ. Au revers, carré creux. Diam. 19 mm. Poids : 9 gr. 57.

5. Olynthe (Macédoine). Tétradrachme d'argent au type du quadrige. Au revers, carré creux. Diam. 24 mm. Poids : 17 gr. 45

6. Derroniens. Octodrachme d'argent, au type du char attelé de bœufs. Au revers, tête casquée. Diam. 37 mm. Poids : 40 gr. 53.

7. Orreskiens. Octodrachme d'argent, au type du bouvier. En légende : ΟΡΡΗΣΚΙΟΝ. Au revers, carré creux. Diam. 32 mm. Poids : 28 gr. 10.

8. Macédoine. Octodrachme d'argent, au type du bouvier. Diam. 32 mm. Poids : 28 gr. 90.

9. Derroniens. Octodrachme d'argent, au type d'Hermès conduisant une paire de bœufs. En légende : ΔΕΡΡΟ (rétrograde). Diam. 36 mm. Poids : 40 gr. 57.

10. Acanthe (Macédoine). Tétradrachme d'argent, au type du lion dévorant un taureau. Au revers, carré creux. Diam. 28 mm. Poids : 16 gr. 65.

11. Acanthe. Tétradrachme, même type. A l'exergue, bucrâne. Diam. 28 mm. Poids : 16 gr. 25.

12. Acanthe. Tétradrachme, au type du lion dévorant un sanglier. Diam. 25 mm. Poids : 16 gr. 85.

13. Aegae (Macédoine). Statère d'argent, au type du bouc. Au-dessus, monogramme aux initiales du nom de la ville : AE. Diam. 27 mm. Poids : 9 gr. 85.

14. Thasos. Statère d'argent, au type du satyre enlevant une ménade. Au revers, carré creux. Diam. 22 mm. Poids : 8 gr. 68.

15. Orreskiens. Statère d'argent, au type du centaure enlevant une ménade. Au revers, carré creux. Diam. 19 mm. Poids : 9 gr. 40. En légende : ΩΡΡΗΣΚΙΩΝ.

16. Thasos. Statère d'argent, au type du satyre enlevant une ménade. Diam. 24 mm. Poids : 9 gr. 78.

17. Macédoine. Statère d'argent, attribué à la ville de Lété, au type du satyre et de la ménade. Au revers, carré creux. Diam. 23 mm. Poids : 9 gr. 84.

18. Autre exemplaire. Diam. 22 mm. Poids : 9 gr. 95.

19. Autre exemplaire. Diam. 23 mm. Poids : 9 gr. 70.

20. Macédoine, statère d'argent, attribué à la ville de Lété, au type du satyre et de la ménade. Au revers, carré creux. Diam. 23 mm. Poids : 9 gr. 70.

21. Lété (?), statère d'argent, au type du satyre et de la ménade. Diam. 20 mm. Poids : 9 gr. 27

22. Autre exemplaire du nº 40. Diam. 22 mm. Poids : 9 gr. 50.

L'APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

Manuscrit de la Bibliothèque Nationale, fonds latin 8878.292 feuillets. Hauteur, 37 cm.; largeur, 28 cm. Entré à la Bibliothèque en 1790, il avait appartenu au cardinal d'Escoubleau de Sourdis à la vente duquel il fut adjugé au prix de 15 livres. Décrit par Léopold Delisle (*Mélanges de paléographie et de bibliographie*, 1880) et par Philippe Lauer (*Les enluminures romanes*, 1928).

TEXTE. — Le texte principal de ce manuscrit (fos 14-216) vulgairement connu sous le nom d'Apocalypse de Saint-Sever est en réalité le Commentaire sur l'Apocalypse du prêtre Beatus de Liebana (Asturies). Ecrit pendant la seconde moitié du VIIIe siècle, peu après la conquête arabe, ce texte, habituellement désigné sous le nom de Commentaire de Beatus, fut très répandu en Espagne du Xe au XIIe siècle : sa vogue doit sans doute être rattachée aux

croyances *adventistes* qui eurent cours à cette époque, en particulier dans une région où le christianisme était directement menacé.

De nombreux manuscrits espagnols du Beatus subsistent encore de nos jours (Cf. *Los manuscritos de los Comentarios al Apocalipsis de S. Juan, por San Beato de Liebana*, dans *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 1906, pp. 257-273). Ils ont été exécutés du IX^e^ au XIII^e^ siècle. Depuis lors, le texte n'a été édité qu'une seule fois, au XVIII^e^ siècle, sous le titre suivant : *Sancti Beati, presbyteri hispani Liebanensis, in Apocalypsim ac plurimas utriusque foederis paginas commentaria...* opera et studio R. P. doct. Henrici Florezi, Madrid, 1770, in-4°, XLVIII^e^-584 pp.

Dans le manuscrit de Saint-Sever, cet ouvrage est précédé d'un tableau généalogique des personnages de l'histoire sainte, suivi du Commentaire de Saint-Jérome sur Daniel, de deux autres traités religieux et de quelques chartes du XI^e^ siècle concernant l'abbaye de Saint-Sever.

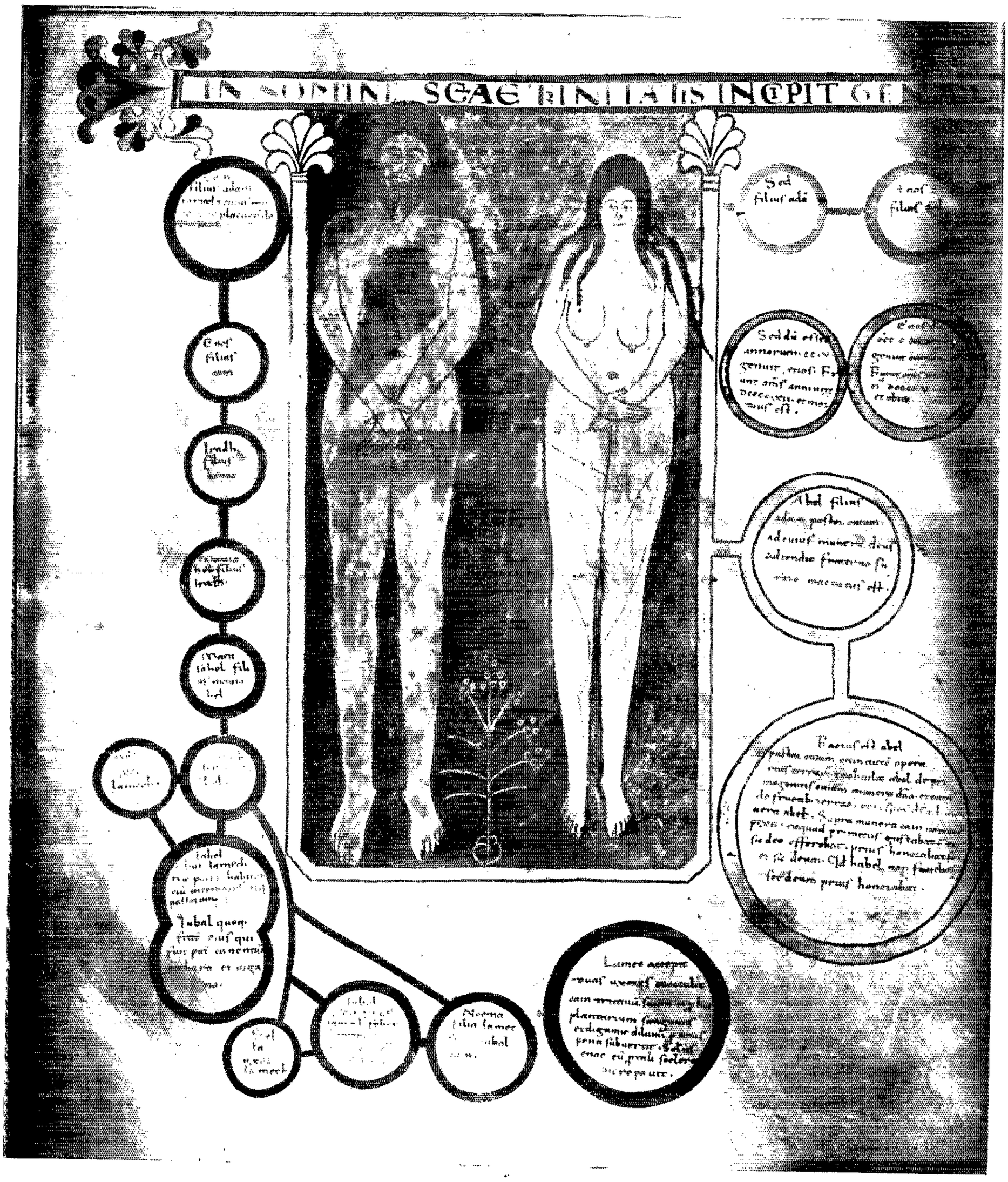
ORIGINE ET DATE. — L'abbaye bénédictine de Saint-Sever (sous-préfecture actuelle du département des Landes, sur l'Adour) a été fondée en 963. Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale y a été exécuté, peu après la fondation, sous l'abbatiat de Grégoire de Montaner, c'est-à-dire de 1028 à 1072. Une inscription sur le frontispice donne en effet, son nom sous cette forme : GREGORIUS ABBA NOBILIS.

PEINTURES : AUTEUR ET ÉCOLE. — Léopold Delisle a compté 102 miniatures qu'il a décrites (*op. cit.*, p. 138). Sur l'une d'entre elles, au folio 6, on lit, écrite sur le fût d'une colonne, l'inscription suivante : STEPHANUS GARSIA PLACIDUS AD S. On s'accorde généralement pour voir en Stephanus Garsia un peintre, auteur probable de la totalité du manuscrit, mais on n'a pas donné d'interprétation satisfaisante des mots qui suivent son nom.

On ne sait pas si ce peintre était espagnol ou français mais, même s'il était français par le sang, il appartient à l'Espagne par la peinture. Le style du manuscrit est analogue à celui des beaux manuscrits espagnols de la même époque, notamment des Commentaires de Beatus. Il faut ajouter, comme l'ont relevé MM. Mâle (*L'art religieux en France*, 1922, in-4°, pp. 4-17) et Ebersolt (*Orient et Occident*, 1928, pp. 99-100) que l'influence orientale est des plus marquées dans ce manuscrit. Notamment au folio 1, une miniature composée uniquement d'ornements géométriques présente des caractères coufiques employés comme décoration (Ebersolt, *op. cit.*, pl. XXVI) de la même façon que sur les portes de la cathédrale du Puy.

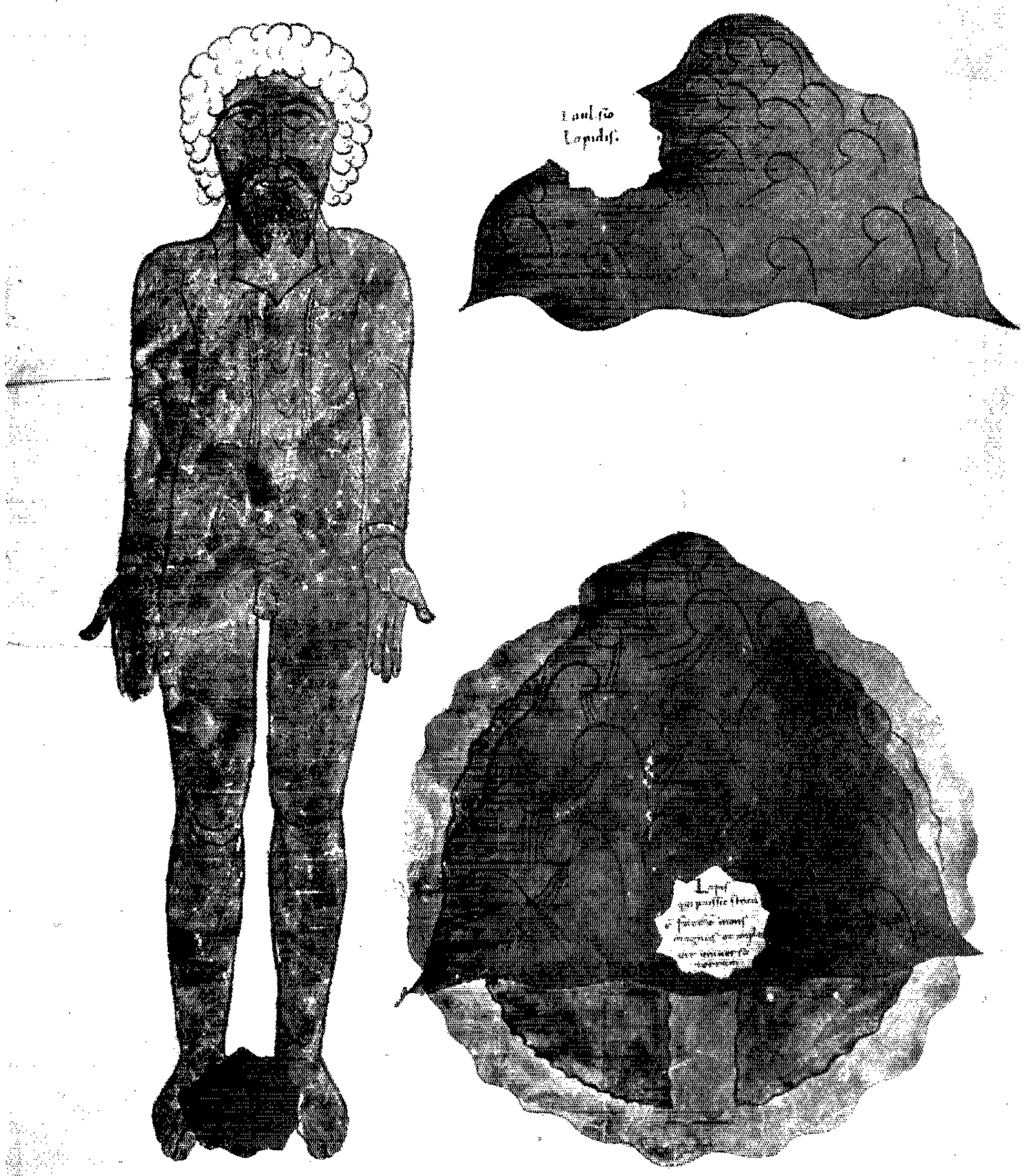
Toutefois, il faut reconnaître que si les Arabes ont influencé la composition d'un tel manuscrit, c'est moins en éblouissant les chrétiens par des œuvres d'art très civilisées, moins en les incitant à imiter le luxe de de leurs décorations, qu'en entretenant des guerres sauvages, préludes, pour leurs ennemis, des croisades, guerres religieuses en tout cas faciles à interpréter, vers l'an 1000, comme des signes des temps, comme des hécatombes pleines de sens, analogues aux punitions sanglantes de l'Apocalypse.

INTERPRÉTATION GÉNÉRALE. — Une liberté relative caractérise les peintures de cette école, auxquelles fait défaut la mystique architecturale et majestueuse propre aux illustrations des livres sacrés rhénans des IX^e^ et X^e^ siècles. C'est par des procédés grossiers et directs qu'on atteint, dans le manuscrit de Saint-Sever, à la grandeur et, s'il faut rapporter deux modes d'expression picturale différents à certains genres d'expression littéraire, on peut dire que les peintures rhénanes procèdent du même esprit que les spéculations théologiques de moines contemplatifs, vivant paisiblement en marge d'une vie sociale souvent bouleversée et



APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

ADAM ET ÈVE (I)



APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

LE SONGE DE NABUCHODONOSOR (2)

troublée ; au contraire, les peintures méridionales peuvent être rapprochées de la littérature populaire de circonstance, dans laquelle la passion résulte des événements immédiats, c'est-à-dire des chansons de geste et des poèmes de prédication en langue vulgaire.

Si l'on compare les éléments fondamentaux de cette littérature à ceux des miniatures de l'Apocalypse de Saint-Sever, la similitude est frappante. Sur les pages d'illustrations de ce livre, on est surpris de trouver — apparaissant comme les symboles d'un état de choses désastreux — des formes d'une tranquillité à peu près gâteuse : comme si, *rari nantes in gurgite vasto*, émergeant pendant la bourrasque au sommet d'une vague, d'absurdes personnages regardaient devant eux avec une niaiserie sénile. (Il semblerait ainsi que la grandeur humaine se rencontre là où l'enfantillage — ridicule ou charmant — coïncide avec l'obscure cruauté des adultes.) C'est l'horreur — c'est-à-dire le sang, la tête coupée, la mort violente et tous les jeux bouleversants des viscères vivantes tranchées — qui constitue apparemment l'élément même de ces peintures et, dans la même mesure, des chansons de geste. Cependant, cette horreur n'est pas hurlée sauvagement : tant bien que mal, des peintres, des poètes, d'ailleurs grossiers, l'expriment avec une bonhomie provoquante.

La *Chansun de Vuillame* (le plus ancien poème du cycle de Guillaume d'Orange et probablement le plus abrupt, le plus grand de toute cette littérature), présente un épisode au cours duquel l'horreur latente est portée jusqu'à la divagation : un seigneur lâche s'est échappé à cheval du champ de bataille ; aveuglé par la peur, il se cogne sous un arbre contre un pendu, duquel il reçoit, de cette façon, un violent coup de pied dans la bouche : sa terreur étant au comble, son ventre se relâche et il doit arracher la selle qu'il sent souillée sous lui ; fuyant encore à perdre haleine, il traverse un troupeau de moutons : l'un des moutons reste accroché à l'étrier par la tête et les cailloux du chemin déchirent et usent lentement le corps du ridicule animal jusqu'au cou. Mais c'est pratiquement, étant donné le ton général du poème, une certaine niaiserie, et avant tout une bonne humeur éminente, qui sont exprimées par le moyen de récits extraordinaires.

En effet, dans les plus sauvages chansons de geste et, de la même façon, dans des manuscrits tels que l'Apocalypse de Saint-Sever, l'horreur n'entraîne aucune complaisance pathologique et joue uniquement le rôle du fumier dans la croissance végétale, fumier d'odeur suffocante sans doute, mais salubre à la plante. Rien n'est plus tranquille, en effet — ni plus vivace — que la béatitude, même sénile, exprimée par la plupart des figures reproduites ici. Il n'y a pas lieu de s'étonner d'ailleurs de la valeur bienfaisante des faits sales ou sanglants : dans ce sens, il est facile de constater, encore de nos jours, l'optimisme physique et l'ardeur au travail qui caractérise les tueurs à l'abattoir et, en général, tous les professionnels de la boucherie.

EXPLICATION DES FIGURES. — 1. *Adam et Eve* ; fol. 5 v°. Première illustration du tableau généalogique qui figure en tête du manuscrit.

Bien que les deux personnages soient inscrits dans un cadre, il n'y a rien *d'architectural* dans cette composition : le motif du cadre n'est pas emprunté aux formes des monuments ; la disposition des figures dans le cadre est elle-même libre et non ordonnée systématiquement, contrairement à ce qui a lieu dans les manuscrits rhénans où les personnages inscrits sont réduits au rôle d'éléments centraux d'une composition monumentale, sorte d'arcade supportée par deux colonnes.

2. *Le songe de Nabuchodonosor* ; fol. 51 v°. Cette page illustre un passage de Daniel (II, 31-35) commenté par Beatus parallèlement aux prophéties apocalyptiques. Voici ce passage dans lequel le prophète interprète un songe de Nabuchodonosor : « Une statue d'une hauteur extraordinaire se tenait devant toi et son regard était effroyable. La tête de cette statue était d'un or très pur ; la poitrine et les bras étaient d'argent ; le ventre et les cuisses étaient de bronze; les jambes étaient de fer; une partie des pieds était de fer et l'autre d'argile. Tu regardais cette statue lorsqu'une pierre se détacha d'elle-même d'une montagne et vint briser ses pieds de fer et d'argile. Alors le fer, l'argile, le bronze, l'argent et l'or se brisèrent ensemble et tout cela se dispersa au vent comme la paille de l'aire en été et il ne s'en trouva plus rien en aucun lieu : mais la pierre qui frappa la statue devint une grande montagne et emplit la terre entière. » Cette statue symbolise les « royaumes de ce monde » et leur fragilité. Le songe est décrit en trois temps par le miniaturiste : à droite, en haut, la pierre se détache de la montagne ; à gauche, elle vient frapper les pieds de la statue colossale ; en bas, à droite, la pierre devenue elle-même montagne recouvre la terre. Les épisodes sont d'ailleurs désignés par des légendes empruntées au texte sacré.

3. *Le déluge* ; fol. 85. M. Lauer a rapproché à juste titre cette composition de celle d'un célèbre manuscrit français du IX^e^ siècle, le *Pentateuque de Tours*, également conservé à la Bibliothèque Nationale. D'ailleurs, on discerne clairement dans les productions des miniaturistes espagnols l'influence de l'école de peinture qui s'était développée à Tours à l'époque carolingienne. Dans cette école, en effet, la composition est déjà libre et indépendante des formes architecturales. Mais on ne constate pas encore le réalisme grossier et la grandeur pathétique qui caractérisent le *Déluge* de Saint-Sever.

Il faut observer ici qu'en particulier dans la grande figure couchée de noyé un sentiment d'horreur décisif est exprimé à l'aide de déformations arbitraires, mais qu'un sentiment jovial inattendu apparaît avec la chèvre qui figure au bas de la page et même avec le corbeau dont le bec est plongé dans la viande d'une tête humaine. Cette inconséquence est ici le signe de l'extrême désordre des réactions humaines libres. Il ne s'agit pas, en effet, d'un contraste calculé, mais d'une expression immédiate des métamorphoses inintelligibles — d'autant plus significatives — qui sont le résultat de certaines inclinations fatales.

4. *Le démon et les locustes* ; fol. 145 v°. Cette page est une interprétation méticuleuse du texte suivant de l'Apocalypse (IX, 6-11) : « A ce moment les hommes chercheront la mort et ils ne la rencontreront pas ; ils désireront mourir et la mort les fuira. On verra alors des sortes de locustes, semblables à des chevaux de combat équipés ; elles auront des sortes de couronnes d'or sur la tête et leur visage sera semblable au visage humain. Leurs cheveux seront comme les cheveux des femmes et leurs dents comme les dents des lions. Elles auront des cuirasses semblables aux cuirasses de fer et le bruit de leurs ailes sera aussi violent que celui d'un char de guerre attelé de plusieurs chevaux. Elles auront des queues comme les scorpions et ces queues seront armées de dards. Elles recevront le pouvoir de nuire aux hommes pendant cinq mois et auront comme roi l'Ange de l'abîme, que l'on appelle en hébreu Abaddon, en grec Apollyon et en latin *Exterminans*. »

Seule la représentation du démon est due à l'imagination du peintre. Cette figure a d'ailleurs son importance dans le développement iconographique : il faut y voir l'« élaboration du Satan monstrueux de l'âge suivant ». (Mâle, *L'art religieux du* XII^e^ *siècle* Paris, 1922, p. 370).

APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

LE DÉLUGE (3)

APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

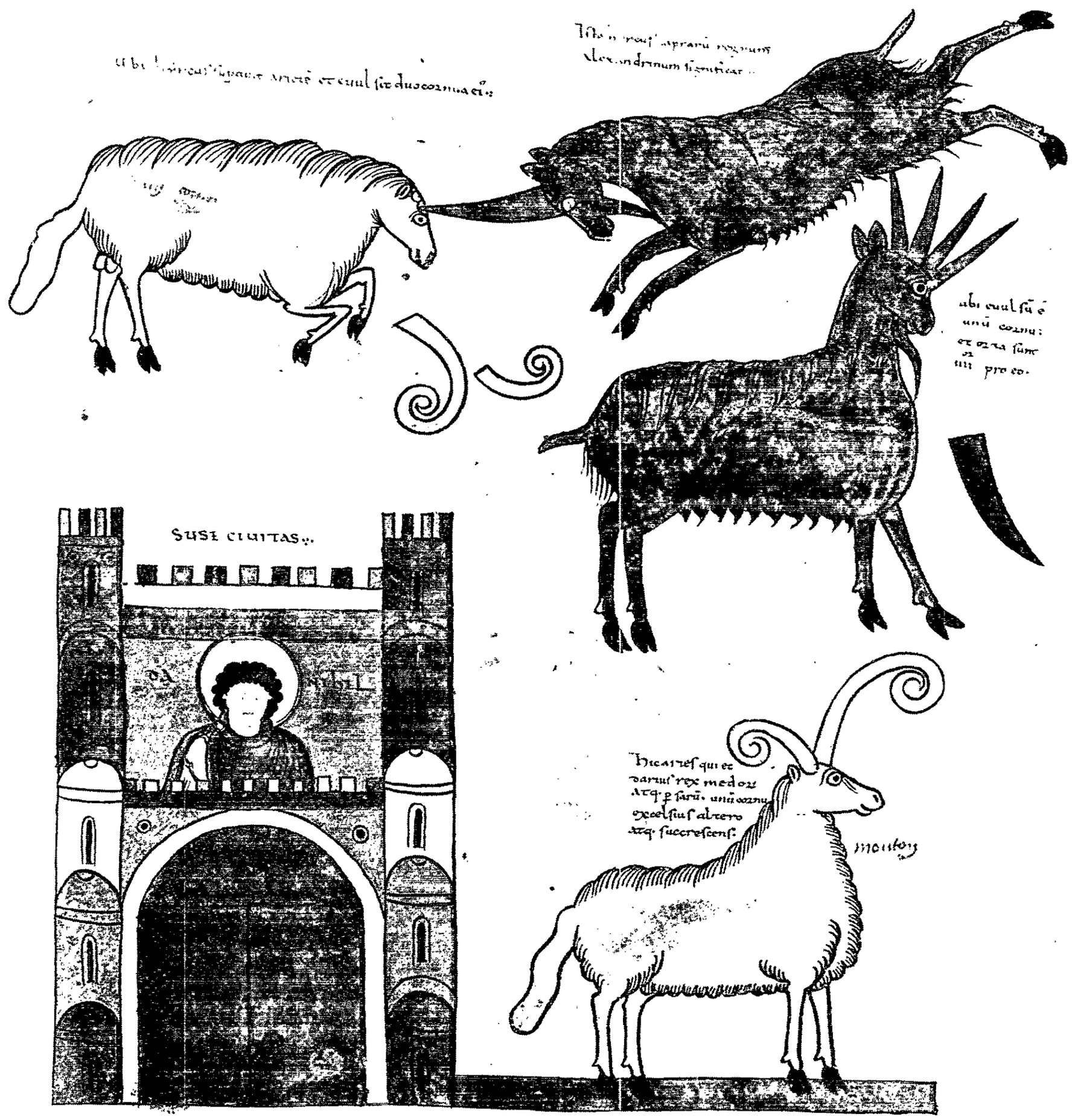
LE DÉMON ET LES LOCUSTES (4)

L'ANTECHRIST TUANT LES PROPHÈTES ELIE ET ENOCH (5)

5. *L'Antechrist tuant les prophètes Elie et Enoch*, fol. 155. Des éléments architecturaux sont intégrés dans cette page, mais ils ne tendent nullement à donner un caractère monumental à l'ensemble de la composition. Au contraire, ils paraissent emprunter à cet ensemble une sorte de liberté : c'est ainsi qu'on pourrait leur prêter une apparence humaine, y voir de surprenantes figures libres. Rien n'est plus *animé*, en tout cas, au centre de la peinture, que ces tours qui contrôlent niaisement une paisible tuerie.

L'épisode raconté en trois temps par l'image est ici le meurtre des prophètes Elie et Enoch par l'Antechrist ; au registre supérieur, l'Antechrist assiège la ville où sont enfermés les prophètes ; au registre inférieur, il coupe, à gauche, les têtes des saints personnages qui sont représentés plus loin, à droite, étendus morts, la tête séparée du tronc.

Cette exécution d'Elie et Enoch se rapporte à une tradition selon laquelle ces deux prophètes seraient envoyés quelque temps avant la venue de l'Antechrist afin que les saints prévenus ne soient pas séduits par ce dernier ; mis à mort, ils ressusciteraient peu après. Cet épisode a probablement été connu du commentateur dans un écrit de basse époque, l'*Apocalypse de Jean* (éd. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*, pp. 70-94), mais il remonte à l'*Apocalypse d'Elie*, texte juif antérieur à l'époque chrétienne dont la teneur a été recons-



APOCALYPSE DE SAINT-SEVER

COMBAT DE LA LICORNE ET DU BÉLIER (6)

tituée par Steindorff (*Die Apokalypse Elias*, dans *Texte und Untersuchungen*, 2e série, Leipzig, 1899, t. II, fasc. 3).

6. *Combat de la licorne et du bélier* ; fol. 239. Cette page est l'illustration du chapitre VIII de Daniel. Le prophète se trouvant dans la citadelle de Suse aperçoit en vision un bouc unicorne combattant un bélier dont l'une des cornes est plus haute que l'autre. Le bélier, d'après le texte de Daniel, est le royaume des Perses et la licorne le roi des Grecs. Au cours de leur combat les cornes tombent et se renouvellent, symbole de la mort des rois. Cette page est celle du manuscrit où se fait jour le plus franchement la naïveté et la faculté d'amusement enfantin du peintre. La composition architecturale, en particulier, semble avoir été élaborée sous le signe de la bonhomie. Et les animaux, semblables à de grandiloquents jouets, se sont étrangement attribué la puérilité méticuleuse de celui qui les a conçus.

Georges BATAILLE.

JEAN-BAPTISTE COROT (1796-1875)
COMPOSITIONS CLASSIQUES

Les XVIIe et XVIIIe siècles furent des époques de grands systèmes intellectuels. On essayait alors de soumettre l'ensemble des processus intellectuels à quelques principes rationnels et la psychologie de l'individuel était négligée ; l'absolutisme de la raison devait correspondre à l'ordre de l'Etat et l'on essayait de bâtir des systèmes hiératiques conformes à la logique et correspondant à l'édifice social. Il s'en fallait de peu que la nature ne fût que le décor des comédies et des tragédies humaines. On s'en servait d'une manière absolutiste ; c'était l'époque des jardins artificiels.

Après Rousseau et la Révolution, la nature devint peu à peu le patrimoine de tous et le goût se porta vers les motifs de paysages que l'influence absolutiste avait laissés intacts. La bourgeoisie venait de prendre conscience d'elle-même : l'homme nouveau trouva dans la nature les éléments d'un lyrisme également nouveau. La découverte de l'individuel fit le reste. L'homme « a-social » trouva dans la nature le lyrisme dont il avait besoin et le paysage, naguère simple décor de l'humain, fut promu au rang de partenaire. Le citadin que lassait la géométrie des villes et l'opression des masses humaines, chercha dans le paysage solitaire un refuge. Réaction de la sensibilité contre la tendance précédente à intellectualiser et à rationaliser la vie humaine. Après le drame mouvementé de la Révolution et la période napoléonienne, on sentait le prix d'une existence au cours paisible ; on cherchait refuge dans un idyllisme reposant. L'homme s'adaptant au paysage on assista à une véritable « dé-héroïsation ». Le paysage devint le support principal du lyrisme, et l'homme « a-politique » s'abandonna avec résignation à la nature. Une sorte de tentative de réalisation du paradis.

C'est ainsi que naît la grande école paysagiste bourgeoise du XIXe siècle. L'artiste se libère de la société, il commence un monologue lyrique et cherche à exprimer son émotion par le

paysage. Il crée un monde tranquille et sans héroïsme ; il libère la composition de tout absolutisme préconçu, obéit au « motif » avec une sensibilité « libérale » et même quelque peu résignée. Tandis que, dans les tableaux anciens, l'homme était le centre de toute la création, il n'est plus, à présent, qu'un élément du paysage, tel une plante ou une bête. Le métier et la conception ont pris une plus grande souplesse ; on commence à ne plus cacher la genèse matérielle du tableau. La peinture de paysage est à la fois le produit d'une civilisation urbaine et de l'esprit religieux né de la contre-réforme ou du protestantisme : l'artiste se trouve directement en rapport avec la divinité et la création. Il s'identifie à la création divine et c'est dans un état d'esprit presque religieux qu'il reproduit un paysage.

Les masses colorées et l'écriture individuelle de l'artiste sont devenues les facteurs essentiels. Le dessin se relâche, mais la lumière « neutre », telle qu'on la trouve chez les maîtres, anciens, persiste. L'influence de la grande tradition picturale issue de Giorgione et des Vénitiens et celle de Rubens et de l'école hollandaise profondément modifiée, il est vrai, par Louis Le Nain et le XVIII^e^ siècle, continuent parallèlement.

L'artiste ne cherche plus à obtenir des effets architecturaux de profondeur. Tandis que, dans les tableaux en perspective, le paysage est centré sur un point du tableau, le peintre élargit désormais les formes. Le paysage n'est plus un morceau d'architecture. On n'essaie plus de réaliser les effets de perspective architecturale, on continue de jouer la cantilène colorée de Giorgione.

Tout comme Poussin, Corot ordonne de préférence certaines de ses compositions selon des lignes courbes qui passent sur la surface peinte en calmes ondulations, si bien que, par l'aspiration et l'expiration, deux grands contrastes de mouvement sont étagés doucement, selon la tendance idyllique et paisible des œuvres. Ce moyen de composition n'était pas ignoré au XVIII^e^ siècle. Ce mouvement courbe les plans et aboutit aux personnages, groupés le plus souvent au centre du tableau. Les personnages sont construits en raison de ces courbes et attirent ainsi le regard.

Dans ces œuvres « classiques » de Corot, le « motif » du paysage introduit des formes « ouvertes » : les valeurs plastiques ne sont plus arrêtées dans des formes délimitées. Ces tableaux nous montrent un système d'horizontales étagées sur différents plans, divisées par des accents verticaux colorés (voir la doctrine de Corot sur les valeurs principales). Il renonce à la construction théâtrale et pathétique, il place les personnages au second plan et les relie plus fortement à l'atmosphère du paysage dont les masses et les valeurs deviennent de plus en plus simples et synthétiques. L'influence hollandaise est alors complètement assimilée : elle disparaît en une sorte de style français méditerranéen.

La représentation de la nature chez Corot n'est donc pas le résultat du hasard, mais bien une sorte de réalisation traditionnelle des suggestions « formelles » qui avaient été projetées en elle. En elle ont été introduits des éléments importants qui relèvent de l'expérience picturale ; elle se trouve être ainsi un véritable réceptacle de la tradition, un héritage de suggestions plastiques. Cette notion de la nature est une partie importante d'une conception historique de la forme, dans laquelle Corot projette naïvement toute sa subjectivité.

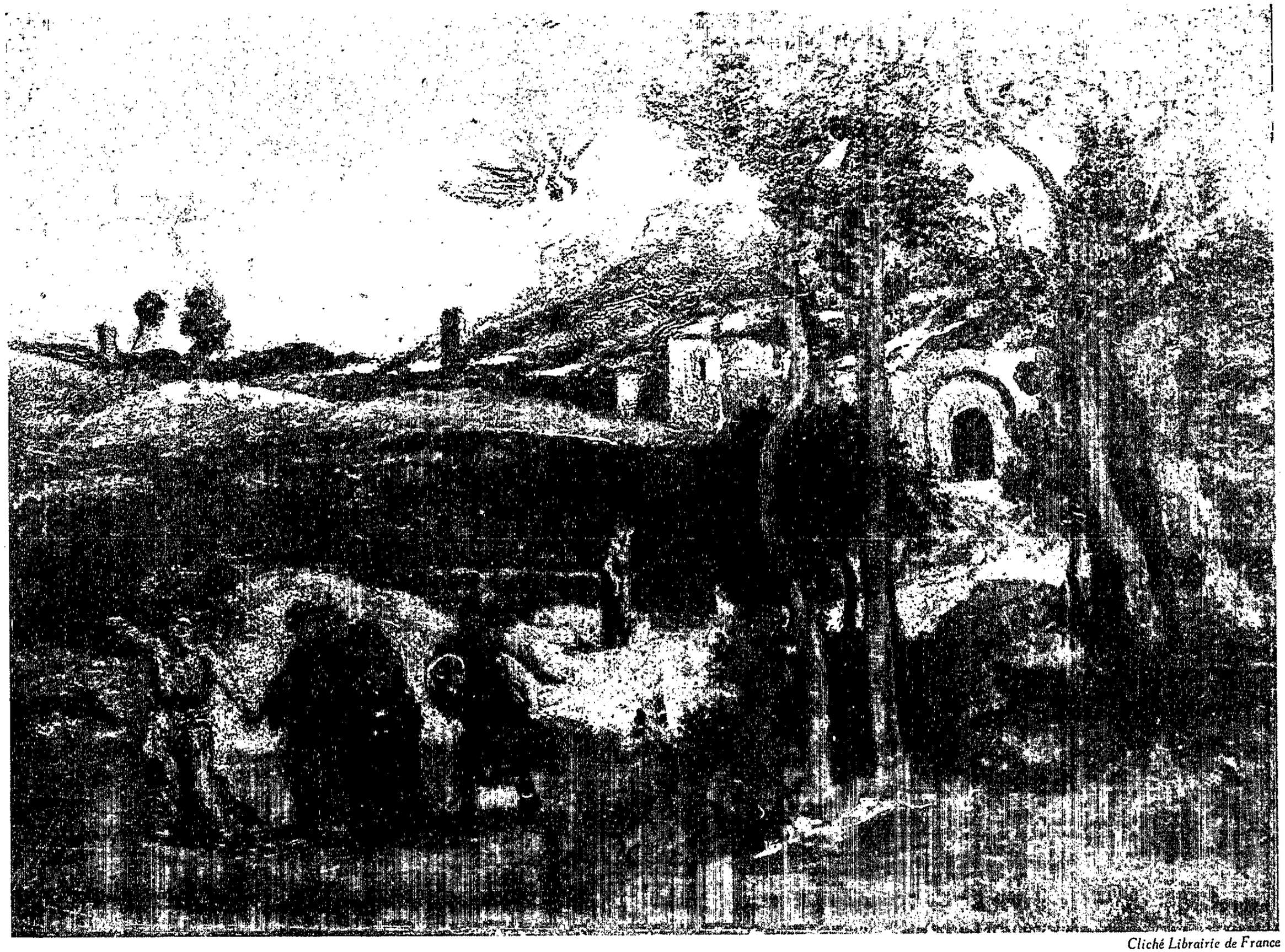
Corot parlait avec une grande lucidité de sa façon de traiter le paysage d'une manière synthétique. Il disait : « J'ai tenté de noter le dessin des masses et les caractères généraux. »

Cliché Librairie de France

LE BAIN DE DIANE (DEUXIÈME PENSÉE, 1841)

VENTE PROVOST, 10 JUIN 1897. SITUATION ACTUELLE INDÉTERMINÉE.

REBECCA (1839)
COLLECTION DAVID-WEILL



Cliché Librairie de France

ESQUISSE POUR "L'INCENDIE DE SODOME"

ROBAUT, 460 bis. VENTE PREVOST, 10 JUIN 1897 (RETIRÉ). SITUATION ACTUELLE INDÉTERMINÉE.

Cliché Librairie de France

AGAR

COLL. DE Mlle DIETERLE

Disons avec Victor Bertin : « Quelle manière grande et simple de voir la nature ! » (1825).

Sans cesse il parlait « d'effacer le superflu ». Le tableau est ainsi ramassé en plans simples, et groupé autour de ce que Corot appelle « des accents vigoureux pour faire l'ensemble ». Il ajoutait : « Les deux choses à mes yeux de la dernière importance, sont l'étude sévère du dessin et des valeurs. »

Quand il préparait ses tableaux, notant les effets qu'il voulait réaliser, Corot indiquait les lumières par des cercles, les obscurités par des carrés. La force des valeurs était proportionnée à la taille de ces signes. C'était une véritable sténographie des formes. Les proportions géométriques étaient remplacées par les proportions picturales. La grande œuvre des peintres français, et avant tout celle de Poussin, fut d'avoir évité le truquage des fausses plastiques du baroque tardif.

Corot abandonnait l'attitude des anciens Italiens qui consistait à reproduire une forme humaine dominant tout et, s'opposant de façon consolante au caractère éphémère des choses. L'isolement pathétique de l'homme cède la place à la résignation devant la vaste envergure de la nature ; le dualisme chrétien opposant l'homme et la nature est abandonné. On ranime de forces nouvelles un panthéisme idyllique et antique. C'est ainsi que Corot, par son sentiment de la vie, se tient entre les classiques et les impressionnistes pour qui la forme devenait un symptôme de lumière.

Dans ses premières compositions, Corot cache la genèse de l'écriture et veut, comme dans les tableaux classiques, reproduire quelque chose d'incréé, conformément à l'esthétique platonicienne. Il prend toujours son point de départ dans la conception de l'ensemble.

Mais l'humanisme et l'intellectualisme cèdent la place à une simple musique, les grands drames picturaux disparaissent, l'essentiel — une voie allant vers l'art primitif — est indiqué. Corot appelait cela : « Donner l'idée en souvenir de la réalité. »

Corot disait de son procédé de travail : « Je ne suis jamais pressé d'arriver au détail. Ce qui m'intéresse, avant tout, ce sont les masses et la tenue spirituelle du tableau. Quand celles-ci sont posées, je cherche les finesses graduées de la forme et de la couleur. » Burty insistait : « Tout ce qu'il faisait était voulu et calculé. Il ne plaçait pas une seule touche au hasard, parce que, d'après ses observations raisonnées, il s'était créé des lois dont il ne s'écartait jamais. Sachant bien l'effet qu'il avait à rendre et la dominante des valeurs étant déterminée, ce qu'il regardait comme un point capital, il en établissait toutes les relations et n'avait plus qu'à les suivre. Les tons et les demi-teintes se fondaient sur sa palette, qui devenait une sorte de clavier où la gamme était établie de même qu'en musique. »

L'esthétique des premiers " Corot " est encore fortement déterminée par l'art classique. Corot dit qu'on ne peut « rendre que l'apparence » et non le mouvement insaisissable. Il insiste sans cesse à nouveau sur le fait qu'on ne crée que " la fiction ", et cela surtout par le moyen de l'emprise lyrique.

Autrefois, la sensibilité n'était qu'un moyen secondaire et la maîtrise architecturale était considérée comme primordiale. A présent, l'expression lyrique est devenue un but. A ce sujet, Corot disait : « On doit se soumettre à la sensibilité, car le mortel est sujet à l'erreur. Il faut confondre la contemplation et l'objet et conserver l'émotion devant la nature. La réalité n'est qu'une partie de l'art et l'émotion complète synthétise et crée la totalité. » Nous trou-

Cliché Braun et Cie

DÉTAIL DU "CONCERT CchampÊtre" (DEUXIÈME PENSÉE, 1857)
MUSÉE CONDÉ A CHANTILLY

vons ici l'enseignement classique de l'harmonie existant entre la nature et l'homme énoncé de façon lyrique et nouvelle : l'attitude du jeune Corot en face de la tradition et de son esthétique est ainsi éclaircie par lui-même.

Une autre fois, il définit l'identité entre les éléments lyriques subjectifs et la réalité, s'exprimant ainsi : « Ce que nous ressentons est absolument vrai, c'est la réalité même ». L'homme n'est pas encore séparé de la nature, mais sent qu'il participe à son cours ; le paysage est ressenti par lui comme un fidèle reflet de l'humain.

Dans ses premières œuvres, Corot fit une synthèse de paysages français et italiens. Il appelait cela « traduire l'impression reçue » et s'efforçait de « donner l'idée d'un paysage en souvenir d'une réalité ». Ici encore il se montrait fidèle à la tradition classique ; on se

souvenait alors des mots de Roger de Piles : « On devrait voir la nature comme on imagine qu'elle devrait être ». Corot peut être donné comme l'héritier de l'idéalisme classique. Il parlait souvent de sa « ligne d'Italie » et de son influence sur sa formation artistique. Il aimait à imaginer les coteaux latins sur l'horizon des plaines françaises et, bien souvent, il appela Ville-d'Avray son Albano. Il mêlait consciemment à des paysages français des éléments empruntés à l'antiquité classique. C'est ainsi qu'au sujet du paysage de Saintes, il disait à Courbet : « Ces lieux seront mes Champs-Elysées. Quand j'aurai cessé de vivre, ma pauvre ombre retournera là-bas. C'est cela qui sera mon voyage éternel. » De telles paroles nous montrent l'influence de l'antiquité sur Corot, influence due peut-être en partie à l'archaïsme romain de la révolution. Corot transformait souvent le paysage français en paysage italien ; tels les peintres anciens qui, dans des paysages des Pays-Bas ou de Toscane, situaient des thèmes bibliques ou antiques. C'est ainsi que Ville-d'Avray devint pour lui un paysage grec dans lequel il disposa des colonnades.

Corot exprima cet état d'esprit devant des toiles de Millet en des termes caractéristiques : « Ceci, dit-il, est pour moi un nouveau monde. Je suis trop attaché aux anciens. J'aime ma musique. » C'est ainsi qu'il va à l'Opéra lorsqu'on y joue Glück ou qu'on y donne des ballets classiques, afin d'y prendre des notes pour ses compositions.

Lorsque la peinture italienne dégénéra et que la peinture hollandaise déchue eut perdu toute influence, la peinture française recueillit l'ensemble des traditions, et réalisant une transformation originale de cet héritage, elle connut une véritable prédominance. Nous arrivons ici aux éléments qui caractérisent la valeur historique de l'art moderne français. Le point de départ se trouvait dans des arts tardifs, compliqués et hypertrophiés, mais Poussin opposa à l'art romain un art d'une pureté primitive et les Le Nain agirent de même par rapport à l'art hollandais, trouvant une attitude monumentale. Si l'art devait être sauvé, il fallait abandonner la complication désordonnée des moyens et revenir à de simples éléments picturaux. La domination de l'architecture sur la peinture prît fin : les peintres recherchèrent un style spécifiquement pictural en tenant compte surtout des prémisses techniques.

C'est le grand mérite de Poussin, de Corot — et d'Ingres — d'avoir, avec des éléments italiens, recréé un art jeune et français et d'avoir ainsi opposé au maniérisme un grand art à la fois classique et primitif.

Cliché Galerie Simon

POISSON EN ÉVENTRANT UN AUTRE (1928). COLL. H. KAHNWEILER. — Nº 50.

ANDRÉ MASSON, ÉTUDE ETHNOLOGIQUE.

Pour cette génération, ce sont les littérateurs qui boitent péniblement derrière les peintres.

Ceux-ci ont osé changer la grammaire reçue. Cependant les gratte-papiers pataugeaient avec une belle confiance dans les marécages de la syntaxe ; ils trouvaient une audace formidable dans le changement d'une nuance et imaginaient transformer quelque chose en poétisant des lieux communs crevés. Peut-être quelques sujets non encore officiels ont-ils été traités avec une syntaxe élégante et académique. A la rigueur, ils sont allés jusqu'à changer l'adjectif. Mais qui mettrait en question la hiérarchie des valeurs psychologiques et la logique même ? Ces écrivains sont prisonniers des mots.

Cette littérature s'est développée autour de véritables monts-de-piété. On s'est glissé derrière les peintres. Qu'il suffise de prononcer le nom de Picasso. Au lieu de parier leur tête, les écrivains croyaient à la langue.

MASSON, LES ARBRES (1922). GALERIE SIMON. - N° 3.

LES JOUEURS (1923). GALERIE SIMON. - N° 8.

L'AILE (1924). COLL. A. BRETON. - N° 12.

Clichés Galerie Simon

L'HOMME MORT (1926). COLL. R. TUAL. - N° 25.

TOMBEAU AU BORD DE LA MER (1923).
GALERIE SIMON. - N° 4.

Clichés Galerie Simon

HOMME TENANT UNE CORDE (1923).
GALERIE SIMON. - N° 9.

Il nous semble que le moment est venu, non de consolider ce qui se stabilise, mais bien d'accuser la crise, vu que nous sommes entourés de rentiers paresseux qui exploitent doucement les révoltes passées et devenues innocentes ; entourés de gens qui voudraient vivre sans être morts.

Une chose est importante : ébranler ce qu'on appelle réalité par le moyen d'hallucinations non adaptées, afin de changer les hiérarchies des valeurs du réel. Les forces hallucinatoires font une brèche dans l'ordre des processus mécaniques ; elles introduisent des blocs d'« a-causalité » dans cette réalité que l'on s'était donnée absurdément comme une. La trame ininterrompue de cette réalité est déchirée et l'on vit dans la tension des dualismes.

Lorsque les forces religieuses étaient encore vivantes, l'imagination gouvernait tout comme une puissance autonome. Ne pas subordonner les données positives aux dominantes mythiques aurait été la plus scandaleuse révolte. Le réel était justifié comme un contraste misérable, comme une imitation manquée du surnaturel.

Nous constatons aujourd'hui une opposition des valeurs dans un sens radicalement différent. Si les forces hallucinatoires étaient autrefois l'expression d'une collectivité et de son dogmatisme, elles ne s'exercent plus actuellement que d'une façon subjective, qu'en brisant avec les conventions. Autrefois, les éléments imaginatifs étaient de la même catégorie que l'absolu et déterminaient la conscience et la connaissance. L'affirmation a-logique

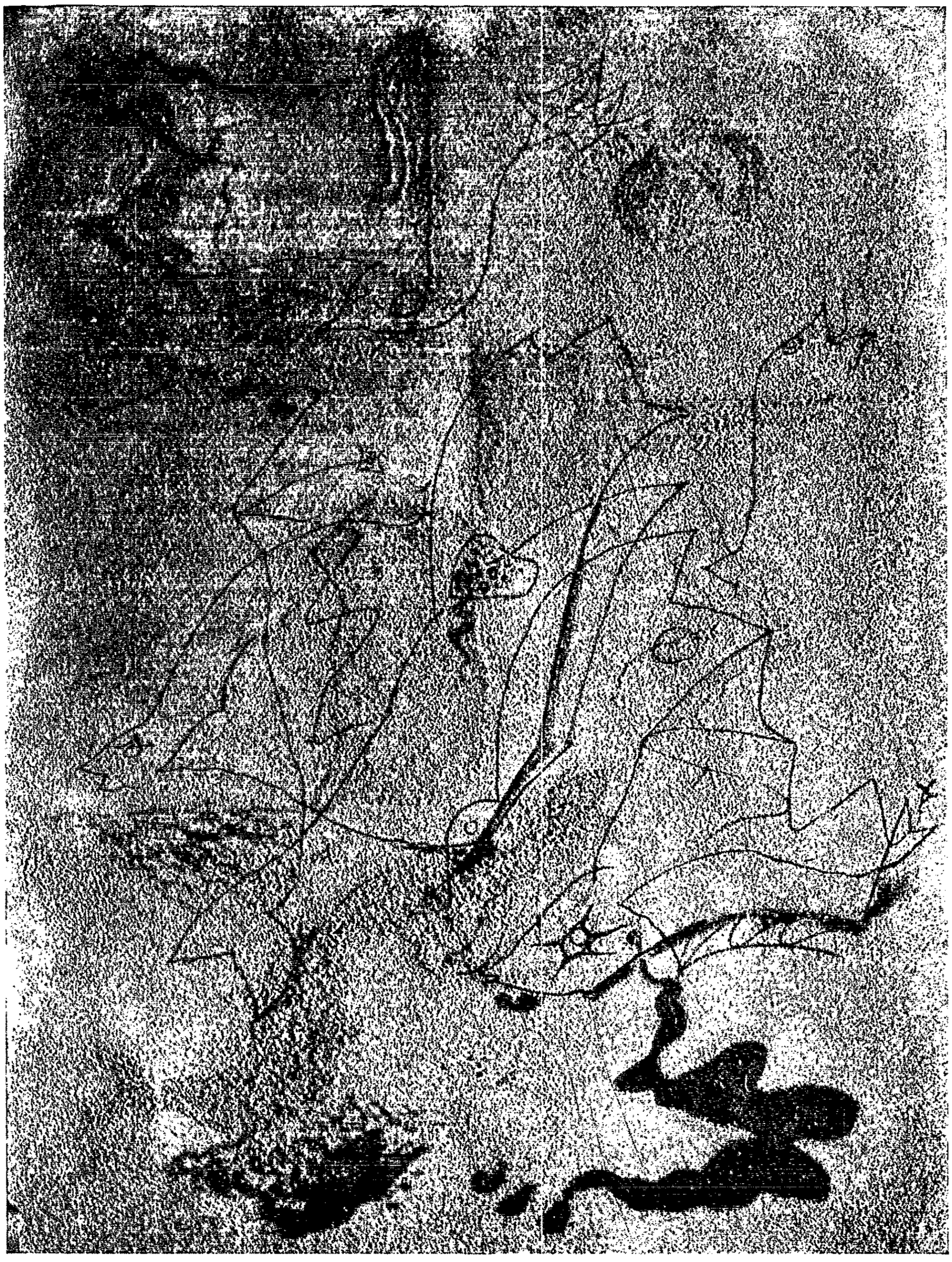
Cliché Galerie Simon

MASSON, FIGURE (1926): (GALERIE SIMON) - N° 24.

prévalait et n'était jamais mise en question dans la lutte des antinomies. C'était là qu'était le " point d'Archimède ". Plus tard, les forces imaginatives non ordonnées conformément aux lois logiques furent récusées et taxées d'imposture.

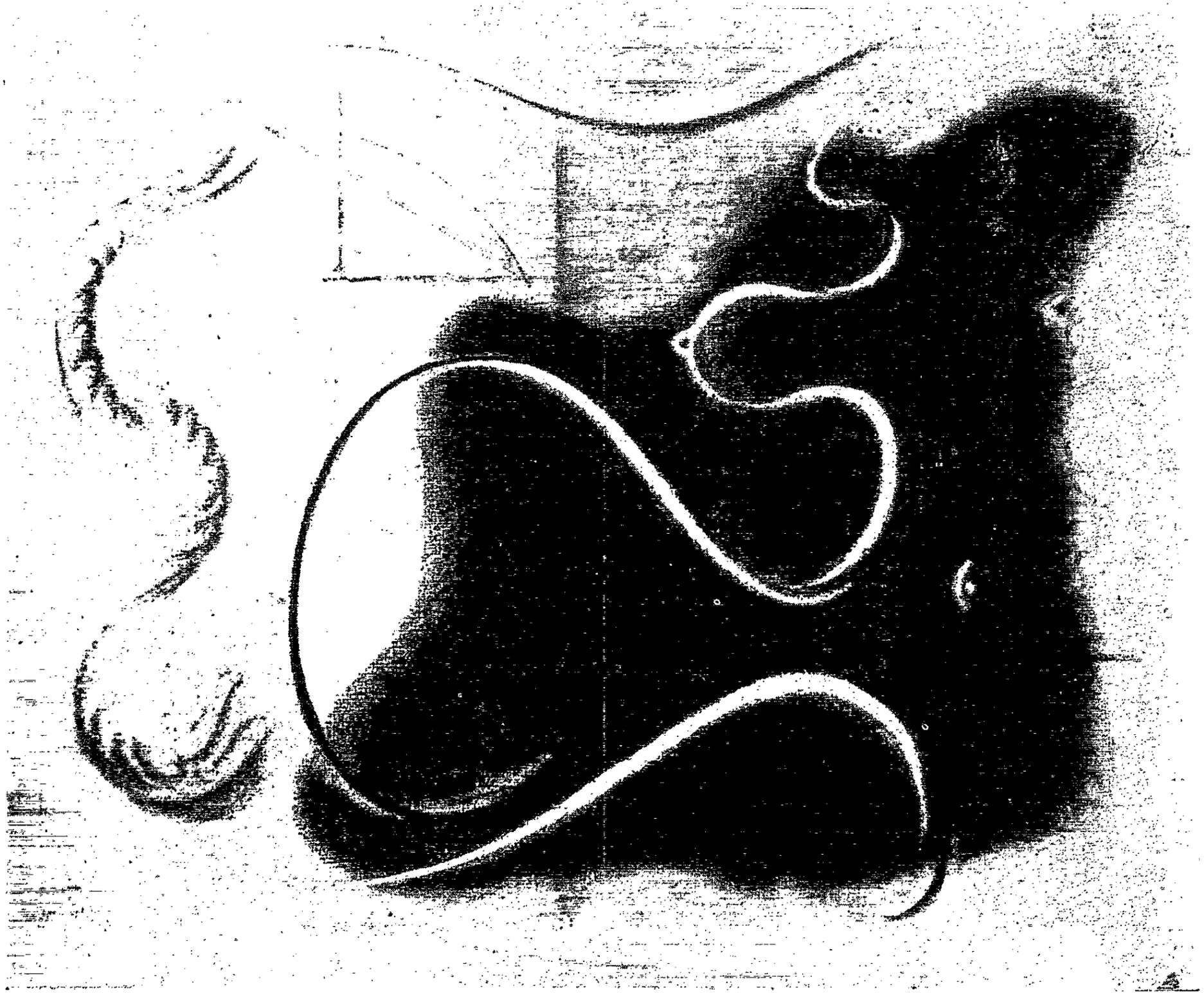
C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginatif comme une dominante. Ce n'est plus maintenant le point de départ des lois et des miracles, ni le signe d'une éternité finie, ni le centre d'un système statique. C'est maintenant la chose la plus mobile, la plus mortelle, mais c'est par erreur qu'on la valorise comme signe d'une subjectivité arbitraire : l'imaginatif provient, en effet, de processus fatals à peu près impossibles à diriger.

Cet imaginatif que nous commencons de rêver, non sans crainte, se distingue de l'imaginatif religieux. Les exemples de l'illumination divine ne sont pas imités, les visions d'au-



Cliché Galerie Simon

MASSON, DES POISSONS DESSINÉS SUR LE SABLE (1927). Nº 29.
COLL. HERMANN RUPF, BERNE.

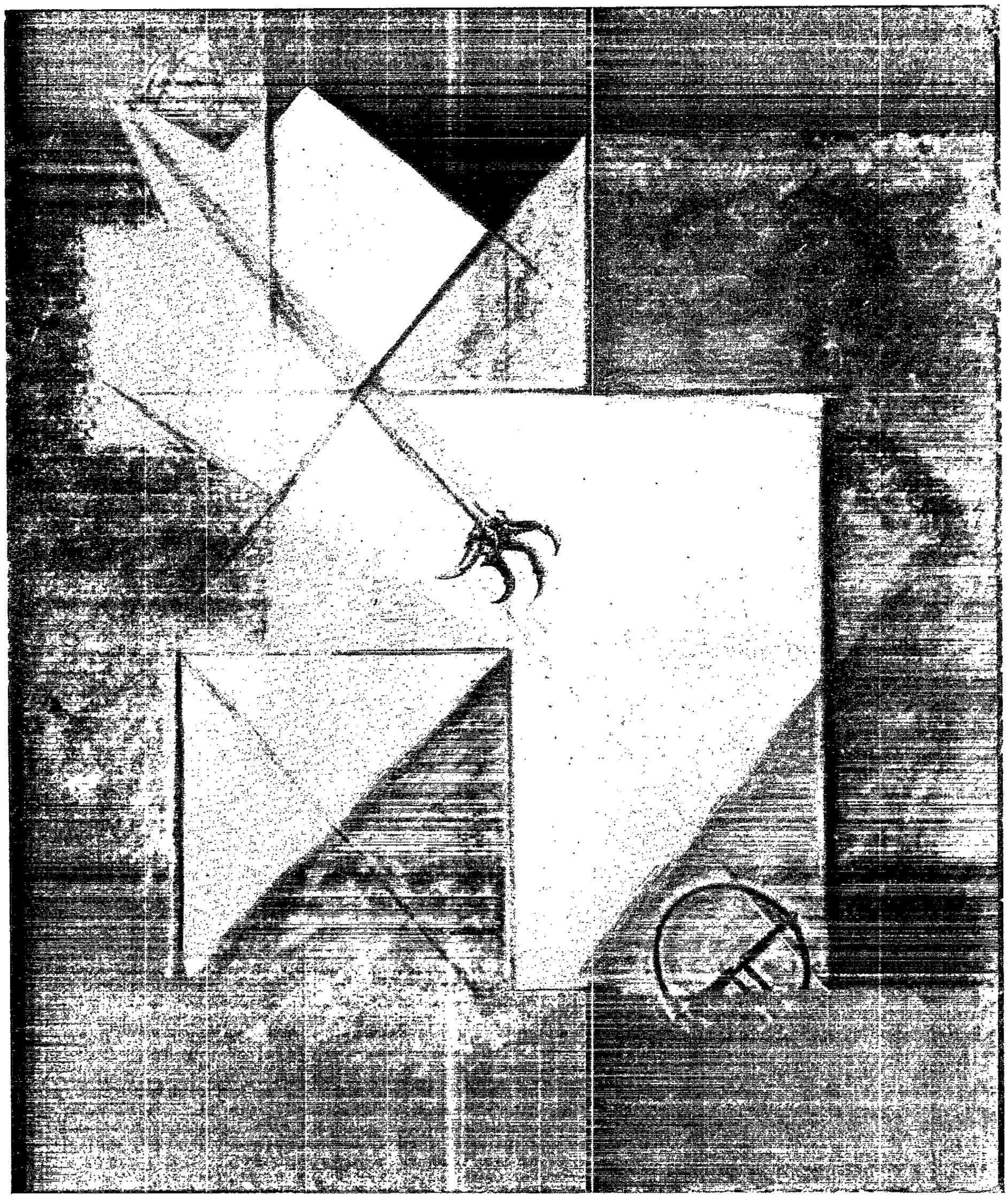


Cliché Galerie Simon

MASSON, LA CORDE (1928). COLL. R. TUAL. - N° 38.

jourd'hui sont caractérisées par le fait que toute donnée historique est hors de cause. Il n'est plus question de se résigner.

On bavarde beaucoup au sujet de la destruction de l'objet. Il serait préférable de parler de dissociation de la conscience : en effet, il n'y a pas de concordance entre les suites de notions de la conscience et la succession des signes hallucinatoires. Nous constatons la scission entre le spontané et la causalité. Plus la nature est imprégnée de causalité, moins elle est utilisable au point de vue psychologique. Nous apprécions encore la causalité et la conscience comme d'excellents instruments mais nous y voyons un obstacle aux processus spontanés. De son côté, le rationaliste découvre du désordre dans tous les processus psychologiques. Mais c'est justement dans cette discordance entre l'hallucinatoire et la structure des objets que repose notre infime chance de liberté : une possibilité de changer l'ordre des choses. Le



Cliché Galerie Simon

MASSON, LE PIÈGE ET L'OISEAU (1928). N° 41.

COLL. DU Dr REBER, LAUSANNE.

mécanisme, qui était devenu l'objet d'une véritable adoration, est relâché et les répétitions mnémotechniques sont évitées. Autant que possible, la suite des signes psychologiquement directs est maintenue.

Nous énonçons deux moyens à l'aide desquels il est possible de compenser cette renonciation à la mémoire associatrice et de sauvegarder l'équilibre. On constate tout d'abord une tendance à identifier l'inconscient ou l'hallucination avec l'activité sexuelle : on s'assure ainsi une base collective. Dans d'autres cas, on a compensé l'isolement qui résultait de la scission par une attitude collectiviste en politique. Il fallait s'assurer contre l'isolement.

En ce qui concerne le premier cas, on pourrait tout aussi bien parler d'une idéalisation de la sexualité. On peut y voir une continuation de l'idéalisme philosophique : déjà dans le même sens, Nietzche avait idéalisé les instincts. Nous parlerons plus tard d'une autre manière de se protéger contre les forces hallucinatoires par le moyen des formes.

Mais nous n'admettons pas l'identité qu'on a cru pouvoir établir entre l'hallucinatoire et le subjectif. A la rigueur, il est possible de donner les éléments imaginatifs comme subjectifs par rapport aux lieux communs bourgeois. Quoi qu'il en soit, il faut précisément voir dans ces formes hallucinatoires les signes des processus fatals, au cours desquels disparaissent toutes les réactions égocentristes. L'obsession représente une petite chance de liberté.

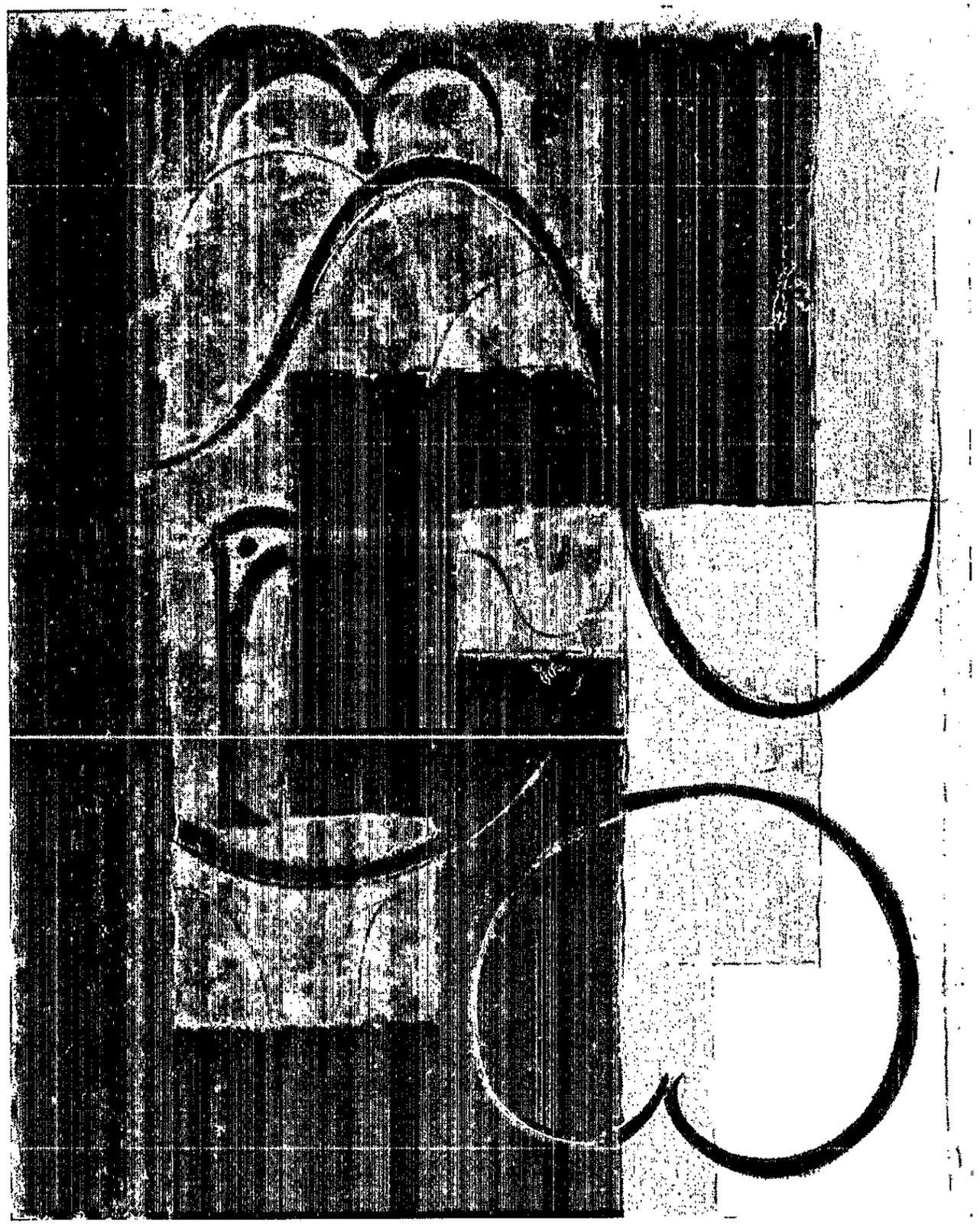
Nous constatons le retour de la création mythologique, le retour d'un archaïsme psychologique s'opposant à l'archaïsme des formes, purement imitatif. La peinture renonce à décrire les formes données ou les structures découvertes dans les objets. C'est-à-dire qu'on élimine et qu'on oublie de la même manière que le religieux, lorsqu'il se concentre pour atteindre l'extase, oubliant toute réalité. Cet oubli, cette anesthésie sont caractérisés par le fait qu'on découvre et qu'on anime des couches mythologiques. Le type rétrograde arrive à des formes infantiles : il revient à certains événements conventionnels de l'enfance qu'il reproduit avec des raffinements techniques. Nous constatons alors une scission de l'individu en deux générations. Un *double-enfant*, pour ainsi dire, est créé dans ces conditions.

La conscience est refoulée comme un obstacle et c'est dans ce fait que consiste ce qu'on appelle, vu de l'extérieur, la destruction des objets. Les relations avec la réalité et l'histoire sont désormais accentuées négativement. Ceci a lieu sous le signe de la révolte : historiquement, cette attitude a la valeur d'un intervalle hallucinatoire.

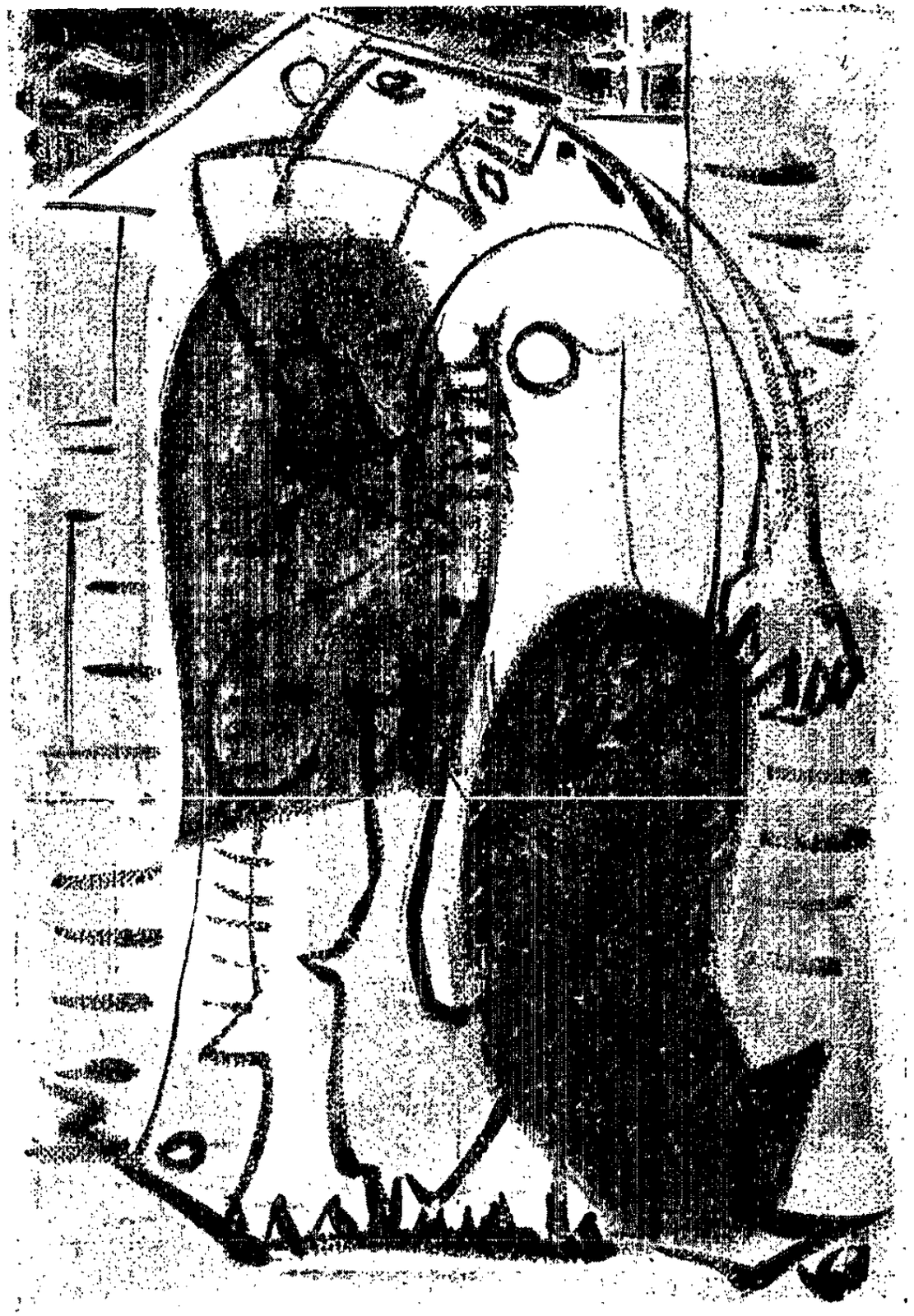
Nous énonçons ici deux manières de donner des suites de formes hallucinatoires. Nous avons déjà parlé des compensations possibles de l'isolement. Nous constatons qu'une autre compensation autiste est possible, qui consiste dans l'emploi des formes tectoniques. Les processus hallucinatoires sont limités par des barrières de formes et des signes typiques sont utilisés qui transforment une création isolée en un fait de valeur générale.

Mais il est également possible de se laisser aller au cours du fleuve des dynamismes : c'est alors qu'on arrive à un *psychogramme* (écriture spontanée). Et l'on essaie de créer un équivalent à la vitesse des processus psychologiques. Dans la hâte de la figuration, on renonce à donner une structure achevée de l'espace. Il n'y a pas d'ordre extérieur au *psychogramme*. L'emploi des surfaces planes a facilité le procédé extatique.

On peut dessiner les objets en les observant ou les valoriser comme symptômes ou parties des processus psychologiques. La distance entre le sujet et l'objet est alors diminuée. L'homme et ses objets forment une unité et nous constatons une identification totémiste qui peut être



MASSON, LE CHIFFRE CINQ (1928). GALERIE SIMON. - N° 44.



Clichés Galerie Simon

LES ADIEUX (1928). COLL. Dr DAUSSE. - N° 46.

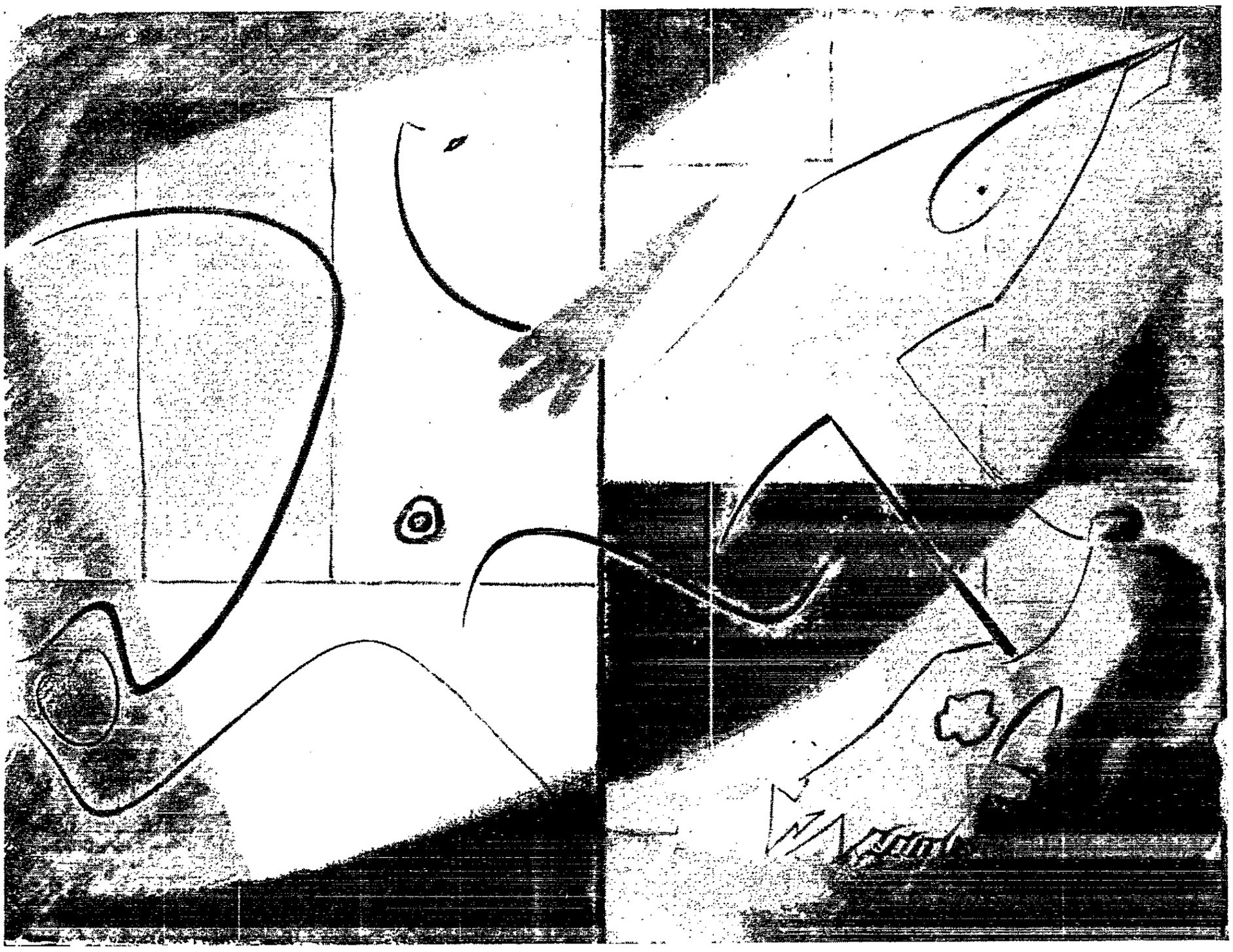
signifiée comme un archaïsme magique ou psychologique. La formation n'est plus déterminée dans le sens des suites biologiques, mais conformément aux processus des suites hallucinatoires. On arrive à une dissociation des objets en faveur des analogies autonomes psychologiques. On est fatigué de l'identité biologique : les oiseaux et les poissons figurés ont été l'objet d'une identification totémiste. Le sujet n'est plus à la périphérie de la construction : en raison même de cette identification, le motif est devenu partie immédiate de l'âme même. L'objet n'est plus regardé comme une interruption des processus optiques. Le motif est devenu une fonction psychologique immédiate. Une partie d'un objet représente la totalité et c'est une réaction mythique que provoquent ces tableaux de Masson, comme par une sorte d'infection. Etant donné que, lors de l'extase, le moi disparaît, nous constatons une attitude syntonique. On se souvient de l'importance des transmutations aux époques primitives et des besoins exogames d'élargir l'identité. Il suffit de rappeler les vêtements-masques qui incitent à des identifications avec des animaux, des ancêtres, etc. Une autre force, une autre figure, remplace le moi éclipsé du visionnaire. Cependant que ce moi éclipsé, sorti du corps de l'extatique, entre dans un animal, une pierre, une plante.

La métamorphose est le drame classique du totémisme et probablement un des motifs dramatiques les plus anciens (pantomimes d'animaux, danses des masques). C'est dans ces drames qu'on fête l'acquisition de nouvelles forces magiques et que l'animal meurt comme remplaçant de l'homme. C'est grâce à l'identification de l'homme avec l'animal que la projection du sacrifice de soi-même est devenue possible. Et c'est dans cette identification que nous trouvons l'origine des figures de médiateurs religieux et des remplaçants. C'est ainsi que je voudrais interpréter les hommes poissons, les oiseaux mourants et les animaux de feuillage des peintures de Masson. Ces animaux sont des identifications dans lesquelles on projette les événements de la mort, afin de ne pas être tué soi-même.

Les éléments hétérogènes du point de vue rationnel se fondent au cours d'une hallucination : nous en connaissons les résultats classiques, chimères, harpies, centaures, sphinx, driades, homme-léopard, homme-crocodile, qui proviennent tous d'une identification totémiste des formes hétérogènes. Nous pouvons citer également ces identifications remarquables, auxquelles s'est soumis l'homme, avec les plantes, les étoiles, les pierres. C'est justement cet exercice, ce *training* extatique qui a été poussé par Masson à la perfection.

Les limites des objets ont disparu. L'homme n'observe plus. Il vit dans l'orbite des objets devenus fonctions psychologiques. La simultanéité optique est remplacée par les analogies. On pourrait parler d'anatomie mystique. Nous discernons les dynamismes de Masson dans cette projection sans entraves d'un drame intérieur sur la structure des choses, projection par laquelle on peut lier des formes opposées en une seule fonction. Et c'est avant tout dans cette métamorphose le drame de la transmutation qu'on retient. Quelquefois la vitesse des hallucinations est telle qu'on utilise uniquement des lignes. Dans d'autres tableaux, les formes trouvent un ordre tectonique, afin que le peintre trouve une défense et évite d'être détruit par le dynamisme de ses hallucinations. Mais une analyse des formes n'est pas notre but. Nous voulons plutôt définir ces tableaux comme des contractions psychologiques au cours desquelles la vitesse hallucinatoire s'est trouvée forcée de persévérer.

Carl EINSTEIN.



Cliché Galerie Simon

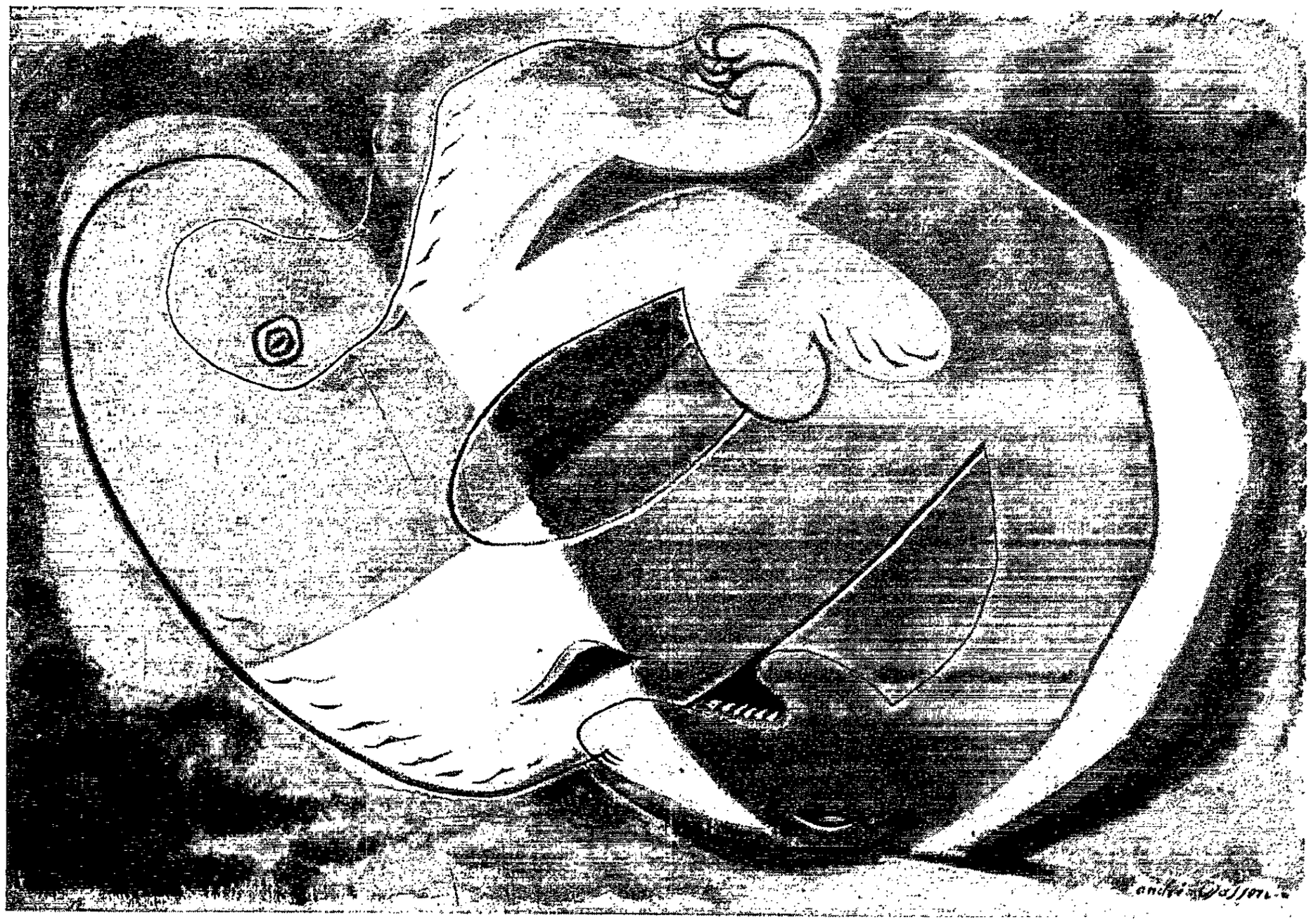
MASSON. L'ÉQUARRISSEUR (1928). COLL. MEUNIER. - N° 47.

QUELQUES PEINTURES IMPORTANTES D'ANDRÉ MASSON

1922. — 1. Les joueurs de cartes — H. 81, L. 60 cm. Coll. Gertrude Stein.
2. L'équinoxe. — H. 73, L. 60 cm. autrefois Galerie Simon, situation actuelle indéterminée.
3. Les arbres. — H. 92, L. 73 cm. Galerie Simon.
Reproduit p. 94.

1923. — 4, Tombeau au bord de la mer. — H. 92, L. 73 cm. Galerie Simon.
Reproduit p. 95.
5. Homme entouré d'oiseaux. — H. 92, L. 60 cm. Coll. Roger Dutilleul.
6. Les quatre éléments. — H. 73, L. 60 cm. Coll. André Breton.
7. Verres et cartes postales. — H. 55, L. 46 cm. Galerie de France.
8. Les joueurs. — H. 41, L. 27 cm. Galerie Simon.
Reproduit p. 94.
9. Homme tenant une corde. — H. 95, L. 61 cm. Galerie Simon
Reproduit p. 95.

1924. — 10. L'orage. — H. 73, L. 60 cm. Galerie Simon.
11. Le cimetière. — H. 116, L. 89 cm. Coll. Dr Lévy.
12. L'aile. — H. 55, L. 38 cm. Coll. André Breton.
Reproduit p. 94.
13. Nus et architectures. — H. 92, L. 73 cm. Coll. Jacques Doucet.



Cliché Galerie Simon

MASSON, ANIMAL BLESSÉ (1929). COLL. ALPHONSE KANN. - N° 52.

1925. — 14. La couronne. — H. 92, L. 73 cm. Coll. Princesse Bassiano.
15. Les constellations. — H. 100, L. 65 cm. Coll. Antonin Artaud.
16. La proie. — H. 73, L. 60 cm. Coll. Henry Kahnweiler.
17. La tête. — H. 73, L. 60 cm. Coll. Dr Reber, Lausanne.
18. Le poisson volant. — H. 61, L. 46 cm. Coll. Dr Reber, Lausanne.
19. Les météores. — H. 73, L. 54 cm. Galerie Simon.
20. L'œuf rouge. — H. 73, L. 50 cm. Galerie Simon.
21. Oiseau percé de flèches. — H. 61×46 cm. Coll. Joseph Muller.

1926. — 22. Personnages dans un jardin. — Galerie Simon, H. 100, L. 65 cm.
23. Un couteau. — H. 33, L. 22 cm. Coll. Alphonse Kann.
24. Figure. — H. 73, L. 60 cm. — Galerie Simon.
Reproduit p. 96.
25. L'homme mort. — H. 92, L. 60 cm. Coll. Roland Tual.
Reproduit p. 94.
26. Les draps. — H. 61, L. 46 cm. Coll. Alphonse Kann.
27. La nuit a la campagne. — H. 92, L. 73 cm. Coll. Dr Mettler.
28. Combat de poissons. — H. 73, L. 37 cm. Galerie Jeanne Bucher.

1927. — 29. Des poissons dessinés sur le sable. — H. 100, L. 73 cm. Coll. Hermann Ruff, Berne.
Reproduit p. 97.
30. Un chevalier. — H. 92, L. 50 cm. Coll. Alfred Flechtheim, Berlin.
31. Les chevaux morts. — H. 55, L. 46 cm. Coll. Alphonse Kann.
32. Chevaux dévorant des oiseaux. — H. 110, L. 61 cm. Galerie Jeanne Bucher.

33. Les villageois. — H. 81, L. 65 cm. Coll. Henry Kahnweiler.
34. Combat d'un poisson et d'un oiseau. H. 100, L. 65 cm. — Galerie Simon.
35. Jeune fille soufflant sur le feu. — H. 73, L. 60 cm. Coll. Roland Tual.
36. La poursuite. — H. 92, L. 60 cm. — Galerie Simon.

1928. — 37. La plage. — H. 108, L. 96 cm. — Galerie Simon.
38. La corde. — H. 55, L. 46 cm. Coll. Roland Tual.
Reproduit p. 98.
39. Nus. — H. 00, L. 00 cm. — Galerie Simon.
40. Nus sur une terrasse. — H. 81, L. 100 cm. Coll. Dr Reber, Lausanne.
41. Le piège et l'oiseau. — H. 100, L. 81 cm. Coll. Dr Reber, Lausanne.
Reproduit p. 99.
42. Métamorphoses. — H. 60, L. 73 cm. — Galerie Simon.
43. Scène érotique. — H. 100, L. 81 cm. - Galerie Simon.
44. Le chiffre cinq. — H. 46, L. 38 cm. Galerie Simon.
Reproduit p. 101.
45. La justice. — H. 27, L. 22 cm. — Galerie Simon.
46. Les adieux. — H. 27, L. 19. Coll. Dr Dausse.
Reproduit p. 101.
47. L'équarrisseur. — H. 73, L. 92 cm. Coll. Meunier.
Reproduit p. 103.
48. Timbres-poste. — H. 35, L. 22 cm. Coll. Alphonse Kann.
49. Poisson en éventrant un autre. — H. 18, L. 24 cm. Coll. Henry Kahnweiler.
Reproduit p. 93.
50. Grand combat de poissons. — H. 97, L. 130 cm. — Galerie Simon.

1929. — 51. Animal blessé. — H. 65, L. 92 cm. Coll. Alphonse Kann.
Reproduit p. 104.
52. Le printemps. — H. 60, L. 73 cm. Coll. Meunier.

CRISE DE LA CAUSALITÉ

On a regardé l'idée de l'enchaînement strictement causal de tous les processus comme un signe caractéristique des sciences modernes de la nature. Cette idée représente, en effet, une orientation décisive de nos conceptions : elle a rendu possible le raisonnement scientifique moderne. La conception antique du destin en diffère essentiellement ; lorsque le Grec ancien discernait l'action d'une loi dans tous les faits de la nature, il s'agissait d'une conformité à des lois d'un type tout à fait différent. Le Grec concevait la prédétermination de tout événement comme une connexion téléologique. Selon son destin, Œdipe devait un jour tuer son père, mais le mode de réalisation de cet événement n'était pas fixé d'avance. La lutte de l'homme contre le destin consiste essentiellement dans les efforts raisonnés qu'il tente pour échapper à la réalisation de ce destin ; mais s'il évite l'un des modes de réalisation, il succombe d'autant plus sûrement à quelque autre, non prévu par lui. La prédétermination par la causalité, qui caractérise le raisonnement occidental, est au contraire un enchaînement d'événements sans aucun sens superposé : une certaine cause détermine une conséquence particulière et unique, l'événement présent « B » a lieu s'il a été précédé d'un certain autre événement « A » ; en d'autres termes, il est uniquement déterminé par le passé, par une *cause* et non par un but futur.

L'action de la loi de causalité est aveugle si on la compare au régime clairvoyant du destin. Par contre, elle est obligatoire jusque dans les détails infimes : selon la conception de causalité, le lieu où Œdipe tuera son père et même la partie de son glaive qui sera maculée par le sang, sont strictement prédéterminés, tandis qu'une différence insensible des conditions initiales (par exemple Œdipe haïssant une demi-heure plus tard) aurait peut-être eu pour conséquence une vie tout à fait différente, qui n'aurait pas comporté de parricide.

La causalité est un enchaînement aveugle des facteurs ; elle a pour symbole la machine qui actionne son piston à cause d'une certaine pression des gaz et non pour satisfaire à une fonction téléologique.

Comment les sciences de la nature peuvent-elles affirmer une chose si étrange et pourtant d'une si grande portée ? Une telle certitude ne peut résulter de l'observation de l'homme et de son destin, observation qui se trouvait placée au premier plan dans la conception antique. Ce fut l'étude assidue de la nature, la volonté obstinée de concevoir avec un maximum de précision le processus même de la nature, la volonté d'échapper à l'influence déformante du raisonnement humain, qui conduisirent à une telle conception de la causalité. On a vu en Galilée le créateur des sciences modernes de la nature, non en raison de la richesse du matériel qui lui est dû, mais parce qu'il a le premier uni la méthode inductive à une formule mathématique. En comptant les secondes pendant lesquelles s'effectuaient la chute des billes, il a introduit la fonction mathématique dans la conception de la nature, le « si... en conséquence... » implacable, cet enchaînement décisif qui considère comme établi dans sa valeur l'élément de la nature « B », si un autre élément de la nature prend sa valeur déterminée « A ». Tout le développement de la science naturelle effectué au cours des siècles suivants ne fut que le triomphe complet de cette idée puissante. La mécanique de Newton, éprouvée par les mensurations exactes de l'astronomie, la découverte de forces naturelles inconnues telles que l'électricité, la découverte d'énergies chimiques insoupçonnées ont servi de preuve à la conception fondamentale de la causalité. La construction de machines d'un rendement technique inouï, résultat pratique de ces sciences de la nature, a fourni une confirmation toujours renouvelée de l'hypothèse de la causalité qui est à sa base : jamais un ingénieur n'essaiera de construire ou de réparer une machine selon d'autres principes que ceux de la causalité.

Laplace a formulé l'expression classique de ce déterminisme en disant que s'il existait une intelligence absolue, son esprit dominant les phénomènes aurait pu les résumer tous dans une formule unique : en insérant dans cette formule les différentes valeurs numériques correspondant à la variable « t » (temps), on obtiendrait la situation de l'univers à toute époque voulue du futur ou du passé.

Cette conception paraît peu convaincante en ce qui concerne la biologie, et en effet, les biologues se sont toujours efforcés de justifier, concernant l'être vivant, une conformité aux lois particulières et même une dérogation aux principes de la causalité. Toutefois, la biologie ne put se refuser au triomphe de la conception de la causalité, surtout depuis que la physiologie nous a enseigné qu'il existait des processus électriques et mécaniques dans l'organisme animal, et nous a expliqué avec succès que des phénomènes tels que la digestion, la respiration, l'action du cœur et même du cerveau, n'étaient dus qu'à des réactions physico-chimiques. Le mécanisme remportait un triomphe avec la biologie.

Les hypothèses vitalistes n'ont pu s'affermir qu'en dernier lieu, depuis que le principe de l'explication mécanique de la biologie paraît avoir été porté à son comble et avoir atteint sa limite. Mais toutes les objections contre la causalité n'aboutissaient à rien tant que celle-ci triomphait en physique, la plus exacte des sciences de la nature. En effet, on ne peut récuser l'idée que tout événement physiologique doit être sujet à une décomposition en mouvements mécaniques d'atomes et de molécules, ce qui veut dire que toute imperfection dans l'explication causale de ces événements ne peut être que passagère et inexistante pour l'esprit parfait de Laplace, qui peut évaluer les mouvements de milliards d'atomes aussi aisément que nous prévoyons ceux des planètes. On ne peut parler d'une véritable crise de la conception de la causalité que depuis ces derniers temps, où les physiciens eux-mêmes ont commencé à douter sérieusement de la précision des phénomènes de la nature. Le doute les a forcés à renoncer consciemment à l'idée de causalité dans l'explication de la mécanique de l'intérieur de l'atome. Il est vrai que des doutes de cet ordre ont déjà surgi il y a quelques dizaines d'années. Déjà, la physique du siècle dernier avait dû admettre dans la théorie cinétique des gaz, à côté des lois causales exactes, un second type de lois de la nature, celui des lois statistiques ou lois de la probabilité. On découvrit alors qu'une des lois fondamentales de la thermodynamique, celle qu'on appelle le second axiome, n'est en réalité qu'un principe statistique. Selon ce principe, les mélanges moléculaires tendent vers un état d'équilibre en s'entremêlant selon les règles de la probabilité. La conception de la probabilité n'avait rien d'agréable pour le physicien habitué à l'exactitude ; aussi a-t-il tenté de lui échapper par un subterfuge. Il attribuait l'intervention des lois de la probabilité à l'imperfection de l'esprit humain, à l'inexactitude de notre expérimentation, aux restrictions de notre calcul mathématique. Ce que l'imperfection humaine doit établir, faute de mieux, par l'intermédiaire de la probabilité, il admettait que « l'esprit accompli » de Laplace le convertirait en certitude. Mais une critique plus approfondie démontra l'insuffisance de ce subterfuge, car si l'on déclare que la conception de la probabilité doit son origine à l'ignorance humaine, on ne peut s'expliquer sa vaste application, sa confirmation dans le domaine pratique. Pour donner un exemple emprunté au domaine le plus connu du calcul des probabilités (domaine d'ailleurs le plus insignifiant, celui des jeux de hasard), nous pouvons alléguer le jeu des dés. Si nous attribuons une probabilité égale à tous les côtés du dé, c'est, pensons-nous, que l'imperfection humaine ne nous permet pas de suivre les phénomènes exacts de chaque coup de dés à l'aide de formules mathématiques. Mais on ne peut comprendre pourquoi, après un nombre suffisant de coups, les divers côtés sont sortis à peu près également : il est vraiment impossible d'imaginer que la nature a de tels égards pour notre ignorance. La conception de la probabilité aurait-elle donc une valeur objective ? et ne devrait-elle pas avoir la même importance pour les phénomènes de la nature que la conception d'une formule mathématique conçue dans un sens unique pour les lois causales ?

Des recherches ultérieures ont démontré que la loi de la probabilité intervient non seulement dans les lois statistiques, mais aussi bien dans le cadre de chaque affirmation prétendue causale. Il nous sert peu de reconnaître qu'une cause « A » détermine inévitablement une conséquence « B », étant donné que dans chaque cas empirique isolé, la cause initiale « A » est toujours accompagnée de nombreuses circonstances secondaires : d'où il résulte que les cas « absolus » ne sont pas donnés dans la réalité. Ainsi, la possibilité d'affirmer cependant

la valeur objective des lois de la nature présume la valeur objective de la conception de la loi de la probabilité, qui règle les circonstances secondaires négligées. C'est pour cette raison que, de plus en plus, la conception objective de la loi des probabilités a gagné du terrain dans la physique moderne. Les prémisses théoriques étaient désormais telles que la physique de l'intérieur de l'atome, la mécanique des quantus, pouvait renoncer définitivement à la conception de causalité pour les éléments infinitésimaux. On a cru à la possibilité de restreindre à volonté l'incertitude dans l'évaluation des phénomènes de la nature en employant des moyens d'observation de plus en plus exacts ; ainsi, par le perfectionnement des moyens, on aurait pu rapprocher de « I » la probabilité dans l'évaluation du phénomène. Mais la mécanique des quantus établit ici une limite : il n'est pas possible d'augmenter indéfiniment la certitude de l'évaluation des infinitésimaux ; des restrictions objectives s'y opposent. L' « esprit accompli » de Laplace lui-même ne pourrait pas échapper à ces limites ; il devrait aussi bien se contenter d'une probabilité. En effet, la nature n'est pas déterminée sans bornes. On ne peut la comparer au fonctionnement exact d'une machine ; le hasard règne dans l'infinitésimal. Mais s'il s'agit de grandeurs appréciables, tous ces éléments atomiques isolés se groupent pour produire une issue d'une telle probabilité que nous pouvons la traiter comme une certitude. Il n'en résulte sans doute aucun changement perceptible dans nos procédés pratiques : du moins notre science théorique en est-elle bouleversée. Le déterminisme qui a déformé le cours du monde en le rendant semblable au mécanisme d'une montre est une fausse idéalisation. Ce cours du monde doit plutôt être comparé à un jeu de dés indéfiniment répété : chaque événement est un coup de dés.

Cette conception signifie une rupture radicale avec la représentation causale que se fait du monde la physique classique ; c'est-à-dire qu'on renonce à ce caractère essentiel en lequel nous avons reconnu l'antithèse de la conception antique du destin. Cependant, on ne peut affirmer que la nouvelle conception résout d'un seul coup tous les problèmes que la conception anticausale des événements psychiques et physiologiques avait posés. Car l'action humaine, utile et ingénieuse en apparence, la direction de l'action par la volonté et la sensation de liberté qui l'accompagne, sont autant de problèmes qui ne peuvent être résolus du fait qu'on réduit le cours du monde au niveau d'un jeu de dés. Toutefois, nous croyons que dans ce cadre peuvent se présenter des possibilités nouvelles de trouver la solution recherchée, et que c'est ainsi que celle-ci se réalisera finalement. Ce qui est d'une importance décisive, c'est que la barrière inébranlable dressée par le déterminisme contre toute solution non déterministe du problème de la vie et de la liberté, est maintenant détruite : il n'est plus question de la prédétermination objective de l'avenir ; la conception de la possibilité et du devenir possède à présent un autre sens pour nous, si nous ne la considérons plus comme une illusion de l'ignorance, comme l'«ersatz» de la description d'un état de choses déterminé en lui-même, mais objectivement inaccessible pour nous, pauvres humains. Ce sera le devoir de la philosophie de chercher la solution de ces problèmes dans le nouveau cadre tracé. Mais, pour y réussir, le philosophe devra abandonner l'érudition puisée dans les livres et de nouveau examiner à fond le problème de la connaissance, en travaillant d'accord avec les sciences modernes de la nature, en tenant compte du mode de formation de leurs conceptions.

Hans REICHENBACH.

A PROPOS DU " MUSÉE DES SORCIERS " [1]

Eternel forçat des rapports et des lois, l'homme sera toujours hanté par l'absolu.

Or, cette projection externe de son pôle intérieur, cette effigie de son désir, l'Absolu, il ne peut pas s'en emparer directement (son corps, sa raison, ses sentiments mêmes l'emprisonnant dans un faisceau de relations), et il en est réduit à essayer de le capter par ruse, au moyen d'un détour, en bouleversant les relations. Un tel bouleversement, pense-t-il, pourra le faire parvenir idéalement à un état d'intense désordre, dans lequel les relations, momentanément rompues et fondues en chaos, auront cédé la place à l'Absolu, qui se manifestera par le truchement du *merveilleux*, sa grande foudre, jailli comme une étincelle de cette espèce de catastrophe logique.

Poésie et fictions reposent essentiellement sur cette ruse inconsciente, leur but le plus général consistant précisément en cette rupture des relations qui engendre le Merveilleux, aveuglant météore de révolte...

Si, durant toute une vie, nous devions nous en tenir au connu, rester limités au petit groupe de phénomènes que nous savons, par éducation et atavisme, relier entre eux et constituer en un réseau de relations, ce filet purement utilitaire ne pourrait manquer de devenir un piège d'ennui, une prison sans désirs dans laquelle nous serions condamnés à pourrir enchaînés, entre le pain noir et l'eau croupie de la logique.

Quel monde monotone, misérable, infâmant que celui-là, où toutes choses sont soigneusement repérées et étiquetées, rangées comme dans les tiroirs d'un négociant, les bocaux mal colorés d'un pharmacien ou les archives d'une police !

Pour nous faire évader de ce puits trop étroit, le Merveilleux tresse sa corde, le Merveilleux qui déjà prend naissance dans le simple rejet de cette logique stupide comme toutes les bornes, et dans cette vaste aspiration vers le nouveau, l'inconnaissable, l'énorme forêt pleine d'aventures et de périls, le sol vierge où nul chemin n'est tracé, la lande absolument pure de l'esprit qu'aucune charrue logique jamais n'a déchirée.

Or, ce n'est ni dans la nature, ni au delà de la nature que le Merveilleux existe, mais intérieurement à l'homme, dans la région la plus lointaine en apparence, mais sans doute en réalité la plus proche de lui-même, celle dont les territoires échappent à cette atroce féodalité des causes qui décime ses fiefs humains à grands coups d'édits rationnels et de potences pragmatiques. Car le Merveilleux n'est autre que le feu brûlant au cœur de l'homme, la lueur imaginaire d'absolu qu'il tire de son essence et projette sur les ternes événements dont les effluves se font jour jusqu'à ce qu'il est convenu d'appeler son esprit, par les pores de son corps. Il est aussi l'attrait puissant qu'exerce l'inexplicable, la poussée impérieuse qui fait souvent préférer la gratuité à toute espèce d'explication, la force primitive de l'esprit, enfin, celle qui se manifeste bien avant que se soit encore formé l'esprit critique, et qui ne peut trouver son origine que dans les profondeurs de l'inconscience ou dans la nuit des temps...

C'est cette passion du merveilleux — dont on retrouve la trace chez presque tous les hommes, bien qu'à des degrés, certes, extrêmement inégaux — qui explique non seulement pour une part la persistance de l'esprit religieux envers et contre tous les démentis, tant matériels

---

(1) *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, par Grillot de Givry (Librairie de France, Paris, 1929)

que formels, infligés aux diverses religions, mais encore le crédit qu'ont rencontré à toutes les époques les sciences occultes, ainsi que les pratiques magiques et superstitieuses. Sans doute, la magie n'est à l'origine qu'une science qui, pour rudimentaire qu'elle soit, n'en est pas moins, par les buts qu'elle se propose, une science tout autant que nos sciences ; mais sa survivance même dans des siècles où la plupart de ses données sont contredites par l'expérience (les faits magiques reconnus véridiques semblant être dus à des causes, obscures peut-être, mais parfaitement naturelles) s'explique sans doute, bien moins par la stupidité de ses adeptes, que par le goût violent qu'ils ont du Merveilleux.

Séduits par les constructions de leur propre imagination, les hommes ont de tous temps cédé à ce besoin de faire entrer les phénomènes de la nature dans des cadres, qu'ils avaient établis à priori. Cette attitude à l'égard du monde extérieur peut s'observer encore chez les peuplades dites primitives, chez lesquelles l'expérience, au sens scientifique du mot, n'existe autant dire pas. Un sauvage (ou prétendu tel) se meut dans un monde de son invention. Il n'y a guère que la valeur mystique des choses qui l'intéresse, et ses opérations magiques réussissent toujours, puisque leur résultat, réglé par des lois précises, doit se produire dans ce plan mystique même, et non sur celui de la réalité matérielle. Seule notre attitude grossièrement positiviste d'occidentaux voués à la cangue des fatalités économiques qui dominent si lourdement notre civilisation peut nous permettre de voir des échecs, là où il n'y a en vérité que d'infaillibles réussites. Qu'une tribu sauvage, par exemple, sachant parfaitement d'ailleurs quelle autre tribu l'a attaquée, consulte son sorcier pour connaître, au moyen des rites divinatoires, de la part de quels voisins elle subit cette agression et parte en guerre contre une toute autre tribu que celle des véritables agresseurs, parce que c'est cette autre tribu que le sort a reconnue coupable, l'Occidental rira. Il ne comprendra pas qu'il suffit que le sort ait décrété cette tribu coupable pour que cette tribu vraiment le soit. De même, pour tous ces sauvages, une prophétie n'a pas besoin de se réaliser, puisque le fait prophétisé *existe* déjà de la façon la plus certaine, *existe* autant que si déjà il faisait partie intégrante du passé, pour cette simple raison qu'il a été *prophétisé*, donc, en quelque sorte, dès ce moment même, *créé*.

C'est avec ce respect dont il serait désirable que chacun se munît avant d'aborder l'étude de ces mentalités dites primitives (d'une forme très différente de celle qui a cours dans les pays « civilisés », mais en tout cas pour nulle raison plus absurdes à priori que cette dernière) qu'il convient d'envisager la manifestation la plus proche de cet état d'esprit en terre occidentale : je veux dire l'occultisme.

Pour traiter des sciences secrètes en leur accordant exactement non seulement la *quantité* mais aussi la *qualité* d'intérêt qui de droit leur revient, c'est-à-dire en les situant sur le plan où il est juste qu'elles soient situées, à l'exclusion de tout autre plan, il est nécessaire de se tenir aussi éloigné, d'une part, du scientisme grossier de la majorité des occultistes contemporains qui, en disciples naïfs de la vieille Rose-Croix Kabbalistique de Papus et Guaïta, ne se soucient guère que d'arriver à justifier rationnellement les sciences occultes en s'appuyant à la fois sur les phénomènes métapsychiques et les dernières acquisitions de la science moderne, — que, d'autre part, du scepticisme, pas élégant mais d'autant plus facile, de ceux qui ne voient dans les produits de ces sciences du mystère que de jolis fossiles, sans grande

valeur intrinsèque, mais agréables à manier comme des boîtes faites de coquillages ou des bibelots Louis-Philippe, et aussi amusants que la première automobile, les modes de 1900 et les anciens bateaux à roues, dont les cheminées effilées paraissent à beaucoup, on se demande pourquoi ? intensément comiques.

Or, cet état d'esprit, qui doit différer tout autant de la gravité sans poids réel que de la légèreté sans finesse (attitudes inadmissibles toutes deux, l'une par manque complet d'humour, et absence de toute autocritique, en dépit de ses prétentions scientifiques, l'autre par excès d'une ironie très vulgaire qui n'a rien à voir avec l'humour pas plus qu'avec la vraie critique, — et attitudes qui, l'une ou l'autre, caractérisent la plupart des contemporains qui se sont de façon ou d'autre occupés de ces questions), un occultiste, qui se rattache pourtant assez à cette Rose-Croix citée plus haut, vient de le manifester d'une manière remarquable,dans un ouvrage iconographique sur la généralité des sciences occultes proprement européennes : *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes.*

GRILLOT DE GIVRY, qui est mort tout récemment, fut le premier traducteur de plusieurs textes qui comptent parmi les plus étonnants de la littérature occulte. La liste des ouvrages qu'il a traduits comprend, en effet — outre une partie de l'œuvre de PARACELSE, le *Traité des sept grades de la Perfection* de SAVONAROLE et le *Traité de la Pierre Philosophale* attribué à SAINT-THOMAS D'AQUIN, — l'*Adumbratio Kabbalæ Christianæ* ou Syncatabase hébraïque ou brève application des doctrines des hébreux kabbalistes aux dogmes de la nouvelle alliance ; l'*Absconditorum Clavis* ou Clef des choses cachées dans la constitution du monde, de Guillaume POSTEL ; l'*Amphithéâtre de l'Eternelle Sapience*, de Heinrich KHUNRATH ; et enfin la *Monade Hiéroglyphique*, de John DEE, extraordinaire traité établi sur la kabbale et le symbolisme des nombres, et qui expose, en théorèmes d'une rigueur mathématique, tout le dogme de la philosophie hermétique.

Parmi ses œuvres personnelles, on relève : *Le Grand Œuvre ; Le Christ et la Patrie* (ouvrage dans lequel l'auteur se base sur le dogme chrétien pour attaquer le militarisme et le patriotisme national) ; *La Survivance et le Mariage de Jeanne d'Arc ; La Prononciation du Latin dans les textes liturgiques ; Lourdes*, étude hiérologique ; et l'*Anthologie de l'Occultisme*, parue en 1922, qui réalisa pour la littérature occulte ce que le *Musée des Sorciers* réalise aujourd'hui pour l'image.

Quelle différence entre cet homme que l'on sent avant toute autre chose sincèrement épris de mystère, de poésie et de Merveilleux, et les pompeux charlatans tels qu'Eliphas Lévi, Stanislas de Guaïta ou Papus, vulgarisateurs médiocres, dont les adaptations fantaisistes, bien qu'assez souvent ingénieuses et même joliment inventées (ici je parle uniquement pour Eliphas Lévi) ne parviennent pas à faire passer l'insupportable suffisance !

Le livre de Grillot de Givry est divisé en trois parties, — la première traitant de la magie noire, des principales pratiques de sorcellerie et des manifestations démoniaques telles que la possession ; la seconde de la magie blanche ou haute magie, c'est-à-dire de la kabbale, de la tradition ésotérique sur la constitution de l'homme et celle de l'univers, de l'astrologie, des arts divinatoires, etc... ; la dernière de la philosophie hermétique ou doctrine secrète des alchimistes.

On ne saurait évidemment demander à un tel livre d'éclaircir tous les mystères et d'être un exposé complet des sciences occultes. Ce n'est du reste pas le but que l'auteur se propose ; il tient simplement à présenter les documents qui lui paraissent les plus caractéristiques et à constituer l'illustration la plus vivante de cet immense corps de doctrines. C'est donc à ce point de vue strictement documentaire et iconographique qu'il faut considérer l'œuvre de Grillot de Givry.

Les documents les plus intéressants que reproduit Grillot de Givry sont incontestablement ceux qu'il a extraits de l'*Utriusque Cosmi Historia* de Robert FLUDD, ceux qui se rapportent au tarot, et les différents symboles alchimiques. Il est possible que les scènes de sorcellerie, de sabbat, d'évocation du diable et de nécromancie reproduites dans la première moitié du volume soient, à première vue, plus exaltantes pour l'imagination que les figures que je viens de mentionner ; toutefois, à un point de vue strictement occultiste, c'est-à-dire quant aux renseignements qu'elles apportent sur la doctrine ou sur les origines de certaines traditions, ces dernières ont une beaucoup plus grande portée ; et, en fin de compte, bien qu'elles n'aient pas l'admirable véhémence des premières, ce sont elles qui constituent les vrais alcools, les « philtres de phantase ».

En reproduisant des tarots anciens, tel que celui dit de Charles VI, et des tarots des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Grillot de Givry montre clairement combien ceux qui ont tenté de retrouver dans les 22 arcanes majeurs du tarot le symbolisme et la forme même des lettres hébraïques ont fait fausse route, — tout autant que Court de Gébelin, lorsqu'il avait voulu faire de ces lames, en les égyptianisant, le fameux *Livre de Thot*.

On ne saurait non plus attribuer le tarot aux Bohémiens, car ceux-ci ne font leur apparition en Europe qu'au début du XV^e^ siècle, alors que les cartes étaient répandues en France, en Allemagne, en Espagne. au moins un siècle auparavant. Mieux vaut donc dire du tarot « qu'il n'a point d'origine! Il reste un mystère, une énigme, un problème. Tout au plus concorde-t-il avec le symbolisme alchimique, autre doctrine insaisissable, qui s'est frayé un chemin souterrain à travers les siècles, échappant à la fois à la religion et à la science, et s'installant néanmoins dans leurs domaines, s'asseyant dans leurs chaires et enseignant des principes dont la fixité et l'invariabilité sont bien faits pour dérouter toutes les recherches historiques et philosophiques. »

L'alchimie, qui est la plus énigmatique de toutes les sciences occultes, en constitue la synthèse, et la découverte de la pierre philosophale est le but le plus élevé que puisse se proposer un adepte, le Grand Œuvre n'étant, en somme, que la reproduction de la création du monde, en plus petit. Dans les figures que donne Grillot de Givry (très riches au point de vue symbolique, ainsi que toutes les figures de ce genre), on voit tous les emblèmes classiques des alchimistes. Depuis les serpents métalliques et le dragon qui se dévore la queue, jusqu'à la Lune, le Soleil, le Phénix et l'Androgyne, la plupart des hiéroglyphes hermétiques sont ici reproduits, s'inscrivant en faux contre cette légende répandue parmi les profanes, comme quoi la recherche de la pierre philosophale a pour unique but la fabrication de l'or.

JACQUEMIN GRINGONNEUR. JEU DE CARTES DE CHARLES VI. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE.
1. LA MAISON DE DIEU. — 2. LE SOLEIL.

Les alchimistes étaient à vrai dire des mystiques, et c'est en cela qu'ils se différencient tout à fait des « souffleurs » qui ne cherchaient qu'à faire de l'or, s'épuisaient à de vaines manipulations de laboratoire et peuvent seuls mériter la raillerie des chimistes d'aujourd'hui. Les procédés alchimiques, entièrement différents des procédés chimiques ordinaires, et beaucoup plus magiques que physiques, autant que l'on puisse s'en rendre compte étant donnée l'obscurité des textes, ne peuvent, dans l'état actuel de nos connaissances, être taxés *a priori* d'absurdité, et, si l'on envisage le problème sous son aspect même le plus matériel,

rien ne s'oppose à ce que certains alchimistes aient réussi effectivement la synthèse de l'or. Toutefois, cette question de leur réussite matérielle est d'ordre secondaire, et ce qui doit passer au premier plan, c'est le merveilleux édifice que constitue leur symbolisme, puis l'incontestable influence de leur doctrine sur la philosophie. On peut dire, en effet, que tout un courant de la pensée allemande a subi cet ascendant, depuis les mystiques tels que Jacob Boehme jusqu'aux *Naturphilosophen*, en passant par Leibniz. Quant à l'idée de la vie de la matière, elle a été maintes fois reprise depuis les alchimistes sous des formes diverses, et la science a de plus en plus tendance à abattre les barrières élevées autrefois entre ce qui est inanimé et ce qui est vivant.

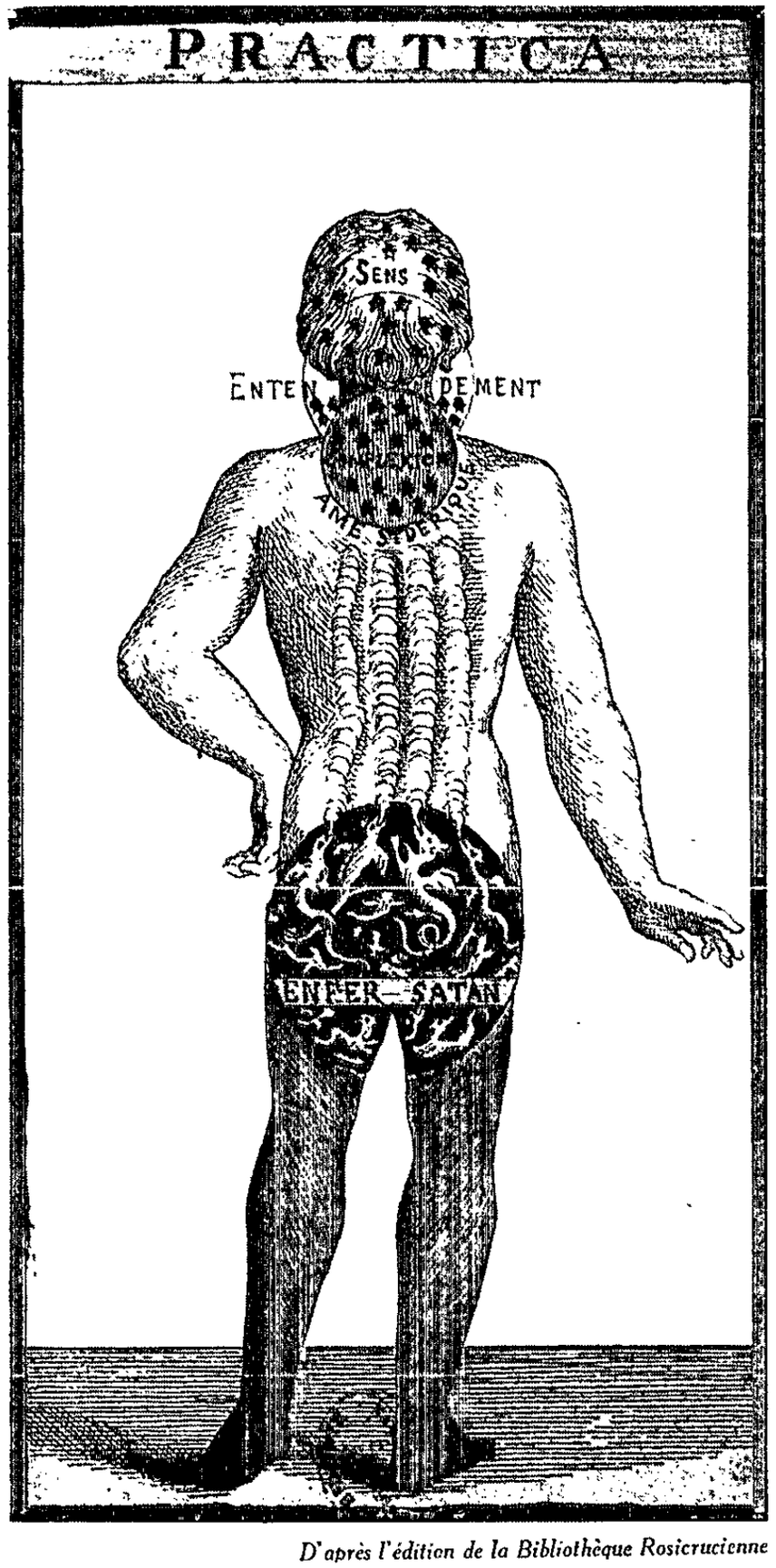
Le médecin anglais Robert FLUDD ou Robertus de Fluctibus (1574-1637) peut être regardé comme le plus grand continuateur de Paracelse, avec Jean-Baptiste Van Helmont. Il était affilié à la vraie secte des Rose-Croix, celle dont firent partie le mystique Andreae, traducteur allemand d'un certain nombre des poèmes de Tommaso Campanella, et Leibniz qui en fut un certain temps secrétaire. Ses principaux ouvrages sont le *Tractatus apologeticus integritatem societatis de Rosae Cruci defendens* (1617), l'*Utriusque Cosmi Historia* (1619) et la *Philosophia Moysaïca* (1638).

Une des figures de Robert Fludd présentées par Grillot de Givry est intitulée : le Miroir de la Nature et l'Image de l'Art. La Nature — une femme nue avec un croissant lunaire sur le sexe — a la main droite liée par une chaîne au bras de Dieu, tandis qu'à sa main gauche l'Art des hommes est enchaîné, sous la forme d'un singe assis sur le globe terrestre, — symbole suffisamment éloquent par lui-même.

Dans une autre figure, c'est le Jour et la Nuit du Microcosme qui sont représentés. On y voit un homme debout, sous un nuage illuminé par les quatre lettres du tétragramme sacré. Son corps est divisé en deux par un horizon qui passe par le sexe, de sorte que les jambes sont dans la nuit et le torse dans la lumière du jour, produite, pour l'univers par le soleil et pour l'homme par le cœur, l'astre et l'organe étant placés sur la circonférence d'un même cercle, dont le sexe est le centre, et situés l'un à droite, l'autre à gauche de la poitrine du personnage. D'autres cercles tracés en pointillé indiquent la localisation des diverses facultés, et leurs principales correspondances dans le macrocosme.

Le docteur Helan JAWORSKY, dans un ouvrage récent *Le Géon ou la Terre vivante* (qui n'est, comme tant d'autres ouvrages de ce genre, qu'une mauvaise tentative d'appropriation de l'occultisme aux données de la science moderne ou inversement, au détriment inévitable de l'un ou de l'autre) parle aussi d'un jour et d'une nuit dans l'homme comme dans l'univers. « Toutes les 24 heures, dit-il, la température de notre corps décrit une courbe qui atteint un minimum (36,7) la nuit entre 5 et 6 heures et un maximum (37,5) dans la journée vers 18 heures », phénomène qui se reproduit régulièrement, même si le Soleil ne se couche pas, par exemple dans le Nord de l'Islande, où règne le « Soleil de minuit » ; d'autre part, « tous les ans la Terre nous offre également une courbe thermique qui atteint son minimum en hiver ; puis la température s'élève au printemps pour arriver à son maximum en été ». De plus, « le globule rouge décrit périodiquement un cycle complet autour de notre corps, passant par des alternatives de sang veineux, intoxiqué, sombre, et de sang artériel, vivifiant et rouge », et « on a calculé 15 secondes d'activité et 15 secondes de sommeil qui sont comme les jours et les nuits des cellules du microcosme. »

MANGET, BIBLIOTHECA CHEMICA, GENÈVE, 1702, t. II



D'après l'édition de la Bibliothèque Rosicrucienne

THEOSOPHIA PRACTICA DE GICHTEL

Toutefois, ce jour et cette nuit de l'homme ont évidemment, chez Fludd, un sens beaucoup plus symbolique. On peut très bien comparer ce schéma, où la ligne d'horizon est marquée par le sexe, à une des planches qui illustrent la *Theosophia practica* (1736), du mystique allemand Gichtel. Cette planche représente, en effet, un personnage vu de dos, dont les parties postérieures, entourées par un cercle et désignées comme répondant à la zone de l'enfer, grouillent de monstres noirs et laissent échapper plusieurs spirales de fumée blanche qui montent jusqu'au cerveau, montrant allégoriquement comment les *centres bas* interviennent dans la vie cérébrale. On retrouve une idée analogue dans la figure de Robert Fludd, où la moitié inférieure du corps se trouve plongée dans l'ombre, alors que la moitié d'en haut est baignée de lumière.

Il est important de noter combien est générale, dans l'occultisme, l'attribution de ce rôle de pivot aux parties génitales. En hébreu, la lettre *iod*, qui exprime le principe générateur ou, dans le tétragramme sacré, Dieu le Père, est un symbole phallique. C'est ainsi que la représente Khunrath, au centre d'une des planches de son *Amphithéâtre* désignée communément sous le nom de Rose-Croix pentagrammatique. Cornelius Agrippa, dans sa *Philosophie occulte*, indique comme correspondant à la lettre *iod* Lucifer dans le monde infernal et la pierre philosophale dans le monde élémentaire. Paracelse, dans une des figures du *Liber Azoth (Practica lineæ vitæ)*, donne la même signification phallique au *iod*, ou point générateur (Cf. les commentaires de Grillot de Givry à la *Monade Hiéroglyphique* de John Dee). Enfin, cette importance primordiale de l'élément sexuel est également vérifiée par le rôle capital que joue le serpent, autre symbole phallique, dans un grand nombre de religions.

On peut dire qu'aujourd'hui ces données mythologiques sont pleinement confirmées par la théorie de Freud sur la sexualité. Outre que la psychanalyse montre à quel point la vie psychologique de l'homme est liée à sa sexualité, elle donne la clef de l'idée de Dieu, par exemple, en en faisant la transposition du père (ou du phallus) sur un plan idéal.

Si cette grande vérité relative à la sexualité a été si longtemps dédaignée, après que les anciens l'eussent nettement pressentie, la faute en est à ce rationalisme étroit qui prédomina durant les siècles derniers, s'obstinant à nier l'influence des « parties basses » sur la pensée, afin de préserver de ce qu'il jugeait être un attentat la dignité humaine.

Or, contre cet intellectualisme qui amputait l'homme d'une moitié de lui-même, la science occulte se dresse, avec sa formidable armature de symboles, comme une grande force involontaire de protestation. Peu importe qu'elle réponde ou non, dans sa totalité, à une vérité objective ; ses symboles sont inappréciables au point de vue poétique, donc au point de vue de la signification humaine. De plus, même si elle n'est que le reflet, dans la tête des hommes, de déterminations instinctives et cachées, voire seulement le mirage émané, comme le rêve, des profondeurs végétales de l'être humain, il est passionnément intéressant de l'étudier ; — parce qu'on peut ainsi participer à l'élaboration de cette science *humaine et se reconnaissant comme telle*, science de l'homme, faite par l'homme et pour l'homme, qu'il est nécessaire de substituer sans tarder à la science abstraite, morte, inhumaine et par conséquent incomplète dont nous subissons depuis trop longtemps le poids, vieille fraudeuse qui prétend nous faire croire que cette pesanteur rigide manifeste d'une manière éclatante sa nature d'Absolu, alors qu'elle est seulement l'indice de son infirmité.

Michel LEIRIS.

DICTIONNAIRE CRITIQUE

ARCHITECTURE. — L'architecture est l'expression de l'être même des sociétés, de la même façon que la physionomie humaine est l'expression de l'être des individus. Toutefois, c'est surtout à des physionomies de personnages officiels (prélats, magistrats, amiraux) que cette comparaison doit être rapportée. En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et souvent même une véritable crainte. La prise de la Bastille est symbolique de cet état de choses : il est difficile d'expliquer ce mouvement de foule, autrement que par l'animosité du peuple contre les monuments qui sont ses véritables maîtres.

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine. Les grandes compositions de certains peintres expriment la volonté de contraindre l'esprit à un idéal officiel. La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale. C'est ce qui explique en grande partie les vives réactions provoquées depuis plus d'un demi-siècle par la transformation progressive de la peinture, jusque là caractérisée par une sorte de squelette architectural dissimulé.

Il est évident d'ailleurs, que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres, dont le sens est donné, dans l'ordre biologique, par le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture. Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre les singes et les grands édifices. Les formes sont devenues de plus en plus statiques, de plus en plus dominantes. Aussi bien, l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural, qui n'en est que le développement. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. Toute une activité terrestre actuellement, et sans doute la plus brillante dans l'ordre intellectuel, tend d'ailleurs dans un tel sens, dénonçant l'insuffisance de la prédominance humaine : ainsi, pour étrange que cela puisse sembler quand il s'agit d'une créature aussi élégante que l'être humain, une voie s'ouvre — indiquée par les peintres — vers la monstruosité bestiale ; comme s'il n'était pas d'autre chance d'échapper à la chiourme architecturale.

G. B.

ROSSIGNOL. — Sauf en des cas exceptionnels, il ne s'agit pas d'un oiseau. Le rossignol est, en général, un lieu commun, une paresse, un narcotique et une ignorance : en effet, on indique à l'aide des mots moins un objet qu'une opinion vague ; on se sert des mots comme d'ornements de sa propre personne. Les mots sont en général des pétrifications qui provoquent en nous des réactions mécaniques. Ce sont des moyens de puissance suggérés par des personnes rusées ou en état d'ivresse. Le rossignol appartient à la catégorie des paraphrases de l'absolu ; il est le doyen de tous les moyens de séductions classiques dans lesquels on a recours au charme du petit. Personne ne pense que le rossignol est un fauve, un érotique d'une intensité dégoûtante. Le rossignol est un accessoire éternel, la vedette du répertoire lyrique, le réveillon des adultères, le confort des bonnes amoureuses : le signe d'un optimisme éternel.

On peut remplacer le rossignol : *a)* par la rose, *b)* par les seins, mais jamais par les jambes, car le rossignol est justement là pour éviter de désigner le fait. Le rossignol appartient à l'inventaire des divertissements bourgeois, à l'aide desquels on cherche à suggérer des choses impudiques qu'on semble éluder. Le rossignol peut être aussi le signe d'une fatigue érotique ; en tout cas il sert à écarter les éléments désagréables, cet animal appartenant comme la plupart des mots à des paraphrases. Le rossignol est une allégorie, un cache-cache.

Le rossignol doit être classé parmi les idéaux dépourvus de sens ; il est regardé comme un moyen de cacher ; un phénomène moral. C'est une utopie à bon marché, qui couvre la misère. Le rossignol est à reléguer parmi les natures mortes classiques du lyrisme.

C'est par lâcheté que les gens ne s'emploient pas eux-mêmes comme allégorie : en effet, l'allégorie est une manière d'assassinat, puisqu'elle supprime l'objet et lui vole son sens propre. Ce sont les animaux sans défense, les plantes et les arbres qu'on utilise : les faibles aiment à jongler avec tout le Cosmos et se saoulent avec des étoiles. C'est l'imprécis qui est la façade de l'âme, alors que la précision est le signe de processus menaçants et hallucinatoires contre lesquels nous nous défendons à l'aide d'une superstructure de connaissances.

Le rossignol est un moyen d'éviter la réflexion et les troubles psychiques. C'est un moyen de diversion, un motif ornemental. On attribue aux animaux, aux plantes, etc., une perfection morale de laquelle on se pare. L'allégorie, le surrogat doivent cacher la faillite de l'homme et sa laideur : c'est ainsi que l'âme humaine est faite d'étoiles, de roses, de crépuscule, etc., c'est-à-dire qu'on schématise le monde sans défense et qu'on projette son *moi* idéalisé dans un chien de manchon. On pleure avec le rossignol dans l'espoir des coups de bourse favorable. Nous parlons ici de la sentimentalité gracieuse de l'Américain.

Le rossignol survit aux dieux parce qu'il n'est qu'une allégorie, qui n'engage à rien. Les symboles meurent, mais c'est dégénérés en allégories qu'ils passent à l'éternité ; ils se perpétuent en se pétrifiant. Ainsi ce qu'on appelle l'âme est pour la plupart un musée de signes privés de sens. Ces signes sont dissimulés derrière la façade des actualités.

Les poètes, ces garçons alertes, ces enjoliveurs, changent le rossignol en turbines, en base-ball, en bouddhisme, en taoïsme, en époque Tcheou, etc.

Il faut citer encore les rossignols politiques, qui, prenant du café sans caféïne, pratiquent à travers Hegel et la comptabilité en partie double, la politique de l'absolu, évitant gracieusement tous les dangers au moyen de manifestes. C'est le chant qui remplace l'action.

Remarquons encore que le rossignol chante le mieux après avoir dévoré le plus faible.

La musique du rossignol se conforme à un goût classique et assuré ; elle cherche un succès garanti. Ses cadences sont des compilations éclectiques : c'est seulement la nuance qui change. Il donne même les sons un peu osés d'une harmonie habituelle, car le rossignol se sert même de la tristesse comme d'une pâtisserie. Nous citons ici quelques rossignols couronnés d'un grand succès : M. Shaw — le rossignol du socialisme, du sens commun et de l'évolution, qui prétend qu'un drame est une compilation d'articles de fond, — Anatole France, le rossignol de l'hellénisme et du scepticisme sucré. Et nous ajouterons les rossignols savants combinant gracieusement les vieux restes de la métaphysique avec une biologie optimiste. Le rossignol joue toutes les flûtes de tous les temps ; il est plus éternel qu'Apollon, mais il ne peut maîtriser le saxophone.

(A suivre.)

C. E.

MARCEL DELANNOY

LE FOU DE LA DAME

S'il nous fallait briser avec ce que nos scrupules maintiennent d'hésitations, d'ombres prudentes et convenues en nos jugements sur les contemporains, nous dirions que du nombre des nouveaux musiciens français deux seulement se détachent — avec une assurance peut-être moindre qu'auparavant celle des « Six », mais non sans poursuivre la même œuvre d'extravagance et de *rigueur*. Marcel Delannoy et Henri Sauguet, par-delà ce qui les sépare l'un de l'autre, se joignent à leurs prédécesseurs et marquent combien peu la direction prise par tous était le fait du hasard, du caprice, d'une gageure. Sans doute l'influence comme fatale d'Igor Strawinsky entraînait d'elle-même une convergence des esprits vers un seul objet d'étude, de désir. Mais le groupe idéal, intérieurement désuni, que forment ensemble Auric et Poulenc, puis Delannoy et Sauguet, a su établir, par une diversité d'œuvres, ce qu'un tel art avait d'étendu, donc de plus légitime encore. La *Chatte* de Sauguet, le *Fou de la Dame* de Delannoy, la *Pastorale* d'Auric et le *Concert champêtre* de Poulenc révèlent quelle ample marge est laissée au destin d'une même musique.

La figure de Delannoy et le problème que suscite son œuvre sont cependant des plus singuliers : ils ne sauraient être confondus avec ce qui nous attache à d'autres. Exact contemporain d'Auric et de Poulenc (tous trois nés entre juillet 1898 et février 1899), Marcel Delannoy n'a pas eu leurs débuts précoces ou immédiatement révélateurs. Il quitte l'architecture ; est encore occupé de 1923 à 1925 à écrire la première œuvre qui fera prononcer son nom, opéra-comique de dimensions sans doute assez vastes, qui eut même l'heur d'être joué sur une scène officielle en février 1927 et mal joué — autant par sa faute que par celle d'une administration incurable et criminelle (1). Le *Poirier de Misère* n'est suivi que de quelques mélodies et d'une musique de scène pour le *Marchand de lunettes* de Georges Delaquys (1927) ; enfin, d'automne 1927 à l'automne 1928, Delannoy compose *le Fou de la Dame*, combinaison d'opéra et de cantate sur des paroles dues à ses librettistes familiers, André de la Tourrasse et Jean Limozin (2). Aucune de ces œuvres ne marque d'abord de rupture avec les dimensions accoutumées : rien de la brièveté ou de l'instrumentation imprévues des *Pribaoutki* ou de *l'Histoire du soldat* de Strawinsky, du *Bestiaire* ou des *Cocardes* de Poulenc, des *Bagatelles* d'Auric. Aucune invention instrumentale d'ailleurs, et là particulièrement un défaut de métier auquel Delannoy ne remédiera qu'avec peine. Nulle rupture non plus avec des styles parfois peu favorables à la libération et à l'expression accomplie de sa personnalité : de curieuses survivances d'un impressionnisme languide, dérivé de Debussy, et où il arrive que Delannoy se perde ; dans le dessin de ses chœurs, un rappel de formules alleluiatiques du *Roi David*, mais dont il sait parfaire la ligne mélodique et l'accorder avec de fréquentes tournures de rondes ou de chansons ; emprunt aux harmonies funèbres et menaçantes du *Rossignol* ou même au style saccadé et forain de *Petrouchka* (3). Mais peut-être le *Poirier de Misère* et le *Marchand de lunettes* ne montrèrent-ils Delannoy d'autant plus sensible à ces trois influences qu'elles répondaient là à de naturelles et secrètes tendances de son art ? L'alliance en lui de jeu, de drame et de rêve y trouvait son aliment prêt. Le *Fou de la Dame*, si Delannoy paraît s'y être libéré de ce qui pesait sur sa propre démarche, c'est qu'ici seulement le musicien fait face à toute situation dramatique avec des armes singulières. Lentement, plus péniblement qu'à d'autres, lui est venu le langage — encore complexe il est vrai — vers quoi sa nature aspirait. Dans le *Poirier de Misère*, hors les défaillances dues à la médiocrité orchestrale (comme en la danse macabre qui termine l'œuvre), nous avions été frappés à quel point Delannoy s'était toujours maintenu à la hauteur de son sujet : faute d'un style parfaitement homogène et limpide, sa perméabilité aux influences que nous disions et, de plus, une certaine *ingénuité* polyphonique, en plein accord avec l'effet cherché de grosse imagerie d'Epinal, avaient fait parler à la Mort son propre et terrifiant langage, à la foule, réjouie de la capture merveilleuse de la Mort, puis se lamentant de cette vie désormais éternelle et sans issue, l'étrange ardeur de ses voix assemblées, — discours étonnamment multiple et vif

tel qu'il n'en avait plus été porté sur la scène peut-être depuis Moussorgsky. Or, d'une pareille étreinte du sujet, le *Fou de la Dame* témoigne encore, mais plus courte, avec des gestes plus sûrs et serrés.

Il était assez logique que des figures de jeu de cartes et d'images d'Epinal qui animaient de leurs couleurs simples et crues le *Poirier de Misère*, Marcel Delannoy fût allé aux pièces d'échecs. Delannoy abandonne le thème de la rêverie où s'embarrassait — mais souvent délicieusement — la musique du *Marchand de lunettes*. Il court au jeu et au combat qu'est une partie d'échecs. Après les conteurs du moyen âge, après Charles d'Orléans et Philidor, tous fervents, poètes ou théoriciens des échecs, Delannoy s'éprend du glissement précis des pions sur le damier, interroge la menace de leur nombre et de leurs positions, surveille leur rencontre sans hasard. Et sous le calcul, sous les règles strictes, il retrouve la guerre et la chevalerie qu'évoquent encore en leur simulacre les traditionnelles figures d'ivoire ; un camp du moyen âge se dresse : « des damiers curieusement peints et groupés composent une sorte de paysage épique (tours, collines, tentes, etc.) », et successivement chanteront, immobilisés, ossifiés et hiératiques, le Roi, les pions blancs et noirs, la Reine, le Cavalier blanc, la Tour, le Cavalier noir et seuls danseront autour d'eux le Fou blanc et le Joli mai.

Dès lors la formule musicale s'impose d'elle-même et sauve Delannoy de la dispersion et de l'inachèvement où se complaisaient sa nature rêveuse et distraite et quelque dernier attachement à l'impressionnisme. La simplicité archaïque des rondes et des chansons s'était mêlée dans le *Poirier de Misère* à l'enchevêtrement d'autres formes ; ici, elle est de plain-pied avec *l'air* et avec les ensembles d'opéra, dont les lignes arrêtées, propices à la carrure et à une certaine pente vers le *blue* du jazz, la favorisent plus qu'ailleurs. Forme musicale et sujet poétique, tout nous conduit au croisement populaire de la chanson et de la danse dont certains ballets de Strawinsky ou de Poulenc et l'opérette américaine offraient d'autres signes contemporains. Mais Delannoy, musicien dramatique, s'adresse d'abord à un sujet prêtant à cette confusion de la ballade et du ballet-opéra : son *Fou de la Dame*, « chanson de geste », entretient entre certaine naïveté de la poésie médiévale et la fraîcheur des formes retrouvées de l'opéra un accord qui ensuite, va, se prolongeant entre une ingénuité d'écriture naturelle à Delannoy, quelque gaucherie même, et des tournures harmoniques d'abord significatives de la sentimentalité debussyste, puis éveillant le jazz. Le blue presque *a cappella* sur quoi s'achève le *Fou de la Dame* (Postlude) apparaîtrait comme le logique aboutissement de tant de confusions fertiles, exercées sous le couvert de l'archaïsme et d'un « retour » à l'opéra-comique : à ce blue peut-être Delannoy ne serait pas arrivé aussi naturellement si le jeu d'échecs — prétexte poétique — n'avait appelé les formes statiques de la cantate-opéra et si le debussysme particulier de Delannoy, serré désormais dans le moule de la carrure, mais avec les libertés que lui laissait la chanson, n'avait fondu en le debussysme plus général du jazz. Et pourquoi insister autant sur la vertu d'équivoques successives, l'histoire de la musique contemporaine ne nous montre-t-elle point la part de fortuit qui s'est jouée en la genèse et auprès du retour de bien des formes ? Rien ne s'y est peut-être créé qui n'ait été amené par de courtes et imprévisibles pentes ; c'est quand il nous manque quelques humbles degrés de transition que nous prêtons aux chefs-d'œuvre un caractère d'abrupte découverte. Que doit à la « bataille » de Clément Janequin le combat du *Fou de la Dame* ? — l'historien le mesurera, mais en son saisissement l'auditeur l'ignore.

André SCHAEFFNER.

NOTES. — (1) L'Opéra-Comique emploie quelques millions à mutiler *Pelléas*, à " rater " *Carmen* et le *Retablo de Maese Pedro*, à faire siffler l'*Enfant et les sortilèges*, à découvrir la *Femme et le Pantin*, *Angelo tyran de Padoue*, *Résurrection*, le *Cloître*, le *Bon roi Dagobert*, *Riquet à la houppe*, la *Peau de Chagrin*, Rabaud, Vidal, Huë, les décors de Zuloaga, Mouveau, Deshays, Arnaud, Jusseaume, etc.

(2) Le *Fou de la Dame* a d'abord été exécuté en concert sous la direction d'Ernest Ansermet : deux fragments symphoniques à l'O. S. P. (9 novembre 1928), audition intégrale au festival de Genève (6 avril 1929). L'œuvre sera prochainement mise à la scène par l'Opéra-Comique et éditée chez Heugel.

(3) Il ne me semble pas évident qu'Auric n'ait point servi d'exemple à Delannoy, soit par son style d'orphéon, soit par l'acidité contrapunctique de certaines œuvres déjà anciennes.

DOCUMENTS. - N[r] 2. May 1929

ENGLISH SUPPLEMENT

A MACEDONIAN ELDORADO FIVE CENTURIES B. C.

The district of Pangea is a group of mountains situated to the north of Greece, the highest peak of which is 1870 metres above sea level. Opposite are the island of Thases and the gulf of Cavala ; the Chalcidian peninsular lies to the west. In the 6th century B. C. the inhabitants of these countries were half savage ; they wore fox-skins, on their heads and hunted wild bulls and lions. At the top of the mountains was the aborde of a God, who in a grotto expressed his oracles through the agency of a woman in a state of ecstacy. A tribe of priests enjoyed the monopoly of the cult.

There was an abundance of gold and silver in the slopes of the mountains and in the planes which they dominate ; since the most remote antiquity the mines were exploited by Thracian tribes; the Odomantes, the Edonians, the Sintians, the Zaelians, the Derronian, the Orreskians, the Krestonians, the Bisaltes. The Satres adored Sabazios or Bacchos who represented Zeus and Apollo, the Sun and Plecto ; he was served by the clan of Foxes, the Besses, who interpreted the divine messages. Dionysios used to reveal his presence during the ceremonies which took the form of frantic orgies. Following upon these orgies accompanied by music and striking a human being, was sacrified the victim, into whose body the god had entered, was devoured by the mystes whilst still quivering with life.

The wealth of the country in precious metals was legendary. Euripides calls Pangea " the mountain countaining mounds of gold ". Aristotle speaks of the abundance of nuggets, which appeared on the soil after the heavy rains. Thucydides possessed a placer at Sceptesyles. Subsequently in the town of Philippes a colony of miners with a workshop for striking coins was established ; it provided Philip of macedonia with the money he required to pay his troops during the conquest of Greece.

The Phoeniciens were the first to be attracted towards this Eldorado ; then came the Thasians and subsequently navigators from Eretria in Eubia. Darius, King of Persia, also tried to obtain a footing in this land. During the 5th century B. C. the Athenians rushed to these gold mines, but their expedition came to grief in 464 B. C. ten thousand men of their army being annihilated by the Satres.

Among the legends which have come down to us regarding this coveted land may be quoted that of King Lycurgues, put out of his mind by Dionysius, and that of Rhesos, the Thracian cavalier, a hero and huntsman of funereal fame, whose name takes us back to the era of totemism and of the cult of the chase.

In the 6th century B. C. this country became the cradle of an original art, of which subsequently the best known representatives were the painter Polygnotes of Thasos and the sculptor Phaeonios of mendes. The most ancient and most characteristic manifestations of this art are heavy silver coins, of which a large number have come down to us. Some represent the pastoral life of tribes of farmers, cattle breeders or huntsmen ; these originate from the Bisaltes and were subsequently imitated by Alexandre 1st, King of Macedonia ; they represent a rider with his horse on a figure, which can be identified as Hermes leading his oxen. Others, which were struck in the city of Acanthes, feature a fight between a lion and a bull or a wild boar. There are traces in this work not only of the close study of animals, but also of foreign influences, which came from the East. There is also one group which bears a relation to the orgies and the cult celebrated on the sacred mountain. A satyre is here seen making love to a bacchante, or a centaur in the same attitude ; these compositions are a primitive form of art which is sometimes extremely coarse and even obscene, but in spite of the indecency its frankness is refreshing.

Many of these coins, which were struck in great quantities, have been found very far from their country of origin, in Asia on the banks of the Tigris, Euphrates and Orontes, and even in Egypt.

According to the article of Jean BABELON, *p.* 65.

THE APOCALYPSE OF SAINT-SEVER

This manuscript has been in the Bibliothèque Nationale since 1790. It contains 292 leaves height 15", width 11". It is adorned with 102 miniatures. The most important part of this collection consists of a commentary on the Apocalypse by Beatus of Liebana, an Asturian priest, who wrote during the second half of the 8th century. In Spain this commentary was in favour from the 9th to the 12 th century ; its popularity was no doubt due to the anxiety caused by the Adventist movement at the time, especially in a region where Christianity was directly threatened. The text of the Apocalypse is not inserted in this collection, which however contains a description of it ; this is probably on account of the illustrations, which refer both to the text itself and to the commentary.

We know the date of this ms. ; it was composed at the Abbey of Saint-Sever on the Adour between 1028 and 1072. The name of *Stephanus Garsia*, which figures on one of the miniatures, is probably that of the painter. Although these paintings were executed in France, they must be attributed to the spanish school, which is represented by a large number of beautiful ms. between the 10th and 13th centuries. This school is characterised by the evidence of a striking oriental influence, and sometimes even employs cufic characters for

the purposes of decoration, as for example on the first page of the ms. of St-Sever. On the other hand it differentiates from the other western school and especially from the great Rhenist school, owing to a certain liberty of composition. The Rhenist ms. are of a noble and majestic style ; from the literary standpoint they correspond to the theological and mystic speculations of monks living beyond their time. The figures are surrounded by an architectural frame and this combination forms a work of grandeur. The ms. of the southern nations however resemble popular literature and are written in a familiar style ; they remind us of heroic songs on sermons for the people. Moreover it is by comparing them to these literary texts that we succed, in interpreting the spirit of the printings in the St-Sever ms. In each case there is the same recourse to horrible descriptions, but it is in no way the expression of mental unbalance, of an incapacity of adaptation, as in the more recent writings about the horrible. At this time deeds of violence or boodshed were portrayed without any morbid complacency and even with a certain good natured simplicity, which was provoking. It is surprising to find in the illustrations to the Apocalypse of Saint-Sever, as symbols of a disastrous state of affairs, figurs so placid that they almost seem paralytic. It is as if, *rari nantes ex gurgite vasto*, absurd figures, emerging on the crest of a wave during a squale, were looking in front of then in a state of senile stupidity.

It would seem therefore that human greatness is to be found when childishners — either ridiculous or charming — coincides with the obscure cruelty of adults.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.* 74-84.

JEAN-BAPTISTE COROT (1796-1875)
CLASSIC COMPOSITIONS

With the rise of the great bourgeois school of landscape painters of the nineteenth century, the artist broke away from society and inaugurated a lyrical monologue of the landscape. He created a world whose attitude was tranquil and free from heroics. He emancipated composition from preconceived absolutism and submitted to the motif, with a generous though slightly resigned sensibility. In old paintings, man was the centre of all creation ; now we have a part of the landscape, such as a plant or an animal, dominating.

Heretofore, sensibility had been merely a secondary medium and architectural skill had been considered primordial. Now, lyrical expression has become the object. Apropos of this change, Corot said : " We must surrender to sensibility, for mortals are subject to error. " Here we find the classic doctrine of the harmony existing between Nature and man, stated in a new and lyrical form.

In his early works, Corot created a synthesis of French and Italian landscapes. He called it " translating the impression received " and he strove to " give the idea of a landscape in remembrance of a reality. " Here again, he appears as a disciple of the classic aesthetic ideal. We are reminded of the words of Roger de Piles : " One must see Nature as one imagines she should be. "

These compositions prove Corot to be the heir of classic idealism. He often spoke of his " Italian line " and of its influence on his artistic development. He loved to imagine the Latin hills upon the horizon of French plains and very often he called Ville d'Avray his Albano. Of his *Saintes* landscape, he said to Courbet : " This spot will be my Elysean Fields. When I have ceased to live, my poor soul will return thither. " In such utterances is seen the antique spirit of Corot, partly due, perhaps, to the Roman archaism of the Revolution.

When Italian painting had degenerated and Dutch painting, in its decline, had lost all influence, French painting absorbed the ensemble of tradition and acquired, by an original transmutation of this legacy, universal pre-eminence. This is what distinguishes the historical value of modern French art. Its point of departure was in degenerate and hypertrophied, Decadent Art ; Poussin, however, opposed to the decadent Roman art (as did the Le Nains to Dutch art), an art of primitive purity. If art was to be saved, it was imperative to abandon disordered and complicated technique and return to simple, pictorial elements. The domination of architecture over painting was put to an end ; a specifically pictorial style was sought for, considering, above all, technical premises.

Some may perhaps object that this implies a restriction of the pictorial realm, but one must recognize the extraordinary critical effort accomplished by the French. The great merit of Corot — and of Ingres — is that they recreated from Italian elements a young French art and thus found, triumphant over affectations, a great art, classic and primitive at the same time.

According to the article, pp. 84-92.

ANDRÉ MASSON. ETHNOLOGICAL STUDY

There is here a return to mythological formations, a psychological archaism, which must be differentiated from archaisms of form of a purely imitative nature. No attempt is made to describe the recognized forms or structure of objects. This means that realities are eliminated and forgotten in the same way as when a monk concentrated, so as to reach a state of ecstacy. In this way the mythological depths are reached and are made to live.

Conscience, being an obstacle, is pushed aside, and in this consists what is called, when viewed from without, the destruction of objects. The existence of relations between reality and history is decried. This is brought about by means of a revolt.

We can point out two ways of constituting series of hallucinatory forms. There is a Kind of compensation for the isolation resulting from the break with reality in the use of tectonic forms. The hallucinatory processes are thus limited by barriers of forms and typical signs are used, which confer upon the expression of isolated psychological facts a general value.

It is however also possible to let oneself drift along with the dynamic forces. It is under these circumstances that one arrives at *psychogram* (spontaneous writing). One tries to create something corresponding to the rapidity of psychological processes. Owing to haste one makes no attempt to give a form finished in space. The ecstatic process has been facilitated especially by the use of plane surfaces.

It is possible to draw objects from observation and to estimate them as symptoms or parts of psychological processes. In this way the distance between the subject and the object is reduced. Man and his objects form therefore a unity and there is a kind of totemist identification, which may be considered as a psychological archaism. We are tired of biological identity ; the birds and fishes of Masson's paintings must be interpreted in the sense of a totemist identity. The subject is no longer on the circumference of the construction, and by the very reason of this identification, the motive has become an actual part of the soul itself. Object are no longer considered to be an interruption of the optical processes.

The importance of the transmutations during the primitive epochs is known : the clothing-masks suggestive of an identification with animals, ancestors etc. In these transmutations the heterogeneous elements become mingled during the hallucination. Their classical results are well known ; chimeras, harpies, centaurs, sphinx, man-leopard, man-crocodile. Certain other remarkable identifications may be quoted, to which man submitted, being mixed up with plants, stars and stones. It is this very form of ecstatic training which Masson has carried to perfection.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 93-105.

THE CRISIS REGARDING THE LAW OF CAUSATION

The conception of the law of probability has no attraction for the physicist, who is accustomed to precision; that is why, by means of a subterfuge, he tried to get away from it. He attributed the intervention of the laws of probability to the defects of human mind, to the inaccuracy of the experiments and to the limitation of our powers of mathematical calculation. He recognised that what the human mind with its defects is bound to attribute for lack of a better explanation — to the intervention of the law of probability, the " perfect mind ", conceived by Laplace, would convert into a certainty. However, penetrating criticism showed that this subterfuge was inadequate, for, if it be admitted that the conception of the law of probability is due to our ignorance, no explanation can be found of its wide application, of its corroboration in the practical sphere. The game of dice can be taken as an example of the best known basis of the working of the law of probability (moreover this basis, i-e. that of games of chance, is the least significant). If we consider that each side of the die has an equal chance of turning up, it is, we think, because our defective minds do not allow us to grasp the exact phenomena, with the help of mathematical formulae, of each cast of the dice. However it is impossible to understand why, after the dice have been cast sufficiently often, their different sides have each turned up about the same number of times ; we cannot really imagine that nature has such regard to our ignorance. Has the conception of the law of probability therefore an objective value ? Moreover should it not be as important for the phenomena of nature as the conception of a mathematical formula formed in a single direction for the laws of causation ?

Subsequent research has shown that the law of probability not only intervenes in the laws of statistics, but also in the scheme of each assertion supposed to be attributed to causes. Therefore the mecanism of the interplay of quantities sets a limit ; it is impossible to increase indefinitely the certainty of the estimation of infinitesimal quantities ; objective limitations prevent this. Even the " perfect mind " of Laplace could not get away from these limitations ; he would also have to be content with a probability. Nature is not determined without any limitations. She cannot be compared to the exact working of a machine ; chance intervenes in the infinitesimal. If however the question is one of appreciable quantities, all these isolated atomic elements group themselves together and form a result of such probability that it can be treated as a certainty. No doubt this does not bring about any perceptible change in practice ; nevertheless theoretical science is thrown out thereby. Determinism which has distorted the course of the world by representing it as similar to the mechanism of a watch, is a false idealism. The course of the world should rather be compared to an endless game of dice, in which each event corresponds to a cast of the dice.

This conception is radically opposed to that of classical physical science, which wiews the world as dependent on the law of causation ; this amounts to saying that no account is taken of the essential factor which enabled us to discover the antithesis of the former conception of destiny. It is however impossible to assert that the new conception immediately solves all the problems, which the anti-causal conception of psychic and physiological causes had brought into being. Human action, apparently useful and ingenious, the control of action by the will and the accompanying feeling of liberty amount to as many problems, which cannot be solved because the course of the world is shown to be equivalent to a game of dice. We believe however that it is along these lines that then may be some new possibility of discovering the desired solution and that it is on these principles that it will finally be found. The fact of decisive importance is that immovable barrier raised by determinism against any non-deterministic solution of the problems of life and liberty has now been torn down ; there is no longer any question of the objective predetermination of the future ; the conception as to possibilities and the future has now another meaning for us, provided we no longer consider it as an illusion due to our ignorance as a make-stift for the description of a state of affairs, the existence of which is determined, but which lies outside the reach of poor humanity.

Philosophy will have to search for the solution of these problems along the new lines indicated. But, in order to succeed, philosophy will have to get away from bookist erudition and again to consider thoroughly the problem of cognition, by getting into line with the contemporary nature sciences and taking into account the way in which their conceptions have been formed.

According to the article of Hans REICHENBACH, *pp.* 105-108.

IN CONNECTION WITH THE "MUSÉE DES SORCIERS" (GALLERY OF SORCERERS)

Undoubtedly the most interesting documents reproduced by Grillot de Givry in his *Musée des Sorciers* (Gallery of Sorcerers), [Paris, Librairie de France, 1929, in-4°], are those taken from Robert Fludd's *Utriusque cosmi historia*, those concerning the tarots and the various alchemical symbols.

One of Robert Fludd's figures is entitled " The miror of nature and the representation of art ". Nature is a nude woman, a crescent of the moon passing across the centre of her body ; her right hand is bound by a chain to the arm of God, whilst to her left hand is chained the Art of man, which is represented by a monkey seated on the globe — this latter symbol alone is sufficiently eloquent.

In another figure the Day and the Night of the Microcosm are represented. A man is seen standing up beneath a cloud illuminated by the four letters of the sacred tetragrammaton. His body is divided into two by means of a horizon passing across its centre, with the result that his legs are plunged in the night whilst his torso is in the light of day, which to the universe is given by the sun and to man by his heart ; the sun and the heart of man are on the circumference of the same circle, of which the organ of procreation is the centre ; they are situated, one to the right and the other to the left of the figure's chest. Other dotted circles show the positions of the man's various faculties and their chief relations to the macrocosm.

This composition, in which the line of the horizon is denoted by the center of the body, can very well be compared to one of the illustrations of the *Theosophia practica* (1735) by Gichtel, the German mystic writer. This illustration represents the back of a figure, whose hinder parts, surrounded by a circle and designed to correspond to the zone of hell, are swarming with black monsters and emit several spirals of white smoke, which rise to the brain, thus showing allegorically how the *lower centres* influence our mental life. A similar idea is contained in Robert Fludd's figure, the lower part of which is plunged in darkness whereas the upper half is enveloped in light.

It is important to note how usual it is for occultists to consider the organs of procreation as a pivot. In hebrew the letter *iod*, which indicates the generating principle or, as in the sacred tetragrammaton, God the Father, is a phallic symbol. This is how it is represented by Khunrath in the centre of one of the illustrations of his *Amphitheatre* commonly known as the *Pentagrammatical Rosy Cross*. Cornelius Agrippa in his *Occult Philosophy* states that Lucifer in the infernal regions and the philosopher's stone in the elementary regions correspond to the letter *iod*. Paracelsus, in one of the figures of the *Liber Azoth* (*Practica lineae vitae*) attributes to the letter *iod* or generating center the same phallic signification (cf. the remarks of Grillot de Givry regarding the *Hieroglyphic Monad* of John Dee). The primary importance of the sexual element is corroborated by the essential part played by the serpent — also a phallic symbol — in a large number of religions.

It may be said that these notions contained in mythology are entirely confirmed by Freud's theory on sexuality. In addition to the fact that psycho-analysis shows to what extent man's psychological life is bound

up with his sexuality, it gives the Key to the idea of God, by transposing the idea of the father (or of the penis) on to an ideal plane.

If this profound truth concerning sexuality has been despised for so long, after the ancient philosophers had had so clear a presentiment of it, it is due to the narrow rationalism, which prevailed during the last few centuries and persisted in denying the influence of the " lower parts " on thought, so as to guard humanity against what, in its opinion, was an assault on its dignity.

Against this intellectualism, which deprived man of a half of himself, occult science rises up, with his formidable armour of symbols, like a mighby, involuntary and protesting force. It matters little whether, taken as a whole, it corresponds to an objective reality ; its symbols are invaluable from the poetic standpoint and consequently from that of the significance of humanity. Moreover, if in the minds of men it is but the reflection of instinctive and hidden resolutions, it is passionately interesting to study it — because by so doing one can participate in the elaboration of this human science which recognises itself as such ; it is the science of man, which without delay must be substituted for abstract science, dead, inhuman and consequently incomplete ; for too long we have borne the weight of this old fraud, which pretends that its rigid ponderousness proves in a striking way that its nature is of the Absolute, whereas it is merely the sign of its infirmity.

According to the article of Michel LEIRIS, *pp.* 109-116.

MARCEL DELANNOY : LE FOU DE LA DAME (THE JESTER OF THE LADY)

Only two stand out from the members of new French composers ; they are Marcel Delannoy and Henri Sauguet. There is a link between them and their predecessors ; their music shows how small was the part played by chance or caprice in the direction taken by the Six. La Chatte (the She-cat) by Sauguet, le Fou de la Dame (the Jester of the Lady) by Delannoy, the Pastorale by Auric, and the concert champêtre (the Rural concert) by Poulenc, reveal how wide is the scope of evolution of a similar kind of music. The beginnings of Marcel Delannoy, a contemporary of Auric and Poulenc, were not so precocious as theirs, nor did they reveal at once his talent. At first his work did not in any way break with the usual dimensions. There was nothing, which could be compared to Pribaoutki's brevity or unexpected instrumentation or again to Stravinski's Histoire du Soldat (the Soldier's Story). Moreover there was in this music no instrumental intervention. There was in it a curious survival of a languid impressionism, due to Debussy's influence, in which sometimes Delannoy last himself ; the arrangement of his choruses reminds us of the forms of the alleluias in the Roi David (King David), but he knew how to render their melody harmonious by frequently introducing roundelays or songs ; he borrowed from the funereal and grim melodies of the Rossignol (the Nightingale), or even from the abrupt and jingling style of Petrouchka. It was one in this work that he met with his own arms every dramatic situation. He rushed to the game or the fight, which took the form of a game of chess. After Charles of Orleans and Philidor, ardent poets or theorists about the game of chess, he became enthusiastic about the accurate moving of the pieces across the board ; behind the calculations necessary to play the game, behind its strict rules, he discovered war and chivalry, conjured up before his mind by the traditional ivory pieces ; a middle age camp rose up before his gaze ; " curiously painted pieces grouped on the chess-board form akind of epic landscape (castles, hills, tents etc) " and all remaining motionless, sing in turn, the King, the white and black pawns the Queen, the white Knight, the castle etc. From that time onwards Delannoy was saved from the dispersion of his faculties, from that incompleteness so pleasing to his dreamy and absent mind and from any remaining to connection with impressionism. The form of the music and the poetical nature of the subject, every thing brings us to the union, in a popular form, of song and dance, of which there were other manifestations at the time in some of Stravinsky's or Poulenc's ballets or again in American operette. The blue almost *a cappella*, which is the termination the Fou de la Dame is the logical conclusion of so much fertile confusion, hidden beneath a superficial archaïsm and a return to the form of Comic Opera.

According to the article of André SCHAEFFNER, *pp.* 119-120.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII') - 39, rue La Boétie - Téléph. : Elysées 40-19

" les Classiques de l'Art Français "

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 Française* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

■ ■

Ouvrages en préparation :

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.
- L'ART EN PROVENCE -

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

Le Gérant : Julien DUFOUR.

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

GALERIE PIERRE

2, RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS - (VIe)

(ANGLE DE LA RUE DE SEINE)

ŒUVRES DE

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

DOCUMENTS

DOCTRINES
ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE

13

5

Magazine illustré

paraissant dix fois par an

F. ADAMA VAN SCHELTEMA. La trouvaille d'Oseberg. — Paul RIVET. L'étude des civilisations matérielles; Ethnographie, Archéologie, Préhistoire. — Gravures de Jacques Bellange, peintre Lorrain. — Emil WALDMANN. Eugène Delacroix : Le roi Rodrigue. — Georges BATAILLE. Le langage des fleurs. — Carl EINSTEIN. Notes sur le cubisme. — André SCHAEFFNER. Rossini : L'Italiana in Algeri. — Dictionnaire critique : Absolu, Matérialisme, Métaphore. — Eckehard UNGER. Le Sphynx hittite. — Expositions.

PARIS 39, rue La Boétie.

M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

OBJETS D'ART

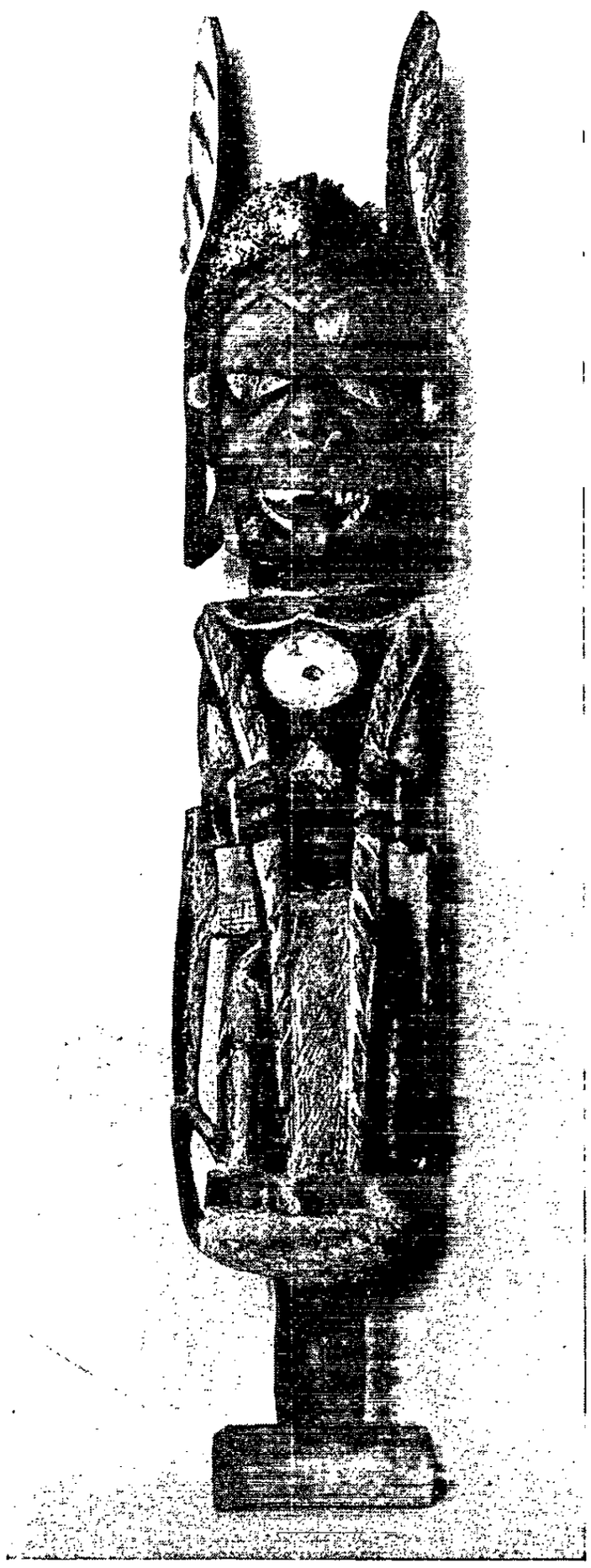
ET

TAPISSERIES

GOTHIQUES ET RENAISSANCE

GALERIES

FLECHTHEIM



OCÉANIE

AUGUSTE RENOIR

ET

LES MAITRES CONTEMPORAINS

SCULPTURES

POLYNÉSIENNES

BERLIN W 10

Lützowufer 13

DUSSELDORF

Kœnigsallee 34

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Directeur : ANDRÉ DE RIDDER

SÉLECTION publie chaque année 10 CAHIERS comprenant, à côté de chroniques d'actualité, une monographie consacrée à l'un des principaux artistes de ce temps ; chaque cahier se compose de 64 à 144 pages, dont 32 à 80 reproductions.

PARUS :

1 Raoul Dufy — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fritz 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 Ch. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Franz Hellens, F. Perdriel, Jean Milo, M. Roelants, J. Greshoft et 85 reproductions et dessins (132 pages).

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

6 Marc Chagall — études de A. de Ridder, W. George, M. Raynal, Jacques Maritain, Charensol, Joseph Delteil, Paul Fierens, A. Vollard, P. Courthion, A. Efross, Karl With, Chagall et 97 reproductions et dessins (152 pages).

EN PRÉPARATION :

HEINRICH CAMPENDONK
FLORIS JESPERS
JEAN LURÇAT
G. VAN DE WOESTYNE
LOUIS MARCOUSSIS
F. VAN DEN BERGHE
SOUTINE
HUBERT MALFAIT, ETC.

CONSTANT PERMEKE
MAX ERNST
OSCAR JESPERS
ANDRÉ LHOTE
JOAN MIRO
CRETEN-GEORGES
RENÉ MAGRITTE
GEORGES DE CHIRICO, ETC.

Abonnement (10 cahiers)
Belgique ..... 75 francs. Étranger ..... 100 francs.

Prix du cahier
Belgique ..... 10 francs. Étranger ..... 15 francs.

ÉDITIONS SÉLECTION
126, Avenue Charles De Preter, ANVERS

Agent général à Paris :
M. Gualtieri di San Lazzaro
84, Boulevard Saint-Michel

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 15 JUILLET 1929

(Numéro 79)

WALDO FRANK ..... Nouvelle Découverte de l'Amérique (I).
PANAÏT ISTRATI ..... Le Pêcheur d'Éponges.
CHARLES VILDRAC ..... Solitude.
JOSEPH JOLINON ..... Les Revenants dans la Boutique (III).
ERNST GLAESER ..... Classe 1922.

COMMENTAIRES de JEAN-RICHARD BLOCH.

NOTES DE LECTURE de JEAN GUÉHENNO.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an :	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale. »	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres. .. .. »	**48** fr.
Tous les autres Pays .. .. »	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.
LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'été de ARTWORK contient :

SOUVENIR DE L'ÉCOLE DU MARAIS, *par le professeur William Rothenstein, directeur du Collège Royal des Arts.*

L'ARCHITECTURE BAROQUE EN AUTRICHE ET DANS L'ALLEMAGNE DU SUD, *par Sir Reginald Blomfield, R. A.*

LE PONT DU PHILOSOPHE, *par J. S. Wilson, M. I. C. E.*

FRANCK RINDER, *par Sir David Cameron, R. A., LL. D.*

LES LIVRES D'IMAGES D'EDY LEGRAND, *par Douglas Percy Bliss.*

UNE CONFÉRENCE DE J. M. W. TURNER SUR LE PAYSAGE, *par D. S. Mac Coll.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(printemps, été, automne, hiver)* et s'obtient chez l'éditeur, 11 Bedford Street, au prix de 15 francs 50.

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

PARIS (VIII') - 39. rue La Boétie - Téléph. : Elysées 40-19

" les Classiques de l'Art Français "

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 Française* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

■ ■

Ouvrages en préparation :

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.
- L'ART EN PROVENCE -

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. - DIRECTRICE : TITAŸNA. - RÉDACTEUR EN CHEF : CARLO RIM. - SES COLLABORATEURS : ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BEUCLER - GUS BOFA - PIERRE BOST - MAURICE BOURDET - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARENSOL - BLAISE CENDRARS LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - 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 - MAC ORLAN - MARCEL PAGNOL - JEAN PRÉVOST - THOMAS RAUCAT - CLAUDE ROLAND - ANDRÉ SALMON - PIERRE SCIZE - PHILIPPE SOUPAULT - JEAN TEDESCO - ETC...

ÉDITÉ PAR LOUIS QUERELLE - 26, RUE CAMBON.

VARIÉTÉS

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

Deuxième année : depuis le 15 mai 1929

Dans chaque Numéro :

64 A 72 REPRODUCTIONS - NOMBREUX DESSINS - 56 A 64 PAGES DE TEXTE

PHOTOS DE :

Bérénice Abbott, Antony, Atget, F. Bruguière, Anne Biermann, A. Dubreuil, E. Gobert, André Kertesz, Germaine Krull, Eli Lotar, Man Ray, H. Martinie, E. L. T. Mesens, L. Moholy Nagy, Mylander, A. Renger, Patszch, Robertson, Svichi Sunami, Maurice Tabard, etc., etc.

EXTRAITS DES MEILLEURS FILMS

DESSINS DE :

Hans Arp, Josef Cantré, Marc Chagall, Pierre Charbonnier, Jean Crotti, Gustave de Smet, Jean de Bosschère, Pierre de Vaucleroy, Suzanne Duchamp, Raoul Dufy, Marc Eemans, James Ensor, Max Ernst, Ex. Floris Jespers, Léo Gestel, René Guiette, Halicka, W. Kandinsky, Paul Klee, G. Knutson Tzara, Fernand Léger, Laglenne, G. Lebrun, André Lhote, Jean Lurçat, René Magritte, Aug. Mambour, Marcoussis, Jacques Maret, Frans Masereel, Joan Miro, Permeke, Picasso, Valentine Prax, Ramah, Ed. Scauflaire, L. Spilliaert, Marcel Stobbaerts, Survage, Tchimoukow, J. Timmermans, Edgar Tytgat, Fritz van den Berghe, G. van de Woestijne, Roger van Gindertael, Ossip Zadkine, etc., etc.

DOCUMENTS CURIEUX ET INÉDITS

CHRONIQUES RÉGULIÈRES DE :

Pierre Marc Orlan, Henri Vandeputte, Paul Fierens, Denis Marion, Pierre Courthion, André Delons, Franz Hellens, Nico Rost, André de Ridder, P. G. van Hecke, Albert Valentin, E. L. T. Mesens, Robert de Geynst, Gille Anthelme, J. Bernard Brunius, Jacques Rèce, etc., etc.

EN COURS DE PUBLICATION PENDANT CETTE ANNÉE :

TRIPES D'OR, pièce en trois actes de Fernand Crommelynck.
GOLLIGWOG, un roman de Sacher Purnal.
LETTRES DE PAUL LÉAUTAUD à Paul Valéry, Rachilde, Marcel Schwob, Adolphe Paupe, Remy de Gourmont, Marie Laurencin, Apollinaire, André Rouveyre, etc.
BYBLIS, de Jean Giono.
LE CŒUR A L'OUVRAGE, d'Albert Valentin, etc., etc.

Douze Numéros du plus Moderne, du plus Vivant et du plus Complet des Magazines, pour 100 Frs l'an pour la Belgique - 28 Belgas pour l'Etranger.

Direction-Administration : 11, Avenue du Congo - Bruxelles

Dépôt exclusif à Paris :
Librairie José CORTI, 6, rue de Clichy

Dépôt pour la Hollande :
N.V. VAN DITMAR, Schiekade, 182, Rotterdam

ET CHEZ TOUS LES BONS LIBRAIRES

DOCUMENTS

Nº 3. — Juin 1929

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM Jean BABELON, du Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale),
le Docteur G. CONTENAU, du Musée du Louvre,
Carl EINSTEIN,
Pierre d'ESPEZEL,
Raymond LANTIER, du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye,
Paul PELLIOT, de l'Institut,
MM. le Docteur REBER,
le Docteur RIVET, Professeur au Museum,
Georges Henri RIVIÈRE, du Musée d'Ethnographie du Trocadéro,
Joseph STRZYGOWSKI, professeur à l'Université de Vienne,
Georges WILDENSTEIN, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

LISTE DE COLLABORATEURS :

MM. le Docteur ALLENDY,
le Comte BEGOUEN,
Charles BOREUX,
P. BOSCH GIMPERA,
H. Th. BOSSERT,
Carlo CARRA,
Louis CLARKE,
Marcel COHEN,
Robert DESNOS,
Jean EBERSOLT,
Madame Hedwig FECHHEIMER,
MM. Wilhelm FRAENGER,
FOLCH I TORRES,
R. GROUSSET,
J. HACKIN,
Richard HAMANN,
Eugène JOLAS,
Marcel JOUHANDEAU,
Vincenz KRAMAR,
Philippe LAUER,
Michel LEIRIS,
Georges LIMBOUR,
MM. André MALRAUX,
Jean MARX,
le Docteur Henri MARTIN,
Alfred METRAUX,
Alexandre MORET, de l'Institut,
Erland NORDENSKIOLD,
Erwin PANOFSKI,
Wilhelm PINDER,
Frédéric POULSEN,
Zdenko REICH,
Hans REICHENBACH,
Friedrich SARRE,
Fritz SAXL,
André SCHAEFFNER,
Adama Van SCHELTEMA,
C. T. SELTMAN,
Pietro TOESCA,
Royal TYLER,
Roger VITRAC,
Paul VULLIAUD,
Emil WALDMANN,
Arthur WALEY.

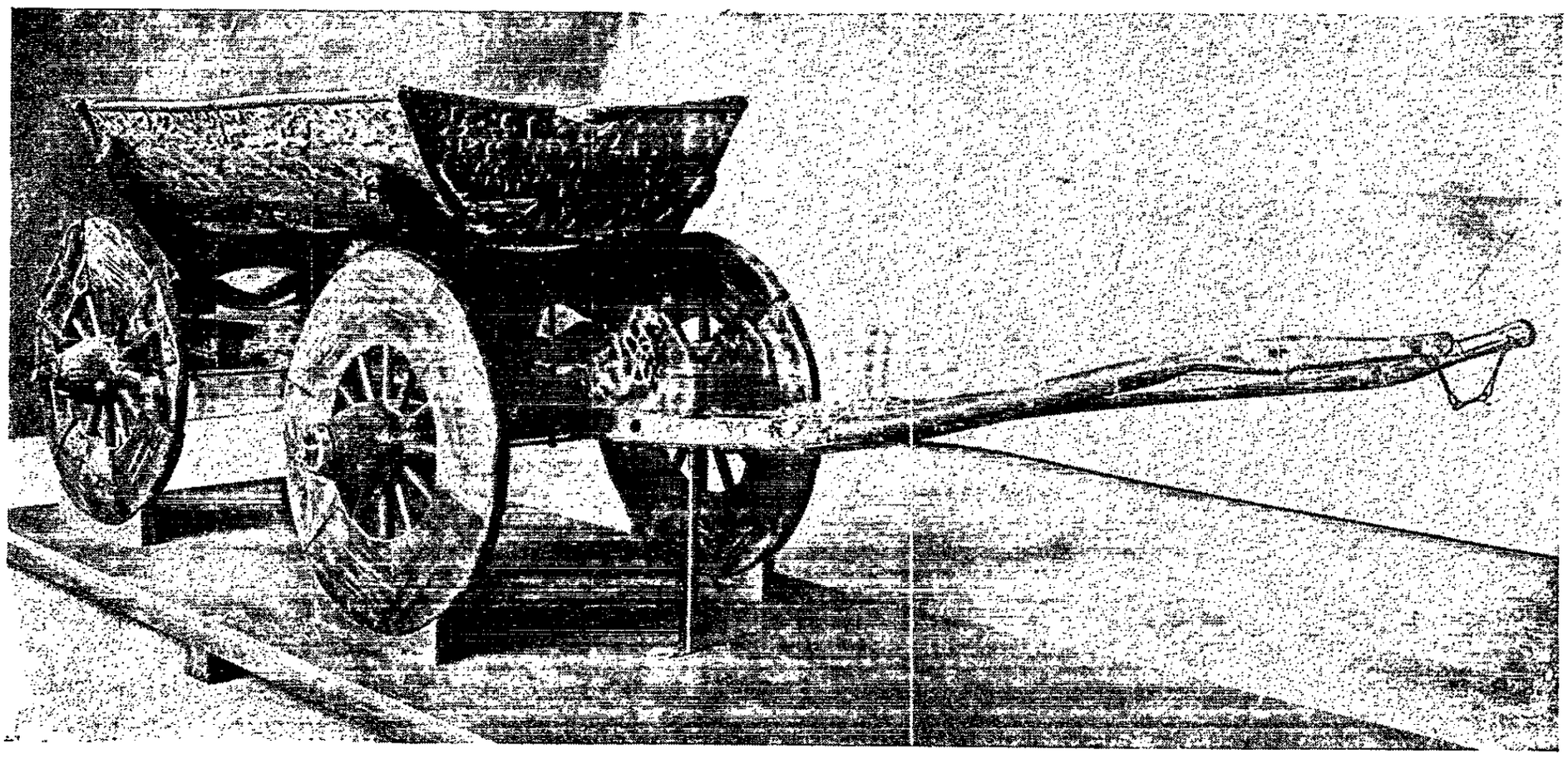
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Georges BATAILLE.

RÉDACTION & ADMINISTRATION :

PARIS — 39, Rue La Boétie (VIIIe)
Téléphone : Élysées 30-11 - Chèques postaux 1334-55

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)



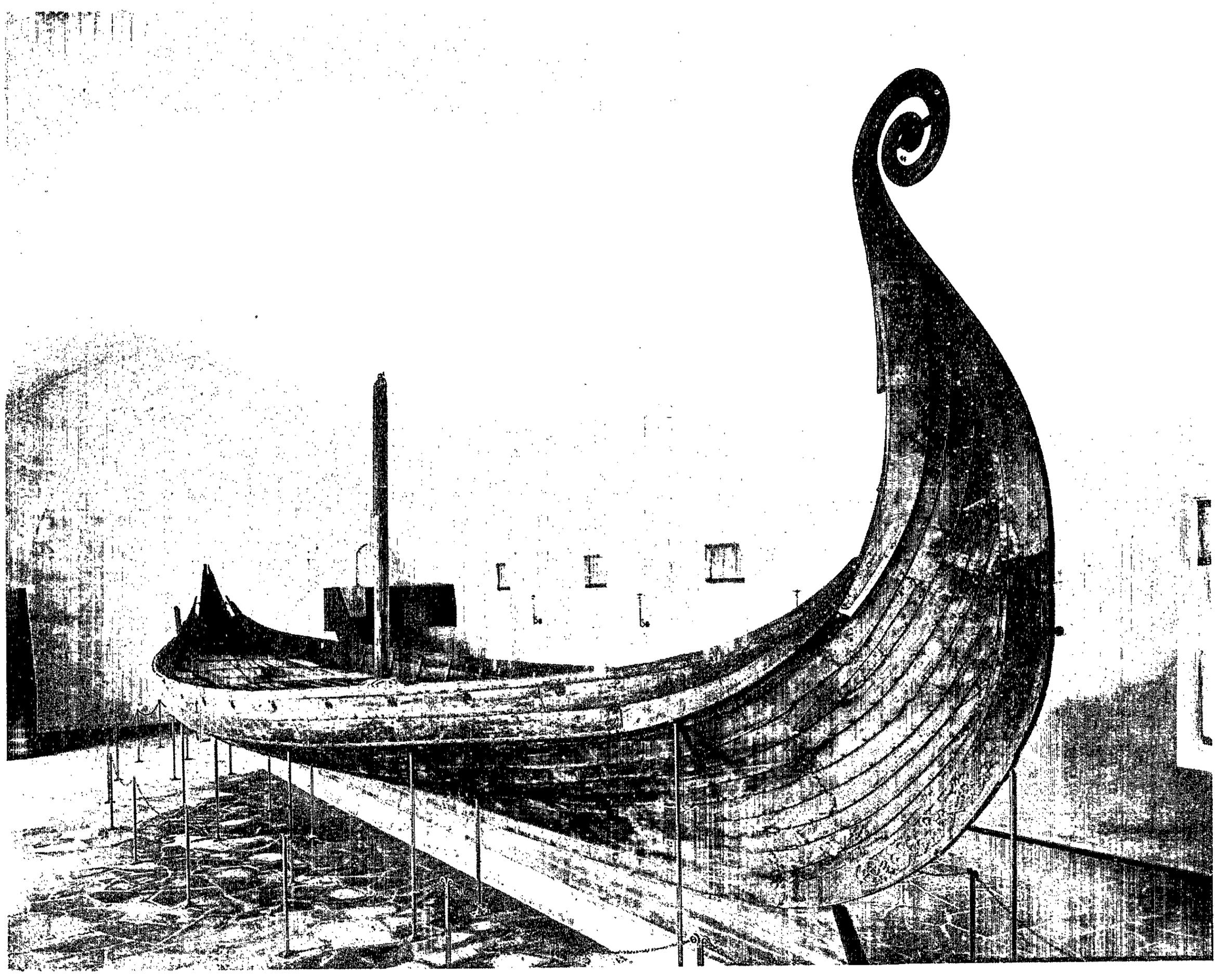
I. CHAR (MUSÉE DE BYGDÖ, NORVÈGE).

LA TROUVAILLE D'OSEBERG

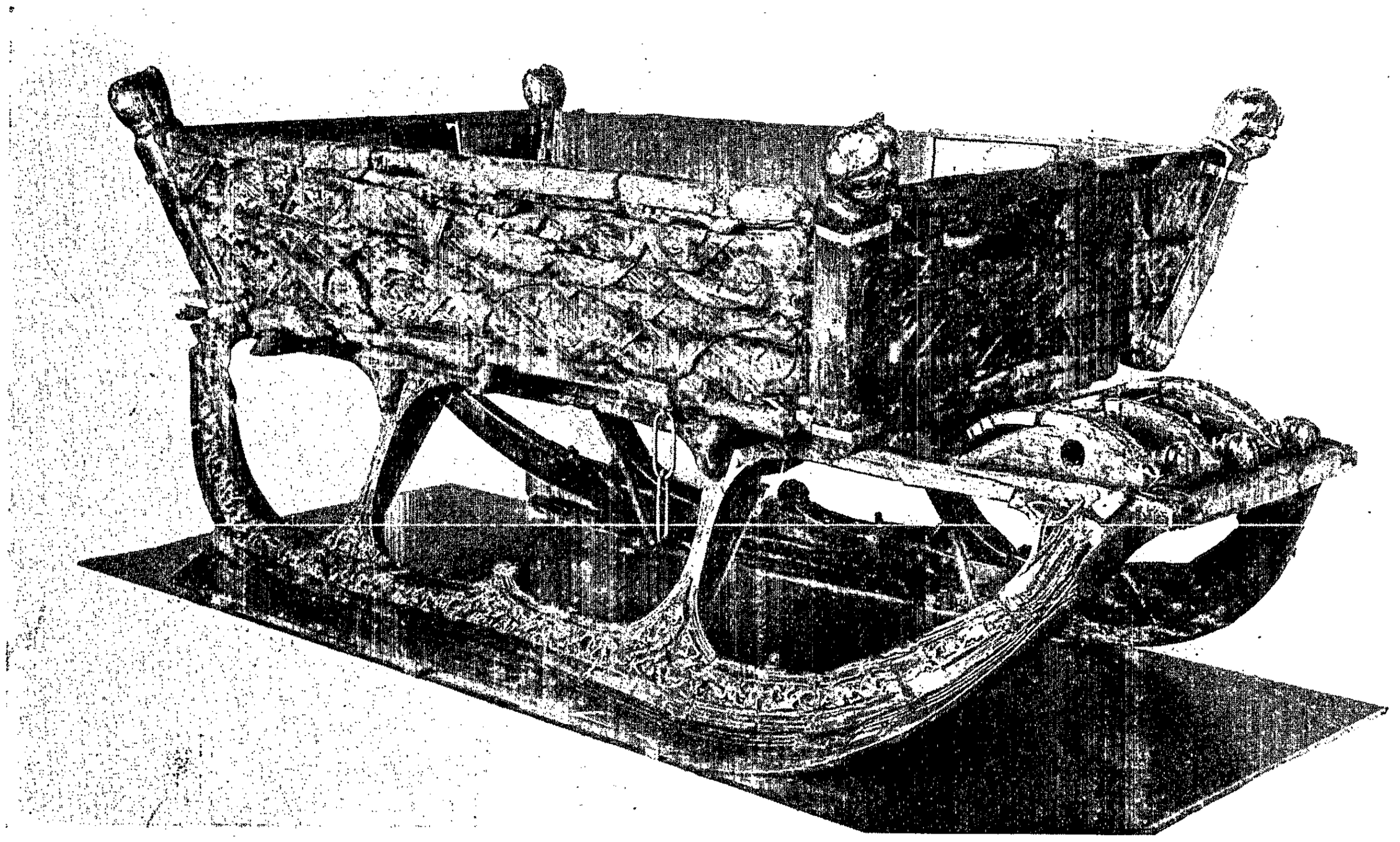
Vers l'an 850, après une vie mouvementée, mourut Aasa, reine de Vestfold, sur la côte est du fjord d'Oslo.

Dans sa jeunesse, elle avait été enlevée par Gudröd qui avait tué son père et son frère, incendié son domaine paternel. Elle lui donna un fils nommé Halvdan, mais quand celui-ci eut atteint l'âge d'un an, Aasa prit une vengeance sanglante, faisant perfidement assassiner son époux. Halvdan fut plus tard le père de Harald aux-beaux-cheveux, qui s'efforça de suivre l'exemple donné par Charlemagne, et réunit en un grand royaume les diverses tribus norvégiennes. Le tombeau, situé dans le domaine d'Oseberg, près de Tönsberg, fouillé en 1904 sous la direction du professeur Gustafson, est très probablement la sépulture de la reine Aasa. Mais, même après sa mort, cette femme remarquable n'eut point de repos : dès le XI^e^ siècle, sans doute, sa tombe fut ouverte par des pirates qui sortirent du caveau les corps de la reine et d'une esclave inhumée avec elle et les dépouillèrent de leurs parures.

Le caveau mortuaire des deux femmes avait été bâti à l'intérieur d'un vaisseau, véritable embarcation de plaisir réservée à la reine. Il fut tiré sur la terre ferme, recouvert d'abord d'un chargement de pierres lourdes, puis d'une couche de terre chargée de tourbe, formant un tertre énorme. Nous sommes en présence d'un bateau sépulcral : ce mode de sépulture reposait sur la croyance à la nécessité d'un bateau pour le voyage des morts dans l'au-delà ; cette croyance était fort répandue parmi les Germains du Nord, mais elle a son origine dans la Scandinavie du Nord. Ce mode de sépulture est connu par les tombeaux analogues et voisins de Gokstad, Borre et Tune, par les trouvailles correspondant également à des morts royaux, faites en Suède, à Gamla, Upsal, Ultuna, Wendel et qui remontent au VI^e^ siècle, enfin par les sépultures vulgaires en bateau qui se trouvent par centaines. Mais, pour ces



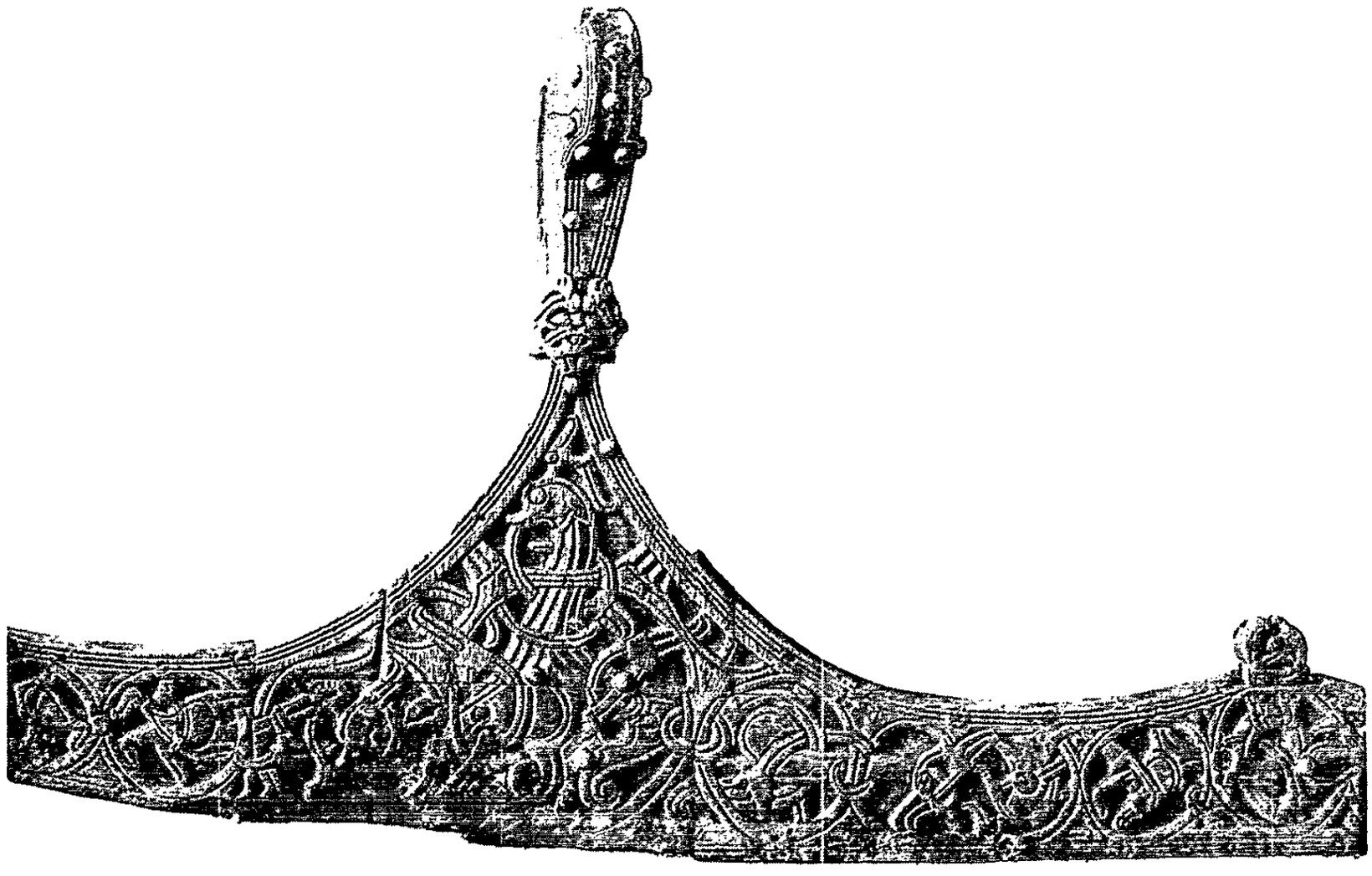
2. LE VAISSEAU D'OSEBERG
MUSÉE DE BYGDÖ (LA PARTIE SUPÉRIEURE DE LA PROUE EST RESTAURÉE).

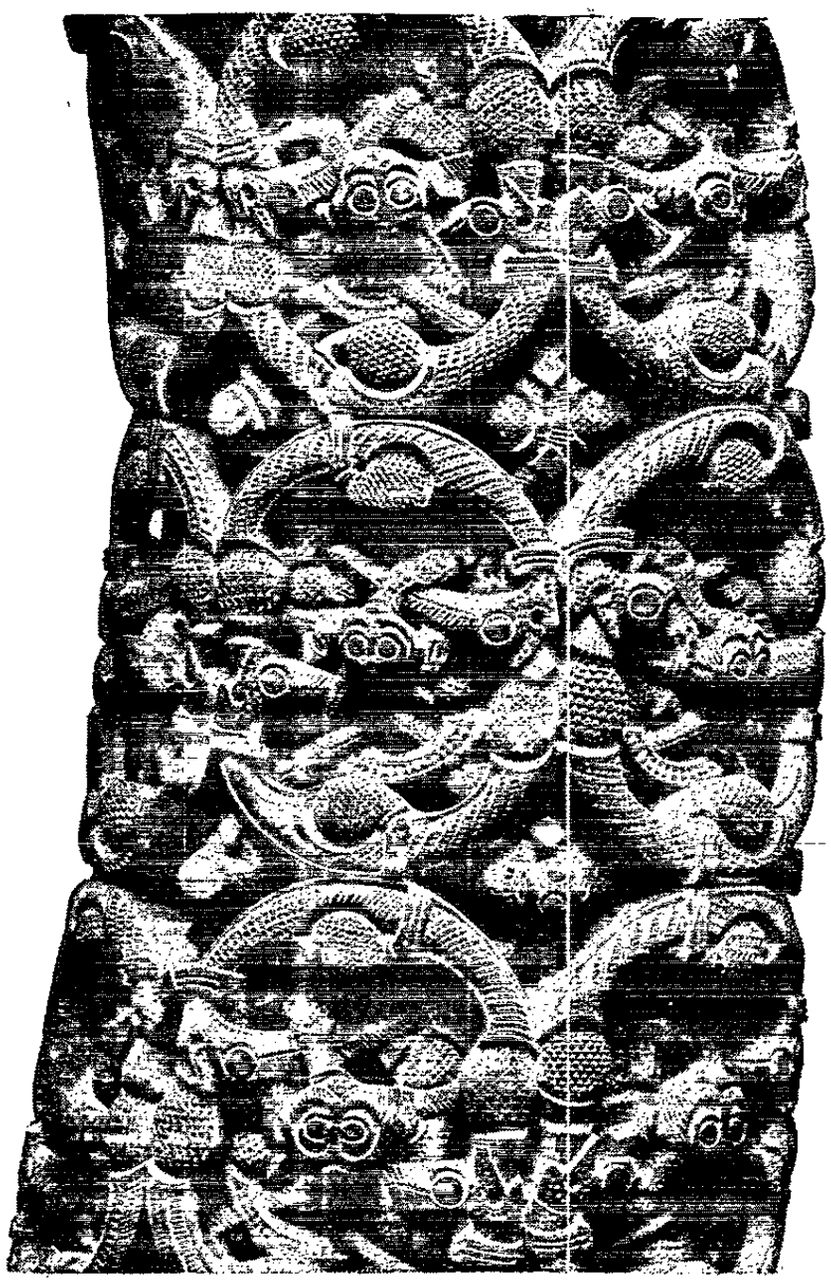


3. TRAINEAU
MUSÉE DE BYGDØ

divers tombeaux, les vaisseaux ont été entièrement détruits par le feu ou par le temps et les rares navires mortuaires conservés, ceux de Gokstad ou de Tune n'avaient fourni qu'un butin relativement modeste : le bateau d'Oseberg, au contraire, avec son contenu parfaitement conservé par la tourbe humide, peut être regardé comme un musée des beaux-arts et d'histoire de la civilisation, présentant un ensemble d'objets de l'époque des anciens Vikings. On pourrait caractériser le tombeau de cette reine des Vikings en le donnant comme pendant au tombeau de Tutankhamon, mais cette comparaison ne rendrait pas justice à la valeur de cette trouvaille unique au point de vue de l'histoire de l'art. Le tombeau de Tutankhamon a complété et confirmé une conception de la civilisation égyptienne qui nous était déjà familière à la suite de nombreuses trouvailles analogues. Le vaisseau d'Oseberg et son contenu dévoilent subitement l'image d'une époque qui, jusqu'ici, n'avait été éclairée que faiblement, grâce à des fragments isolés et à des mythes. Les vingt mètres carrés de surface sculptée nous révèlent un art extrêmement civilisé et en même temps monumental, connu seulement dans ses ramifications postérieures (le portail de l'église d'Urnes) et susceptible de nous donner une conception entièrement nouvelle de l'âme de ces hommes et de la psychologie des Vikings, en général. Ce furent des gens de cette même contrée de Vestfold qui pillèrent Nantes en 834, et l'histoire nous les dépeint comme des barbares, uniquement capables de détruire les valeurs de la civilisation créée par d'autres. L'art de la trouvaille d'Oseberg nous fait subitement apercevoir le raffinement de ces païens tardifs, leur âme avec toute sa complexité et ses côtés problématiques.

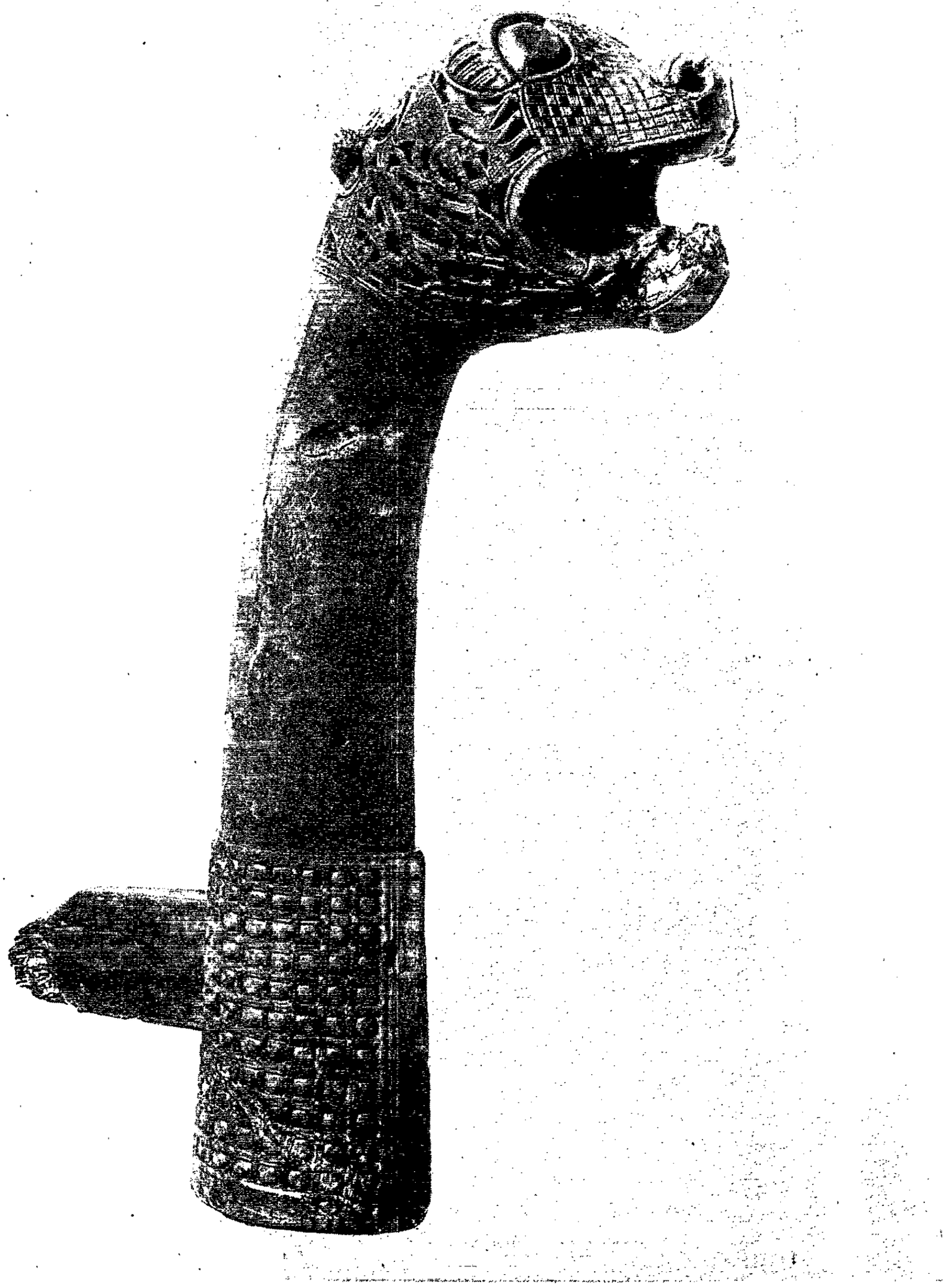
Le vaisseau d'Oseberg proprement dit (fig. 2) est un bateau découvert naviguant à la voile ou à la rame. Il mesure en longueur vingt mètres environ, en largeur cinq mètres, en hauteur un mètre soixante. Avec ses trente rameurs (quinze paires d'avirons), il représente une transition entre les bateaux vulgaires et les longs vaisseaux construits plus tard par les Normands. Par sa forme et sa construction, il correspond au vaisseau de Gokstad, déjà connu ; toutefois, le bateau d'Oseberg est bâti moins solidement, n'ayant pas été destiné à la navigation en haute mer, mais seulement à des excursions le long des côtes et dans les fjords. Nous retrouvons, en tout cas, les lignes horizontales poursuivies parallèlement à la ligne d'eau, les deux étraves identiques qui s'élèvent dans le même élan énergique, les bordages de chêne imbriqués à la manière des tuiles, les couples posés librement sur la carène et réunis par des poutres transversales, le long timon latéral, la ceinture supérieure du bateau servant à accrocher les boucliers du bord, etc. Tout cela est conforme aux équipements que nous voyons représentés sur la tapisserie de Bayeux. La chambre mortuaire, en forme de tente, est bâtie à l'intérieur du bateau, derrière le mât. Elle a été très endommagée par le déplacement du plancher et le poids énorme des pierres pesant sur la toiture. D'ailleurs, elle a été cambriolée et pillée par des pirates. Néanmoins, on a retrouvé des restes du lit de la reine et de l'esclave sacrifiée à son inhumation ; on a découvert également, par la suite, de la literie, des tissus façonnés, des bahuts avec des lampes, une paire de ciseaux, un peigne, un gobelet, etc. Puis des seaux, les restes d'un métier à tisser, tous objets témoignant des goûts simples et de l'amour du travail de cette princesse, dont cependant l'histoire nous révèle le caractère peu pacifique. On a trouvé, enfin, quelques objets singuliers : baguettes se terminant par une tête d'animal, qui servaient probablement aux rites du culte. Sur l'arrière du bateau, derrière la chambre mortuaire, on découvrit l'installation complète d'une cuisine : des chaudrons,



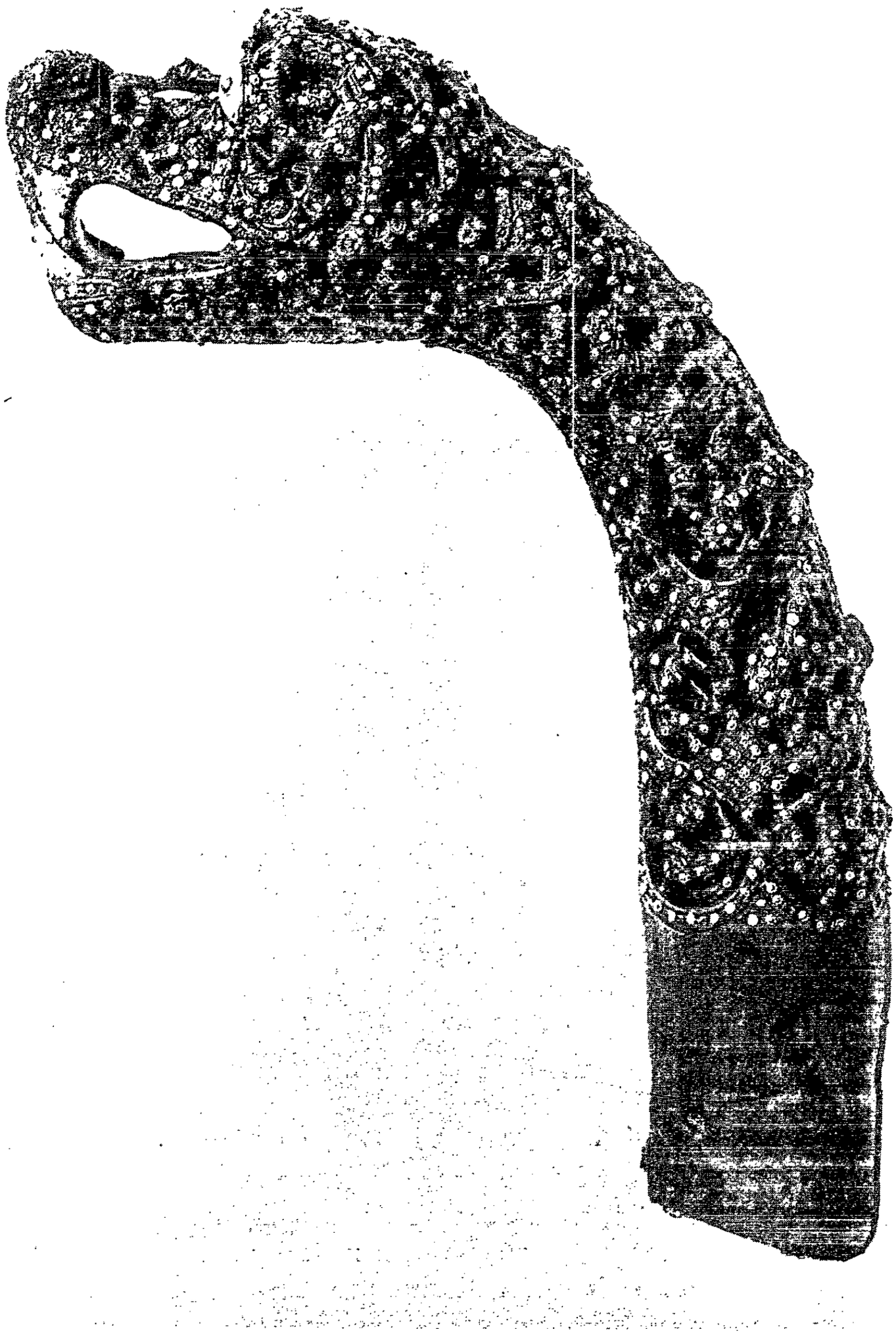


4, 5. FRAGMENTS SCULPTÉS

MUSÉE DE BYGDÖ



6. TÊTE DE LION
MUSÉE DE BYGDÖ



7. TÊTE DE LION

MUSÉE DE BYGDÖ

des auges de bois, des haches, un escabeau, des meubles, etc. En outre, deux tringles de lits ornées de têtes d'animaux et le squelette d'un bœuf. Mais le butin le plus riche fut fourni par l'exploration de l'avant du bateau, où l'on trouva un grand nombre d'objets démolis, qui furent reconstruits avec une exactitude minutieuse. Ainsi, un char solidement construit et orné richement (fig. 1). Peut-être est-on en présence d'un char destiné aux fonctions du culte, peut-être s'agit-il plus simplement du char de parade de la reine ; trois traîneaux dont les trains, le corps et les timons sont entièrement recouverts d'ornements (fig, 3) ; un traîneau sans ornements, des restes de lit et de chaises ; les portants de plusieurs tentes ; des seaux avec des ustensiles en bois, des pelotons de fil, etc., des bêches, des chaussures, l'ancre du vaisseau, des courroies et d'autres pièces de l'équipement d'un navire. Sur la proue on trouva également les squelettes de quatre chiens et de dix chevaux. Cinq autres squelettes de chevaux, qui tous ont la tête coupée furent découverts en dehors du bateau. Dans ce chaos de meubles, d'ustensiles d'équipage, de squelettes d'animaux, se trouvait un pilotis avec une inscription en caractères runiques, la plus ancienne qu'on ait trouvée en Norvège. Elle nous révèle probablement le nom du bateau d'Oseberg, « Litiluism ».

L'art du vaisseau d'Oseberg se borne, en principe, à la décoration des étraves du bateau et des côtés du reeling, à celle du char, des traîneaux et de leurs timons ainsi que des remarquables poutres à têtes d'animaux. Si l'on excepte la représentation grossière de quelques têtes masculines sculptées sur le char, cet art décoratif est purement ornemental, fantastique et abstrait. Il n'est pas figuré, imitatif et symbolique, et, sous ce rapport, cet art ancien des Vikings suit la tradition de l'antiquité germanique telle que nous la connaissons depuis la période néolithique. Cette association de la fantaisie aux objets d'emploi quotidien constitue certainement une limite ; mais c'est la même restriction d'esprit primitive qui se manifeste par exemple dans l'association de la fantaisie religieuse aux formes et aux fantaisies de la nature. En dépit de cette limite, d'ailleurs, quelle liberté, quelle force de création ! En dépit du caractère primitif, quel raffinement, quel goût sûr, quelle richesse ! Tout ceci établit l'importance de l'ensemble d'Oseberg du point de vue de la psychologie et de l'histoire de l'art. En effet, nous pouvons poursuivre pas à pas le détachement progressif de la fantaisie ornementale des formes utiles dans les ornements de la période néolithique, de l'âge du fer et du bronze, mais il nous semble que les dernières possibilités de ce processus d'émancipation se sont réalisées dans l'art des Vikings. La plus ancienne sculpture du bateau d'Oseberg est celle des étraves, car elle date du temps de la construction du navire ; elle représente le style tardif de l'ornementation animale qu'employaient les Germains anciens. Elle date de l'an 800 environ comme le prouvent des objets métalliques dont le style est analogue. On pourrait croire que la libre imagination qui se manifeste dans cette décoration animale entrelacée fougueusement et fantastiquement, ne peut être surpassée. Mais si on se reporte aux sculptures exécutées par la suite entre 840 et 850 environ, nous voyons que cet art ornemental s'accentue encore et parvient à un principe de forme entièrement nouveau. En effet, dans la décoration des étraves et dans d'autres sculptures analogues, l'ornement reste à la surface de l'objet décoré, se borne à sa superficie matérielle et palpable, tandis que les thèmes animaux des timons, des traîneaux et des poutres qui sont d'une époque postérieure sont disposés décidément en trois dimensions et paraissent n'avoir aucune base objective. Les bêtes émergent subitement d'un abîme sans fond ; des ombres profondes voisinent brus-

quement avec des têtes et des parties du corps saillantes et lumineuses ; des clous d'argent soulignent les contrastes optiques extrêmes ; l'objet entier est dématérialisé. L'ornement ne se borne pas à usurper toute la surface de l'objet décoré, il s'empare de tout son corps, qui disparaît dans une sphère idéalisée par l'art. Il en résulte un style mouvementé, passionné, franchement coloré, que nous pouvons désigner sans hésiter comme style baroque (fig. 4 et 5).

Toute cette évolution vers un style baroque et pittoresque, pour laquelle l'art de tous les peuples et de tous les temps présente des analogies nombreuses, est accompagnée d'un phénomène non moins intéressant. On trouve dans l'art ancien d'Oseberg, à côté des formes pures d'ornementation animale des anciens Germains, des représentations grossières d'animaux travaillées dans un style plus concret et plus matérialiste. Ces représentations constituent, du point de vue décoratif, une réaction incontestable. Mais on trouve également des objets dont la surface décorée est divisée en compartiments géométriques par des listeaux et des médaillons. Cette disposition tectonique ne correspond guère à la fantaisie libre de cet art germanique tardif. Enfin, nous trouvons sur les poteaux à têtes d'animaux ou sur les piliers angulaires du châssis des traîneaux des formes organiques qui représentent indubitablement des têtes de lions (fig. 6 et 7). Il ne subsiste aucun doute sur l'origine de ces éléments évidemment étrangers : ici, on a utilisé comme modèle l'art décoratif de l'empire carolingien avec lequel ces gens de Vestfold se sont trouvés en rapport à plusieurs reprises. Sur la prétendue chaise de Dagobert, de la Bibliothèque Nationale, nous retrouvons de nombreux thèmes de cet art ancien d'Oseberg, entre autres les têtes de lions. Il est intéressant de constater que ces éléments étrangers sont absorbés par le développement progressif de cet art. Les têtes de lions plastiques perdent leur caractère naturaliste et disparaissent sous l'ornementation animale. Les cadres des médaillons perdent presque toute leur importance constructive et sont absorbés par l'ornement. Des lions carolingiens, dans l'art tardif d'Oseberg, il ne reste plus que la large tête et le tempérament fougueux. C'est le processus d'assimilation progressive des éléments étrangers qui a eu lieu dans l'ornementation animale des anciens Germains depuis l'époque des grandes invasions. Mais tandis que les Germains envahisseurs ont assimilé surtout les formes d'art des provinces romaines, les Germains du Nord de l'époque d'Oseberg furent influencés par des thèmes carolingiens provenant de l'art antique tardif et de l'art byzantin. Mais, dans ces deux cas, l'influence aboutit à des créations dont on ne peut nier l'originalité esthétique et psychologique.

Après la mise en état et la reconstitution laborieuse des objets trouvés, le vaisseau d'Oseberg et son contenu ont été exposés dans le musée de Bygdö, près d'Oslo. La publication de cette fouille, entreprise par l'état de Norvège, contiendra cinq à six volumes. Deux sont déjà parus : le premier par MM. Brögger et Hakon Schetelig, et le troisième par M. Hakon Schetelig. L'auteur de cet article a publié une monographie sur la trouvaille d'Oseberg. Cette monographie apprécie surtout son importance du point de vue de l'histoire de la civilisation et des beaux-arts.

F. ADAMA VAN SCHELTEMA.

L'ÉTUDE DES CIVILISATIONS MATÉRIELLES ; ETHNOGRAPHIE, ARCHÉOLOGIE, PRÉHISTOIRE

L'ethnographie est, comme toutes les sciences relatives aux races humaines, de date récente. Le Musée du Trocadéro, un des premiers Musées qui lui furent spécialement consacrés dans le monde, ne remonte qu'à une cinquantaine d'années.

La préhistoire, elle aussi, ne s'est constituée comme science qu'il y a trois quarts de siècle.

Les études archéologiques, par contre, sont beaucoup plus anciennes, du fait de l'attrait que les civilisations classiques ont toujours exercé sur les esprits.

Il est clair qu'il s'agit de trois aspects d'une seule et même science et que la ligne de démarcation qui les sépare est absolument artificielle. Tout ce que je dirai de l'ethnographie s'applique donc strictement à l'archéologie et à la préhistoire.

A l'heure actuelle, l'ethnographie ne doit plus être que comparée. Dans la période du début, il a été utile et même indispensable de donner des descriptions minutieuses et complètes de collections, de dresser des inventaires, d'accumuler des documents consciencieusement catalogués. Ce fut un travail souvent ingrat, et il faut savoir le plus grand gré à nos prédécesseurs de l'avoir accompli. Aujourd'hui, ce serait une faute de ne pas faire plus et mieux.

La description des objets, toujours indispensable, ne représente plus que la moitié de la tâche ; elle doit servir de point de départ à une comparaison de la civilisation étudiée avec les civilisations qui l'entourent. C'est, en effet, par ce seul moyen qu'on peut espérer établir des parentés, des filiations, et découvrir les voies par lesquelles se sont répandus les éléments culturels. L'ethnographie comparée est à l'ethnographie descriptive ce que la biogéographie est à la zoologie. De telles études sont souvent rendues très pénibles par les recherches qu'elles nécessitent ; elles sont toujours longues et délicates et n'ont de chances d'aboutir que si elles sont menées d'après une méthode rigoureuse.

Or, comme l'anthropologie somatique, l'ethnographie a souffert d'erreurs de méthode. De même que les anthropologistes ont cru pouvoir définir une population d'après un caractère unique qu'ils jugaient *a priori* essentiel, les ethnographes ont pensé qu'une civilisation pouvait être définie par un de ses éléments, comme si cet élément conditionnait tous les autres. Encore aujourd'hui, certains savants parlent d'une « civilisation de l'arc », cette expression signifiant que la présence de l'arc dans une population implique nécessairement la présence de toute une série d'autres éléments culturels déterminés. Cette conception est à la fois fausse et dangereuse. Sans doute il peut y avoir de véritables associations culturelles, et l'on conçoit parfaitement, par exemple, que la sarbacane ne soit guère en usage que chez des populations connaissant le poison de flèche; mais il est bien certain aussi, qu'une civilisation n'est pas un ensemble rigide conditionné par un élément supposé essentiel. Qu'un peuple utilisant la lance soit amené, pour une raison quelconque, à passer du milieu forestier, où cette arme a son maximum d'efficacité, dans un pays de plaines dénudées, comme la pampa argentine, il devra, sous peine de disparaître, renoncer aux armes d'affût pour recourir aux

armes de jet, et rien ne donne à supposer que cette substitution détermine une modification des autres éléments de sa civilisation, par exemple du type de sa maison.

En ethnographie, comme en anthropologie somatique, ce sont des ensembles qu'il faut étudier, et si, pour la commodité de l'exposition, il est indispensable d'envisager successivement chaque élément d'une civilisation donnée, les conclusions n'ont de portée que si elles concordent pour tous ces éléments ou du moins pour un grand nombre d'entre eux ; en d'autres termes, la distribution géographique d'un fait culturel n'a de signification que si elle se superpose à celle de la plupart des faits culturels qui lui sont associés dans une civilisation déterminée. Par exemple, la présence en Amérique et en Océanie de la flûte de Pan ne conduit à admettre une influence de la civilisation océanienne sur le Nouveau-Monde que parce qu'on trouve également dans les deux continents tout un ensemble d'autres faits culturels communs (tambour à signal, sarbacane, hamac, emploi des écorces textiles, etc.) ; encore faut-il pour que ces correspondances soient tout à fait probantes, qu'il y ait ou qu'il y ait eu continuité géographique entre les deux centres envisagés. Si cette continuité ne peut être établie, il est toujours permis de supposer que les ressemblances constatées relèvent d'un phénomène de convergence. Par exemple, l'existence du boumerang en Australie, en Afrique et dans le monde européen préhistorique et protohistorique ne prend sa vraie signification et sa vraie valeur que parce que cette arme a été ou est encore en usage à Célèbes, dans le sud-est de l'Inde, dans le Guzerat, en pays sumérien, chez les peuples nomades établis dans les oasis et dans le désert arabiques, les montagnes du Sinaï et la côte désertique entre Égypte et Palestine, dans le Shépélah, la Syrie creuse, et enfin en Égypte. Ainsi se trouve jalonnée la route de diffusion de cet instrument. L'hypothèse de convergence est définitivement éliminée si l'on constate, en outre, que d'autres éléments culturels ont suivi la même voie, comme j'ai pu le montrer dans l'exemple choisi.

Cette méthode, qu'on appelle généralement méthode cartographique parce que ses résultats peuvent être rendus particulièrement évidents par l'établissement de cartes de distribution, devient surtout féconde si on double la répartition géographique d'une répartition statistique des différents éléments culturels. Cette étude statistique permet d'éliminer tous les faits d'apport accidentel, par les échanges commerciaux par exemple, comme il s'en est produit même aux époques les plus reculées, ou par les faits d'emprunt simple, qui n'impliquent nullement une communauté de culture. Une carte de distribution de la flûte nasale, qui comprendrait Paris parce qu'un aveugle de cette ville a adopté ce moyen original de faire appel à la charité publique, serait manifestement inexacte au point de vue ethnographique. La statistique permet d'éliminer cette erreur en montrant qu'en France l'usage de cet instrument de musique est absolument exceptionnel, alors que dans d'autres pays il est généralisé.

Un autre exemple fera mieux comprendre encore l'intérêt de la méthode. Ayant établi que la métallurgie péruvienne et la métallurgie mexicaine précolombiennes ont exactement la même technique, mais ayant constaté que les objets en métal sont très rares au Mexique et très abondants au Pérou, j'ai, du même coup, pu démontrer que les Mexicains ont acquis des Péruviens toutes leurs connaissances métallurgiques, peu de temps avant la découverte de l'Amérique, par l'intermédiaire des trafiquants maritimes des rives du Pacifique.

Les cartes de répartition statistique permettent aussi de déterminer, pour chaque fait culturel, des centres d'irradiation marqués par les maxima de fréquence. La comparaison

de ces cartes montre que plusieurs faits culturels ont à la fois la même répartition et le même centre d'irradiation. Dès lors, lorsqu'on étudie une civilisation complexe, il est possible de déterminer les apports successifs qui ont contribué à sa formation et leur lieu d'origine. Ainsi peut-on, en dehors de toute donnée historique, en reconstruire l'histoire et y introduire une chronologie relative. Un exemple fera bien comprendre le jeu de la méthode cartographique ainsi maniée.

J'ai recueilli, au cours de cinq années de campagne en Équateur, une grande collection d'objets extraits des tombes précolombiennes de ce pays ; rien ne permettait de déterminer l'âge relatif de ces trouvailles ni l'origine des formes très différentes d'outils, de vases, etc., rencontrés au hasard des fouilles. Ayant établi la répartition géographique et statistique de chaque objet, il m'est apparu qu'ils se répartissaient en trois lots : un lot d'origine amazonienne, un lot d'origine centre-américaine, un lot d'origine méridionale. La civilisation équatorienne était donc la résultante de trois apports différents. Comme le premier lot ne renfermait que des objets en pierre, comme le second comprenait des objets en métal, à l'exclusion du bronze, et comme celui-ci apparaissait avec le troisième lot, il devenait évident que les trois apports culturels s'étaient succédé dans l'ordre même où je viens de les énumérer. Cette civilisation, qui s'étalait d'abord en quelque sorte sur un même plan, se projetait ainsi sur trois plans successifs. La méthode cartographique donne, en définitive, une vue stéréoscopique des civilisations sans histoire. Partout où cette méthode, dont j'ai été le premier à pratiquer l'emploi systématique, a été appliquée, elle a donné d'excellents résultats. Il me suffira de rappeler les admirables travaux de Nordenskiöld et de ses élèves.

L'ethnographie ne doit pas se contenter de l'étude strictement morphologique des objets fabriqués par l'homme. Elle doit aussi, et je dirai volontiers, elle doit surtout étudier les techniques, qui durent plus que les formes et s'empruntent moins facilement. Si, après avoir établi que deux peuples ont en commun un ensemble culturel important et qu'il y a ou qu'il y a eu entre eux continuité géographique, on parvient à démontrer que, pour fabriquer les mêmes objets, ils ont recours aux mêmes procédés, toute hypothèse de convergence doit être définitivement exclue et, par là même, se trouve démontrée la parenté de civilisation. J'ai signalé plus haut l'existence en Amérique et en Océanie de la flûte de Pan et de toute une série d'autres éléments culturels. La valeur de cet argument en faveur d'une parenté culturelle n'est-elle pas considérablement augmentée par la constatation que, dans les deux régions, l'échelle musicale est identique ? De même, m'étant rendu compte que des éléments centre-américains et des éléments méridionaux coexistaient dans la civilisation équatorienne, la thèse d'une double influence culturelle s'est singulièrement renforcée quand j'ai pu établir qu'à chacun de ces deux apports correspondait une technique métallurgique particulière et montrer comment ces deux techniques, qu'on trouve à l'état de pureté dans leur foyer d'origine, se sont en quelque sorte amalgamées pour donner naissance à la métallurgie équatorienne et à la métallurgie de la côte péruvienne.

Je ne m'étendrai pas sur la préhistoire. Comme elle ne diffère de l'ethnographie et de l'archéologie que par l'ancienneté des populations envisagées, il est évident que l'étude des collections préhistoriques ne peut se faire suivant une autre méthode que l'étude des collections ethnographiques.

Seule la récolte des documents nous retiendra un instant. En préhistoire, les conditions dans lesquelles ont été découverts les objets fabriqués par l'homme ont une importance primordiale. Des résultats certains ne peuvent être atteints que si ces objets peuvent être rapportés à des couches nettement définies par leur position stratigraphique et par leur faune. En effet, un préhistorien, quelles que soient sa science et son expérience, ne peut attribuer avec certitude un outil à une époque déterminée en se basant uniquement sur sa forme et sa technique. En un mot, la typologie ne peut en aucune façon se substituer à l'étude géologique et paléontologique. Qu'un silex ait un faciès chelléen, acheuléen, moustérien, aurignacien ou magdalénien, qu'il soit identique dans sa facture à des outils provenant certainement de couches remontant à l'une de ces époques, il n'en résulte nullement qu'il appartienne à une période de même antiquité. Nous savons, en effet, que des populations entières ont utilisé jusqu'à l'époque moderne des outils en tous points comparables aux outils préhistoriques d'Europe.

Ces survivances sont, d'ailleurs, une bonne fortune pour les préhistoriens. Grâce à elles, en effet, ils peuvent souvent comprendre l'utilisation et l'emploi des objets recueillis dans leurs fouilles. C'est ainsi qu'on a pu démontrer que les hommes de l'âge du renne faisaient usage du propulseur, et que j'ai pu établir un rapprochement entre deux objets énigmatiques recueillis en France dans des fouilles préhistoriques et le bilboquet des Esquimaux.

Il y a certainement dans cette voie encore beaucoup de faits intéressants à découvrir. C'est pourquoi il est désirable que tout préhistorien soit doublé d'un bon ethnographe. Il y a entre les deux ordres de recherches une solidarité aussi étroite que celle qui existe entre la paléontologie humaine et l'anthropologie des races actuelles.

Une remarque doit être encore faite à propos des trois sciences entre lesquelles on partage d'une façon un peu arbitraire l'étude de la civilisation matérielle. Il est capital que l'ethnographe, comme l'archéologue, comme le préhistorien, étudie tout ce qui constitue une civilisation, qu'il n'en néglige aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu'il paraisse. Les préhistoriens, à cet égard, ont montré l'exemple en pratiquant des fouilles vraiment exhaustives, encore que certains d'entre eux aient fréquemment recherché uniquement les belles pièces, en négligeant l'outil courant ou de fortune. Les archéologues et les ethnographes ont malheureusement exagéré cette tendance. Il suffit de parcourir les musées pour constater que les collections sont trop souvent formées d'objets de choix, remarquables soit par leur rareté, soit par leur facture artistique ou soignée. En agissant de la sorte, les collecteurs ont commis la faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité de la population. Or, ce qu'il importe surtout de connaître, ce sont tous les aspects, ou tout au moins l'aspect moyen, d'une civilisation et non l'aspect exceptionnel qu'elle revêt dans les classes privilégiées. Pour l'ethnologue, la maison du pauvre est aussi, sinon plus, précieuse à étudier que le palais du riche ; l'outil le plus humble, le plus imparfait, la poterie la plus grossière a autant, sinon plus, de valeur à ses yeux que le vase le plus finement décoré, et ce n'est que sur l'état culturel moyen dans une région déterminée que doivent porter ses comparaisons. C'est une grave erreur de penser qu'il est indispensable qu'un objet soit rare ou exceptionnel pour qu'on puisse tirer de l'étude de sa répartition des conclusions utiles. J'ai dressé, par exemple, la carte de répartition en

Amérique de la hache de pierre la plus simple, sans aileron, sans gorge, que j'ai appelée la hache simple néolithique ; on pouvait supposer que cet instrument, qui représente la forme la plus primitive de l'outil poli, devait être ubiquiste et que, par conséquent, sa distribution géographique ne pouvait prêter à aucune observation intéressante. Or, j'ai pu établir que cet outil manquait dans deux régions américaines, la région des Pueblos dans l'Amérique du Nord, la région péruvienne en Amérique du Sud, et démontrer par là que les populations de ces zones avaient commencé leur évolution dans d'autres pays et n'avaient envahi les territoires en question que lorsqu'elles étaient en possession d'un outillage plus perfectionné. Je n'ai pas besoin d'insister sur l'intérêt de faits de cette nature pour déterminer l'âge relatif des civilisations dans un territoire donné.

Encore que cet exposé marque nettement la position que j'ai prise dans la grande controverse qui divise en ce moment les ethnographes, et aussi les sociologues, en deux camps opposés, je crois indispensable d'exprimer clairement mon point de vue sur cette question, dont on a voulu faire, bien à tort selon moi, une question de doctrine.

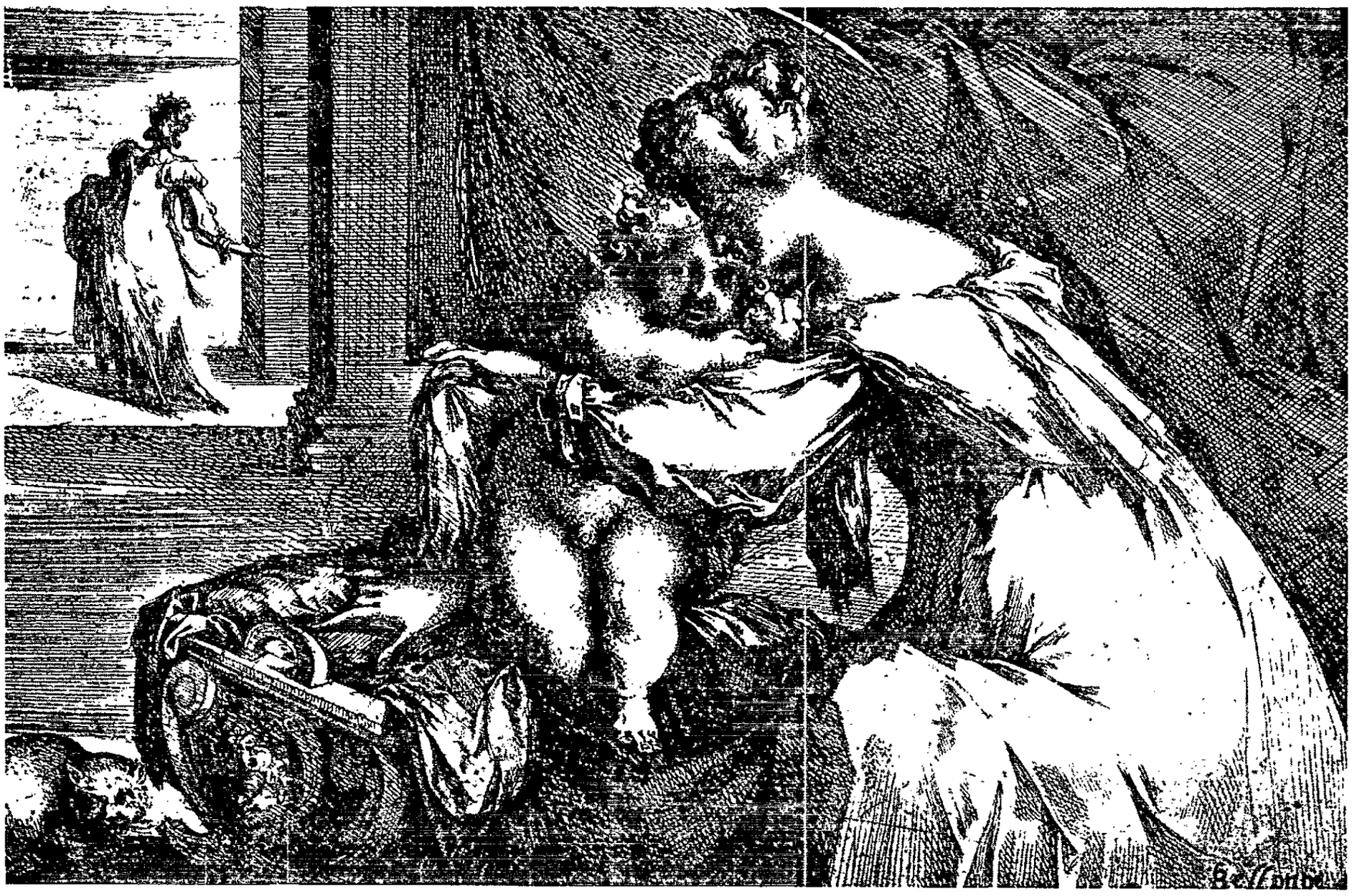
Certains ethnographes pensent que toutes les civilisations ont traversé au cours des âges les mêmes étapes, et que, par conséquent, les ressemblances constatées entre deux civilisations indiquent simplement que ces civilisations se trouvent au même stade de leur évolution. D'autres tendent à interpréter les mêmes faits comme preuves de parenté. Ils établissent ainsi des cercles de culture (Kulturkreise), qui se sont succédé au cours des âges et se sont souvent superposés sans qu'il existe une filiation nécessaire entre les uns et les autres. Point de vue évolutionniste dans le premier cas, point de vue historique dans le second.

En vérité, les deux thèses ne s'opposent pas aussi profondément qu'il le semble ; elles peuvent même, à mon sens, aisément se concilier. Une comparaison empruntée à la paléontologie fera bien comprendre mon point de vue.

Le tapir habite aujourd'hui uniquement la Malaisie et l'Amérique du Sud, mais on le trouve à l'état fossile dans l'Inde, en Chine et en Amérique du Nord. Les paléontologistes en concluent que les représentants actuels de cette espèce animale sont les descendants d'une forme primitive unique, qui a passé d'un continent à l'autre à la faveur d'une liaison terrestre entre l'Asie et l'Amérique. Dira-t-on que ceux qui acceptent ces idées ne sont pas évolutionnistes ? Qu'y a-t-il de contradictoire à admettre d'une part que la forme " tapir " dérive d'une forme animale antérieure et d'autre part qu'une migration a pu la répandre plus ou moins loin de son centre d'origine ?

De même, un ethnographe, et ceci est vrai aussi bien pour le sociologue, peut très très bien admettre que toutes les civilisations traversent au cours de leur évolution des étapes semblables et qu'à chaque stade elles sont suceptibles d'avoir des poussées d'expansion. La méthode ethnographique, telle que je l'ai exposée, en permettant de séparer les faits de convergences des faits de filiation, conduira tout naturellement le chercheur à distinguer les cas où il se trouve en face de civilisations semblables parce que représentant des stades identiques d'évolution, de ceux où ces similitudes doivent, en toute logique, être interprétées comme une preuve de parenté.

P. RIVET.



JACQUES BELLANGE, LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS (DUMESNIL, N° 3)
CABINET DES ESTAMPES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GRAVURES DE JACQUES BELLANGE PEINTRE LORRAIN

L'*Eloge historique de Jacques Callot* (1766) fait naître Jacques Bellange le 13 octobre 1594, à Nancy. Mais cette indication également donnée par Mariette (*Abecedario*, t. I, p. 109) est fausse : nous savons, en effet, d'après un document d'archives, qu'il fut appelé en 1602 à enrichir le cabinet de la duchesse de Bar (cf. Henri Lepage, *Le palais ducal de Nancy*, 1852, p. 78).

Il succéda en 1603 à Claude Henriet comme premier peintre ducal et collabora en 1611 aux fêtes de la réception de Marguerite de Gonzague à Nancy. D'autre part, une de ses estampes porte la date de 1617. Si l'on ajoute que sa signature est souvent suivie sur les gravures du titre *eques*, preuve de la noblesse de sa famille, on a énuméré tous les éléments biographiques que nous possédons sur Jacques Bellange. Il n'y a pas lieu de tenir compte, en effet, de l'affirmation de l'*Eloge historique de Jacques Callot*, selon laquelle il serait mort à l'âge de 44 ans, puisque, nous l'avons vu, son auteur était assez mal renseigné.

JACQUES BELLANGE, L'ANNONCIATION (DUMESNIL, Nº 1)

CABINET DES ESTAMPES

JACQUES BELLANGE, SAINTE FAMILLE (DUMESNIL, Nº 10)

CABINET DES ESTAMPES

JACQUES BELLANGE, L'ADORATION DES MAGES (DUMESNIL, N° 2)

CABINET DES ESTAMPES

JACQUES BELLANGE, LES TROIS MARIES AU TOMBEAU (DUMESNIL, N° 9)

CABINET DES ESTAMPES

Les œuvres de ce peintre actuellement conservées sont aussi rares que les indications sur sa vie. L'une d'entre elles, un Mariage mystique de Sainte Catheriene, a été détruite dans un incendie partiel du Palais ducal de Nancy, dans la nuit du 16 au 17 juillet 1871 (cf. Ch. Cournault, *Nancy et les collections d'Alsace-Lorraine*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, p. 190-200). Quelques tableaux, notamment un combat de coqs (collection Guy de Bellocq), sont signalés à des dates récentes comme appartenant à des collections particulières de Nancy. Divers musées se partagent ses dessins. Le Louvre en possède un seul, mais une série importante est entrée à l'Ecole des Beaux-Arts avec la donation Masson (cf. Lavallée, *Manuscrits et dessins français. La donation Masson à l'Ecole des Beaux-Arts*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1927, p. 166 et 169). Il semble d'ailleurs que les gravures forment la partie la plus saisissante de l'œuvre de Bellange.

Elles ont été cataloguées par Dumesnil (t.V), qui en énumère quarante-six. Nous publions ici les plus étonnantes de celles qui figurent au Cabinet des Estampes, avec le numéro-référence au catalogue de Dumesnil.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur ces œuvres extraordinaires pour se rendre compte du sort qui leur a été réservé. Il faut retenir, entre autres, en raison de l'expression heureuse, l'opinion de Mariette au XVIII^e^ siècle : « Un des peintres dont la manière *licencieuse* et tout à fait éloignée de la *belle manière* méritait un plus grand mépris. » Nul doute, en effet, que la manière de Bellange ait quelque chose de prohibé, de laid, de pathologique, incompatible avec le bon goût français. Dès l'époque de Bellange, les éléments baroques et maniéristes ont commencé d'être éliminés systématiquement en France. Les Flamands immigrés devaient se plier à la simplicité française (ainsi le graveur en médailles Jean Varin), et, plus tard, le Bernin, appelé sur sa grande réputation, devait rester incompris à la cour. Cependant, à l'étranger, l'incontestable célébrité que Bellange s'était acquise de son vivant se trouvait moins contrebattue, et Sandrart (*Academia Tedesca*, p. 370), le donnait encore, en 1675, comme le plus célèbre graveur à l'eau-forte de la France.

On ne manquera pas d'attribuer à l'influence allemande un certain caractère accusé de la gravure. D'autre part, comme l'a remarqué M. Lavallée, le dessin des figures rappelle l'école de Fontainebleau, en particulier Rosso. Mais on songe surtout à l'école Italienne, à Tintoret et peut-être plus encore à Frederico Barocci (1526-1612) : en particulier aux fresques de la galerie du château d'Urbin et de la chapelle de San Gregorio al Celio à Rome, ainsi qu'à une gravure représentant l'Annonciation. L'influence de Salimbeni, par contre, que Mariette a mise en avant le premier, paraît plus discutable.

A propos de l'influence de Tintoret, il est intéressant de signaler le fait qu'un compatriote de Bellange, Jean Leclercq, né à Nancy en 1588, fut l'élève du vénitien Carlo Saraceni. On a là la preuve de relations entre l'école italienne et l'école lorraine à l'époque de Bellange. Quoi qu'il en soit, Bellange semble avoir rivalisé avec Greco, élève de Tintoret : obéissant à la même tendance à l'allongement désespéré des figures et plaçant comme lui l'accent sur une décomposition maladive des visages humains.

ROSSINI : L'ITALIANA IN ALGERI

Paris, février 1817-mai 1929.

« Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation, et il n'a pas trente-deux ans ! » Tel est le ton des premières lignes par quoi, le 30 septembre 1823, Stendhal prélude à sa *Vie de Rossini*. Stendhal écrivait ses préfaces comme Rossini ses ouvertures d'opéra ; la désinvolture des unes et des autres ne nous donne-t-elle point la sensation qu'avec elles la littérature se livre enfin au vol rapide de l'éloquence et que la musique élude les transitions ou les nœuds du drame, pour ne vivre que sa vie propre ? Mais il faudrait ici admettre que l'éloquence de l'un fût justement de même espèce que chez l'autre le plaisir du simple récit mélodique ; encore quelques préfaces comme celle de l'*Histoire de la peinture en Italie*, ou quelques *Traités du style* tels celui d'Aragon, et l'idée d'*éloquence*, loin des mornes tautologies amassées sous la théorie de la poésie pure, désignera tout ce qui s'abandonne au mouvement et prête dès lors au caprice et au hasard un rôle fertile. La libre éloquence, se prenant elle-même pour objet, exerce dans les préfaces de Stendhal, par le ferraillement des idées, cette même sorte de bruit vif et délicieux que produisent les mélodies de Rossini devant le rideau encore baissé (1). Et lorsque Stendhal déclare que « Rossini nous a accoutumés à la surabondance des idées » (2), il pose, pour lui comme pour Rossini, la règle d'un art sans obligation, mais où la qualité d'éveil infini, de perpétuel départ est portée à l'extrême.

En réalité Napoléon était mort dès 1815, et, deux ans auparavant, Rossini avait fait représenter, en l'espace de quelques mois, sur trois scènes de Venise, la farce du *Bruschino*, l'opéra de *Tancredi* et l'*Italiana in Algeri* : c'était suffisant pour que Rossini s'apprêtât à succéder immédiatement à Napoléon ; il avait vingt et un ans. En 1814, Stendhal publiait sa première édition des *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*. En 1816 Rossini, ayant composé entre temps cinq autres opéras, donnait son *Barbiere di Seviglia* et Stendhal retournait en Italie. En 1817, Rossini, après trois nouveaux opéras, faisait jouer la *Cenerentola* (Cendrillon) et la *Gazza ladra* ; la même année, Paris découvrait l'*Italiana in Algeri* et Stendhal publiait l'*Histoire de la peinture en Italie* ainsi que l'étonnant *Rome, Naples et Florence* : « J'étais heureux alors — écrit-il un peu plus tard (3) — et je ne respecte rien au monde comme le *bonheur* ». C'est à ce degré subtil de respect que les phrases de Stendhal et la musique de l'*Italiana in Algeri* doivent leur existence : il est ainsi donné à de très rares de cueillir intacte la « sensation présente » (4), d'y faire tenir tout le beau. Dans l'*Italiana in Algeri*, malgré certains passages dont l'accomplissement semble avoir exigé une progressive élaboration — tels les deux admirables septuors du finale du premier acte (*Confusi e stupidi; Va sossopra il mio cervello*) — tant d'autres choses offrent le charme de la découverte spontanée ou la grâce ingénue d'un folklore (avant-dernier chœur : *Son l'aure seconde...*) : à ces sortes de bonheur de la musique Rossini aura su rester d'autant plus fidèle qu'il n'a que vingt et un ans et que tout le persuade de l'immédiat bonheur de vivre. A quoi bon des édifices plus sévères si, par un jaillissement continuel, d'harmonieuses vasques se trouvent remplies d'eau vive et claire ? Et lorsque j'entends dire de l'*Italiana in Algeri* que peut-être il y manque...

« un peu de musique » (5), je mesure de combien d'irrespect en général ont témoigné pour la musique ceux qui ne l'ont pu concevoir que liée à ce qu'ils appelaient : de vastes desseins. C'est le dessein qu'ils aimaient et non la musique. Car, comment ne saisir point que cet opera-buffa atteint lui aussi à une forme d'absolu et qu'il ne pourrait être ainsi surpassé ? Il ne fut donné qu'aux fanatiques de Beethoven et de Wagner de méconnaître et de moquer un art duquel ces maîtres cependant n'avaient cessé de marquer leur admiration, sachant bien ce que Rossini y avait réalisé qu'eux-mêmes n'auraient trouvé. L'*Italiana in Algeri*, à qui — selon Stendhal — le *Barbier* n'était pas « digne de dénouer les cordons » (6), vient, grâce à l'initiative hardie de Guido M. Gatti — directeur du « Teatro di Torino » — et grâce à l'excellence de tous les éléments dont celui-ci s'était entouré, de nous apparaître l'égale de tant de chefs-d'œuvre et de justifier à nos yeux le goût d'une époque, les idées d'un Stendhal ou d'un Schopenhauer.

Car c'est avec quelque pitié que jusqu'ici l'on a parlé du goût musical de Stendhal et de Schopenhauer. Aimer Rossini, alors que Schopenhauer aurait dû réserver toute son admiration pour le futur Wagner ! Mais il suffit de poursuivre ces annales de la domination rossinienne que nous avions ébauchées plus haut, pour voir que la première édition du *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer remonte à 1819 — soit deux ans après *Rome, Naples et Florence* et après la *Cenerentola* : quelle que fût dès lors l'évolution de pensée du philosophe, le *beau idéal* — expression familière de Stendhal — auquel resterait attaché Schopenhauer serait celui de Rossini. Tout rapprochement posthume avec les théories wagnériennes suppose d'habiles équivoques dont souffre la pensée exacte de Schopenhauer. Pourquoi n'admettre point que l'expérience musicale sur laquelle Schopenhauer fonde son esthétique est due uniquement à l'opéra italien ? Il ne dit même pas : Mozart ; il ne prononce que le nom de Rossini en le passage si important que voici : « Si la musique s'efforçait trop de s'accommoder aux paroles, de se prêter aux événements, elle aurait la prétention de parler un langage qui ne lui appartient pas. Aucun compositeur n'a mieux que Rossini échappé à ce défaut ; *voilà pourquoi la musique de ce maître parle sa langue propre d'une manière si pure et si nette qu'elle n'a que faire du libretto et qu'il suffit des instruments de l'orchestre pour en faire valoir l'effet.* » (7). Maintenant que nous possédons une connaissance aussi fraîche d'un chef-d'œuvre de Rossini, voyons ce qui s'applique de l'idée de Schopenhauer à l'*Italiana in Algeri* et que confirmeront d'autres citations empruntées à Stendhal.

Nul ne peut nier, surtout après les remarquables représentations du « Teatro di Torino », combien scénique apparaît l'*Italiana in Algeri* : sans doute « le jeu des acteurs rempli d'improvisations » dont parlait déjà Stendhal à propos de ce même opera-buffa (8) y contribue pour beaucoup ; mais le grand nombre d'airs, de cavatines, de duettes, de trios, de quatuors, de quintettes, de septuors, toutes choses à l'artifice desquelles la « vérité » scénique devrait répugner, de plus la pauvreté du livret, l'extrême simplicité du sujet, cela ne suffirait-il pas à nuire au contact entre le jeu des acteurs et une musique ainsi artificiellement divisée, soumise aux retours du *da capo* ou aux cérémonies de la cadence parfaite, éclairée par la poursuite d'aucune pensée ? Il n'en est rien : pas plus l'usage des airs et des « ensemble » d'opéra que l'apparente médiocrité des paroles ne détruit l'illusion qu'il se passe sur la scène une action telle que dans la vie, — sinon qu'il s'y joue quelque chose qui ait autant de vie que la vie en son extrême tension. Il faut donc qu'entre cette action, le non-sens parfois de ces paroles et le cliquetis

de cette musique existe un accord vraiment préétabli ; que cette musique ait comme le « naturel » de situations assez anormales, de sorte qu'elles cessent de se distinguer comme telles parmi d'autres de notre vie. Naturel d'une folie qui ait sa logique continuité. « Nos graves littérateurs des *Débats* — écrit Stendhal — ont trouvé l'action de la pièce folle, sans voir, les pauvres gens, que si elle n'était pas folle, elle ne conviendrait plus à ce genre de musique, qui n'est elle-même qu'une folie organisée et complète. » (8) Et ailleurs Stendhal dit : « Nous étions tous livrés aux plus folles illusions de la musique. » (8) Par ce détour nous revenons à Schopenhauer. Il semble que Rossini porte en lui une musique — moins originale d'ailleurs que ne le penserait Schopenhauer, aboutissement d'une tradition presque séculaire d'opera-buffa et où se discerne la part de Pergolesi comme de Mozart — qui réponde à un comique assez général pour que d'avance elle s'applique à toute situation particulière ; et encore ce comique n'est-il qu'une joyeuse expression de vivre, une vue amusée de toute chose comme une joie toute *physique* du mouvement. « Nous ne sommes point obligés — continue Stendhal — de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entiers au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus *physique* que je connaisse ? » (8). Peut-être est-ce seulement le rythme qui la rend aussi physique, — rythme où parfois la syncope napolitaine (jaillie d'Afrique ?) saisit déjà comme un violent alcool ? Peut-être cette impression physique vient-elle plutôt de ce que la musique de Rossini apparaît, avec son clair géométrisme ou avec son allure déliée, comme entièrement formée avant tout scénario, interchangeable à souhait, plus disposée à donner aux mots leur sens qu'à le leur prendre ? Ceux-ci voient du reste leur valeur strictement sonore, onomatopéique, accusée et exploitée par Rossini. Et quelques tendres modulations au relatif mineur ou à la sous-dominante, n'occupant guère plus de place que celle d'un agrément, montrent par leur présence sous des textes, qui peut-être n'impliquaient pas ce soudain assombrissement, combien des délicatesses de ce genre sont insinuées d'avance et relèvent plus d'un automatisme musical que d'intentions dramatiques. Rossini dispose vraiment d'un langage entier aux formules précises, ainsi que le remarque Schopenhauer : sauf en des récitatifs d'une extrême vivacité expressive, sa musique ne joue aucun rôle d'*interprète* (aux deux sens du mot), de traducteur, de médiateur et se borne à parler « net ». Elle intervient d'abord et soumet toute chose à son propre mouvement ; sinon elle s'impose seule, fière de son pur jet. A cet égard je ne connais rien de plus saisissant dans l'*Italiana in Algeri* qu'au cours du trio du « Papataci » ces quatre immenses arpèges de l'orchestre, répétés deux fois en des modes différents et qui ne signifient absolument rien d'autre qu'eux-mêmes. Géantes arabesques sonores ; traces d'un âge où la musique parlait et écrivait pour elle-même, encore étrangère aux expressions humaines.

André SCHAEFFNER.

NOTES. — (1) Cf. ce que dit Guido M. Gatti, sur les ouvertures de Rossini, dans son excellente analyse du *Barbier de Séville* (Paris, Mellottée, s. d. ; p. 77-81).
(2) Stendhal, *Vie de Rossini*, Intr., III.
(3) Préface écrite en 1826 pour une réédition de *Rome, Naples et Florence*, publiée in *R. de Paris*, 1er juillet 1919.
(4) *Rome, Naples et Florence*, 6 décembre 1816 : « la *sensation presente*, ce tyran de l'homme du Midi ».
(5) Propos que j'ai entendu de la bouche d'un musicographe important, à l'issue des représentations de l'*Italiana*.
(6) Lettre de Stendhal au baron de Mareste, 19 avril 1820.
(7) Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. Burdeau), III § 52. C'est nous qui soulignons.
(8) Stendhal, *Vie de Rossini*, chapitre III.

EUGÈNE DELACROIX : LE ROI RODRIGUE

Dans l'œuvre de Delacroix, le « Roi Rodrigue » occupe une place unique et apparaît comme un miracle du génie d'improvisation du peintre.

Alexandre Dumas, pour qui Delacroix exécuta ce tableau, nous a conservé l'histoire de ses origines (*Mémoires d'Alexandre Dumas*, Paris, Calmann-Lévy, 1898, IV, p. 110). L'écrivain avait prié ses amis peintres, Decamps, Barye, Delacroix de décorer les panneaux d'une salle de sa villa. Les tableaux devaient être achevés le 15 mars 1832, jour où Dumas voulait donner un bal. A la date assignée, tout était fort avancé, mais le panneau destiné à Delacroix était encore vide. Le peintre vint dans l'après-midi et s'effraya de la vaste surface du panneau ; il avait cru jusqu'ici pouvoir se tirer d'affaire en brossant hâtivement quelques fleurs. « Ecoutez, dit Dumas, je viens de lire à l'instant quelque chose pour vous », et il lui conte le premier chant du Romancero où Rodrigue, le suborneur de la Cava, perd dans la lutte contre les Maures son royaume et sa couronne. En un instant et dans la tenue même où il est venu, en redingote serrée, Delacroix se met au travail et brosse toute la scène : « Delacroix commença par prendre son fusain ; en trois ou quatre coups il eut esquissé le cheval, en cinq ou six le cavalier ; en sept ou huit, le paysage, morts, mourants et fuyards compris ; puis faisant assez de ce croquis inintelligible pour tout autre que pour lui, il prit brosses et pinceaux et commença à peindre. Alors en un instant et comme s'il eût déchiré une toile on vit sous sa main apparaître d'abord un cavalier tout sanglant... Tout cela était merveilleux à voir ; aussi un cercle s'était-il fait autour du maître et chacun, sans jalousie, sans envie, avait quitté sa besogne pour venir battre des mains à cet autre Rubens qui improvisait tout à la fois la composition et l'exécution. En deux ou trois heures tout fut fini. »

Ce qu'il faut admirer ici, ce n'est pas seulement la virtuosité du peintre, cette « prestesse de la main » que Delacroix exigeait de lui-même et à laquelle il s'entraînait en dessinant une heure chaque matin dans un mouvement endiablé, de même que Paganini s'astreignait chaque jour à une heure de gammes : c'est bien plutôt cette force créatrice, cette faculté de vision qui, dans l'espace d'un éclair dresse le tableau tout entier dans le cerveau, non pas exactement d'après le texte donné, comme une simple illustration, mais comme une création véritable, présente, palpable qui, tout à la fois, asservit une image fugitive et fait jouer en harmonie les rapports des lignes et des surfaces, des couleurs et des lumières (« d'une manière coordonnée », disait Delacroix). Aucune opinion préconçue, aucune recette, aucune doctrine. Tout jaillit de l'inspiration et le mécanisme, tout le métier au sens le plus large du mot, obéit au maître en se jouant. Dans le même temps où il chasse les couleurs sur le papier avec le pinceau, il imagine une harmonie de jaune, de rouge, de gris-bleu et d'argent qu'il n'avait jamais recherchée auparavant. Les couleurs blafardes du visage du Roi chancelant sur le champ de bataille — et qui, signalons-le déjà, n'est pas ensanglanté — s'échauffent lentement jusqu'au jaune de la selle qui, lui-même, s'épanouit peu à peu dans le bandeau de la couronne au premier plan et dans les nuages du fond jusqu'à un or éblouissant. Les armures et les pièces de métal luisent d'un éclat argenté. Avec l'assurance d'un somnambule, le peintre laisse se pénétrer les lumières et les couleurs, s'accumuler et s'éteindre les contrastes, se

Photo Galerie d'Art de Brême

DELACROIX, LE ROI RODRIGUE (BRÊME, GALERIE D'ART)

tendre les lignes. Il prépare soigneusement la véhémente couleur brique de la couverture de la selle par le rouge de pêche du pourpoint et la flamme de la lance.

Nous avons déjà vu que Dumas parlait du cavalier ensanglanté ; il ne saigne pourtant pas, non plus que l'homme abattu à ses pieds. C'est le rouge qui met dans tout le tableau sa lueur d'incendie, qui a induit Dumas en erreur. C'est ainsi qu'agit la couleur chez Delacroix, symboliquement, suggestivement, « dans sa signification sensuelle et spirituelle ». Renoir nommait toujours l'esquisse de la Bataille de Taillebourg le « bouquet de fleurs », et Delacroix savait bien lui-même que, lui eût-on donné de la boue des chemins comme couleurs, il en eût tiré encore un lumineux bouquet de fleurs.

Rien n'est plus caractéristique de la force suggestive de Delacroix que de telles erreurs, et celle de Dumas qui vit du sang dans le tableau est particulièrement précise. Lorsque Henri Heine, qui était aussi un observateur attentif, décrit dans ses " Salons " le tableau des Barricades de Delacroix, il parle longuement du petit tambour qui bat le rappel de la liberté. Or, ce n'est pas un jeune tambour, mais un adolescent qui brandit deux pistolets ; pourtant, il fait l'impression de tambouriner effectivement. De même, devant le Roi Rodrigue, on pense invinciblement à l'épouvante et au sang, sans qu'ils soient matériellement exprimés, par la seule force de suggestion de cet art.

Emil WALDMANN.

Le tableau, décrit dans le catalogue de Robaut sous le numéro 567 (haut., 195 cm, ; larg. 95 cm.), appartient au Musée de Brême. Il faisait auparavant partie de la collection Chéramy à Paris.

NOTES SUR LE CUBISME

Nous constatons qu'il y a un abîme entre l'histoire de l'art et la science de l'art, et que ces deux disciplines sont devenues trop précaires. Lorsque l'histoire de l'art veut être plus qu'un calendrier, elle se sert de jugements et de notions dont le fondement n'est pas donné, mais qu'on emprunte tout à fait naïvement. Les œuvres particulières se fondent dans ces notions en des généralités sans contours, et le fait concret se dissout en une sorte de vague esthétisme, tandis que d'autre part les mille anecdotes et dates de l'histoire de l'art ne touchent en rien aux questions techniques et aux formes mêmes de l'œuvre d'art. On arrive finalement à une psychologie anecdotique qui transforme l'histoire de l'art en roman. En ce qui concerne la méthode pédante qui consiste à décrire les tableaux, nous remarquons qu'en raison de la structure de la langue la force simultanée du tableau est divisée et que l'impression est détruite par l'hétérogénéité des mots.

Une méthode psychologique présente d'autres difficultés. Tout d'abord nous n'en connaissons aucune qui soit impeccable, capable de réussir à définir son objet. La psychanalyse elle-même n'a jamais prétendu constituer la totalité d'une méthode, et les psychologues qui avaient tenté auparavant de créer une psychologie avaient construit un objet d'une

manière telle que le psychologique lui-même se dissipait. La psychologie demeurait en tout cas incapable de dominer un fait aussi complexe que l'œuvre d'art avec ses conditions de polarité psychologique — la genèse d'une part, le spectateur de l'autre — vu que le psychologique, contrairement au physique quantatif, permet des effets tout à fait contradictoires.

Reste un fait non moins redoutable : le jugement et sa terminologie. Les notions changent comme les puces changent d'homme ; on devrait, en premier lieu, écrire l'histoire des jugements esthétiques, pour mettre de l'ordre dans ce musée des terminologies arbitraires et commencer à discerner les bases de ces notions et de ces jugements, afin de pouvoir vérifier s'il existe une hiérarchie de ces valeurs. Nous croyons qu'en général le tableau, qui est une réalisation concrète, disparaît dans la critique à cause des formules générales auxquelles le tableau ne sert que de prétexte, quand on veut donner à une opinion hasardeuse, par le truc de la généralisation, une valeur universelle. Il ne reste plus alors qu'une paraphrase spirituelle grâce à laquelle l'œuvre d'art est rangée parmi les rapports culturels entre lesquels elle disparaît comme un symptôme, et perd sa spécifité technique. On peut parler encore de la paraphrase lyrique, cette vengeance des poètes ratés — nous voulons dire des commissionnaires en lyrisme.

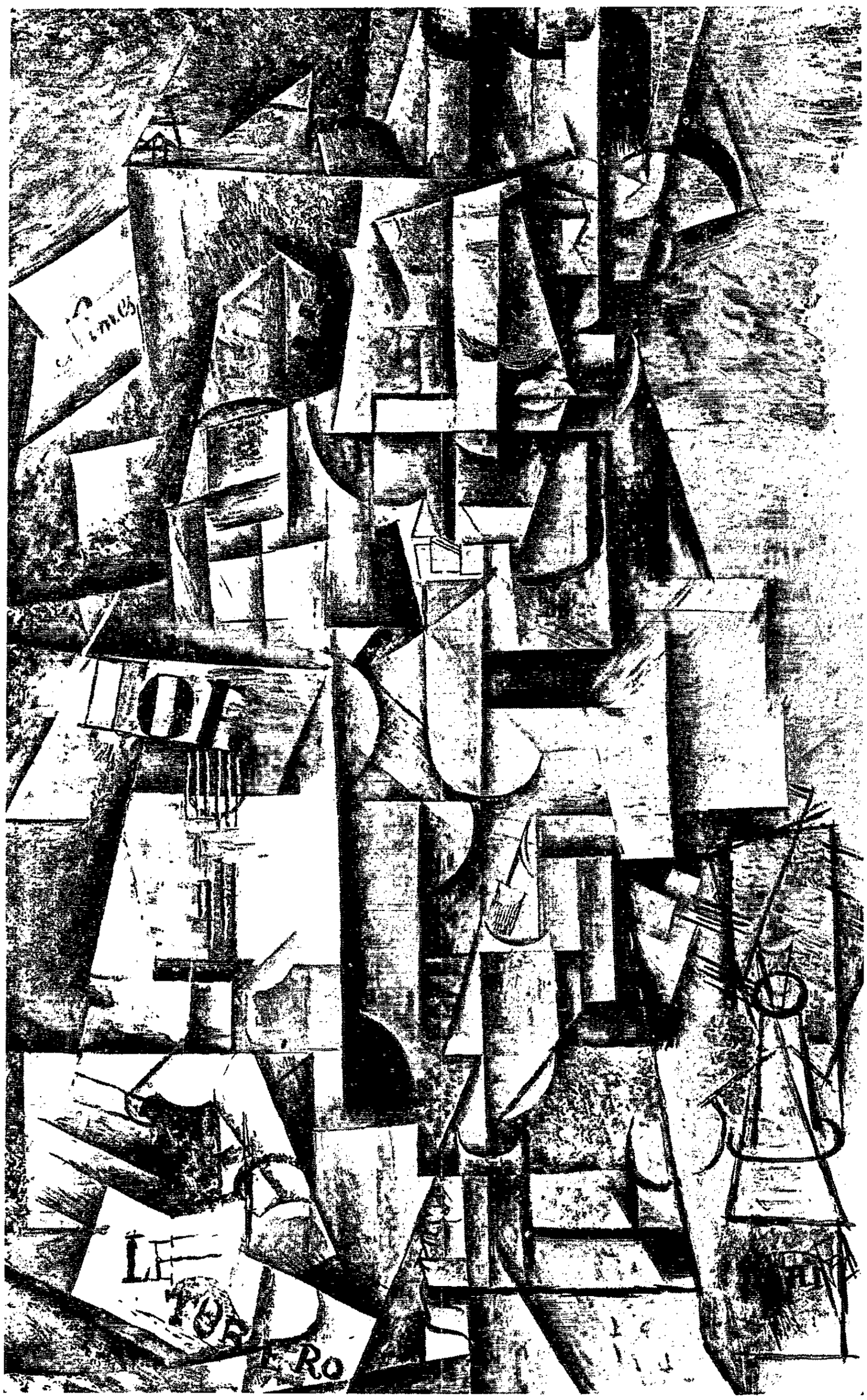
Le problème capital reste la différence entre ces deux catégories : celle du tableau et celle de la langue.

Ebranler le monde figuratif, cela revient à mettre en question les garanties de l'existence. Le naïf croit que la figure est l'expérience la plus sûre que l'homme ait de lui-même, et n'ose pas nier une telle certitude, dien qu'il se doute de ses expériences intérieures. Il s'imagine que, par rapport à ce qu'il y a de sans fond dans l'expérience intérieure, l'expérience directe de son corps constitue l'unité biologique la plus certaine. Son corps, cet instrument de toute expérience spatiale, lui semble une machine si sûre, qu'il représente par elle les choses les plus durables et les plus vivantes, ses dieux et ses morts.

On s'était habitué à adorer les images, et ces images étaient les doubles des dieux et des morts ; à affermir ainsi la croyance en un monde qui semblait être plus sûr, du fait qu'il n'était pas démontrable. Le corps mortel de l'homme était devenu le signe des immortels. Dans ces types idéalisés, on battait tous les records en fait de types eugéniques, et l'optimisme des éleveurs s'exaltait, entre le Parthénon et la carte postale. On devrait montrer un jour la base banale, érotique et optimiste de l'esthétique académique... A tout le problématique on opposait une unité pas encore compromise : la figure humaine. Quel optimisme servile et quelle consolation pour les laids et les ratés, qui pouvaient ainsi s'identifier avec un gigolo tirant les épines du pied d'un dieu ou avec une dryade grasse !

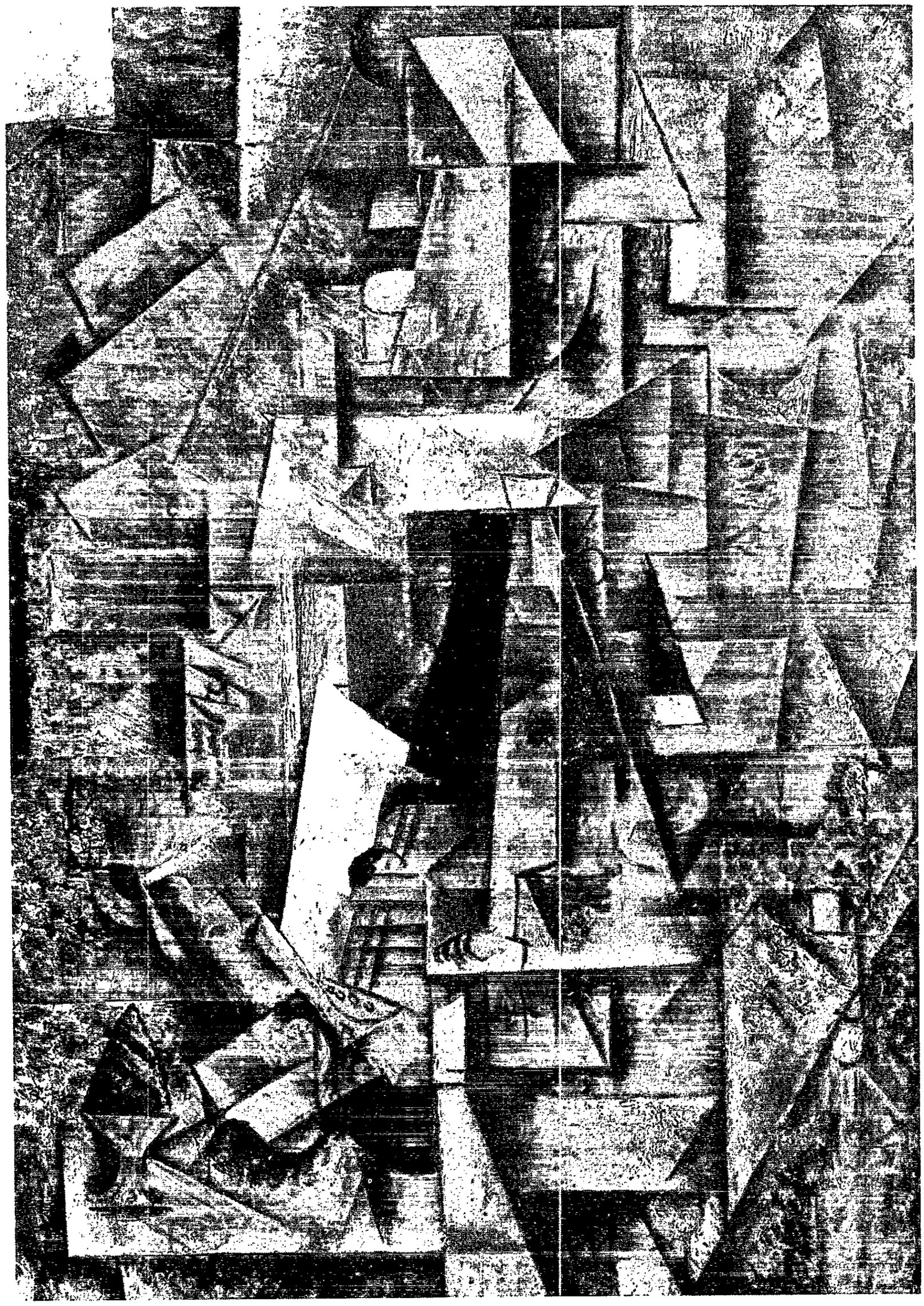
La possibilité de répéter les choses tranquillisait ceux qui craignaient la mort. Le monde des doubles picturaux répondait à un besoin d'éternité. Affaiblies esthétiquement pour augmenter la fixité de la réalité, les images étaient plus sûres et plus durables que l'homme. La tautologie donnait une garantie contre la mort, et la certitude des choses était confirmée par les images. Un culte d'ancêtres était pratiqué à l'égard des objets ; dans les natures mortes, symboles des joies de la propriété, on éternisait les dindons tués, les raisins et les asperges... Quel truquage d'éternité !

On se fiait aux objets conventionnels, signaux commodes et reconnus pour les actions.



PICASSO. L'AFICIONADO. 1912

ANCIENNEMENT COLLECTION PAUL GUILLAUME



PICASSO, L'HOMME A LA GUITARE. 1912

ANCIENNEMENT COLLECTION PAUL GUILLAUME

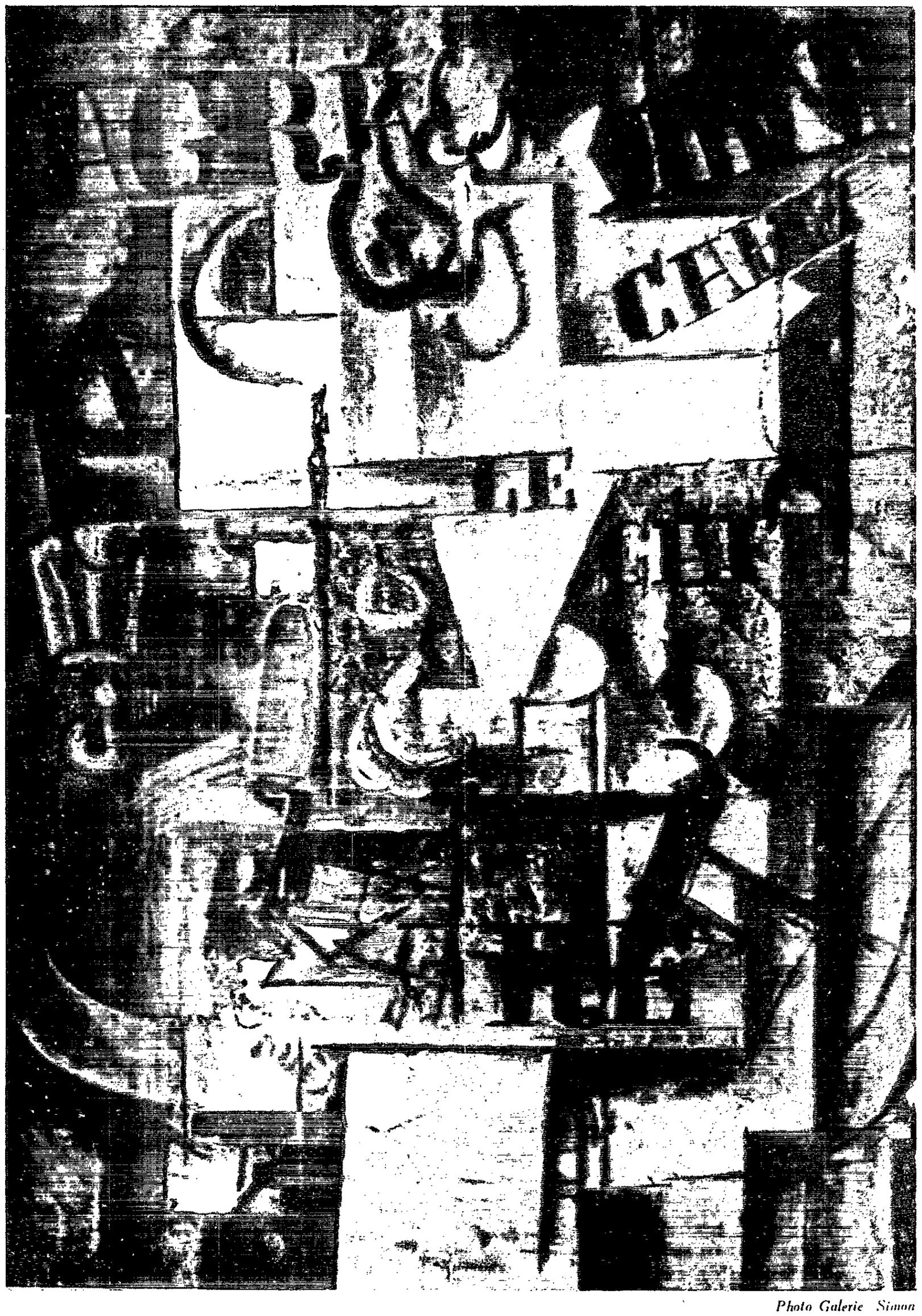


Photo Galerie Simon

PICASSO, NATURE MORTE. 1912

MUSÉE D'ART OCCIDENTAL DE MOSCOU

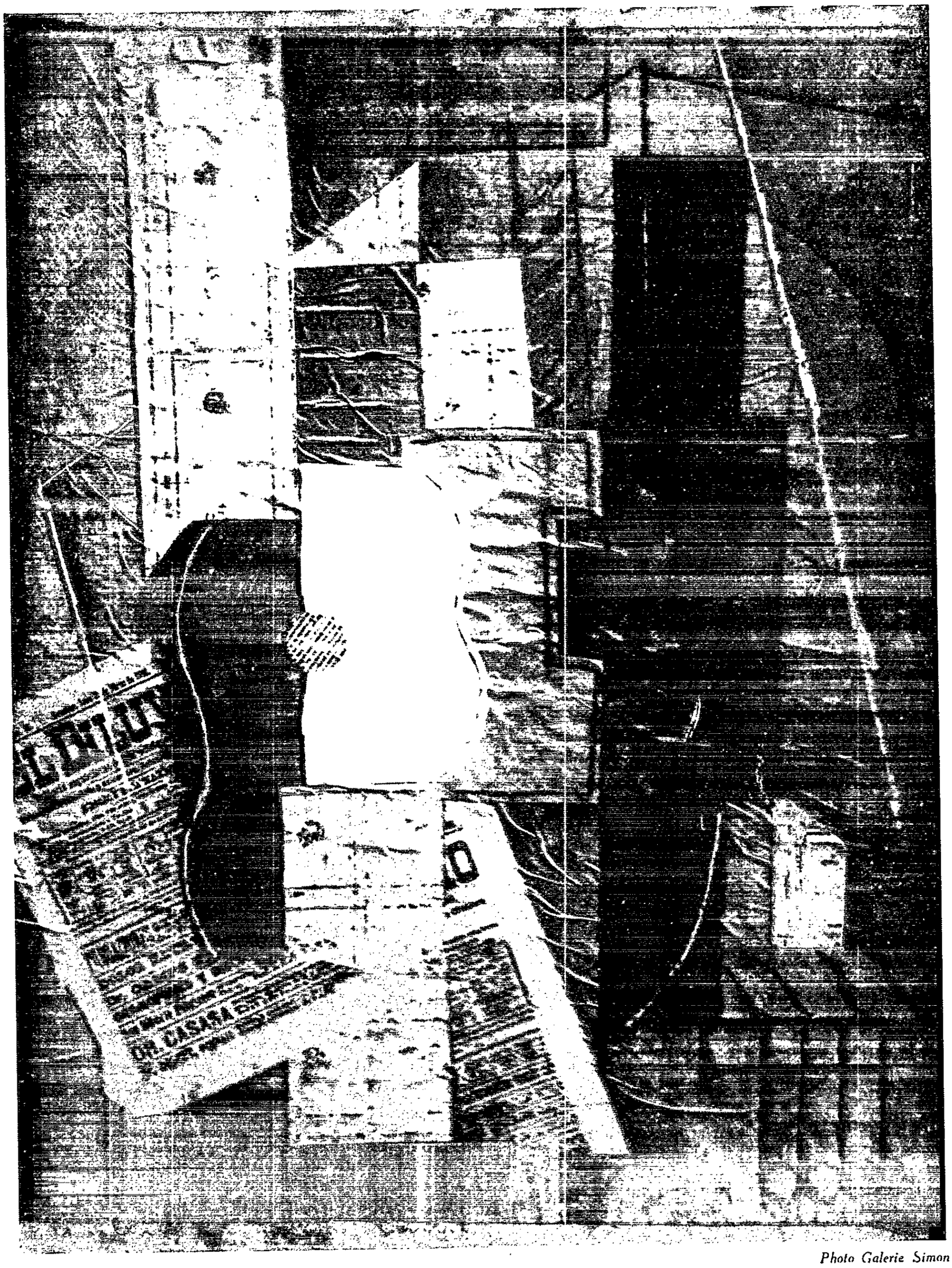


Photo Galerie Simon

PICASSO, NATURE MORTE (PAPIER COLLÉ). 1914
SITUATION ACTUELLE INDÉTERMINÉE

Positivisme pictural, paresse biologique. La réalité s'était hypertrophiée ; on lui greffait des glandes d'évolution ; on la remplissait d'une téléologie optimiste qui n'était qu'un ersatz métaphysique.

C'est vers 1908 que se fortifie un sentiment très important : l'indifférence des techniciens vis-à-vis du motif se mue en scepticisme quant à l'identité des objets.

Les sentimentaux pourraient facilement constater un pessimisme... La réalité entrait en agonie, et en même temps on s'intéressait aux époques archaïques, mythiques et tectoniques. Un dualisme dès longtemps préparé entre la forme et l'objet apparaissait ; le réel en tant que critérium du tableau était rejeté ; c'était la fin de l'unité optimiste entre la réalité et le tableau ; celui-ci n'était plus une allégorie, non plus que la fiction d'une autre réalité. Ainsi furent étroitement limités les droits de cette dernière, et dans ce sens on peut parler de la *force meurtrière* de l'œuvre d'art. En face des données immédiates, la réalité mixte s'effrite; on pourrait parler d'une ascèse analogue à celle des mystiques, d'une retraite dans le district de la vision autonome.

L'histoire n'est pas unique ; les générations diverses créent des systèmes de valeurs différentes, qui reposent sur le présent. On peut constater un changement d'axe dans l'histoire. Les modèles qu'on a jugés jusqu'à présent classiques (par exemple Polyclète ou Miron) apparaissent aujourd'hui comme les virtuoses d'un classicisme dégénéré et la fin d'une grande tradition, de même que Socrate ne semble plus l'initiateur de la philosophie mais la terminaison de la grande antiquité mythique. Ce qui caractérise les époques mythiques, c'est le sens de la grande construction et des formes tectoniques ; une hiérarchie des formes qui disparaît avec l'emploi des détails tactiles et des équivalents picturaux. Ce sont les surfaces qui dominent et la frontalité. On crée les motifs plastiques importants : le type de l'homme colonne, par exemple, ancien menhir solaire, ou l'homme accroupi de l'Egypte dont la tête est une boule nette reposant sur le cube du corps. Dans les reliefs, on connaît le parallélisme et la répétition des formes. Nous constatons que ce sont les époques archaïques qui font toujours cet emploi. Les peintures de l'époque paléolithique, par exemple, révèlent des formes plus riches que celles de l'époque néolithique. Mais on remarque une dictature très forte sur les objets ; le sens architectural domine, comme si on voulait se défendre contre les forces irrationnelles et éviter l'emprise cruelle des objets.

Nous ne voulons pas dissimuler quel est le côté négatif du goût pour les primitifs. C'est quelquefois par fatigue qu'on cherche des solutions sommaires et qu'on veut simplifier l'héritage historique. On donne des formes abrégées dans lesquelles le spectateur projette automatiquement les détails. Nous connaissons ces soi-disant révoltes visuelles qui opèrent avec des moyens secondaires et nous n'ignorons pas les malentendus provoqués par ce qui est faussement actuel. Qui ne s'est réclamé de Cézanne ou de Seurat ? Mais en soulignant souvent la seule nuance technique, au lieu de reconnaître que ces peintres marquent l'avènement de la grande composition décorative. Trop fréquemment on a crié : nouvelle synthèse, alors qu'il s'agissait seulement d'un arrangement décoratif.

Il faut nettement distinguer *vision autonome* et *déformation*. Comme exemple de déformation, citons les variations métaphoriques dans lesquelles sont confondues deux représentations différentes. Lorsqu'on schématise une représentation naturaliste au point que le modèle joue le rôle de commentaire à la stylisation, il s'agit plutôt d'une abréviation dont le but est

d'idéaliser le modèle grâce à un arrangement facile. Dans la caricature et le grotesque, la stylisation s'opère d'une façon hostile à l'objet ; on rapproche alors deux modes différents d'existence. Dans la caricature, c'est le jugement qui prédomine. En tout cas, la déformation présuppose une orientation naturaliste et est généralement la compensation d'un puritanisme pédant qui adore les figures de cire.

Ici sont reproduits quelques exemples du cubisme première époque, celui qu'on nomme *cubisme analytique*. Au lieu de donner le résultat d'une observation on donne le résultat d'une vision que les objets n'interrompent pas. On ne se contente pas d'une abréviation qui éliminerait les parties réfractaires.

Le motif est fonction de la vision de l'homme ; il est soumis aux conditions du tableau. Le facteur décisif est le volume, qui n'est pas identique à la masse, parce que le volume est une totalisation de mouvements optiques discontinus. Ainsi le continuum conventionnel du corps est brisé... On a trop longtemps confondu le volume et la masse, et cela menait à des interprétations tactiles en peinture. On transposait sur une surface plane une expérience antipicturale, et on suggérait le tactile par le modelé de l'ombre et de la lumière. Cependant, il existe une autre manière de représenter le volume : la figuration plane et simultanée des mouvements optiques.

C'est un fait caractéristique que le cubisme ait passé par divers stades de formation : d'abord la déformation simpliste, puis l'analyse et la destruction du motif, enfin la réalisation de synthèses diverses. Cela montre la profondeur du problème qu'il a posé. L'étendue de ce problème est telle qu'un seul de ses moments peut sembler, pour un peintre donné, constituer tout le problème. Ici, nous ne traitons que d'une partie du chemin parcouru, le cubisme analytique, époque dans laquelle nous voyons moins l'analyse du motif extérieur que la dissociation des notions picturales. La question principale était de représenter le volume comme un phénomène plan, en même temps qu'indiquer toute la richesse des mouvements plastiques.

Au point de vue biologique, volume et profondeur constituent la sensation la plus forte et la plus primaire. C'est dans l'espace que nous projetons nos actions et notre énergie ; sans lui, l'existence des objets semble impossible. La tâche consiste à comprimer ces expériences spatiales, de manière à ce qu'elles soient renouvelables et concentrées dans une unité plane moins complexe que notre corps.

Vers 1908, on commence à ne plus être satisfait des solutions purement picturales. Une crise de la couleur éclate. C'est, comme au temps de Giotto, le début d'un nouvel essai de conquête de l'espace, et l'élargissement de la conscience visuelle.

Les artistes de la Renaissance avaient découvert ce qu'ils appelaient *la nature*, et l'essentiel de leur art était l'individualisation du motif. C'est pourquoi on en arrive, lors du baroque tardif, à l'illusion tactile, jusqu'à ce qu'un puriste comme le Dominiquin sépare la peinture de cette mésalliance avec la sculpture.

Les cubistes éliminèrent d'abord le motif conventionnel, qui est situé à la périphérie des processus visuels. Le motif n'est plus une chose objective séparée du spectateur, la chose vue participe de l'activité de ce dernier, qui la range selon la suite de ses perceptions optiques subjectives.

Les objets sont précieux, comme signes stables de nos actions. On apprécie la ressem-

blance comme une assurance sur la vie. Le monde comme tautologie. On répète la création parfaite. Etonnement des miracles, sentiment des lacunes, multiplicité de sens des objets, tout cela s'évanouit au profit d'une répétition rassurante. On éternise par la reproduction un morceau de théologie positive, et le besoin d'identité est satisfait, parce qu'on retrouve ainsi partout l'identité qu'on cherche avec soi-même. Mais cette tendance à la reproduction se paie par la diminution de la création.

Ce furent les cubistes qui ébranlèrent l'objet toujours identique à lui-même, c'est-à-dire la mémoire dans laquelle les notions sont adaptées les unes aux autres. Leur mérite principal est d'avoir détruit les images mnémoniques. La tautologie donne l'illusion de l'immortalité des choses, et c'est au moyen des images descriptives qu'on cherche à éviter l'anéantissement du monde par l'oubli.

Ils séparèrent l'image de l'objet, éliminèrent la mémoire, et firent du motif une figuration simultanée et plane des représentations de volume.

On ne peut pas rendre les sensations d'une table elle-même, mais seulement nos sensations propres, et une table représentée dans un tableau n'a de sens que si la somme de sensations très mêlées qu'on appelle *table* est soumise aux conditions techniques du tableau. Il fallut détruire l'héritage mnémonique des objets, c'est-à-dire oublier, et le tableau devint non la fiction d'une autre réalité, mais une réalité avec ses propres conditions.

Nous ne voulons pas interpréter ici l'œuvre des grands impressionnistes, dont les critiques envisagent les travaux d'une façon trop naturaliste, alors que ce furent eux qui révélèrent la primauté de la surface plane et donnèrent les objets comme symptômes d'un phénomène subordonné : la lumière. Une autre fois, nous ferons voir qu'il importe de séparer ces maîtres de l'actualité restreinte d'une littérature naturaliste.

Nous ne pouvons donner dans cette esquisse qu'un aperçu de la situation en 1908. Nous décrirons, une autre fois, l'agonie de l'espace et les différentes phases de son renouvellement. Indiquons que Cézanne fut le premier à montrer la prédominance du volume sur la couleur, lui qui disait à Joachim Gasquet : « Les volumes seuls sont importants ! »

Vers 1908 se fait jour un grand mécontentement visuel. Les objets fixes avaient déjà été dissociés par l'analyse colorée des impressionnistes. On allait maintenant plus loin, et on s'apercevait que l'objet défini est le résultat d'expériences très mêlées et somme toute un mythe ; c'est-à-dire qu'on pouvait ouvrir les objets comme on ouvre une caisse, et les morceler afin de choisir les éléments qui importaient pour le tableau. De même, dans le roman ou dans le drame, on découpe le temps arbitrairement, cette catégorie du temps littéraire n'ayant rien à voir avec le temps pratique ; par exemple dans les catastrophes dramatiques où les temps qualitatifs et contrastants se croisent comme les formes contrastantes du tableau. On pourrait presque appeler le drame : l'anéantissement du temps réel.

La condition première est la surface. On ne travaille plus entre deux couches imaginaires qui dépassent la toile. Maintenant, la totalisation du tableau s'opère par son invérifiabilité, et le fait que le spectateur ne sort pas de la réalité du tableau et que la vision de l'artiste n'est pas interrompue par l'observation. On s'isole et on oublie. Il s'agit d'un processus mortel, et c'est le voyant qui commande, non le motif. Cette démarche est si l'on veut ascétique. On choisit les moments décisifs d'une expérience sur deux dimensions, on élimine les éléments tactiles et on crée une forme indépendante, séparée des autres phénomènes. On

donne une construction picturale dont les parties s'équilibrent sans le secours des associations objectives.

On transforme les notions temporelles de mouvement en un simultané statique dans lequel les éléments primoridaux des mouvements contrastants sont comprimés. On divise ces mouvements en différents *champs de formes* dans lesquels on dissocie et rompt la figure. Au lieu de donner comme avant un groupe de divers mouvements objectifs, on crée un groupe de mouvements optiques subjectifs. Lumière et couleur sont utilisées dans un sens tectonique pour appuyer la construction.

On exprime le volume par le contraste simultané des parties différemment situées, ou bien on donne certaines parties simultanément situées sur plusieurs axes. On se sert de plans qui se coupent, ce que nous appellerons *transparence des plans*. On dissocie la figure. On brise des motifs partiels, ou bien on les répète selon leur importance pour la composition. Ce n'était pas le cube qui importait ; on choisissait des éléments constructifs simples qui rendaient possible une suite unitaire de formes et contenaient les directions principales.

Cette manière que nous décrivons est celle du cubisme analytique des environs de 1911. Alors que l'impressionniste dissociait par la couleur, le cubiste dissociait tectoniquement. La notion de l'espace s'était enrichie, mais en même temps, on se servait d'éléments simples, permettant des variations et des contrastes clairs. Nous constatons d'une part une complication de l'espace, d'autre part une simplification des moyens. Au moyen de présentations dynamiques la dimension mnémonique (c'est-à-dire qu'on a conçue dans le temps) est intégrée, grâce à la dissociation plane et au fait que la multiplicité des axes des figures est montrée. On n'imite pas le volume, mais on en donne un équivalent autonome ; et la totalité nous semble encore plus forte, à cause de ce que l'on dit des parties séparées. Ce simultané a permis de mettre en œuvre des actes optiques restés jusqu'alors inconscients. On choisit des visions à plusieurs axes, et c'est ainsi que la tension des mouvements et des champs de formes est renforcée. La condition d'un tel simultané est une vitesse sans temps, qui ressemble à la force synthétique et rapide des rêves. Une telle vitesse n'est possible que parce qu'on n'est pas troublé par le motif, et que la tendance objective demeure à la périphérie, tout en existant, puisque les formes picturales sont dirigées vers l'assujettissement de la nature.

Reste une chose importante. Ces tableaux imaginatifs montrent une structure complètement inventée. A cause d'une certaine géométrie des parties figurées, on a prétendu qu'une telle peinture était rationaliste ; mais cette objection est facilement réfutable, puisque justement aux époques mythiques correspond presque toujours un art tectonique, le tectonique n'étant jamais un moyen de reproduction. On pourrait plutôt dire qu'à partir de 1908 la figure est devenue fonctionnelle, et qu'on l'a humanisée. Nous constatons une sorte d'animisme formel, à cela près que maintenant la force vivifiante ne vient pas des esprits, mais de l'homme même. On ne travaille plus selon l'image des dieux, mais selon ses propres notions. C'est pourquoi il nous semble que les formes tectoniques, n'étant pas mesurables, sont les formes les plus humaines, parce qu'elles sont les signes d'un homme visuellement actif agençant lui-même son univers et refusant d'être l'esclave des formes données.

Carl EINSTEIN,

Photo Galerie Simon

BRAQUE, FIGURE. 1912

VENTE UHDE, 30 MAI 1921

Photo Galerie Simon

BRAQUE, FIGURE. OCTOBRE 1913

2e VENTE KAHNWEILER, 17-18 NOVEMBRE 1921

Photo Galerie Simon

BRAQUE, LE SACRÉ-CŒUR. FIN 1913.

COLLECTION ROGER DUTILLEUL

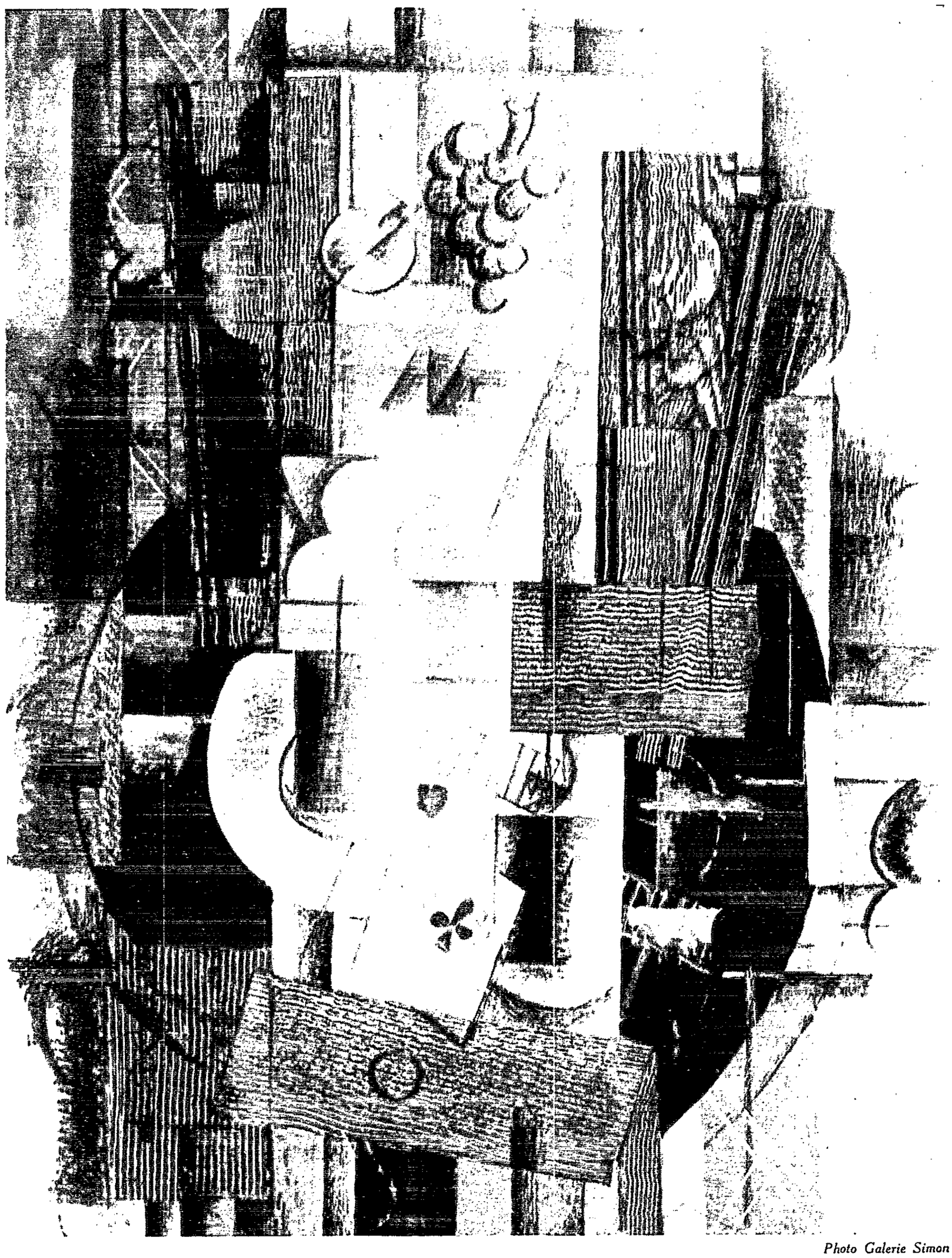


Photo Galerie Simon

BRAQUE, NATURE MORTE (PAPIER COLLÉ). 1914

VENTE UHDE, 30 MAI 1921

LE LANGAGE DES FLEURS

Il est vain d'envisager uniquement dans l'aspect des choses les signes intelligibles qui permettent de distinguer divers éléments les uns des autres. Ce qui frappe des yeux humains ne détermine pas seulement la connaissance des relations entre les divers objets, mais aussi bien tel état d'esprit décisif et inexplicable. C'est ainsi que la vue d'une fleur dénonce, il est vrai, la présence de cette partie définie d'une plante ; mais il est impossible de s'arrêter à ce résultat superficiel : en effet, la vue de cette fleur provoque dans l'esprit des réactions beaucoup plus conséquentes du fait qu'elle exprime une obscure décision de la nature végétale. Ce que révèlent la configuration et la couleur de la corolle, ce que trahissent les salissures du pollen ou la fraîcheur du pistil, ne peut sans doute pas être exprimé adéquatement à l'aide du langage; toutefois, il est inutile de négliger, comme on le fait généralement, cette inexprimable *présence réelle*, et de rejeter comme une absurdité puérile certaines tentatives d'interprétation symbolique.

Que la plupart des juxtapositions du *langage des fleurs* aient un caractère fortuit et superficiel, c'est là ce qu'on pourrait prévoir avant même de consulter la liste traditionnelle. Si le pissenlit signifie *expansion*, le narcisse *égoïsme* ou l'absinthe *amertume*, on en voit trop facilement la raison. Il ne s'agit pas visiblement d'une divination du sens secret des fleurs, et l'on discerne immédiatement la propriété bien connue ou la légende qu'il a suffi d'utiliser. On chercherait d'ailleurs en vain des rapprochements qui témoignent d'une façon frappante de l'intelligence obscure des choses qui est ici en question. Peu importe, en somme, que l'ancolie soit l'emblème de la tristesse, la gueule de loup des désirs, le nénuphar de l'indifférence... Il paraît opportun de reconnaître que de telles approximations peuvent être renouvelées à volonté, et il suffit de réserver une importance primordiale à des interprétations beaucoup plus simples : ainsi celles qui lient la rose et l'euphorbe à l'amour. Non, sans doute, que ces deux fleurs exclusivement puissent désigner l'amour humain : même s'il y a là une correspondance plus exacte (comme lorsqu'on fait dire à l'euphorbe cette phrase : « *C'est vous qui avez éveillé mon cœur* », si troublante, exprimée par une fleur aussi louche), c'est à la fleur en général, plutôt qu'à telle ou telle d'entre les fleurs, qu'on est tenté d'attribuer l'étrange privilège de déceler la présence de l'amour.

Mais cette interprétation risque de sembler peu surprenante : en effet, l'amour peut être donné, dès l'abord, comme la fonction naturelle de la fleur. Ainsi, la symbolisation serait due, ici encore, à une propriété distincte, non à l'aspect frappant obscurément la sensibilité humaine. Elle n'aurait donc qu'une valeur purement subjective. Les hommes auraient rapproché l'éclat des fleurs et leurs sentiments du fait que, de part et d'autre, il s'agit de phénomènes précédant la fécondation. Le rôle donné aux symboles dans les interprétations psychanalytiques corroborerait d'ailleurs une explication de cet ordre. En effet, c'est presque toujours un rapprochement accidentel qui rend compte de l'origine des substitutions dans les rêves. On connaît suffisamment, entre autres, le sens donné à des objets selon qu'ils sont pointus ou creux.

On se débarrasserait ainsi à bon compte d'une opinion suivant laquelle les formes exté-

Photo Blossfeldt

CAMPANULE DES AÇORES *(CAMPANULA VIDALII)*. AGRANDIE 6 FOIS.

LES PÉTALES DE LA FLEUR ONT ÉTÉ ARRACHÉS

rieures, qu'elles soient séduisantes ou horribles, décéleraient dans tous les phénomènes certaines décisions capitales que les décisions humaines se borneraient à amplifier. Il y aurait ainsi lieu de renoncer immédiatement à la possibilité de substituer l'*aspect* au *mot* comme élément de l'analyse philosophique. Or, il serait facile de montrer que le *mot* permet seulement d'envisager dans les choses les caractères qui déterminent une situation relative, c'est-à-dire les propriétés qui permettent une action extérieure. Cependant, l'*aspect* introduirait les valeurs décisives des choses...

En ce qui concerne les fleurs, il apparaît au premier abord que leur sens symbolique n'est pas nécessairement dérivé de leur fonction. Il est évident, en effet, que si l'on exprime l'amour à l'aide d'une fleur, c'est la corolle, plutôt que les organes utiles, qui devient le signe du désir.

Mais ici, une objection spécieuse peut être opposée à l'interprétation par la valeur objective de l'aspect. En effet, la substitution d'éléments juxtaposés aux éléments essentiels est conforme à tout ce que nous savons spontanément des sentiments qui nous animent, l'objet de l'amour humain n'étant jamais l'organe, mais la personne qui lui sert de support. Ainsi, l'attribution de la corolle à l'amour serait facilement explicable : si le signe de l'amour est déplacé du pistil et des étamines aux pétales qui les entourent, c'est parce que l'esprit humain est habitué à opérer ce déplacement quand il s'agit des personnes. Mais, bien qu'il y ait dans les deux substitutions un parallélisme indiscutable, il faudrait prêter à quelque Providence puérile un singulier souci de répondre aux manies des hommes : comment expliquer, en effet, que ces éléments de parade automatiquement substitués dans la fleur aux organes essentiels se soient précisément développés d'une façon brillante.

Il serait plus simple, évidemment, de reconnaître les vertus aphrodisiaques des fleurs, dont l'odeur et la vue, depuis des siècles, éveillent les sentiments d'amour des femmes et des hommes. Quelque chose se propage au printemps dans la nature d'une façon éclatante, de la même façon que les éclats de rire gagnent de proche en proche, l'un provoquant ou redoublant l'autre. Bien des choses peuvent se transformer dans les sociétés humaines, mais rien ne prévaudra contre une vérité aussi naturelle : qu'une belle fille ou une rose rouge signifient l'amour.

Une réaction tout aussi inexplicable, tout aussi immuable, donne à la fille et à la rose une valeur très différente : celle de la beauté idéale. Il existe, en effet, une multitude de belles fleurs, la beauté des fleurs étant même moins rare que celle des filles et caractéristique de cet organe de la plante. Sans doute il est impossible de rendre compte à l'aide d'une formule abstraite des éléments qui peuvent donner cette qualité à la fleur. Toutefois, il n'est as sans intérêt d'observer que si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent *conformes à ce qui doit être*, c'est-à-dire qu'elles représentent, pour ce qu'elles sont, l'*idéal* humain.

Du moins à première vue et dans l'ensemble : en effet, la plupart des fleurs n'ont qu'un développement médiocre et se distinguent à peine du feuillage, certaines mêmes sont déplaisantes sinon hideuses. D'autre part, les fleurs les plus belles sont déparées au centre par la tache velue des organes sexués. C'est ainsi que l'intérieur d'une rose ne répond nullement à

sa beauté extérieure, que si l'on arrache jusqu'au dernier les pétales de la corolle, il ne reste plus qu'une touffe d'aspect sordide. D'autres fleurs, il est vrai, présentent des étamines très développées, d'une élégance indéniable, mais si l'on avait recours, une fois encore, au sens commun, il apparaîtrait que cette élégance est celle du diable : ainsi certaines orchidées grasses, plantes si louches qu'on est tenté de leur attribuer les perversions humaines les plus troubles. Mais plus encore que par la salissure des organes, la fleur est trahie par la fragilité de sa corolle : aussi, loin qu'elle réponde aux exigences des idées humaines, elle est le signe de leur faillite. En effet, après un temps d'éclat très court, la merveilleuse corolle pourrit impudiquement au soleil, devenant ainsi pour la plante une flétrissure criarde. Puisée à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble brusquement recourir à son ordure primitive : la plus idéale est rapidement réduite à une loque de fumier aérien. Car les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté, même après qu'elles sont mortes : elles se flétrissent comme des mijaurées vieillies et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues.

Il est impossible d'exagérer les oppositions tragi-comiques qui sont marquées au cours de ce drame de la mort indéfiniment joué entre terre et ciel, et il est évident qu'on ne peut paraphraser ce duel dérisoire qu'en introduisant, non tant comme une phrase, mais plus exactement comme une tache d'encre, cette banalité écœurante : *que l'amour a l'odeur de la mort*. Il semble, en effet, que le désir n'ait rien à voir avec la beauté idéale, ou plus exactement qu'il s'exerce uniquement pour souiller et flétrir cette beauté qui n'est pour tant d'esprits mornes et rangés qu'une limite, un *impératif catégorique*. On représenterait ainsi la fleur la plus admirable non, suivant le verbiage des vieux poètes, comme l'expression plus ou moins fade d'un idéal angélique, mais, tout au contraire, comme un sacrilège immonde et éclatant.

Il y a lieu d'insister sur l'exception que représente à cet égard la fleur sur la plante. En effet, dans l'ensemble, la partie extérieure de la plante, si l'on continue d'appliquer la méthode d'interprétation introduite ici, revêt une signification sans ambiguïté. L'aspect des tiges feuillues provoque généralement une impression de puissance et de dignité. Sans doute de folles contorsions des vrilles, de singulières déchirures du feuillage témoignent que tout n'est pas uniformément correct dans l'impeccable érection des végétaux. Mais rien ne contribue plus fortement à la paix du cœur, à l'élévation d'esprit et aux grandes notions de justice et de rectitude que le spectacle des champs et des forêts, les parties infimes de la plante, qui témoignent parfois d'un véritable ordre architectural, contribuant à l'impression générale. Aucune fêlure, semble-t-il, on pourrait dire stupidement aucun *couac*, ne trouble d'une façon notable l'harmonie décisive de la nature végétale. Les fleurs elles-mêmes, perdues dans cet immense mouvement du sol vers le ciel, sont réduites à un rôle épisodique, à une diversion d'ailleurs apparemment incomprise : elles ne peuvent que contribuer, en brisant la monotonie, à la séduction inéluctable produite par l'impulsion générale de bas en haut. Et il ne faudrait pas moins, pour détruire l'impression favorable, que la vision fantastique et impossible des racines qui grouillent, sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine.

En effet, les racines représentent la contre-partie parfaite des parties visibles de la

plante. Alors que celles-ci s'élèvent noblement, celles-là, ignobles et gluantes, se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière. Il y a d'ailleurs lieu de remarquer que la valeur morale indiscutée du terme *bas* est solidaire de cette interprétation systématique du sens des racines : ce qui est *mal* est nécessairement représenté, dans l'ordre des mouvements, par un mouvement du haut vers le bas. C'est là un fait qu'il est impossible d'expliquer si l'on n'attribue pas de signification morale aux phénomènes naturels, auxquels cette valeur est empruntée, en raison, précisément, du caractère frappant de l'*aspect*, signe des mouvements décisifs de la nature.

Il semble d'ailleurs impossible d'éliminer une opposition aussi flagrante que celle qui différencie la tige et la racine. Une légende, en particulier, témoigne de l'intérêt morbide qui a toujours été plus ou moins marqué pour les parties qui s'enfonçaient dans la terre. Sans doute, l'obscénité de la mandragore est fortuite, comme d'ailleurs la plupart des interprétations symboliques particulières, mais ce n'est pas par hasard qu'une accentuation de cet ordre, ayant pour conséquence une légende de caractère satanique, porte sur une forme évidemment ignoble. On connaît, par ailleurs, les valeurs symboliques de la carotte et du navet.

Il était plus difficile de montrer que la même opposition apparaissait en un point isolé de la plante, dans la fleur, où elle prend une signification dramatique exceptionnelle.

Il ne peut se présenter aucun doute : la substitution des formes naturelles aux abstractions employées couramment par les philosophes apparaîtra non seulement étrange, mais absurde. Il importera probablement assez peu que les philosophes eux-mêmes aient souvent dû recourir, bien qu'avec répugnance, à des termes qui empruntent leur valeur à la production de ces formes dans la nature, comme lorsqu'ils parlent de *bassesse*. Aucun aveuglement n'embarrasse lorsqu'il s'agit de défendre les prérogatives de l'abstraction. Cette substitution risquerait d'ailleurs d'entraîner beaucoup trop loin : il en résulterait, en premier lieu, un sentiment de liberté, de libre disponibilité de soi-même dans tous les sens, absolument insupportable pour la plupart ; et une dérision troublante de tout ce qui est encore, grâce à de misérables élusions, *élevé*, noble, sacré... Toutes ces belles choses ne risqueraient-elles pas d'être réduites à une étrange mise en scène destinée à rendre les sacrilèges plus impurs ? Et le geste confondant du marquis de Sade enfermé avec les fous, qui se faisait porter les plus belles roses pour en effeuiller les pétales sur le purin d'une fosse, ne recevrait-il pas, dans ces conditions, une portée accablante ?

Georges BATAILLE.

N.-B. — Les photographies inédites qui sont publiées avec cet article sont dues à M. Blossfeldt. Elles sont reproduites avec l'autorisation des éditions Ernst Wasmuth de Berlin.

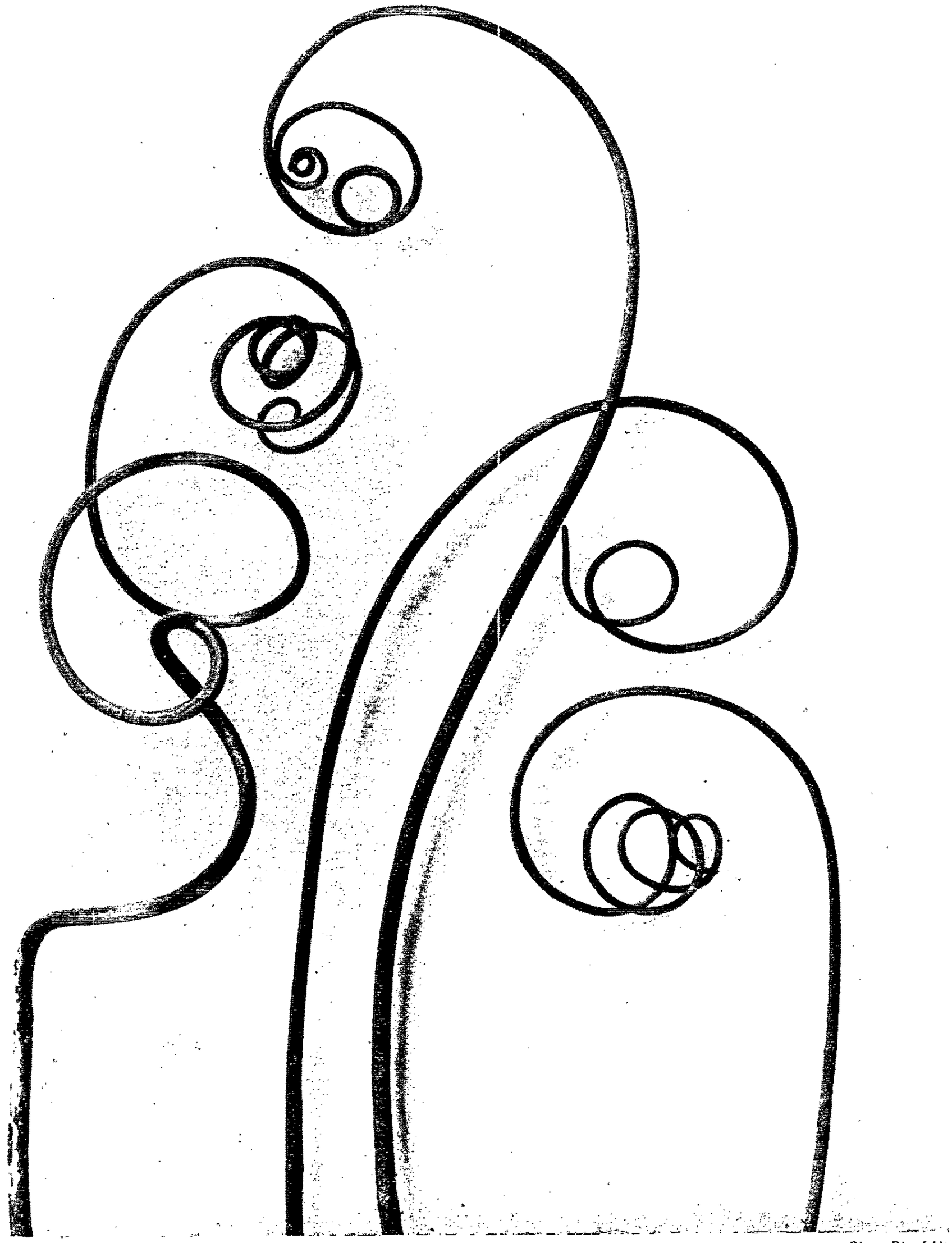


Photo Blossfeldt

VRILLES DE NAVET DU DIABLE *(BRYONA ALBA)*. AGRANDI 5 FOIS.

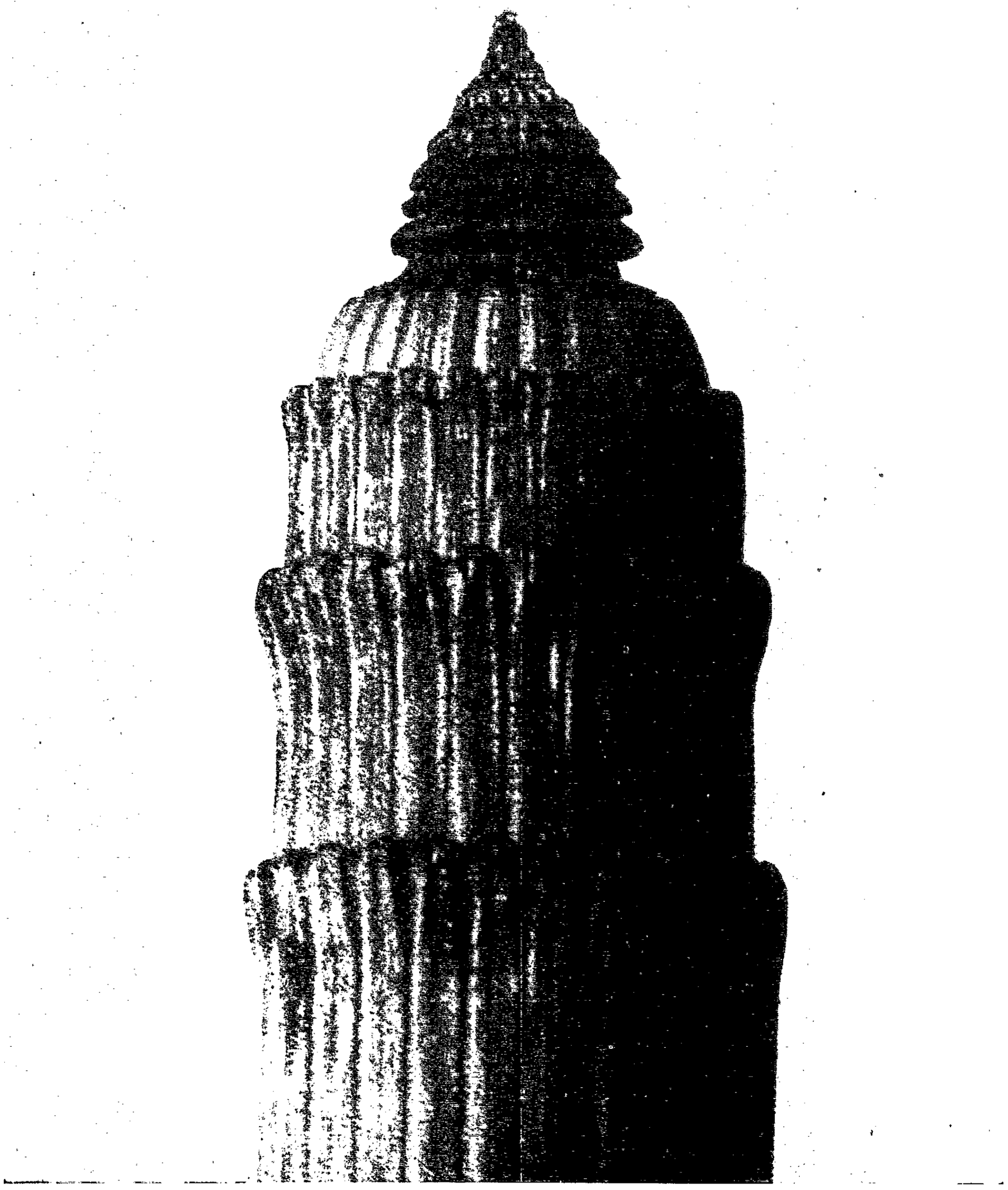


Photo Blossfeldt

QUEUE DE CHEVAL *(EQUISETUM HIEMALE)*, POUSSE HIVERNALE. AGRANDI 20 FOIS.

Photo Blossfeldt

ÉPI D'ORGE FAUX-RIZ *(HORDEUM DISTICHUM)*. AGRANDI 3 FOIS.

Photo Blossfeldt

CROSSE DE FOUGÈRE *(BLECHNUM SPICANTE)*. AGRANDI 12 FOIS.

DICTIONNAIRE CRITIQUE

ABSOLU. — Il est certain que l'homme a inventé Dieu, afin que sa misère soit défendue par quelqu'un de plus grand que lui : Dieu est l'antithèse dialectique des imperfections humaines. Les entités idéales servent de compensations à la misère, c'est pourquoi les qualités données aux dieux décrivent par contradiction les défauts et la bassesse du créateur des dieux.

L'absolu est la somme des compensations de la misère humaine. Pour créer une notion aussi parfaite, l'homme a dû renoncer à son propre et misérable contenu. L'absolu est puissant parce qu'il est parfaitement vide : c'est grâce à ce caractère qu'il représente le comble de la vérité. On ne peut rien démontrer par l'absolu : l'absolu est justement la vérité suprême qui reste indémontrable. Seuls peuvent être démontrés les détails, les entr'actes. Mais précisément, cette impossibilité de prouver l'absolu le rend inattaquable. Il est impossible d'ébranler un mensonge qui, n'ayant pas d'objet, ne peut être rapporté à rien : le mensonge, en effet, ne peut être constaté que si un objet, facile à embrasser d'un coup d'œil, n'apparaît pas conforme, ce qui revient à dire dans des cas sans importance. Le mensonge, limité par un objet peut être prouvé, mais jamais l'artifice d'une construction, parce que celle-ci exclut l'objet. C'est ainsi que les œuvres d'art sont indémontrables du fait qu'elles sont séparées, comme l'absolu, de l'objet.

L'absolu est la plus grande dépense de forces faite par l'homme ; il cherche ensuite à repêcher les forces perdues au moyen de prières : où l'on voit que l'homme ne supporte pas ses propres forces, étant obligé de se séparer d'elles pour trouver l'équilibre. Il faut ajouter que l'homme, avant tout, a peur de lui-même et de ses propres créations, des entités imaginaires qu'il a séparées de lui-même. C'est ainsi qu'il fait tout pour oublier ses rêves, parce qu'il craint son âme divagante. Je crois que l'homme a moins de crainte devant l'Univers que devant lui-même, car il ne connaît pas le monde, mais seulement un petit coin.

L'absolu a été le plus grand exploit de l'homme : c'est grâce à cet exploit qu'il a dépassé le stade mythologique. Mais c'était en même temps sa plus grande défaite, parce qu'il inventait quelque chose de plus grand que lui. L'homme a créé sa propre servitude. Cet absolu est identique au vide et à ce qui n'a pas d'objet. C'est ainsi que l'homme meurt par l'absolu qui est en même temps son moyen de liberté. L'homme se meurt, tué par ses fétiches, dont l'existence est plus ou moins située dans l'absolu.

Il semble que la philosophie soit la dégénérescence de l'état mythologique : en effet, à l'époque philosophique, l'absolu est affaibli à tel point qu'il a besoin d'être démontré. Les choses, dont la faiblesse est telle qu'après les avoir accepté à la légère, on doit encore les démontrer, sont appelées des faits de science ou de connaissance.

Les dieux absolus étaient au début les ancêtres des gouvernants, qui se divinisaient pour accroître la servitude et la crainte. L'absolu neutre est, comme l'argent, un moyen de puissance : l'un et l'autre peuvent être changés en n'importe quoi, puisqu'ils ne possèdent pas de qualités précises. L'absolu appartient aux chefs, aux prêtres, aux fous, aux animaux et aux plantes. D'un côté les puissants et les rois, de l'autre les êtres sans aucun pouvoir, entièrement séparés des objets et libres par le fait même de leur pauvreté.

La puissance de l'absolu se montre dans son identité avec l'inconditionnel. On a identifié l'absolu à l'essence et à l'être même, et c'est par l'absolu qu'on s'éternise. Quelle crainte de la mort ! On doit commencer à voir les mots à travers la mort, et c'est ainsi qu'ils deviennent des esprits immortels comme ceux-ci. Les mots, créés par l'homme, deviennent ses cauchemars et les notions sont les cabanons des logiciens ; c'est par les notions qu'on escroque la durée.

L'absolu appartient aux types tectoniques-extatiques ; l' "homme-serpent" d'aujourd'hui croit

uniquement à son " moi " banal et plat : c'est ainsi qu'il a trouvé la forme la plus vilaine de l'absolu, et une liberté qui, après qu'on a oublié la mort, a cessé d'être limitée par des " tabous " et n'est plus que basse et vilaine.

C. E.

MATÉRIALISME. — La plupart des matérialistes, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéaliste. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordres divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme *idéale* de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière *devrait être*. La matière morte, l'idée pure et Dieu répondent, en effet, de la même façon, c'est-à-dire parfaitement, aussi platement que l'élève docile en classe, à une question qui ne peut être posée que par des philosophes idéalistes, à la question de l'essence des choses, exactement de l'*idée* par laquelle les choses deviendraient intelligibles. Les matérialistes classiques n'ont même pas vraiment substitué la cause au *devoir être* (le *quare* au *quamobrem*, c'est-à-dire le déterminisme au destin, le passé au futur...). Dans le rôle fonctionnel qu'ils ont inconsciemment donné à l'idée de science, leur besoin d'autorité extérieure a placé, en effet, le devoir être de toute apparence. Si le principe des choses qu'ils ont défini est précisément l'élément stable qui a permis à la science de se constituer une position paraissant inébranlable, une véritable éternité divine, le choix ne peut en être attribué au hasard. La conformité de la matière morte à l'idée de science se substitue chez la plupart des matérialistes aux rapports religieux établis précédemment entre la divinité et ses créatures, l'une étant l'*idée* des autres.

Le matérialisme sera regardé comme un idéalisme gâteux dans la mesure où il ne sera pas fondé immédiatement sur les faits psychologiques ou sociaux et non sur des abstractions, telles que les phénomènes physiques artificiellement isolés. Ainsi c'est à Freud, entre autres — plutôt qu'à des physiciens depuis longtemps décédés et dont les conceptions sont aujourd'hui hors de cause — qu'il faut emprunter une représentation de la matière. Il importe peu que la crainte des complications psychologiques (crainte qui témoigne uniquement de la débilité intellectuelle) engage des esprits timides à découvrir dans cette attitude un faux-fuyant ou un retour à des valeurs spiritualistes. Il est temps, lorsque le mot *matérialisme* est employé, de désigner l'interprétation directe, *excluant tout idéalisme*, des phénomènes bruts et non un système fondé sur les éléments fragmentaires d'une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux.

G. B.

MÉTAPHORE. — « La *Métaphore* (du grec μεταφορα, translation) est une figure par laquelle l'esprit applique le nom d'un objet à un autre, grâce à un caractère commun qui les fait rapprocher et comparer. » (Darmesteter). Toutefois, on ne sait où commence et où s'arrête la métaphore. Un mot abstrait se forme par la sublimation d'un mot concret. Un mot concret, qui ne désigne jamais l'objet que par une de ses qualités, n'est guère lui-même qu'une métaphore, ou tout au moins une expression figurée. De plus, désigner un objet par une expression qui lui correspondrait, non au figuré mais au propre, nécessiterait la connaissance de l'essence même de cet objet, ce qui est impossible, puisque nous ne pouvons connaître que les phénomènes, non les choses en soi.

Non seulement le langage, mais toute la vie intellectuelle repose sur un jeu de transpositions, de symboles, qu'on peut qualifier de métaphorique. D'autre part, la connaissance procède toujours par comparaison, de sorte que tous les objets connus sont liés les uns aux autres par des rapports d'interdépendance. Il n'est pas possible de déterminer, pour deux quelconques d'entre eux, lequel est désigné par le nom qui lui est propre et n'est pas la métaphore de l'autre, et vice versa. L'homme est un arbre mobile, aussi bien que l'arbre un homme enraciné. De même le ciel est une terre subtile, la terre un ciel épaissi. Et si je vois un chien courir, c'est tout autant *la course qui chienne*.

..... Cet article lui-même est métaphorique.

M. L.

LE SPHINX HITTITE DU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

La découverte à Tell Amarna de la célèbre correspondance en caractères cunéiformes échangée. vers 1400 avant J.-C., entre les princes hittites de l'Asie occidentale et les pharaons d'Egypte, a prouvé par des documents irréfutables que des relations étroites ont existé entre les Hittites d'Asie Mineure et l'Egypte. Ces documents montrent que des ambassades furent envoyées de part et d'autre et qu'elles échangèrent des présents ; que des personnages princiers circulèrent entre les deux pays, passagèrement, pour de courtes visites, ou plus longuement à l'occasion de mariages, en sorte que les deux peuples purent étudier réciproquement leur culture et se l'assimiler. L'Egypte, avec sa civilisation séculaire, était si manifestement supérieure aux Hittites que la prépondérance de sa culture ne pouvait manquer de se faire sentir, et cela avec d'autant plus de force que les Hittites, ambitieux de s'élever, accueillirent avec avidité les dons de la culture égyptienne. Celle-ci avait à leurs yeux d'autant plus de prestige que, par la victoire de leurs armes, les Egyptiens l'avaient auparavant, vers 1500 avant J.-C., portée jusqu'en Mésopotamie. En adoptant les chars de course conduits par des chevaux et en améliorant leurs ornements, les Egyptiens étaient devenus, peu avant leurs relations avec les Hittites, le premier peuple cultivé de l'ancien Orient.

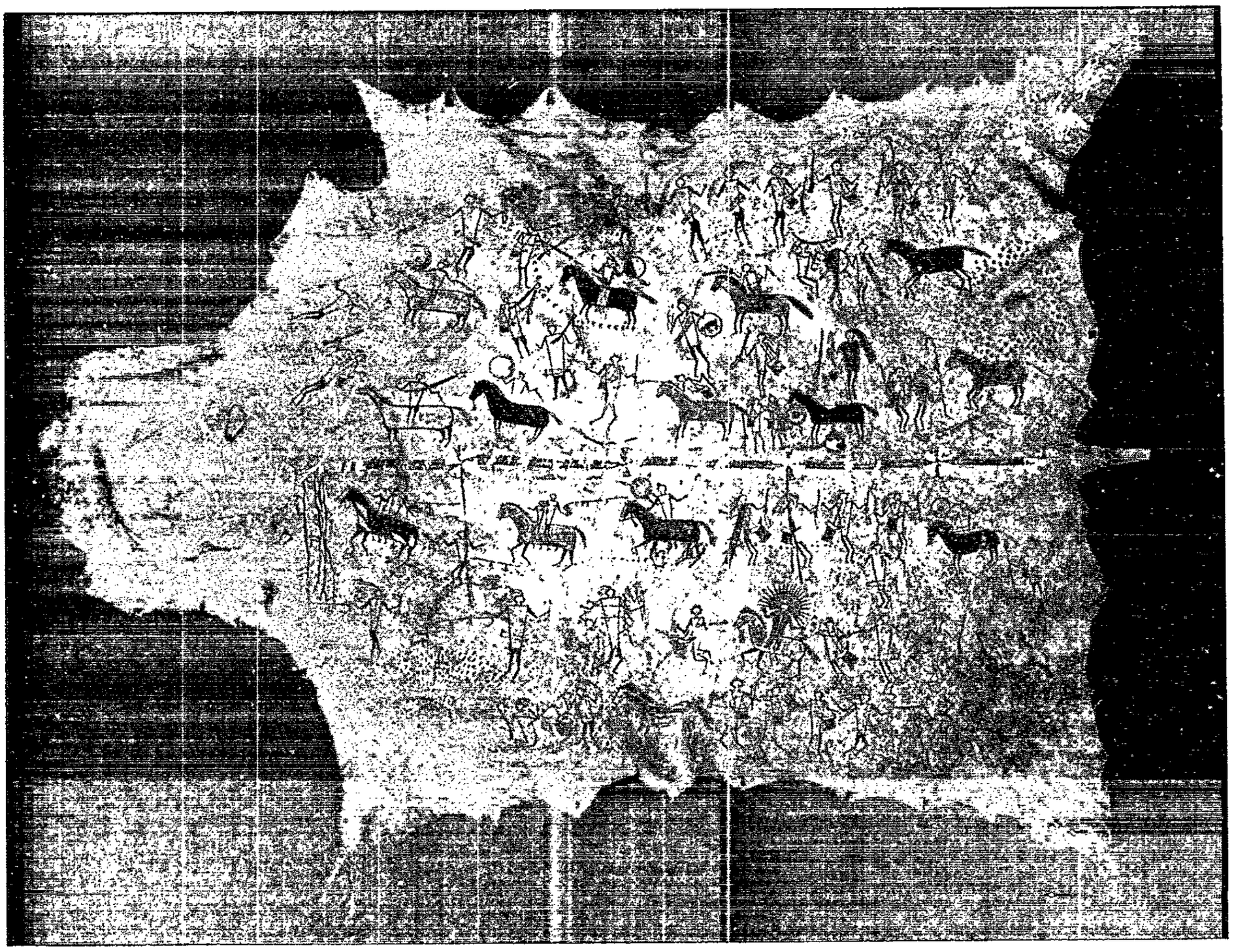
L'Asie antique, vers 1500 avant J.-C., avait emprunté aux Egyptiens bien plus qu'elle ne leur avait donné. Ainsi, elle tenait d'eux des éléments importants de sa culture, le verre et la faïence, le chiton, vêtement égyptien des femmes, et leur avait également emprunté le chat. Mais les relations des Egyptiens avec les Hittites furent particulièrement étroites, en sorte que ces derniers s'assimilèrent, en les amalgamant à leurs particularités nationales, beaucoup d'éléments égyptiens. Ils adoptèrent le « disque ailé du soleil » comme symbole de leur dieu du Soleil. Et nous signalerons en particulier le sphinx-lion qui, à Hatti (Boghaz-Keui), comme à Ojuk, représente le roi hittite dans son vêtement national, avec le visage rasé, le casque orné de cornes et, de plus, pourvu d'ailes : cette figuration est semblable au sphinx-lion égyptien. Une des ailes porte d'ailleurs une inscription hittite sous forme d'image dont le modèle a été emprunté aux hiéroglyphes égyptiens. La coiffure enroulée de ce sphinx est semblable à l'ornement de la déesse Hathor. A Tell Halaf, ce sphinx est féminin, représenté comme une femme voilée, en sorte que l'on peut penser qu'il représente une reine. A Melidia (Malatia-Ordasu) et en certains autres lieux de culture hittite, le roi porte également, comme insigne, l'ureus, le serpent dressé, symbole séculaire des pharaons.

Mais l'imitation des Hittites à l'égard des Egyptiens n'est pas seulement sensible dans ces signes extérieurs : elle est également marquée par certaines particularités de style, dans la plastique des groupes de deux personnages ou animaux et notamment dans la position des membres. Comme les Egyptiens, les Hittites accouplaient pour servir de base à leurs colonnes et à leurs statues, des lions, des taureaux ou des sphinx ou les disposaient de part et d'autre d'une porte. Ils gardèrent enfin cette particularité de placer les membres postérieurs en avant.

Cette imitation des Egyptiens est sensible en Asie-Mineure, en Syrie et dans la Mésopotamie du Nord, à l'exception de l'Assyrie. L'Assyrie n'adopte que la forme extérieure des symboles. Par contre, elle a conservé son art, son style et sa culture propres, apparentés seulement avec l'art et la culture de Babylone, à qui la liait si étroitement une communauté de langue et de tradition. En Assyrie, le sphinx ailé est une divinité inférieure, peut-être un serviteur du soleil : les dieux supérieurs revêtaient la forme humaine ; d'ailleurs, l'identification du roi avec la divinité n'était plus en usage : on faisait simplement des sacrifices aux statues et aux stèles du roi auxquelles on rendait les honneurs dus aux dieux. C'est ce qui rend d'autant plus clairs les rapports spirituels étroits qui unirent les Hittites et les Egyptiens : en effet, ces deux peuples ont également fait du sphinx ailé, dans la forme et dans la croyance, une représentation du roi-dieu.

Eckehard UNGER.

SPHINX-LION
MUSÉE DE CONSTANTINOPLE



ROBE EN PEAU DE BISON. MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO

ROBES BIOGRAPHIQUES DU CANADA

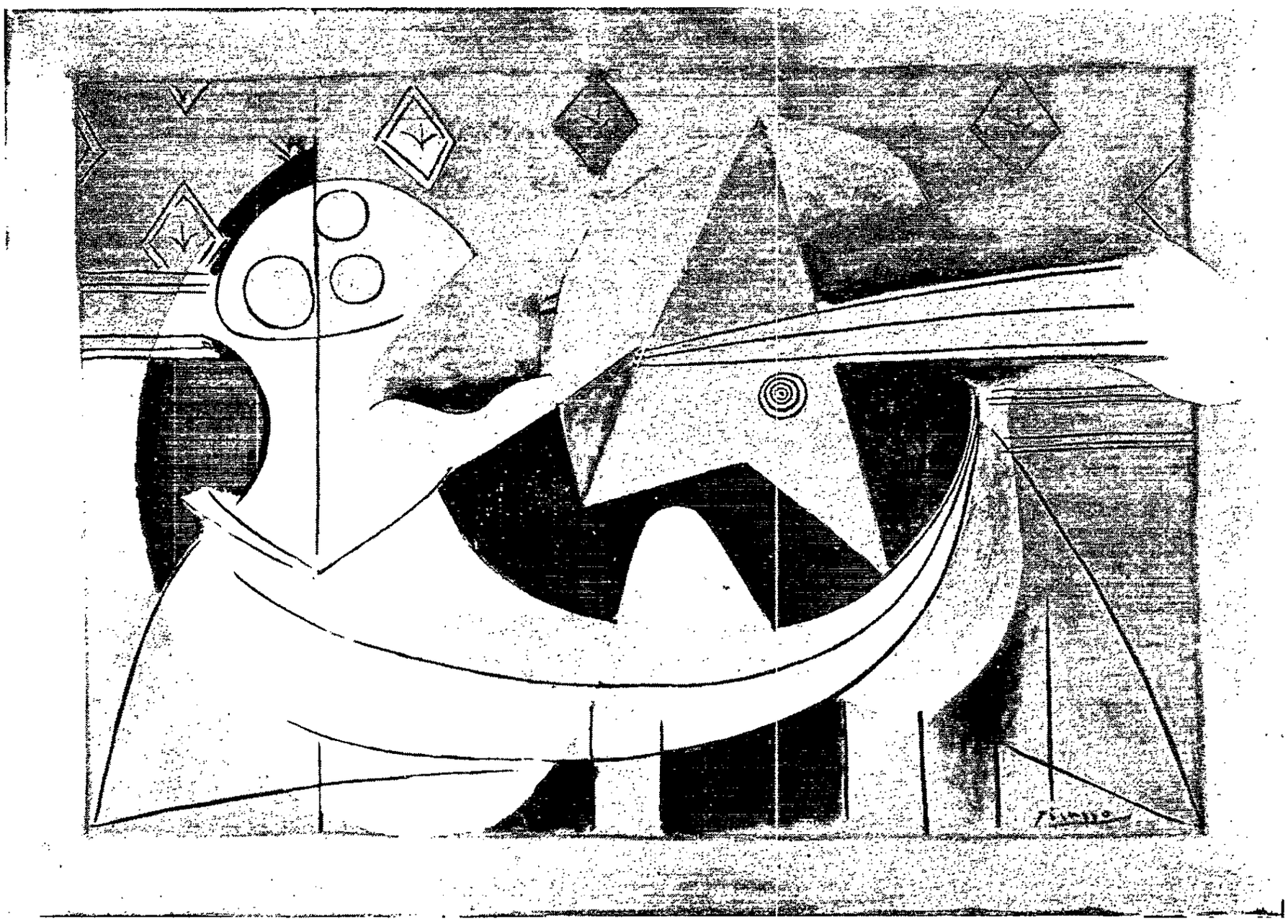
Ces robes sont des peaux de bison entières sur lesquelles on a peint diverses scènes. La robe que nous publions relate, dans un style géométrique, les exploits d'un guerrier mandan. La peau de bison dont elle est faite mesure, du cou à la naissance de la queue, 230 centimètres. Elle appartient au Musée d'Ethnographie du Trocadéro (n° 15418, don Chaplain-Duparc) qui l'a prêté à l'*Exposition rétrospective des Colonies françaises de l'Amérique du Nord* organisée à la Société de Géographie, où elle figure entre deux autres peaux plus petites, mais non moins belles. On ne manquera pas d'admirer ces étonnantes productions de l'art canadien, le seul, en Amérique, qui ait subsisté brillamment après la conquête : on connaît, d'autre part, les œuvres étonnantes (masques, poteaux totémiques, tissus peints, etc.) des Tlimkit, des Kwakiutl et autres peuples de la côte ouest.

L'EXPOSITION DE LA PEINTURE FRANÇAISE DU FOGG ART MUSEUM, HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE, MASSACHUSSETTS

Cette excellente exposition a été organisée par le directeur du musée, M. Sachs. cent vingt-cinq tableaux français y sont montrés. Chronologiquement, on commence avec Prudhon, David, Ingres, et on finit avec Picasso et Braque.

COURBET. LA TOILETTE DE LA MARIÉE (SMITH COLLEGE MUSEUM. NORTHAMPTON)

De Corot, nous citerons le paysage de Montigny-les-Cormeilles, du Farnsworth Museum, Wellesley College. La violence concentrée de cette composition est admirable. Les cubes des maisons sont comprimés dans le raccourci de la rue, mais la vue s'élargit, arrêtée seulement par l'horizon de la plaine qui enferme tout. De Delacroix, notons la Pieta du Museum of Fine Arts, Boston. Une synthèse remarquable du colorisme vénitien et de Rembrandt. Le Wadsworth Atheneum, Hartford, expose un des plus beaux dessins de Daumier : les Saltimbanques. De Daumier est également exposé l'Homme à la corde ; signalons dans la collection David-Weill, une variante de ce tableau. Le Smith College Museum est représenté par un Courbet : la Toilette de la mariée. Dans cette toile, qui compléterait fort bien l'Exposition Courbet de Paris, la manière du tableau de genre hollandais est simplifiée et agrandie jusqu'au monumental. Suivent de beaux exemples des maîtres impressionnistes. On remarque, entre autres, la Prune de Manet, la spirituelle composition de Degas : les Blanchisseuses... Mr. Spaulding montre un excellent paysage de Cézanne. On voit, de la collection de Mr. et Mrs. Potter Palmer, les Deux petites filles de cirque de Renoir. De Van Gogh, nous citerons un portrait du facteur Roulin, de la collection Robert Treat Paine, l'Arlésienne (sans les gants), de la collection Adolph Lewisohn, et les Paveurs, de la collection Gilbert E. Fuller. On se demande devant ces morceaux brillants comment on put être dupes des faux Van Gogh de M. Wacker, et on est surpris du dilettantisme de certains experts. A travers Lautrec, Modigliani, on arrive à Picasso et à Braque. Nous souhaitons que les collectionneurs avertis qui ont prêté des toiles à cette exposition incorporent à leurs collections quelques œuvres plus caractéristiques de ces deux grands peintres.



PICASSO, NATURE MORTE (AVRIL 1927). — GABRIEL PAUL ROSENBERG

QUELQUES PEINTRES A LA GALERIE PAUL ROSENBERG

Une exposition récente à la Galerie Paul Rosenberg réunissait des toiles de Picasso, Braque, Léger, Matisse, Derain et Marie Laurencin.

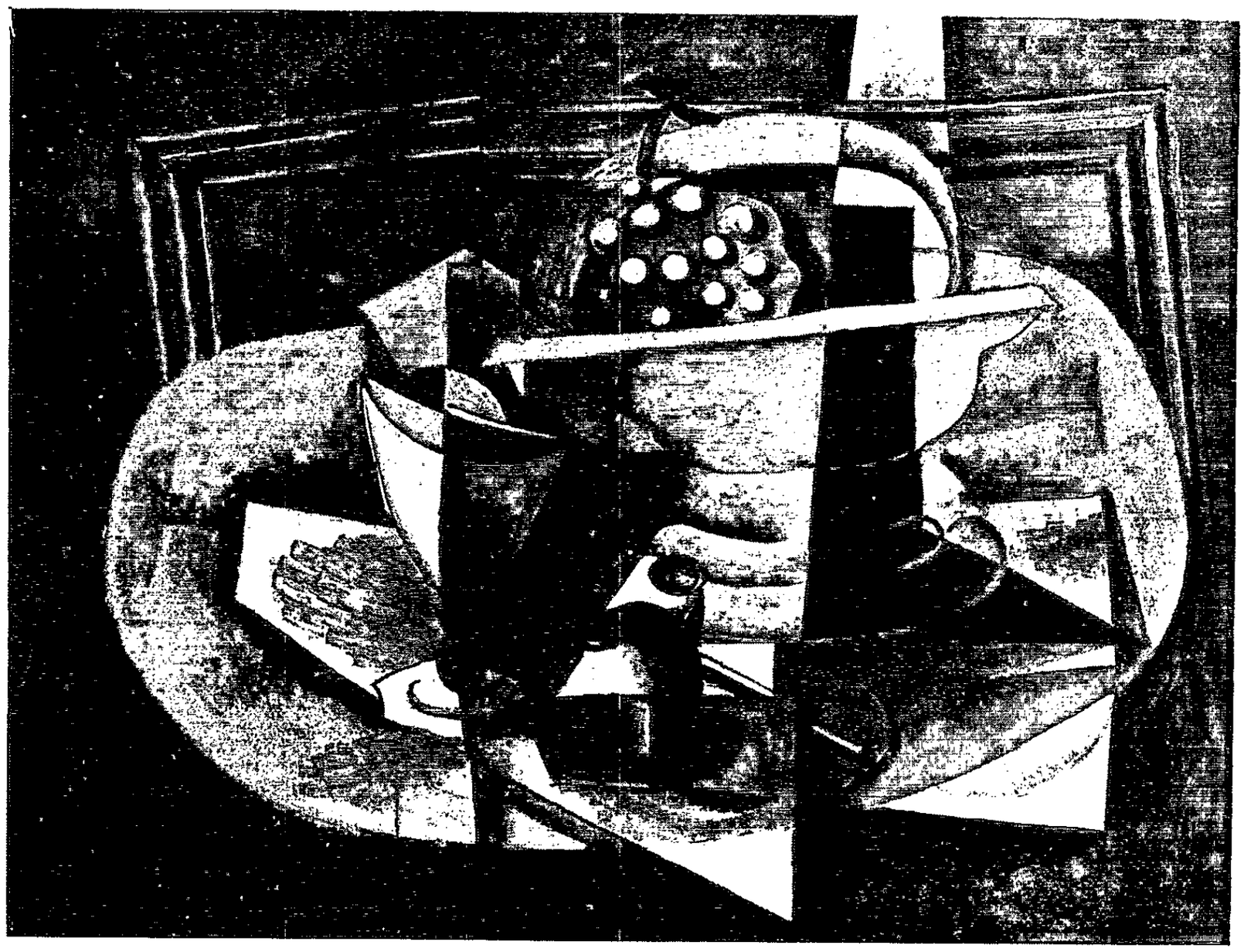
De Picasso étaient exposés trois tableaux des plus importants : Le Peintre et son Modèle, dont nous avons publié une reproduction dans le numéro 1 de *Documents*, et deux figures, l'une de 1928, l'autre un peu plus ancienne. De tous les peintres de notre temps, Picasso est peut-être le seul à avoir atteint ce point de prodigieuse ambivalence où beauté et laideur sont des mots vides, de même que grâce ou monstruosité. On peut dire de lui qu'il est le maître dans toute l'acception du mot, non pas au sens stupide de quelqu'un qui fait pompeusement école, mais d'un homme qui maîtrise les choses.

Braque est représenté par quelques natures mortes de 1928 et 1929. Leur perfection technique est incomparable. Tant de force, unie à tant de délicatesse, donne à chacune d'entre elles une étonnante séduction. Ici tout est chatoyant, comme le pelage de certaines bêtes, les plumes de certains oiseaux.

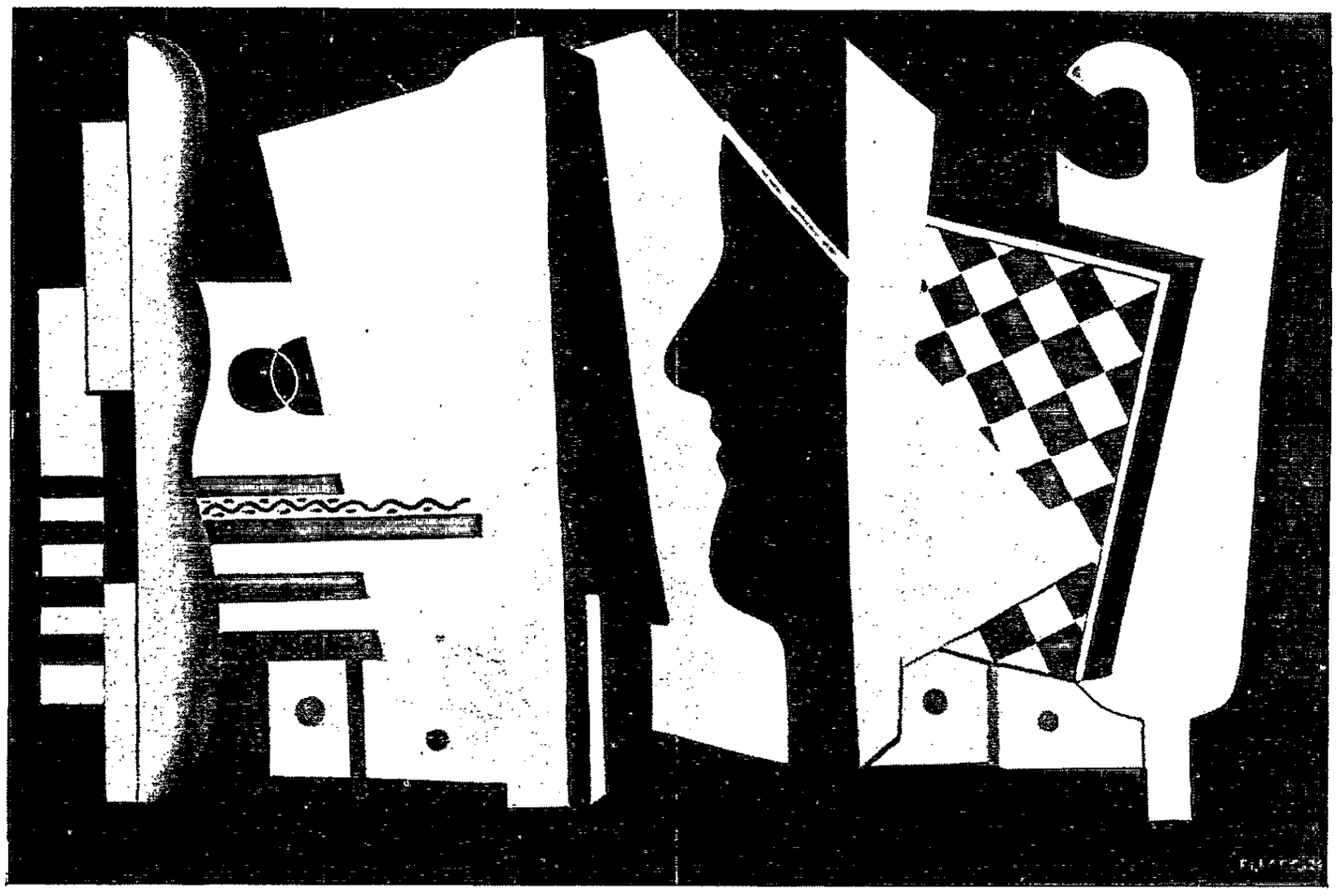
Les brillantes compositions de Léger montrent qu'il est toujours celui dont Apollinaire disait que ses toiles ont « avec la sueur des grands efforts et des longues fatigues, l'humidité des baisers ».

Matisse expose plusieurs tableaux, qui sont surtout de beaux décors. La couleur y prédomine, mais on est déjà loin de l'impressionnisme. Le grand bouleversement cubiste se prépare, et dans ces toiles d'un port-impressionniste nous en voyons déjà quelques signes avant-coureurs.

Quant à Derain, ses tableaux récents semblent ceux de quelqu'un qui ne parvient pas à sortir de son trouble d'homme écrasé par les vieux maîtres. Il est d'une autre époque.



BRAQUE. NATURE MORTE (1929). — GALERIE PAUL ROSENBERG



LÉGER. COMPOSITION (1929) GALERIE PAUL ROSENBERG

DOCUMENTS. - N[r] 3. June 1929

ENGLISH SUPPLEMENT

THE DISCOVERY AT OSEBERG

The tomb situated in the domain of Oseberg near Tönsberg and excavated in 1904 under the direction of Professor Gustafson is most probably the vault of Aasa, queen of Vestfold, who died about A. D. 850.

The vault had been built within a ship, which was in point of fact a pleasure boat reserved for the queen. This ship was drawn up on to the dry land, was firstly covered over with large stones and then with a layer of earth mixed with peat, thus forming an enormous mound. This is a sepulchral ship ; this means of burial was the result of the belief that a ship was necessary fot the journey of the dead into the other world ; this belief was very prevalent among the Germans of the North but originated from Northern Scandinavia. The tomb of this queen of the Vikings might be described as the counter-part of that of Tutankhamon, but such a comparison would not do justice to the significance of this discovery, which is unique from the standpoint of the history of art. The discovery of the tomb of Tutankhamon definitely fixed and corroborated a conception of Egyptian civilisation, which had already been rendered familiar by a number of similar discoveries. The ship of Oseberg and what she contains suddenly reveal to us the art of an epoch, which up till now had been but dimly illuminated by isolated fragments and myths. The carved surface of twenty square metres is illustrative of an extremely civilised and monumental art, which is known only by its later manifestations (the gate of the church at Urnes) and is liable to give us an entirely new general conception of the soul and character of the Vikings. It was these men of Vestfold who in A. D. 834 pillaged Nantes ; history depicts them for us as barbarians, capable only of destroying the treasures of civilisation created by others. The art of the ship of Oseberg suddenly brings to light the refinement of these later pagans and shows us their souls in all their complex and problematical nature.

The ship of Oseberg is strickly speaking an open boat, which can be manœuvered either by means of sails or oars. She is about twenty metres long, five metres wide, and 1 m. 60 high. With the thirty oarsmen (fifteen pairs of oars) she forms a transition between the ordinary ships and the long vessels subsequently constructed by the Normans. In form and construction, she corresponds to the ship of Gokstad which is already known ; the ship of Oseberg is however not so solidly constructed, as she was not designed for navigation on the high seas, but merely for voyages along the coasts and in the fjords. At all events this ship is also characterized by horizontal lines running parallel to the water line, by two stems which are identical and rise up with the same majestic force, by oak planks which overlap each other like tiles, by timbers nailed on to the keel and connected with each other by means of cross beams, by the long lateral tiller, and by the upper strake of the ship on to which the warriors' shields were hung. All this is exactly like the equipment depicted on the Bayeux tapestries.

The death chamber, in the form of a tent, is in the interior of the ship, behind the mast. It has been very much damaged by the displacement of the flooring and by the enormous weight of the stones on the roof. Furthermore it was broken into and pillaged by pirates. Nevertheless remains of the queen's bed and of the slave sacrified on the occasion of her burial have been found ; subsequently were discovered some bedding, some figured materials, some chests, some lamps, a pair of scissors, a comb, a goblet etc. Also some pails and the remains of a loom, which are proofs of this princess' simple tastes and love of work, although her history reveals her character to us as anything by peaceful. Some curious objects have moreover been found : small sticks sumounted by animals' heads, which were probably used for holy rites. At the stern of the ship, behind the death chamber, was discovered a complete kitchen installation : kettles, wooden troughs, axes, a stool, furniture etc.; also two curtain rods, for use over beds, adorned with animals' heads, and the skeleton of an ox. The richest booty however was discovered in the bows of the ship and consisted of a large number of broken articles, which were put together again with minute care, as, for example, a solidly constructed and richly ornamented chariot. This may be a chariot used for the performance of holy rites or perhaps simply the queen's state coach. The following were also found : three sledges, the under frames, the bodies and the poles of which are entirely covered with ornamentations : an unornamented sledge, the remains of a bed and of chairs, several tent-posts, pails with wooden tools, balls of thread etc., spades, shoes, the ship's anchor, straps and other parts of a ship's equipment. On the ship's prow were also found the skeletons of four dogs and ten horses. Five more skeletons of horses, all with their heads cut off were discovered outside the ship.

According to the article of ADAMA VAN SCHELTEMA, *pp.* 121-129.

A STUDY OF MATERIAL CIVILISATIONS ETHNOGRAPHY, ARCHAEOLOGY, PREHISTORY

Ethnography, like all the sciences concerning the human races, is of recent date. Prehistory also was only constituted as a science three quarters of a century ago. Archaeological studies however date back much further, owing to the attraction which classical civilisations have always exerciced over men's minds.

Clearly these are three aspects of one and the same science and the line which separates them is absolutely artificial.

At the present time, ethnography should no longer be anything but comparative. In the initial stages it was advisable and even indispensable to give minute and complete descriptions of collections, to draw up inventories, to accumulate carefully classified documents. Today

it would be a mistake not to do more and better. The description of objects, which is still indispensable, is but half the work ; it merely serves as the basis of a comparison between the civilisation under consideration and the neighbouring ones. This indeed is the only way in which one can hope to establish relationships and connections between them and discover by what means different forms of culture spread from one to the other.

Like somatic anthropology, ethnography has been handicapped by errors of method. Just as anthropologists believed they could define a population on the basis of a unique character, which they a priori considered essential, ethnographers thought that a civilisation could be defined by one of its elements, just as if upon this element depended all the others. Even today certain specialists in this branch speak of a " civilisation of the bow ", which means that the mere use of the bow by a certain population necessarily implies that it possessed a series of other definite forms of culture. Such a conception is both erroneous and dangerous.

In ethnography, just as in somatic anthropology, groups of elements must be studied ; if, for the convenience of the exposition, it is necessary to consider succesively each element of a given civilisation, the conclusions drawn are only valid, if they apply to all the elements studied, or at least to a large number of them.

Ethnography must not merely be the morphological study of objects manufactured by man. It must also comprise the study of the technical aspects, which are more permanent than forms and are more easily borrowed. If after having shown that two nations have in common many forms of culture, and that there is or has been geographical continuity between them, it is proved that, in order to manufacture the same objects, they used the same processes, any hypothesis of convergency must be definitely rejected and thereby the relationship of the two forms of civilisation is established.

It is not necessary to consider prehistory in any detail. As it only differs from ethnography and archaeology on account of the antiquity of the populations considered, it is evident that prehistoric collections can only be studied by a method unlike that applicable to ethnographical collections.

A few general remarks must be made about the three sciences, which in a somewhat arbitrary fashion participate in the study of material civilisation. It is essential that ethnography, like archaeology and prehistory, should include the study of everything which constitutes a civilisation. Prehistorians have in this connection shown the example by carrying out really exhaustive excavations, although some of them have frequently sought only for fine specimens and neglected the discoveries of objects either used currently or accidentally. Archaeologists and ethnographers have unfortunately exaggerated this tendency. We only have to go through the museums to realise that the collections are too often composed of choice objects, which are remarkable either on account of their rarity or of their artistic composition. However the essential point is to know all the aspects, or at least the normal aspects of a civilisation, and not its exceptional aspects, as revealed by the privileged classes. For the ethnologist the poor man's dwelling is as fruitful a study as the rich man's castle, if it is not more so. Certain ethnologists believe that the various civilisations have, in the course of ages, gone through the same stages, and that consequently analogies between two civilisations simply mean that they are in the same stage of evolution.

Others are inclined to interpret these facts as proofs of relationship. They establish in this way the principle of " courses of culture ". (Kultur-kreise), which have succeeded each other during the ages and have often been superposed, without there necessarily being any relationship between these " courses ". The first of these illustrate the point of view of the evolutionists and the second that of the historians.

As a matter of fact these two views are not so profoundly different from each other as they would appear ; in my opinion they can easily be reconciled. The best explanation I can give of my point of view is by drawing a comparison borrowed from paleontology.

Similarly ethnographers — and this is also true of sociologists — can very well admit that all civilisations during their evolution go through similar stages, and that at each of these stages they may have a sudden burst of development. The ethnographical method, as set forth in this article, whilst allowing for the distinction between convergencies and filiations quite naturally enables us to distinguish between civilisations, which are similar, because they are examples of identical stages of evolution, and those in the case of which such resemblances must logically be considered as proofs of relationship.

According to the article of Paul RIVET, *pp.* 130-134.

ENGRAVINGS BY JACQUES BELLANGE

We know that Jacques Bellange was an aristocrat, that he worked at Nancy from 1602 to 1617, that in 1603 he was appointed first ducal painter at the court of Lorraine ; that however is the only information we have about his life.

A very few drawings and less paintings by this artist have been preserved for us. His engravings at present constitute the most important part of this work. During the 18th century he was despised. He came under German and Italian influences, which with him developed into a morbid mannerisme and in this way produced strikingly hallucinating effects, which remind us of Greco's best work.

According to the article, pp. 135-140.

ROSSINI'S " ITALIANA IN ALGERI "

Stendhal considers that Rossini succeeded Napoleon in the post of the most renowned man in the world. However in 1813 when Napoleon Ist was still on the throne, Rossini, who was hardly twenty one. had begun to be famous. Both Stendhal and Rossini, who were intent upon the sensations of the moment, expressed at that time in their works a refreshing sense of beauty, of an easily accessible and limpid form of beauty.

Rossini's operas may have been turned into ridicule and only one of his operas, the " Barbiere di Seviglia ", may have been judged to be worthy of posterity ; moreover Stendhal's and Schopenhauer's appreciation of all Rossini's music may have been turned into ridicule, yet the performances at the " Teatro di Torino " and more especially of the " Italiana in Algeri " and of " Cenerentola " are eloquent proofs that this music was misunderstood, and that it is entirely admirable.

Schopenhauers's theory of music can only be explained by an analysis of the " Italiana " and not by that of the Wagnerian dramas.

There is no doubt that there exists a logical relationship, a preestablished harmony between the very spectacular action of the actors, the nonsensical libretto and the jingle of the music of the " Italiana in Algeri ". This music has been called physical ; yes, perhaps on account of its rythm and of its objective character. Everything seems to have been done beforehand. However the " mad illusions " of music are such that we realise nothing, or rather that we only now realise how much of the text and of the action is expressed by the music. Whereas in the " Barbiere " the music tries to adapt itself to Beaumarchais' play, in the " Italiana " it stiffens up the action and harmonizes with " the follies " of this text.

According to the article of André SCHAEFFNER, *pp.* 141-143.

" KING RODERICK " BY EUGÈNE DELACROIX

This painting is unique in Delacroix' work and seems like a miracle created by this man who had such a genius for improvisation. Alexandre Dumas, at whose house this painting was executed, explains in his memoires how its idea originated. He tells us that on March 15th 1832, on which date Dumas wished to give a ball, Delacroix painted " King Roderick " in a few hours to decorate a panel in one of the rooms of the villa, and this after Dumas had related to him the first canto of the Romancero of Cid. We must not only admire in this painting the artists' virtuosity, that " agility of the hand ", which he exacted from himself and for which he trained by drawing furiously for an hour every morning ; we must rather admire his creative force, his faculty of vision, thanks to which he was able in a flash to conjure up in his mind the whole picture, not as a mere and slavish illustration of the text given to him, but a living, tangible creation in which the artist both captures a fleeing image and brings into harmonious play the

lines, the surfaces, the colours and the lighting (as Delacroix used to say " in a co-ordinate manner "). He has no preconceived ideas, no recipes, no doctrines. Everything gushes from his inspiration and all the mechanism (in its widest sense) of his art becomes but a plaything in the hands of this master. When describing this painting Dumas speaks of the bleeding cavalier. However, neither he nor the man lying at his feet are bleeding. Dumas' mistake is due to the predominance of fiery red in the picture. This is how Delacroix' colouring reacts upon us in a symbolical and suggestive manner, " in its sensuous and spiritual significance ".

Nothing illustrates Delacroix' suggestive power so well as Dumas' mistake.

According to the article of Emil WALDMANN, *pp.* 144-146.

NOTES ON CUBISM

To stake the figurative world is equivalent to cashing a doubt over the guarantees of existence. The simpleton believes that the soundest experience man has of himself is his own body, and dares not deny such a certainty, although he suspects his own inner experiences. He believes that, as compared to what is without foundation in his own inner experiences, the direct experience he has of his own body constitutes the surest biological unit. His body, the instrument of all spatial experiences, seems to him so reliable a machine that he represents thereby the most lasting and living things, his gods and his dead.

The custom of adoring images being the replicas of the gods and the dead, and of thus strengthening a belief in a world had prevailed ; the existence of this world seemed to be more certain because it could not be proved. The mortal body of man had become the symbol of the immortal gods. By creating these idealised types all the eugenic records were beaten, and the exalted optimism of the procreators expressed itself either in the Parthenon or on post cards. Against all the problematical elements was set a unit, which had not yet been promised, viz. the human figure.

The possibility of repeating things set at rest those who feared death. The world of pictural replicas answered a need for eternity. Although, in order to enhance the fixedness of reality, the images were diminished in aesthetic value, they were steadier and more lasting than man. Tautology provided a guarantee against death, and the certainty of things was confirmed by images. An ancestral cult was applied to objects : in still-life studies, symbols of the joys attendant on property, slain turkeys, grapes and asparagus were immortalized... What a fake of eternity !

It was about 1908 that a very important feeling gained strength ; viz. the indifference of technicians concerning the motive, which was changing into scepticism in connection with the identity of objects. The sentimentalists might easily note in this movement a form of pessimism... Reality was beginning to die, and at the same time interest was aroused in archaic, mythical and tectonic epochs. A species of dualism as between forms and objects, which for some long time had been in preparation, made its appearance ; reality, in so far as it was criterion of painting, was rejected ; it was the end of the optimistic unity between reality and painting ; the latter was no longer an allegory any more than a fiction of another reality. In this way the rights of reality were strictly limited, and in this connection we may speak of the deadly force of the work of art. Face to face with immediate realities, mixed realities crumble to dust ; we might speak of an ascetism analogous to the mystics, of a temporary seclusion in the realm of autonomous vision.

About 1908 people began to be no longer satisfied with the purely pictural solutions. There came about a crisis in the art of colouring. It was, as in Giotto's days, the beginning of a new attempt to conquer space and to enlarge the visual consciousness.

The cubists began by eliminating conventional motives, which are situated on the periphery of visual processes. Motives were no longer objects separated from the spectator ; the thing seen became part of the spectator's activity and he adapted it to the succession of his subjective optic perceptions.

Objects have their value, in so far as they are the stable signs of our actions. Resemblances are appreciated inasmuch as they are a life insurance, and the world inasmuch as it is a tautology. Perfect creative work again came to the fore. The astonishment before miracles, the feeling that there are lacunae, the multiplicity of the senses of tangible reality, all this vanished before a reassuring repetition. The reproduction of a part of positive theology rendered it eternal and the need for identity was satisfied, because people thus found everywhere the identity with themselves for which they were seeking. However this tendency to reproduce was paid for by a diminution of creative work.

It was the cubists who stook the object always identical to itself, namely, the memory by which notions are adapted to each other. Their chief merit is to have destroyed the mnemonic images of things. Tautology gives the illusion of the immortality of things, and it is by means of descriptive images that one wishes to avoid the annihilation of our world by oblivion.

They separated images from objects, eliminated memory, and converted motives into simultaneous and plane representations of volume.

It is impossible to express the sensations of a table ; we can merely express our own and a table in a painting only has meaning, if the sum of very mixed sensations, which we call " table ", is in keeping with the technical requirements of the painting. In order to achieve that result it was necessary to destroy the mnemonic inheritance of objects, that is to say to forget, with the result that paintings became, not fictions of another reality, but realities with their own conditions.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 146-159.

THE LANGUAGE OF FLOWERS

The principle that natural forms provide us with certain data is established. Therefore flowers signify love, in accordance with the explanation given by the language of flowers, as for example, in the case of the rose or the euphorbia. This means that the phenomenon suggested by the aspect of the flower is similar to the one we have in our minds, when speaking of loving passions, just as one burst of laughter is similar to another burst of laughter ; it is true that the sight and perfume of flowers awakens love, just as a burst of laughter calls forth or renders more prolonged another. In neither of these cases is it possible to give a real explanation ; all that can be done is to suggest a vague word like contagion.

We might argue that a sufficient explanation of the relationship between flowers and love is that the former are destined to procreate. However it is not the organs of generation, but the useless corolla, which is the living symbol of this relationship. There is therefore no reason to consider this interpretation as subjective.

The general opinion that there is an indefectible relationship between flowers and beauty is also inexplicable and yet of objective value. Flowers therefore would have an ideal value, they would be strictly in harmony with what should be, if no other elements but the corolla had to be taken into consideration. The pistil and the stamens often form within the flower a villous and sordid spot or, in cases where they are exceptionally developed, give to it an equivocal appearance, which is suggestive of human vices. The rapid fading of flowers, which in so blatant a manner is exposed at the end of their stems, is equivalent to a striking failure ; we might speak of the sacrilege of the corolla, which in a provoking fashion, changes into a fragment of aerial dung.

This is all the more surprising as, generally speaking, the upper part of the plant (if we always adhere to resemblances in keeping with common sense) may be considered as the sign of the peace of the heart and the nobleness of the mind ; it may be said the sight of fields and forests actively contributes to the development of ideas of justice and rectitude. The roots, on the contrary, the lower parts of the plant, are of a low character ; they wallow basely beneath the soil, for they love that which is rotten as much as leaves love the light. The legend of the mandrake, the symbolic meaning of the carrot and of the turnip corroborate the interpretation, according to which the roots are symbolical of an obscure inclination towards chaos and crime. In this way a definition is given of the opposition between the blossoming and the fading of a flower, as exemplified by its evolution.

Although it is difficult to determine the value of such interpretations (which can be methodically established) attention is drawn to the interest there would be in substituting aspects for abstractions, when submitting moral values to a philosophical analysis. (It may be said that only aspects are concrete.) The necessity of such a substitution has already been illustrated by the fact that philosophers (moreover in spite of themselves) have always had recourse to terms expresssing aspects such as high, low, pure etc. without mentioning the value they have unconsciously been obliged to give to the general opposition between night and day.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.* 160-168.

THE HITTITE SPHINX AT THE CONSTANTINOPLE MUSEUM

In about the year B. C. 1500 ancient Asia had borrowed from the Egyptians much more than she had given them. She had taken from them some of the more significant forms of her art as, for instance, glass ware and pottery, also the chiton, which is an Egyptian feminine attire she had also borrowed from them; the cat, as an artistic symbol. However the relations between the Egyptians and the Hittites were very close, with the result that the latter assimilated many forms of Egyptian art and adapted them to their national character. They adopted " the winged disk of the sun " as a symbol of their god of the sun. We wish to mention more especially the sphinx-lion which both at Hatti (Boghaz-Keui) and at Ojuk, represents the Hittite king in his national costume; his face is clean shaven, his helmet is adorned with horns and fitted with wings; this figur is similar to the Egyptian sphinx-lion. There is on one of the wings a Hittite inscription in the form of an image, the model of which has been borrowed from Egyptian hieroglyphics. This sphinx' head-dress in the form of roles of heir resembles the adornment of the goddess Hathor. At Tell Halaf this is a feminine sphinx representing a veiled woman, and we may surmise she is a queen. At Melidia (Malatia-Ordasu) and in certain other aces where Hittite culture prevailed, the king also bears, as his insignia, the ureus, the serpent erect, which is a secular symbol of the Pharaons.

According to the article of Eckehard UNGER, *pp.* 171-172.

BIOGRAPHICAL DRESSES OF CANADA

These dresses consist of the entire hides of bisons, on which various scenes have been painted. On the dress which we reproduce, are depicted in a geometrical style the exploits of a Mandan warrior. It belongs to the Ethnographical Museum at the Trocadero and is at present on view at the Retrospective Exhibition of the French Colonies of North America.

According to the article, p. 173.

THE EXHIBITION OF FRENCH PAINTING AT THE FOGG ART MUSEUM, HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

This excellent exhibition has been organised by the curator of the Museum, M. Sachs. It contains 125 French paintings. From the chronological standpoint the exhibition extends from Prudhon, David and Ingres to Picasso and Braque.

We should like to mention the Montigny-les-Cormeilles landscape by Corot from the Farnsworth Museum, Wellesley College. The concentrated violence of this composition is admirable. Delacroix' painting the Pieta from the Fine Arts Museum at Boston is noteworthy. It is a remarkable combination of Venetian and Rembrandt colouring. The Wadsford Atheneum, Hartford, has sent in one of Daumier's best drawings; " Les saltimbanques " (The itinerant players). The Smith College Museum has sent in a Courbet; " La toilette de la mariée " (The bride dressing). In this painting, which would very adequately complete the Courbet exhibition in Paris, the manner, which is Dutch, is simplified and extended to monumental proportions. Then come some fine pantings, by the impressionist masters. Among others will be noticed " La prune " (The plum) by Manet and Degas' witty composition, " Les blanchisseuses " (The washerwomen) Mr. Spaulding has sent in a very fine landscape by Cezanne. The " Deux petites filles de cirque " (The two circus girls) by Renoir, from Mr. and Mrs Potter Palmer's collection, are exhibited. By Van Gogh may be mentioned a portrait of the postman Roulin, from the Robert Treat Paine collection, " l'Arlésienne " (without her gloves) looking over the top of a book, from the Adolph Lewisohn collection, and " Les paveurs " (The paviours) from the Gilbert E. Fuller collection. Working down in chronological order, after Lautrec and Modigliani, we come to Picasso and Braque. It would be as well if the distinguished lovers of arts, who have sent pictures to this exhibition, were to include in their collections a few productions characteristic of these two great painters.

According to the article p. 174.

A FEW PAINTERS AT THE PAUL ROSENBERG GALLERIES

In an exhibition at the Paul Rosenberg Galleries are shown paintings by Picasso, Braque, Léger, Derain, Matisse and Marie Laurencin. There are three very noteworthy paintings by Picasso, namely: The Painter and his Model, which we reproduced in the first number of *Documents*, and two figures, one having been painted in 1928 and the other at an earlier date. There are several still-life paintings (1928-1929) by Braque, in which the technical skill is remarkable. The brilliant still-life studies by Léger are a proof of the way in which this artist constantly embellished his work. Derain cannot get away from the influence of the old masters; he is crushed by them and belongs to another epoch. The paintings exhibited by Matisse, in which the colouring is predominant, are very decorative; he is a post-impressionist.

According to the article, p. 175.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

Le Gérant : Julien DUPOUR.

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. BÉRARD
JOAN MIRO
TCHELITCHEW

DOCUMENTS

ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
VARIÉTÉS

4

Magazine illustré

paraissant dix fois par an

Erland NORDENSKIÖLD. Le balancier à fardeaux et la balance en Amérique. — Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat. — C. T. SELTMAN. Sculptures archaïques des Cyclades. — Georges BATAILLE. Figure humaine. — Carl EINSTEIN. Gravures d'Hercules Seghers (1585-1645). — Michel LEIRIS. Alberto Giacometti. — Chronique, par Georges Bataille, Robert Desnos, Carl Einstein, Jacques Fray, Marcel Griaule, Georges Henri Rivière, André Schæffner.

PARIS, 39, rue La Boétie (VIII[e])

M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

OBJETS D'ART

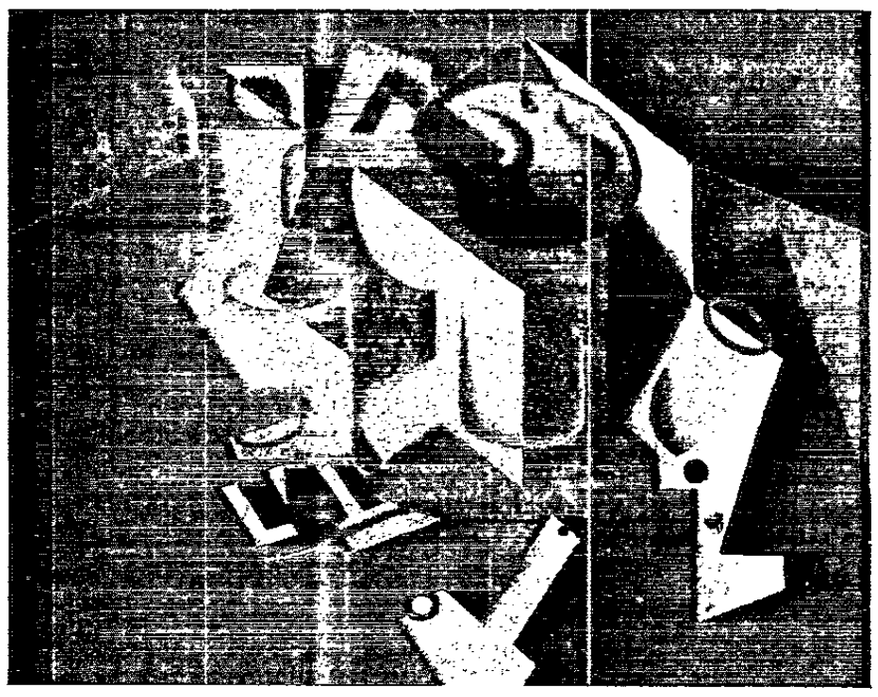
ET

TAPISSERIES

GOTHIQUES ET RENAISSANCE

GALERIE FLECHTHEIM

AUGUSTE RENOIR
ET LES MAITRES CONTEMPORAINS
SCULPTURES POLYNÉSIENNES



Juan Gris, nature morte.

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

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Directeur : ANDRÉ DE RIDDER

SÉLECTION publie chaque année 10 CAHIERS comprenant, à côté de chroniques d'actualité, une monographie consacrée à l'un des principaux artistes de ce temps ; chaque cahier se compose de 64 à 144 pages, dont 32 à 80 reproductions.

PARUS :

1 Raoul Dufy — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fritz 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 Ch. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Franz Hellens, F. Perdriel, Jean Milo, M. Roelants, J. Greshoff et 85 reproductions et dessins (132 pages).

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

6 Marc Chagall — études de A. de Ridder, W. George, M. Raynal, Jacques Maritain, Charensol, Joseph Delteil, Paul Fierens, A. Vollard, P. Courthion, A. Efross, Karl With, Chagall et 97 reproductions et dessins (152 pages).

VIENT DE PARAITRE

Louis Marcoussis — 48 reproductions. Textes par Tristan Tzara, E. Tériade, J. Cassou, Paul Fierens, Silver, Maurice Raynal, W. George, Max Jacob, W. Uhde, C. Zervos (72 pages).

EN PRÉPARATION :

GEORGES DE CHIRICO,
MAX ERNST
GROMAIRE
FLORIS JESPERS
ANDRÉ LHOTE
JEAN LURÇAT
JOAN MIRO
G. VAN DE WOESTYNE,
F. VAN DEN BERGHE
RENÉ MAGRITTE
SOUTINE
CRETEN-GEORGES
CONSTANT PERMEKE
HUBERT MALFAIT, ETC.

Abonnement (10 cahiers)

Belgique ..... 75 francs. Étranger ..... 100 francs.

Prix du cahier

Belgique ..... 10 francs. Étranger ..... 15 francs.

ÉDITIONS SÉLECTION

126, Avenue Charles De Preter, ANVERS

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

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 15 OCTOBRE 1929

(Numéro 82)

MAXIME GORKI 1905
WALDO FRANK ..... Redécouverte de l'Amérique (fin).
JEAN GIONO ..... Le vent du destin.
JOSEPH JOLINON ..... Les Revenants dans la Boutique (fin).
HENRI PETIT ..... Fidélité.

COMMENTAIRES de JEAN-RICHARD BLOCH.

NOTES DE LECTURE de JEAN GUÉHENNO.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an :	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale. »	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres. .. .. »	**48** fr.
Tous les autres Pays .. .. »	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.
LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'automne de ARTWORK contient :

RÉMINISCENCES DES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX, *par le professeur William Rothenstein, Directeur du Collège Royal des Arts.*

ÉTUDES DE PAYSAGES DE DESPORTES, *par Thomas Bodkin, Directeur de la Galerie Nationale d'Irlande.*

DE GLASGOW A LONDRES, *par Muirhead Bone.*

DEMAIN ET LE JOUR SUIVANT, *par Léonard Elton.*

SCULPTURE CLASSIQUE, *par Stanley Casson, M. A., du nouveau Collège d'Oxford.*

RAYMOND COXON, *par Douglas Percy Bliss.*

ALFRED GILBERT, *par D. S. Mac Coll.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(printemps, été, automne, hiver)* et s'obtient chez l'éditeur, 11 Bedford Street, au prix de 15 fr. 50 le numéro. 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 - Téléph. : Elysées 40-19

" les Classiques de l'Art Français "

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^o 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 Française* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

■ ■

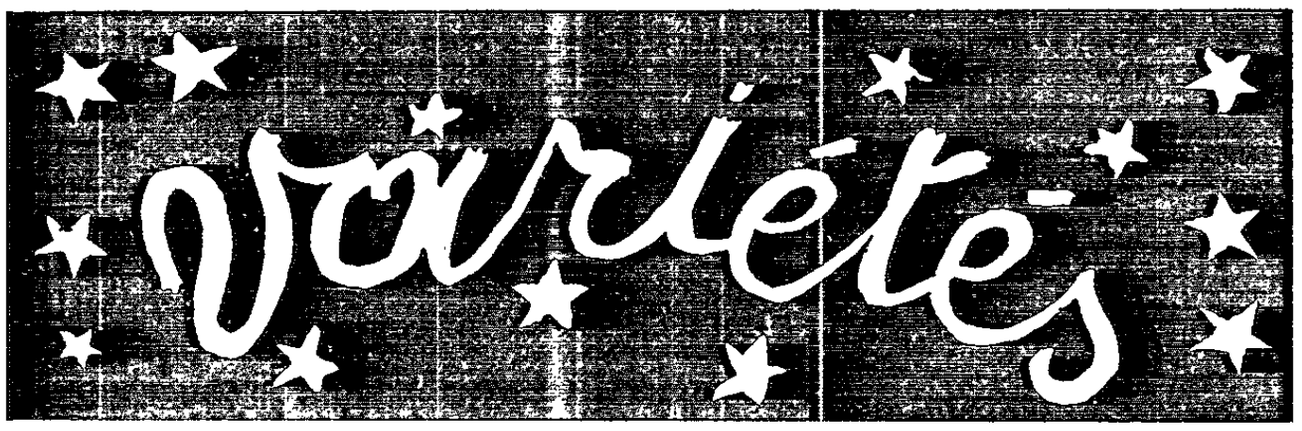
Ouvrages en préparation :

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.
- L'ART EN PROVENCE -

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. - DIRECTRICE : TITAŸNA. - RÉDACTEUR EN CHEF : CARLO RIM. - SES COLLABORATEURS : ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BEUCLER - GUS BOFA - PIERRE BOST - MAURICE BOURDET - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARENSOL - BLAISE CENDRARS LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - 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 - MAC ORLAN - MARCEL PAGNOL - JEAN PRÉVOST - THOMAS RAUCAT - CLAUDE ROLAND - ANDRÉ SALMON - PIERRE SCIZE - PHILIPPE SOUPAULT - JEAN TEDESCO - ETC...

ÉDITÉ PAR LOUIS QUERELLE - 26, RUE CAMBON.



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 :-:

DOCUMENTS

Nº 4. — Septembre 1929

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. Jean BABELON, du Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale),
le Docteur G. CONTENAU, du Musée du Louvre,
Carl EINSTEIN,
Pierre d'ESPEZEL,
Raymond LANTIER, du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye,
Paul PELLIOT, de l'Institut,
MM. le Docteur REBER,
le Docteur RIVET, Professeur au Museum,
Georges Henri RIVIÈRE, du Musée d'Ethnographie du Trocadéro,
Joseph STRZYGOWSKI, professeur à l'Université de Vienne,
Georges WILDENSTEIN, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

LISTE DE COLLABORATEURS :

MM. le Docteur ALLENDY,
le Comte BEGOUEN,
Charles BOREUX,
P. BOSCH GIMPERA,
H. Th. BOSSERT,
Carlo CARRA,
Louis CLARKE,
Marcel COHEN,
Robert DESNOS,
Jean EBERSOLT,
Madame Hedwig FECHHEIMER,
MM. Wilhelm FRAENGER,
FOLCH I TORRES,
R. GROUSSET,
J. HACKIN,
Richard HAMANN,
Eugène JOLAS,
Marcel JOUHANDEAU,
Vincenz KRAMAR,
Philippe LAUER,
Michel LEIRIS,
Georges LIMBOUR,
MM. André MALRAUX,
Jean MARX,
le Docteur Henri MARTIN,
Alfred METRAUX,
Alexandre MORET, de l'Institut,
Erland NORDENSKIOLD,
Erwin PANOFSKI,
Wilhelm PINDER,
Frédéric POULSEN,
Zdenko REICH,
Hans REICHENBACH,
Friedrich SARRE,
Fritz SAXL,
André SCHAEFFNER,
Adama Van SCHELTEMA,
C. T. SELTMAN,
Pietro TOESCA,
Royal TYLER,
Roger VITRAC,
Paul VULLIAUD,
Emil WALDMANN,
Arthur WALEY.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Georges BATAILLE.

RÉDACTION & ADMINISTRATION :

PARIS — 39, Rue La Boétie (VIIIe)
Téléphone : Élysées 30-11 - Chèques postaux 1334-55

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)

INDIENS CUNA. — UNE FEMME PORTE DEUX CORBEILLES AVEC LE BALANCIER A FARDEAUX (D'APRÈS WAFER, *A NEW VOYAGE AND DESCRIPTION OF THE ISTHMUS OF PANAMA*, 1699).

LE BALANCIER A FARDEAUX ET LA BALANCE EN AMÉRIQUE

En même temps que je présente ici la reproduction d'une balance, remarquablement belle, provenant de la côte du Pérou, je dirai que le balancier destiné à porter les fardeaux existait déjà en Amérique au moment de la découverte et qu'il est probable que l'invention de la balance en Amérique a été inspirée par l'emploi de ce balancier à fardeaux.

On sait que la balance romaine était connue dans l'ouest de l'Amérique du Sud à l'époque de la découverte (8). Ce que j'avance ici est confirmé par les ouvrages ayant trait à l'époque de la découverte. On a également trouvé des balances à plateaux dans des tombes sur les côtes du Pérou et l'une de ces balances, que je représente ici, est conservée au musée de Göteborg (fig. 1). Les plateaux (fig. 1 *a*) de cette balance sont d'argent et munis d'ornements en relief représentant des oiseaux. Le fléau de la balance est en os. Un petit objet (fig. 1 *b*), qui a très bien pu servir de poids, accompagne la balance ; cependant ce poids n'était probablement pas placé sur la balance même, mais suspendu sans doute au fléau, cet objet étant muni d'un œillet évidemment destiné à faciliter la suspension. La balance romaine est encore en usage parmi les Indiens Quichuas (11, 14).

Il est évident que le balancier à porter les fardeaux était également employé en Amérique à l'époque de la découverte : cet objet est encore aujourd'hui en usage au Mexique chez les Indiens Seris.

Voici ce que Mc Gee (p. 180,6) écrit sur ces Indiens : « Ordinarily, women are the water-bearers, each carrying an olla balanced on the head with the aid of a slightly elastic annular cushion, usually fashioned of yucca fiber, though in some cases two ollas are slung in nets at the ends of a yoke after the Chinese coolie fashion, this device being apparently accultural » (fig. 2).

Il considère donc que le balancier à fardeaux constitue en Amérique un élément de culture postcolombien : ce qui est incorrect, car, ainsi que la citation d'Oviedo (p. 180,9) mentionnée ici, et d'autres auteurs (p. 180, 10, 13) le démontrent, on en parle au Mexique et en Darien dès les premiers temps de la découverte. Oviedo a même dessiné un homme, un porteur, qui se sert d'un tel appareil (fig. 3). Je n'ai découvert dans la littérature aucune mention ultérieure se rapportant à cette région sur le balancier à porter les fardeaux. Wafer (p. 180, 15) donne, il est vrai, une illustration représentant des Indiens Cunas (fig. p. 177), où nous voyons une femme qui porte deux corbeilles de cette manière, mais cette image est, en partie, probablement peu authentique.

Il est très curieux de constater que cette manière de porter, si commune en Asie, existait déjà en Amérique à l'époque de la découverte et y était assez répandue. La preuve que les Indiens du nord du Mexique n'avaient pas seulement adopté temporairement ce mode de portage, c'est que les malheureux souffrirent terriblement lorsque les Espagnols les forcèrent à porter sur le dos, c'est-à-dire d'une manière à laquelle ils n'étaient nullement habitués.

Les Indiens sont très conservateurs en ce qui concerne le portage et il leur est naturellement très désagréable de passer d'un mode de portage à un autre, à moins qu'ils y soient forcés par des circonstances tout à fait extraordinaires. Qu'un peuple se mette par exemple à adopter tout à coup le balancier à fardeaux comme mode de portage, cela ne se conçoit même pas. Il est certain qu'on ne peut porter de cette manière que si on y a été habitué dès la plus tendre enfance. Le mode de portage au balancier est sûrement d'un usage très ancien. Il est encore pratiqué, ainsi qu'on l'a déjà dit, par les Indiens Seris, l'une des peuplades les plus primitives de toute l'Amérique.

Une question intéressante à résoudre est la suivante ; est-ce le balancier à porter les fardeaux qui a donné aux Indiens l'idée de la balance ?

La balance suppose le besoin de déterminer exactement le poids d'un objet. Etant donné que l'on rencontre la balance et la romaine dans l'ouest de l'Amérique du Sud où les Indiens étaient de grands travailleurs de métaux, on peut être certain que l'usage principal de la balance et de la romaine a été de peser les différents métaux destinés à l'alliage. Ce qui est très caractéristique, c'est qu'Oviedo mentionne justement l'usage fait de la balance romaine par les Indiens du Venezuela dont il vante l'habileté comme orfèvres. Le cas est le même pour les Indiens de la côte du Pérou, où on a trouvé un grand nombre de balances. Chez les peuplades primitives qui ne possèdent pas de balances véritables, on procède à un pesage approximatif des objets. On compare le poids de deux fardeaux en les soulevant à tour de rôle ; on essaye, par exemple, de se rendre compte du degré de pesanteur d'un chalumeau et on le compare à un autre, etc., etc.

Une " balance " primitive dont nous nous servons tous est constituée par les mains lorsque nous comparons le poids de deux objets en plaçant l'un dans la main gauche et

l'autre dans la main droite. C'est là une chose si naturelle que c'est ainsi que les enfants indiens pèsent quelque chose, par exemple du sucre destiné à être partagé fraternellement (1).

Il y a cependant un très grand pas de cette balance naturelle à la balance véritable. Je me suis donc demandé s'il n'y avait pas une invention indienne d'où l'idée de la balance découlerait et j'en suis venu à penser au balancier à fardeaux. Cet appareil se compose, ainsi que nous l'avons appris, d'une perche qui se porte en travers sur les épaules et à laquelle un fardeau est attaché à chaque bout. Pour que cette perche puisse se porter confortablement, il faut que les fardeaux soient égaux. Dans le Mexique septentrional, les Indiens avaient parfois un sac à filet fixé à chaque bout de la perche, précisément selon l'usage adopté parfois pour les balances péruviennes. Je me demande donc si cette espèce de perche n'a pas donné aux Indiens l'idée de la balance.

Que nous n'ayons pas de renseignements provenant du même endroit sur l'existence du balancier à fardeaux et de la balance, cela n'empêche que la première ait pu donner l'idée de la deuxième, car l'extension de la balance dans l'Amérique centrale a probablement été plus importante que nous le pensons, et il se peut également que le balancier à fardeaux, qui paraît être un élément de culture très ancien, se soit également présenté dans l'ouest de l'Amérique du Sud. Cet appareil a pourtant existé auparavant dans l'isthme de Panama même. Le principe du balancier à fardeaux et de la balance est le même. Prenons un balancier supportant les fardeaux A et B; ces derniers, afin de pouvoir être portés confortablement, doivent être d'un poids égal, c'est-à-dire que le point central de la perche devra reposer sur les épaules. Si B est échangé contre C, C devra être égal à B, donc aussi à A. Une citation qui nous vient d'Oviedo nous apprend que le balancier à fardeaux servait à déterminer certaines unités de poids. Il raconte (p. 180, 1) que les Indiens Prov. Chameda (Sonora) portaient à l'aide du balancier à fardeaux, qu'ils donnèrent aux Espagnols trente charges de poisson frais et que chaque charge pesait une arroba et demie (2).

On pourrait peut-être avancer que la balance et la romaine ne sont pas en Amérique des inventions indigènes. Ces éléments de culture ne se rencontrent ni en Mélanésie ni en Polynésie, mais, en partant du Nouveau Monde, immédiatement en Asie, et ceux de l'Amérique paraissent appartenir à une époque plus récente, pendant laquelle l'influence asiatique n'existait ni dans le sud de l'Amérique ni dans l'Amérique centrale : je considère donc qu'il s'agit là de découvertes faites en Amérique indépendamment de toutes autres influences (3).

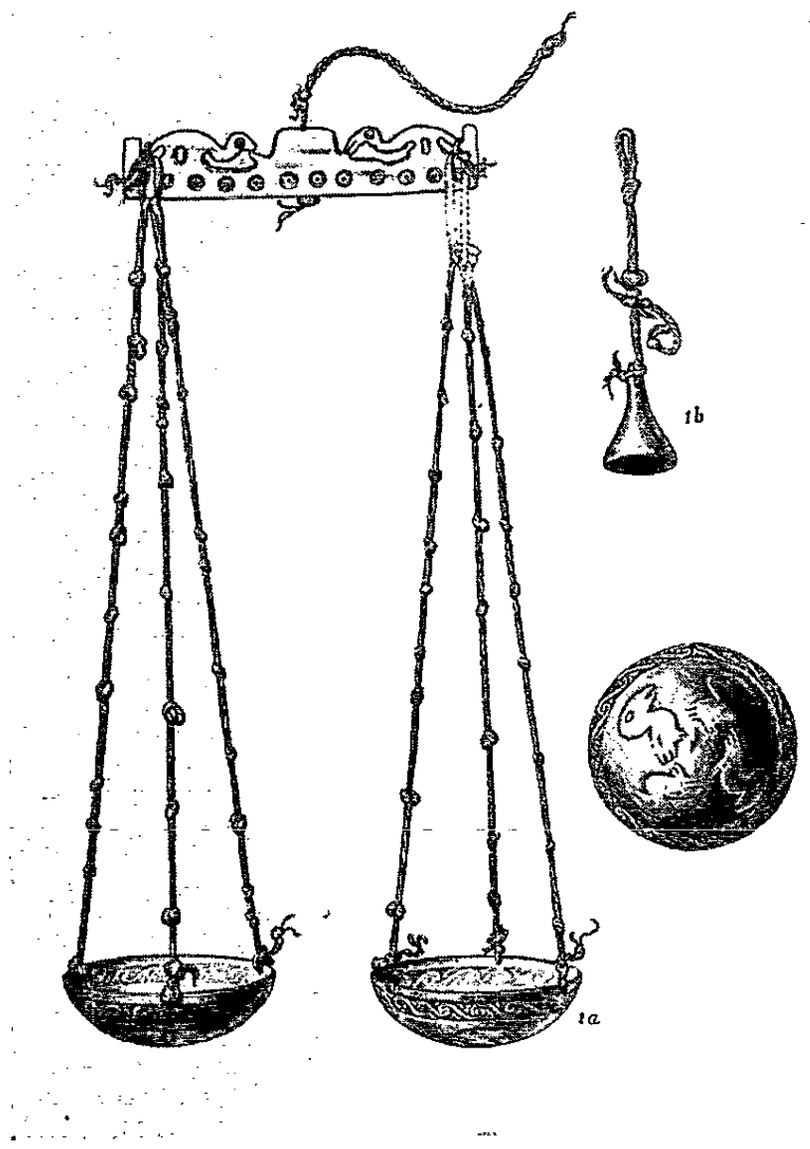
En ce qui concerne le balancier à fardeaux, qui sans doute est un élément de culture très ancien, je n'oserai, par contre, affirmer que cet objet a été inventé en Amérique indépendamment de toute influence de l'Asie.

Erland NORDENSKIÖLD.

NOTES. — (1) D'après ce que ma femme, Olga Nordenskiöld, a eu l'occasion d'observer plusieurs fois.

(2) Ce qui suit est bien typique : un jour que je demandais à l'éminent explorateur de l'île Cerbères, le Dr W. Kaudern, si la balance existait dans cette île, il me répondit : « Non, ils ne se servent là que des balanciers à fardeaux. » Cette réponse démontre bien qu'il considérait le balancier à fardeaux comme une balance primitive.

(3) C'est là, cependant, un problème que je ne puis traiter ici, et je prie les lecteurs de se reporter à la partie 8 de ma série « Comparative ethnographical Studies » devant paraître prochainement.



1. BALANCE A PLATEAUX TROUVÉE SUR LA COTE DU PÉROU. MUSÉE DE GÖTEBORG, 25 - 11 - 8.

2. BALANCIER A FARDEAUX DES INDIENS SERIS. (D'APRÈS MC GEE., FIG. 16.)

3. INDIEN PORTANT LE BALANCIER A FARDEAUX. (D'APRÈS OVIEDO, T. I. LAM. 2, FIG. 8.)

BIBLIOGRAPHIE :

1. Baessler (S.). *Sudperuanische Kunst*. Berlin, 1892-1893.
2. Cieza de Leon (Pedro de). *La Cronica del Peru*. Madrid. 1862 (Edicion Vedia).
3. Estete (Miguel de). *El descubrimiento y la conquista del Peru*. Boletin de la Sociedad ecuatoriana de Estudios historicos americanos. Guito, 1918, Nº 3 (Edicion Larrea).
4. Hamy (E. T.). *Galerie Américaine du Trocadéro*. Paris, 1897.
5. Joyce (Thomas A.). *South american Archaelogy*. London, 1912.
6. Mc Gee (W. J.). *The Seri Indians*. (Seventeenth Annual Report of the Bureau of American Ethnolcgy) Washington, 1898.
7. Nordenskiöld (Erland). *An ethnographical Analysis of the Material Culture of two Indian Tribes in the Gran Chaco*. (Comparative Ethnographical Studies). Vol. I, Göteborg, 1929.
8. Nordenskiöld (Erland). *Emploi de la balance romaine en Amérique du Sud avant la conquête*. Journal de la Société des Américanistes de Paris. T. XIII, fasc. II. Paris, 1921.
9. Oviedo y Valdes (Gonzalo Fernandez de). *Historia general y natural de las Indias*. Madrid 1851-55.
10. *Primera relacion anónima de la jornada que hizo Nuño de Guzman à la nueva Galicia*. Coleccion de Documentos para la historia de Mexico, T. II. Published by Joaquin Garcia Icazbalceta.
11. Rivet (P.). *La balance romaine au Pérou*. L'Anthropologie, T. XXXIII, Paris, 1923.
12. Saville (Marshall H.). *Balance-beam Scales in Ancient Péru*. Indian Notes, vol. II. New York, 1925.
13. *Segunda relacion Anónima de la jornada que hizo Nuño de Guzman*. Colleccion de Documents para la historia de Mexico, T. II. Published by Joaquin Garcia Icazbalceta.
14. Tello (Julio C.) et Miranda (Prospero). *Wallallo*. Inca, T. I., 1923.
15. Wafer (Lionel). *A new voyage and description of the Isthmus of America*. (Reprinted from the original edition of 1699). Cleveland, 1903.

Carte de Distribution

401 Balancier à fardeaux.

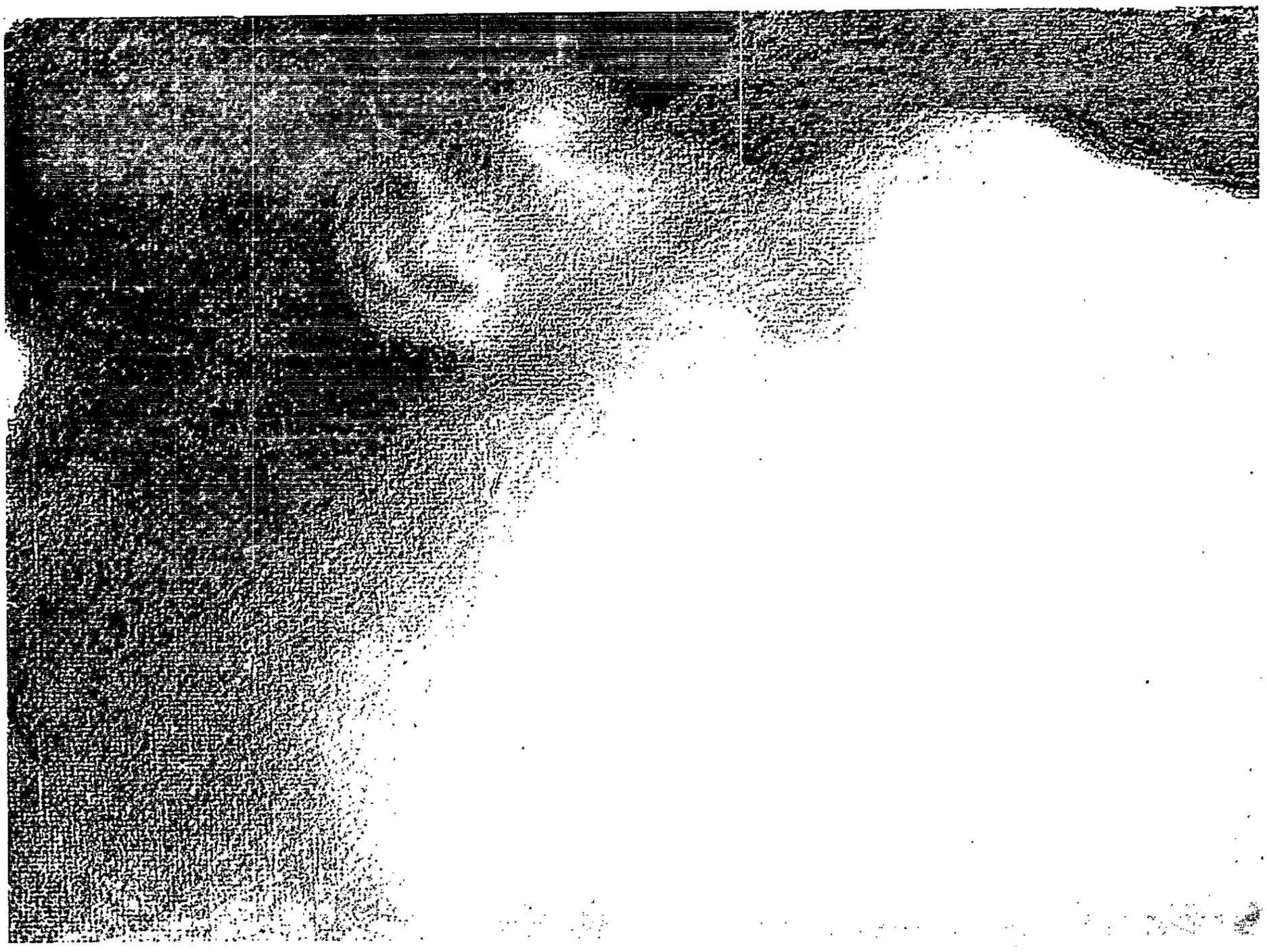
321 Balance romaine.

A Balance à plateaux.

DISTRIBUTION GÉOGRAPHIQUE DU BALANCIER A FARDEAUX

Numéros sur la Carte		RÉFÉRENCES	
401	Cueva	Oviedo, T. I. p. 277.	Il ne ressort pas ici d'une façon précise si le balancier à fardeaux était en usage dans Isla Española ou sur le continent, mais Oviedo nous explique clairement dans la citation suivante qu'il s'agit de « provincia de Cueva o en Castilla del Oro », voir planche 2, figure 8 (reproduite ici).
022	Prov. Chameda (Sonora) 1531	Oviedo, T. III. p. 574-575.	« No se cargan aquellos indios en las espaldas, como los de la Nueva España, sino con balancas en un palo, como se dixo que lo acostumbran en la provincia de Cueva o en Castilla del Oro, en los hombres, e llevan la carga o parte della mejor diciendo, una atras e otra adelante, en un palo ligero de si mesmo, tan gruesso como la muñeca del braco o mas, repartida la carga en dos partes, e cada una atada quassi al cabo de aquel baston, cerca de las puntas del, e cuelga una red con la mitad del pescado de la una parte é otra de la otra, y en el palo sus muescas, donde andan asidas aquellas redes. »
		Oviedo. T. III.	« E dabanles treynta cargas de pescado fresco, ques cada carga de indio arroba e media de pesso :
		p. 574.	Les Indiens n'étaient pas accoutumés à porter de lourds fardeaux sur les épaules.
			« Los indios que traian las cargas, como no sabian que cosa, era cargarse en las espaldas de las petacas é pesso que les écharon llegaron à sus casas muy maltractados » p. 575.
023	Indiens Seris	Mc Gee. p. 184.	« Ordinarily women are the waterbearers, each carrying an olla balanced on the head with the aid of a slightly elastic annular cushion, usually fashioned of yucca fiber (plate XXXII and figure 15), though in some cases two ollas are slung in nets at the end of a yoke (fig. 16) after the Chinese coolie fashion (this device being apparently accultural). »
Pas sur la carte	Rio Hastatlan	*Primera relacion Anónima de la jornada que hizo Nuño de Guzman a la nueva Galicia*, p. 289. « Los ritos e cirimonias destos indios son como los de Xalisco, salvo que son grandes flecheros, y carganse diferente de los de Xalisco, porque toman un palo en el hombro y ponen la mitad de la carga en el un cabo del palo colgando, y de otro cabo otro tanto como peso, y asi caminan. »	
050	Villa de Coliacan	*Segunda relacion Anónima de la jornada que hizo Nuño de Gusman*, p. 305. « Esta villa de Coliacan se dice San Miguel; esta poblada en un valle que se dice Horaba. Es gente bien tratada ; carganse con aquellas balanzas que arriba tengo dicho. »	
18	Quichua	Tello et Miranda, Rivet, R. M. 05. 16. 235 (1).	
321	Pacabuyes	Oviedo y Valdès. Vol. II, p. 274.	
392	Indiens près d'Antioquia	Ciese de Leon, p. 365.	
393	Les indiens de la côte de l'Equateur	Estete, p. 317.	
394	»	*Relacion*, etc., p. 197.	
A.	Trouvailles archéologiques sur la côte du Pérou	Hamy, Saville, Baessler, etc. G. M. 25. II. 8 (2).	

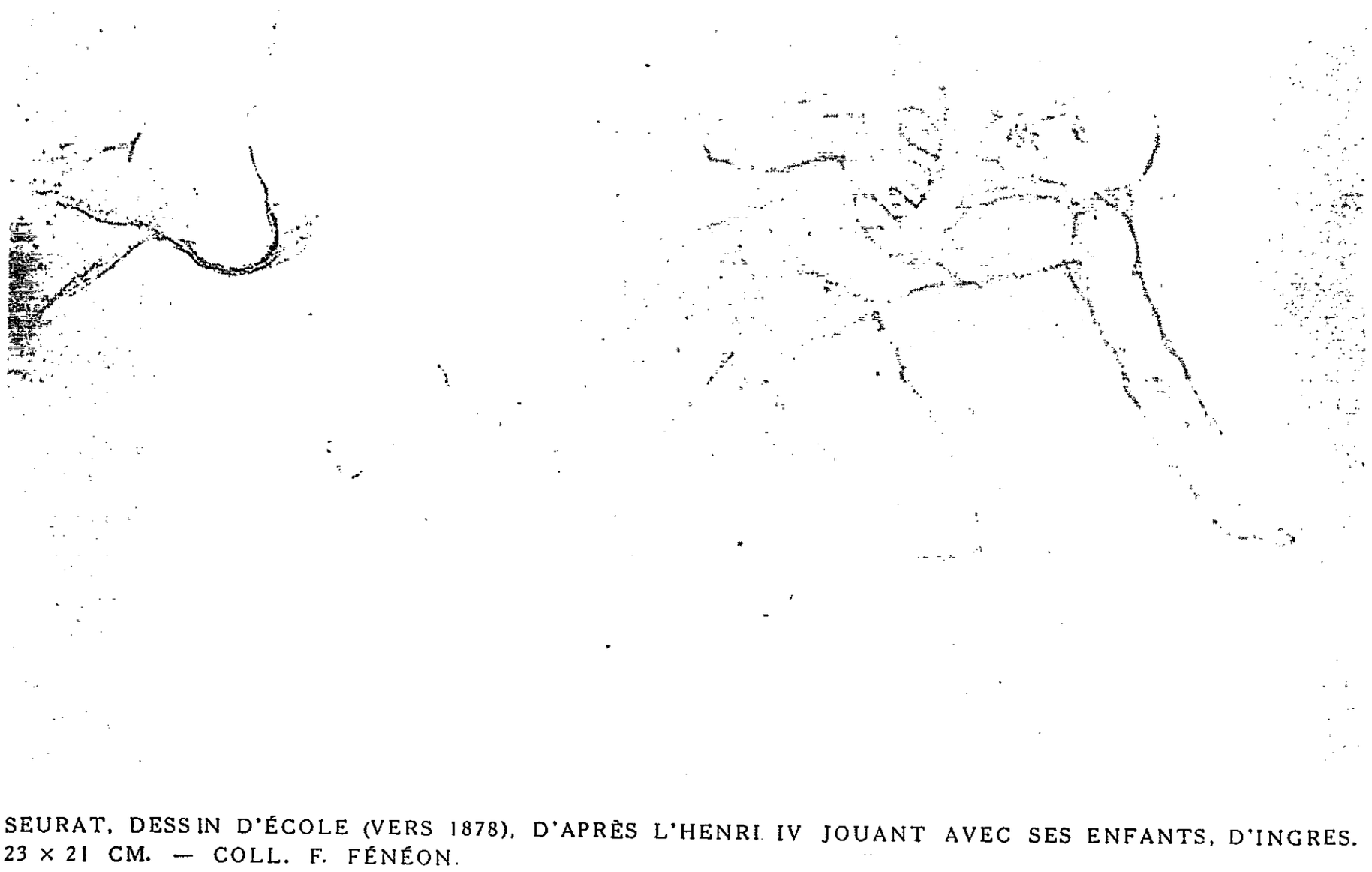
(1) R. M. Le Musée ethnographique de Stockholm.
(2) G. M. Le Musée ethnographique de Göteborg.



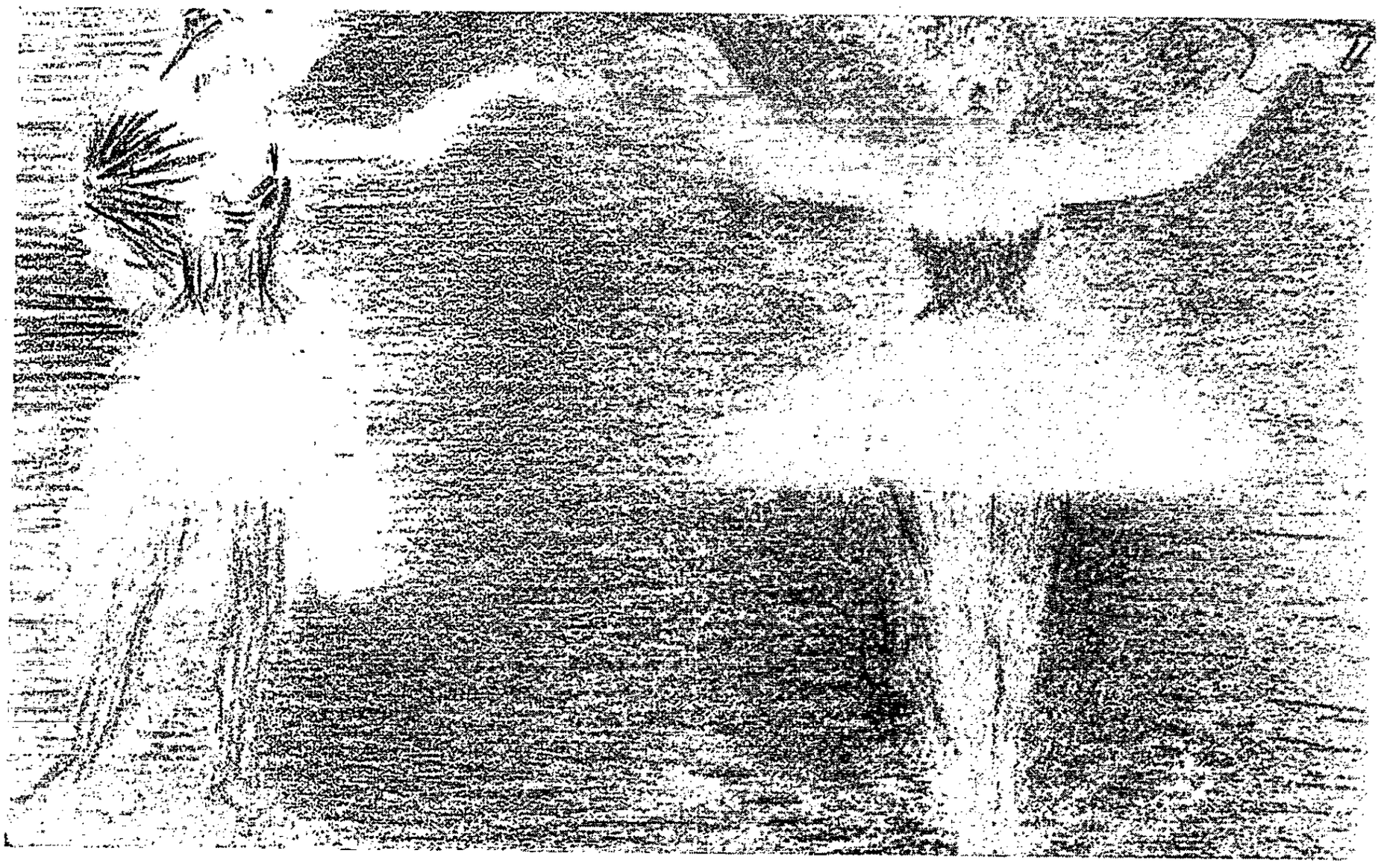
SEURAT, LE DORMEUR (1884). ÉTUDE POUR UNE BAIGNADE. DESSIN AU CRAYON CONTÉ, 24×31 CM. — COLL. FÉLIX FÉNÉON.

QUELQUES ESQUISSES ET DESSINS DE GEORGES SEURAT

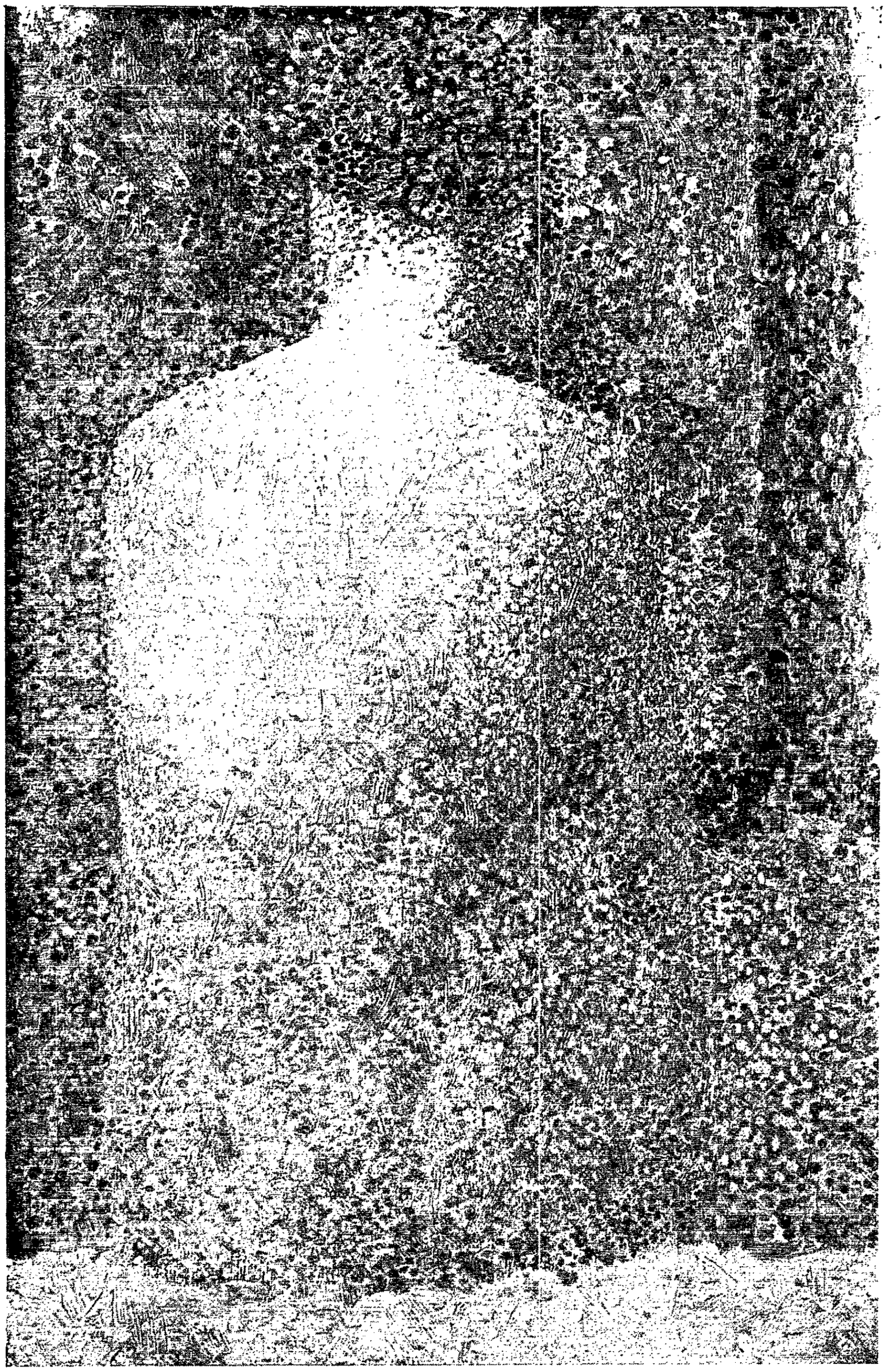
Un malentendu est à l'origine du jugement porté communément sur Seurat. Ses élèves, en effet, se sont laissés aveugler par certains raffinements de sa technique. On ne saurait trop insister sur ce point : l'art de Seurat dépasse singulièrement la portée du *pointillisme* et, d'autre part, il est facile de montrer que Seurat tournait le dos à l'impressionnisme. Seurat dessinait notamment d'après Holbein et Ingres, peintres dont les manières correspondent bien à la discrétion, à la curieuse sobriété de Seurat. Nous publions ici une étude d'après Ingres. En général, la composition prend chez Seurat la plus grande valeur. Notons en outre l'étrange prédilection de ce peintre pour la nuit et aussi pour les lumières artificielles. Huysmans s'irritait devant les cabarets de Manet où une prétendue lumière de « rampe à gaz » n'est qu'un truquage. Seurat le premier s'est laissé obséder par certaines bizarreries d'éclairage.



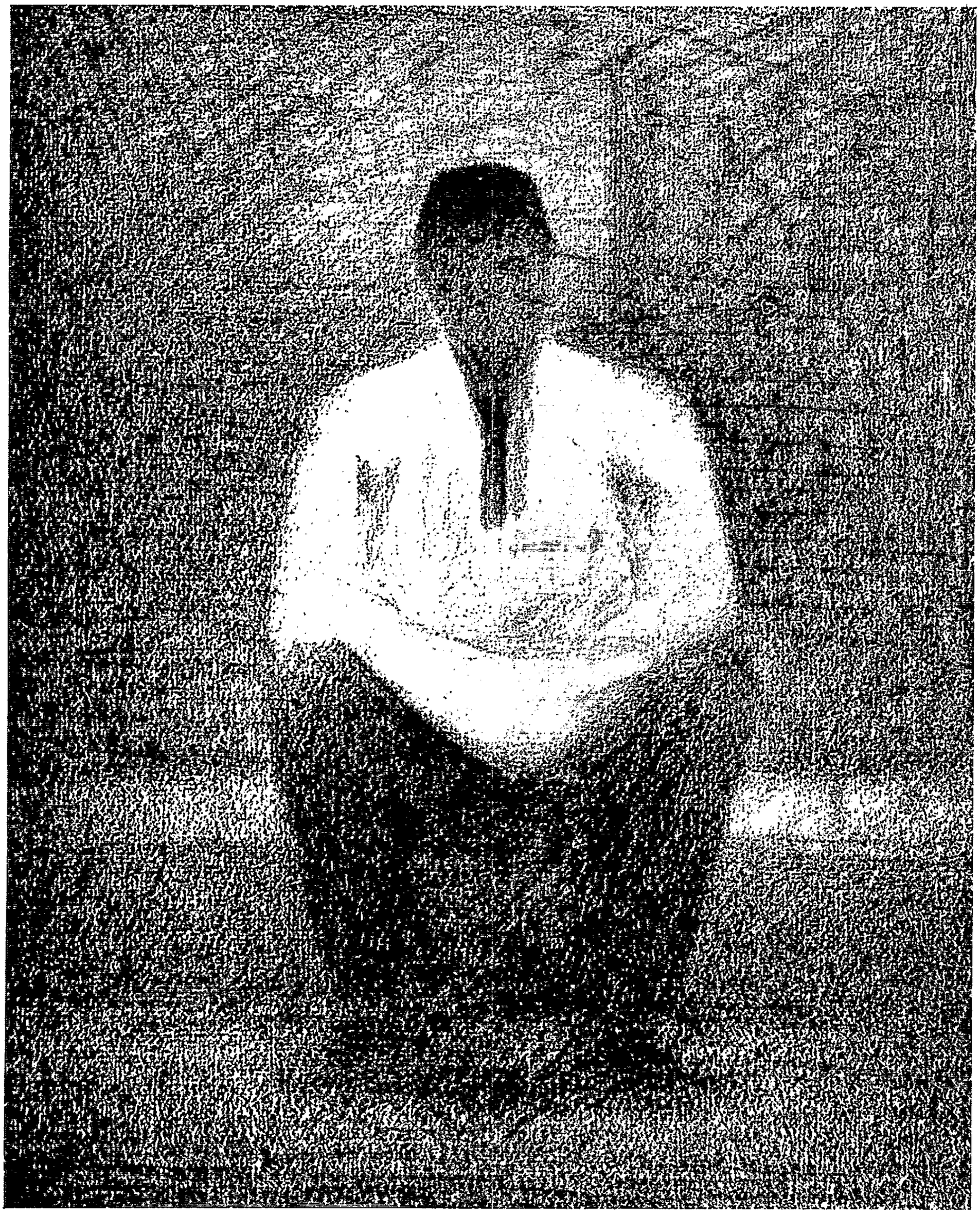
SEURAT, DESSIN D'ÉCOLE (VERS 1878), D'APRÈS L'HENRI IV JOUANT AVEC SES ENFANTS, D'INGRES. 23 × 21 CM. — COLL. F. FÉNÉON.



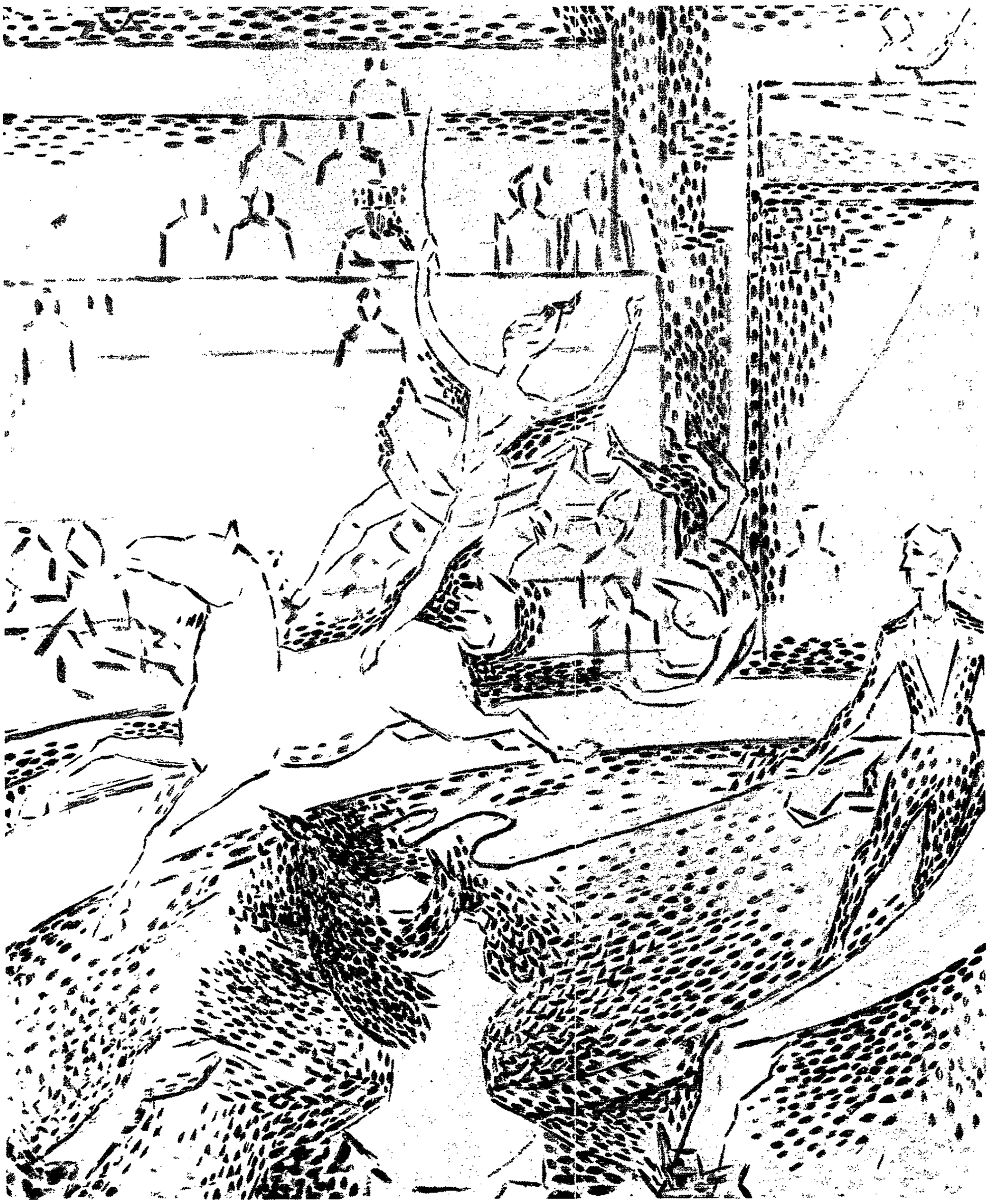
SEURAT, PARADE DE DANSEUSES (1887). CRAYONS DE COULEUR, 15 × 24 CM. — COLL. F. FÉNÉON.



SEURAT, LA POSEUSE DE DOS (1887). PEINTURE, 24 × 15 cm. —COLL. FÉLIX FÉNÉON.



SEURAT, BLOUSE BLANCHE. DESSIN, 31 × 24 CM. — GALERIE PAUL ROSENBERG.



SEURAT, LE CIRQUE. DESSIN, 55×45 CM. — COLL. JACQUES DOUCET.

SCULPTURES ARCHAÏQUES DES CYCLADES

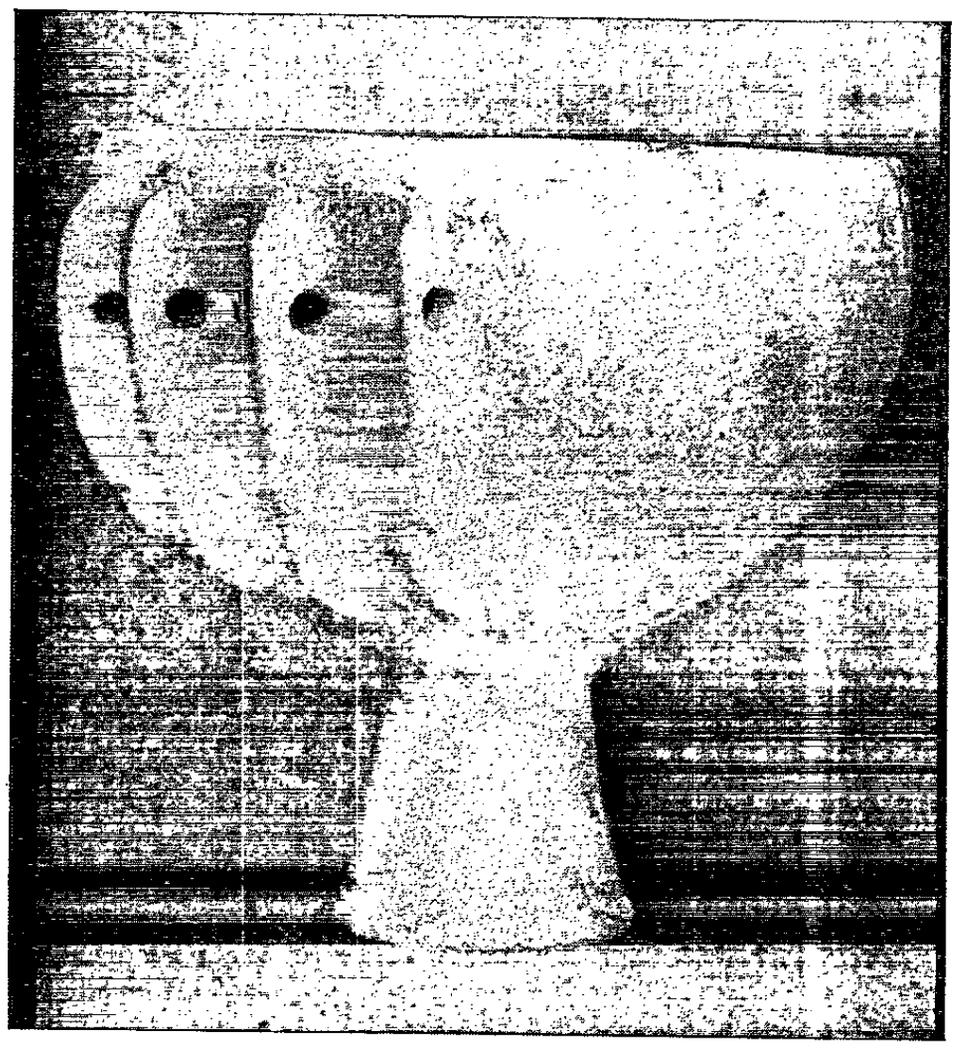
Une remarquable période, aux premiers temps de l'histoire de l'art, est celle où se révélèrent les habitants d'un petit groupe d'îles situées au milieu de la mer Egée, îles qui semblent avoir été le centre d'une rude, mais florissante civilisation, au début de l'âge du Bronze entre 3500 et 2000 avant notre ère. Paros, Naxos, Amorgos, Thera, Melos, Kimolos ne sont que, dressés hors de la mer, les crêtes et les pics de montagnes submergées. Ces îles montagneuses, d'origine volcanique, sont rayées par les veines d'un marbre fin dont celui de Paros fut et reste le plus fameux. Dès une époque très reculée, peut-être même vers 4000 avant J.-C., les habitants de ces îles apprirent non seulement à employer, mais aussi à apprécier cette magnifique matière gisant à portée de leurs mains et que, du moins à Paros, ils semblent avoir généralement extraite de cavernes profondes dont l'obscurité préservait la blancheur immaculée du marbre.

Ces îles produisirent une grande variété d'ustensiles de marbre : assiettes, soucoupes, bassins, palettes, courtes cuillers, coupes à pied (fig. 1), pots à eau, coupes à boire.

C'était l'époque où, dans le proche Orient, abondaient des types variés de vaisselle de pierre, le temps où les Egyptiens de l'Ancien Empire exportaient en Crète et dans les îles de la mer Egée leurs jattes de diorite et de porphyre, où les plus anciens Minoens de Crète fabriquaient eux-mêmes de la vaisselle de pierre teinte en couleurs brillantes. Les formes produites dans les îles reproduisaient assez souvent celles des vases égyptiens et crétois ; et si la ressemblance entre les soucoupes de Paros et celles de l'Ancien Empire est fortuite, il est clair, du moins, que la petite jatte à pied et l'exquis et transparent vase à parfum, doivent quelque chose aux modèles venus du Nil. Mais si les habitants des Cyclades, en sculptant leur marbre éclatant, n'étaient en rien inférieurs à leurs contemporains au point de vue de la technique et du sens de la nature, au point de vue de l'imagination, ils les surpassaient. Combien caractéristique de leurs facultés imaginatives est un gobelet à pied de très jolies proportions (fig. 2). De chaque côté de la partie évasée sont disposées quatre arêtes parallèles reliées entre elles et percées d'un trou. Les arêtes percées et les oreilles se rencontrent fréquemment dans les premières poteries des îles.

Si étonnantes que soient les différentes formes des vases et des gobelets des Cyclades, les figurines de marbre qu'on a trouvées en même temps le sont encore davantage. Elles montrent de la plus évidente façon l'originalité de ces insulaires. C'est grâce à elles que nous pouvons essayer de tirer des conclusions certaines sur la race et sur quelques coutumes des peuplades primitives des Cyclades.

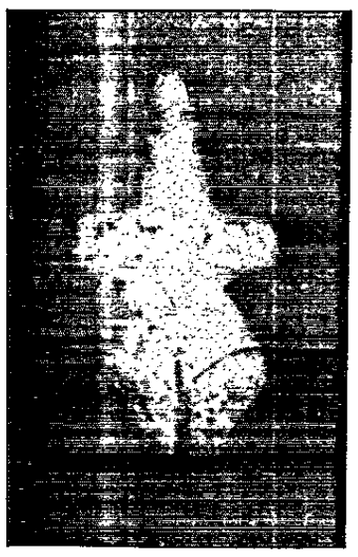
Les figurines, dont quelques-unes atteignent 150 centimètres (fig. 7) et dont les autres sont de très petits objets de quelques centimètres seulement, représentent presque toutes des femmes dépourvues de tout vêtement. Ces statuettes de femmes sont de trois types différents :



1. GOBELET DE MARBRE. — PROVENANCE PAROS. HAUT. 15 CM. COLL. REBER.

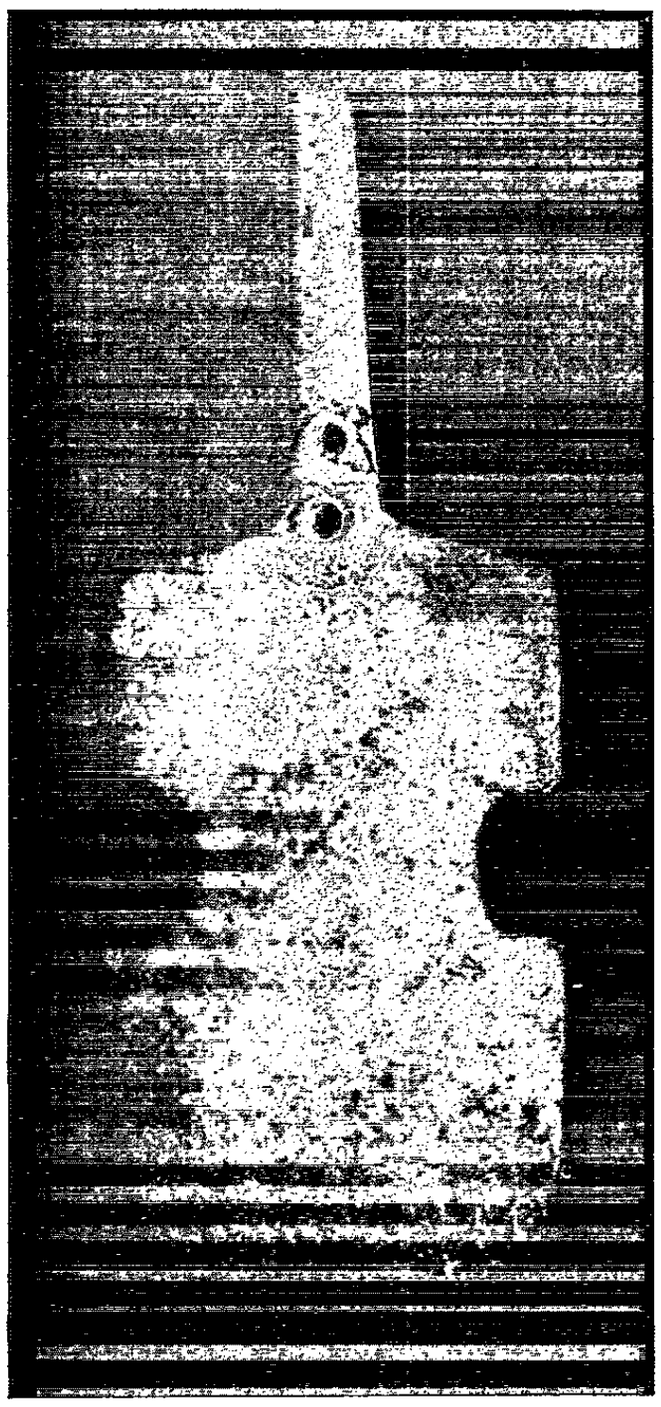
2. COUPE DE MARBRE. — PROVENANCE PAROS. HAUTEUR 9 CM. 5. COLL. REBER.

3. FEMME NUE. — MARBRE. HAUT. 15 CM. MUSÉE D'ATHÈNES.



AU-DESSUS :
4. FEMME NUE. — MARBRE. HAUTEUR 5 CM. 5. MUSÉE D'ATHÈNES.

A DROITE :
5. FEMME NUE. — MARBRE. PROVENANCE : KIMOLOS. HAUTEUR 22 CM. MUSÉE D'ATHÈNES.



Le premier type (fig. 6, 8) semble représenter une race à la haute stature, à la tête allongée, avec des nez plutôt proéminents et des hanches relativement étroites ; type probablement d'origine anatolienne avec un certain apport du Nord.

Le second type (fig. 3, 4), manifestement venu d'Afrique, montre des femmes trapues et grasses (1).

Le troisième type — dont la figurine en « forme de violon » (fig. 5) — n'est apparemment qu'une variante du second type, une représentation stylisée d'une femme grasse et trapue.

On ne peut guère douter que ces trois types ne soient contemporains, car des figurines de différents types ont été trouvées dans le même tombeau avec les mêmes genres de vases typiques des Cyclades.

Particulièrement intéressantes sont deux statuettes d'hommes de la même période, la première (fig. 9, 10), représentant un joueur de flûtes, s'exerçant sur une double flûte, la seconde (fig. 11, 12), un harpiste assis (2). Ces deux personnages furent trouvés dans le même tombeau, dans l'île d'Amorgos.

Quoique d'une technique plus avancée que les statuettes de femmes, ces musiciens montrent autant qu'elles, combien le sentiment de la matière était développé chez les artistes insulaires qui les ont produits. Ils semblent être de la même époque que les plus stylisés des types féminins

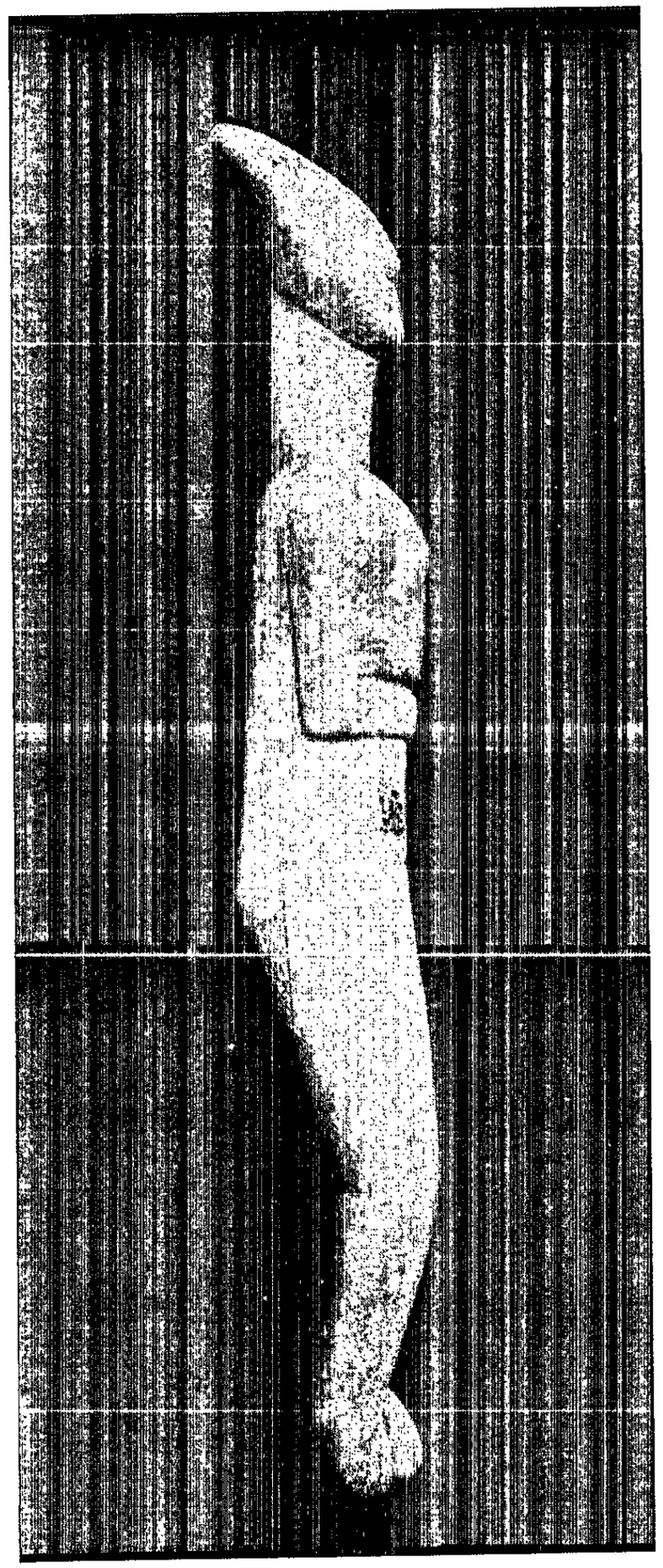
On a suggéré que ces derniers pouvaient avoir été des idoles primitives représentant quelque déesse de la nature, parente de l'Aphrodite-Astarté de Chypre, ou de l'Ishtar de Mésopotamie. C'est cependant improbable. L'existence des musiciens et le fait que les statuettes de femmes ont toujours été trouvées dans des tombeaux (généralement plusieurs objets dans le même tombeau) nous amène à conclure que ces statuettes représentent des servantes et des concubines qui devaient répondre aux besoins du mort dans la vie de l'au-delà, de même que les objets de marbre, également placés dans les tombes, devaient servir à des provisions de nourriture et de boisson. Cette coutume, c'est un fait bien connu, était encore davantage répandue en Egypte ; et les coutumes de l'Egypte et celles des Cyclades impliquent en ce qu'elles ont d'analogue, une coutume funéraire originale, telle que celle qui nous a été révélée dans les tombeaux royaux à Ur, où bétail, bergers, serviteurs, musiciens et femmes, étaient envoyés en grand nombre pour accompagner dans l'autre monde le chef défunt.

Athènes, Avril 1929.

C. T. SELTMAN.

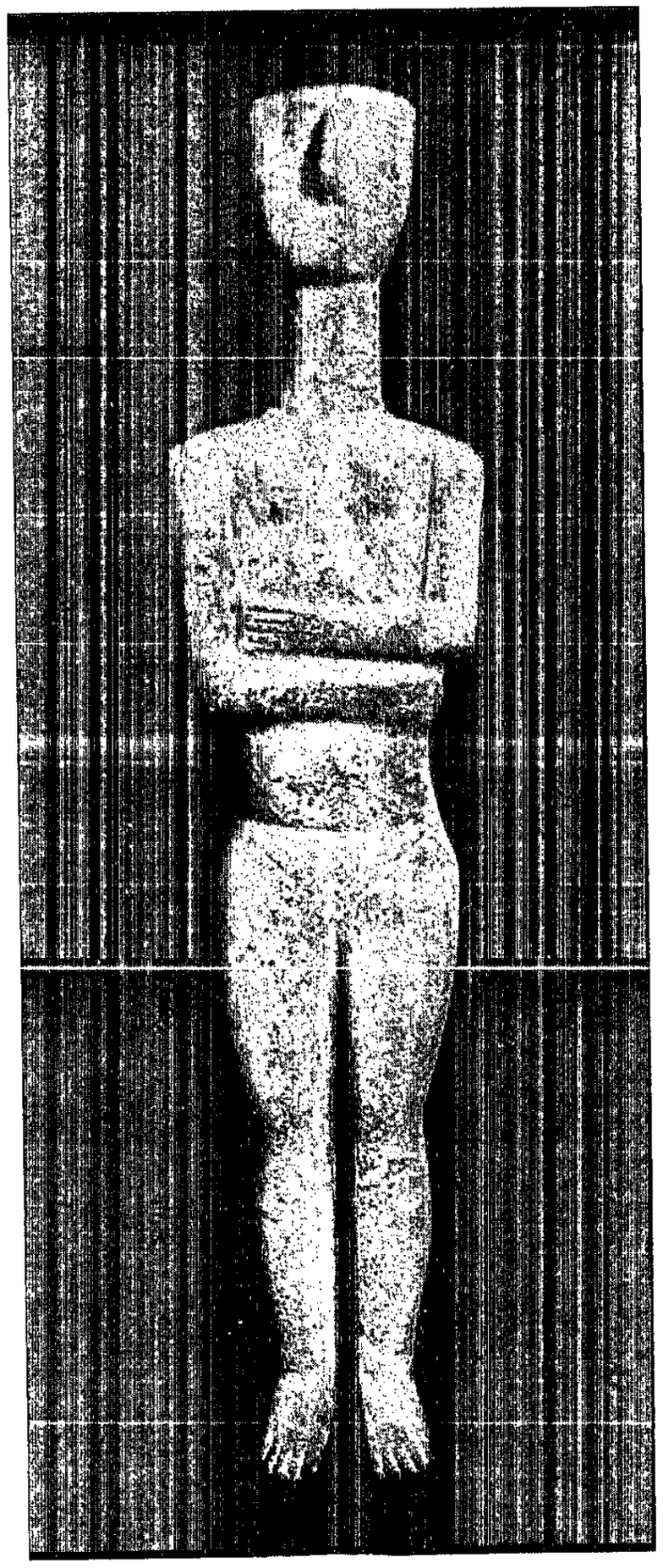
NOTES. — (1) Ces deux statuettes ont été trouvées à Sparte, mais elles ont certainement été importées des Cyclades. D'autres analogues figurent dans les collections du Musée de Paros.

(2) La jambe gauche, les deux pieds, une partie du dos de la chaise, en bas, et une partie de la harpe ont été restaurés. Des figures présentant une ressemblance avec ces musiciens se trouvent au Musée de Carlsruhe.



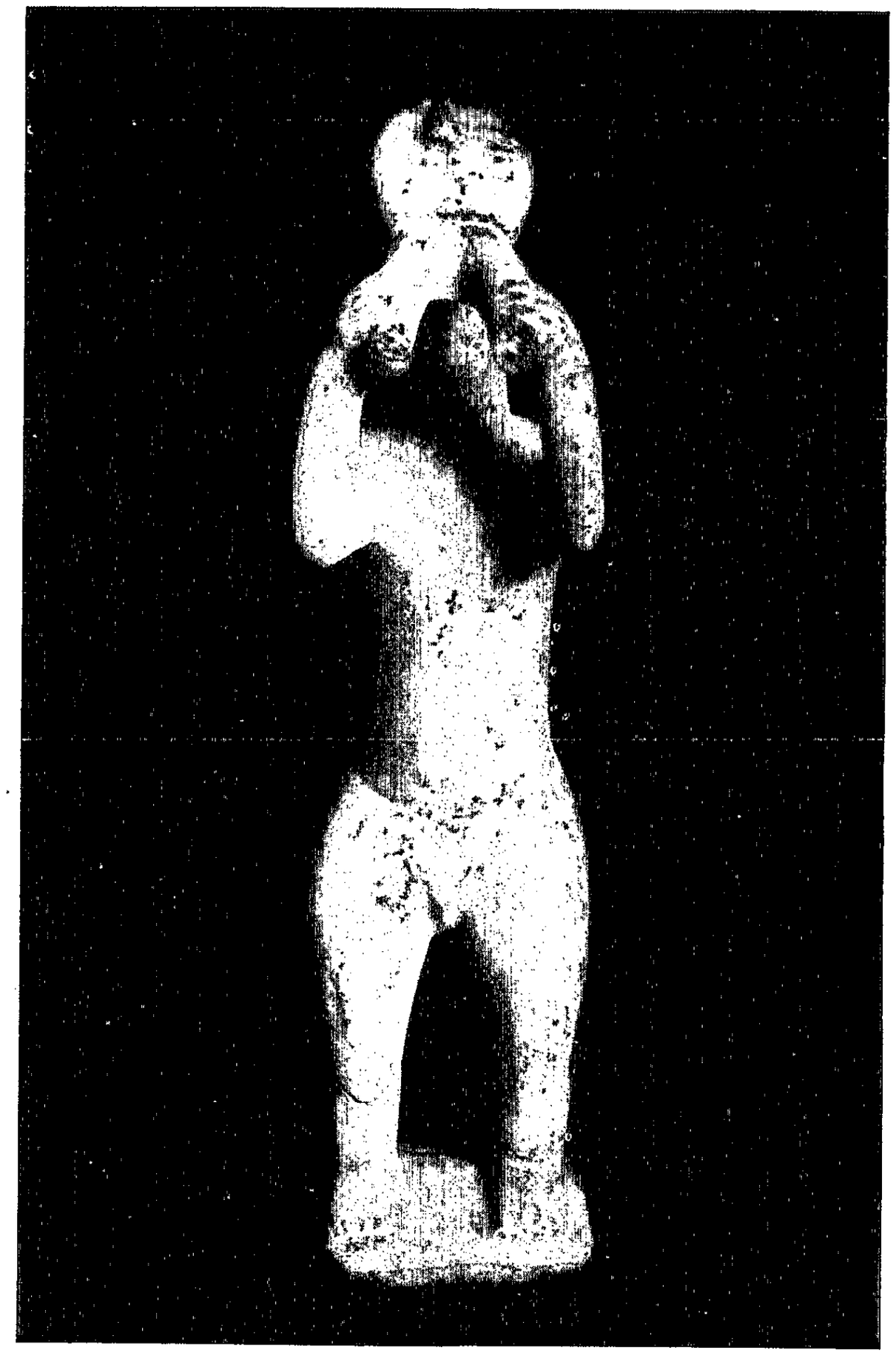
6. FEMME NUE. PROVENANCE : NAXOS.
HAUT. 60 CM. — MUSÉE D'ATHÈNES.

7. FEMME NUE. PROVENANCE : AMORGOS.
HAUT. 150 CM. — MUSÉE D'ATHÈNES.

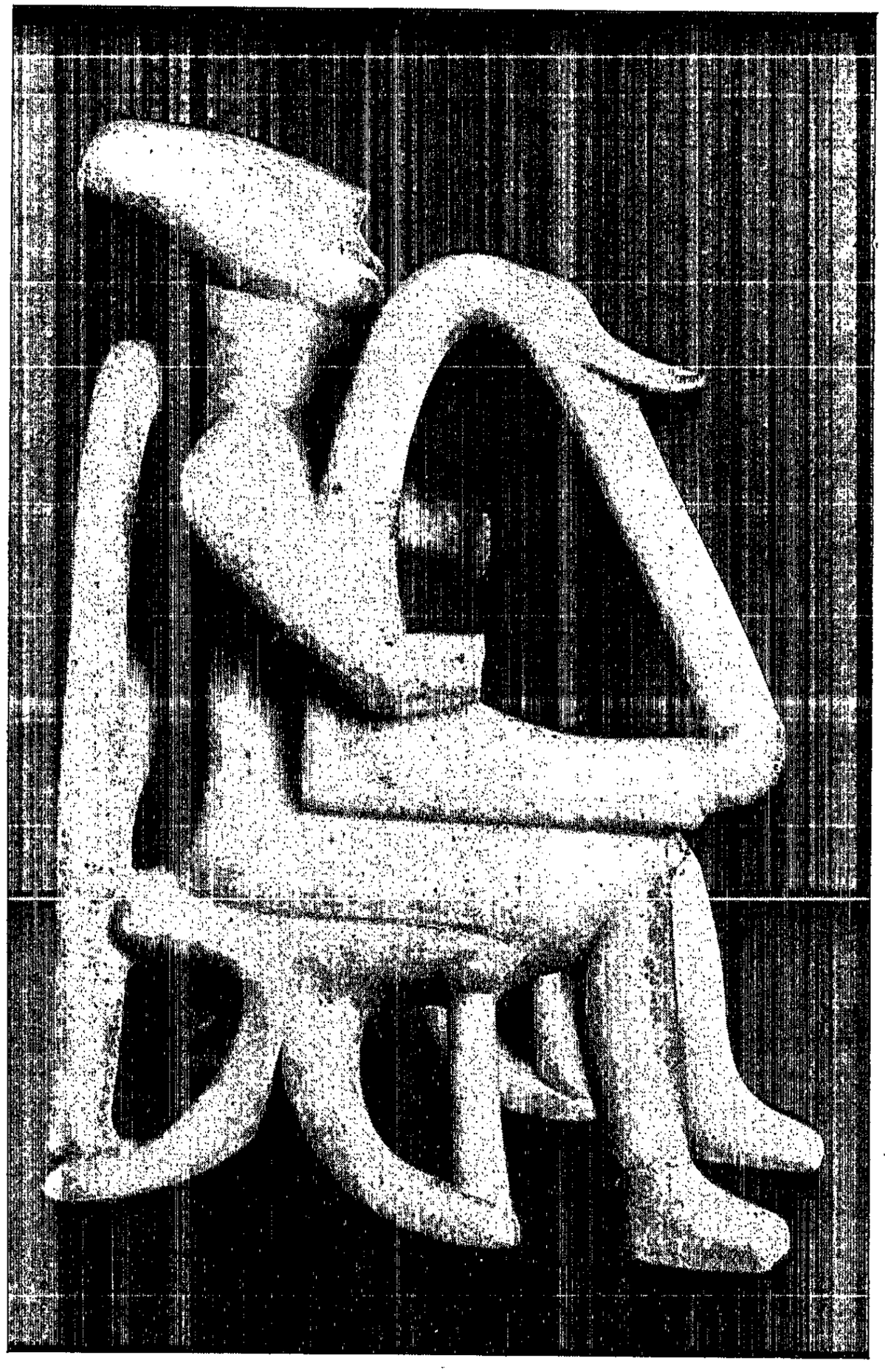


8. FEMME NUE. PROVENANCE : NAXOS.
HAUT. 39 CM. — MUSÉE D'ATHÈNES.

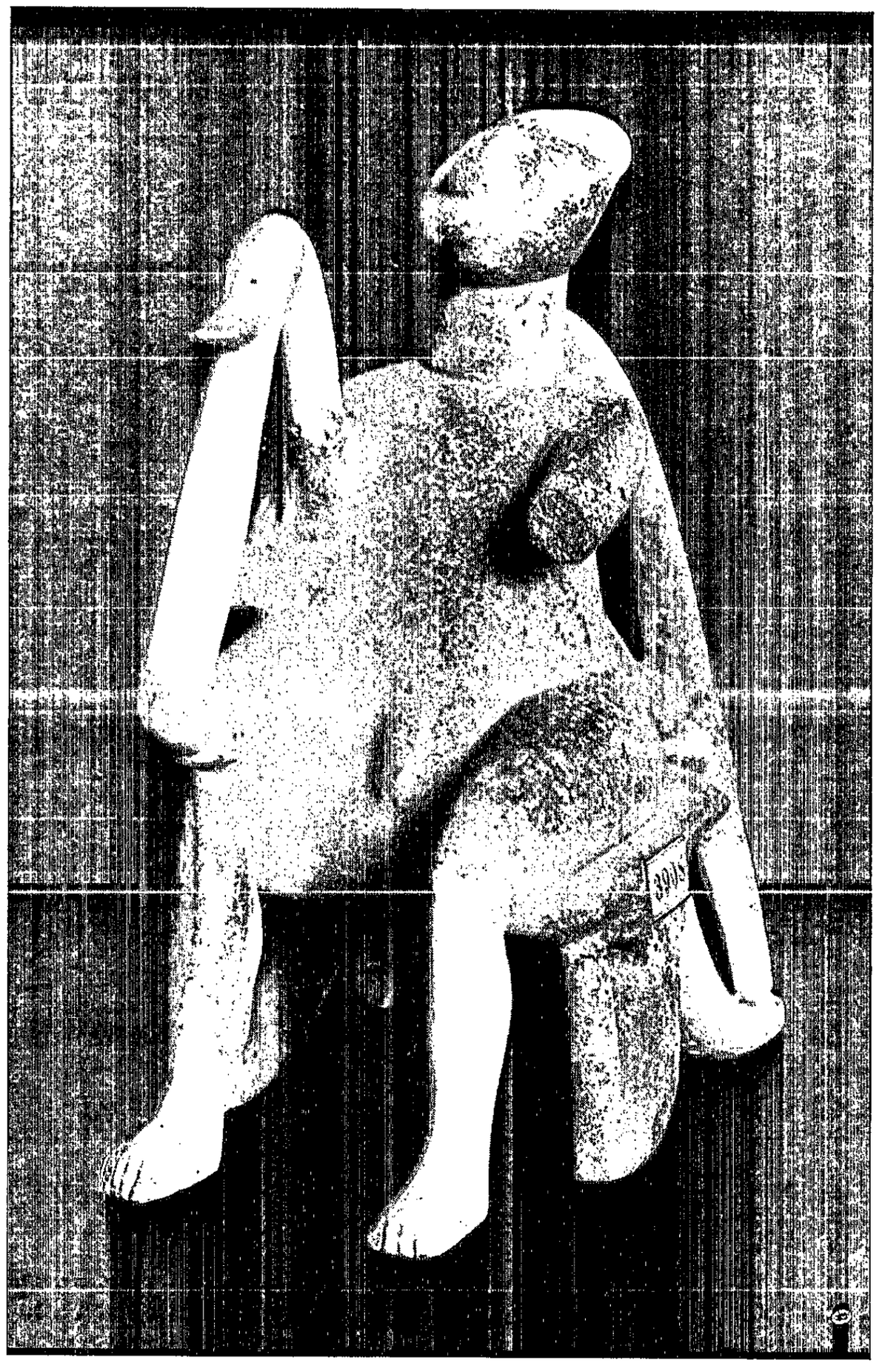
9. JOUEUR DE FLUTE. — MARBRE. PROVENANCE : AMORGOS
HAUT. 20 CM. — MUSÉE D'ATHÈNES.



10. LE MÊME, DE FACE.



11. HARPISTE. — MARBRE. PROVENANCE : AMORGOS. HAUT. 20 CM. — MUSÉE D'ATHÈNES.



12. LE MÊME, DE FACE.

MARIAGE. SEINE-ET-MARNE (VERS 1905).

FIGURE HUMAINE

Faute sans doute d'indications suffisantes, nous devons citer une seule époque où la forme humaine s'est accusée dans l'ensemble comme une dérision gâteuse de tout ce que l'homme a pu concevoir de grand et de violent. Qu'il en résulte aujourd'hui, dans un tout autre sens, un éclat de rire aussi niais que tranchant, la simple vue (par la photographie) de ceux qui nous ont précédés immédiatement dans l'occupation de cette contrée n'en est pas moins hideuse. Sortis (nous en parlons comme du sein maternel) des tristes chambres où tout avait été disposé par ces vaniteux fantômes, non exceptée l'odeur de la poussière rance, le plus clair de notre temps s'est passé, semble-t-il, à effacer jusqu'à la plus petite trace de cette honteuse ascendance. Mais comme, en d'autres lieux, les âmes des morts poursuivent ceux qui sont isolés dans la campagne, prenant l'aspect misérable d'un cadavre à demi décomposé (dans les îles cannibales de Polynésie, s'ils cherchent les vivants, c'est pour manger) ici, quand un malheureux jeune homme est livré à la solitude morale, les images de ceux qui l'ont devancé dans la plus fatigante absurdité surgissent à l'occasion de chaque exaltation insolite, juxtaposant leur souillure sénile aux plus charmantes visions, faisant servir les pures échappées du ciel à on ne sait quelles comiques messes noires (où Satan serait le sergent de ville d'une opérette, les hurlements des possédés des entrechats).

MADEMOISELLE DE RIGNY.

MADEMOISELLE CÉCILE SOREL.

MADEMOISELLE LANGOIX, DE L'ELDORADO.

MADEMOISELLE BORONI, DANS " LE VOYAGE DANS LA LUNE ".

Dans cette échauffourée spectrale, déprimante entre toutes, chaque sentiment, chaque désir est mis en cause avec une apparence quelque peu trompeuse et il n'est pas question d'envisager une simplification. Le fait même d'être hanté par des apparitions aussi peu farouches donne aux terreurs et aux colères une valeur dérisoire. C'est pourquoi les différentes personnes qui ont cherché une issue ont toujours plus ou moins transposé leurs difficultés. En effet, une décision sur ce terrain ne peut convenir à ceux qui ont le sentiment de certaines intégrités — qui pensent obstinément à un ordre de choses qui ne serait pas complètement solidaire de *tout* ce qui a déjà eu lieu, y compris les absurdités les plus vulgaires.

Si nous admettons, au contraire, que notre agitation la plus extrême était *donnée* par exemple dans l'état d'esprit humain représenté par telle noce provinciale, photographiée il y a quelque vingt-cinq ans, nous nous plaçons en dehors des règles établies, en ce sens qu'une véritable négation de l'existence de la *nature humaine* est impliquée. La croyance à l'existence de cette nature suppose en effet la permanence de certaines qualités éminentes et, en général, d'une manière d'être par rapport à laquelle le groupe représenté sur cette photographie est monstrueux sans démence. S'il s'agissait d'une dégradation en quelque sorte pathologique, c'est-à-dire d'un accident qu'il serait possible et nécessaire de réduire, le principe de l'homme serait réservé. Mais si, conformément à notre énoncé, nous regardons ce groupe comme le principe même de notre activité mentale la plus civilisée et la plus violente, et, si l'on veut, d'une façon symbolique, le couple matrimonial, entre autres, comme le père et la mère d'une révolte sauvage et apocalyptique, une juxtaposition de monstres qui s'engendreraient incompatibles serait substituée à la continuité prétendue de *notre* nature.

Il reste d'ailleurs inutile d'exagérer la portée de cette étrange carence de la réalité ; car elle n'est pas plus inattendue qu'une autre, l'attribution d'un caractère *réel* à ce qui entoure n'ayant jamais été qu'un des signes de cette vulgaire voracité intellectuelle à laquelle nous devons à la fois le thomisme et la science actuelle. Il y a lieu de restreindre le sens de cette négation, qui exprime en particulier deux absences de rapport : la disproportion, l'absence de commune mesure entre diverses entités humaines étant en quelque sorte un des aspects de la disproportion générale entre l'homme et la nature. Cette dernière disproportion a déjà reçu, au moins dans une certaine mesure, une expression abstraite. Il est entendu qu'une présence aussi irréductible que celle du *moi* n'a pas sa place dans un univers intelligible et, réciproquement, cet univers extérieur n'a sa place dans un *moi* qu'à l'aide de métaphores. Mais nous attribuons plus d'importance à une expression concrète de cette absence de rapport : si l'on envisage, en effet, un personnage choisi au hasard parmi les fantômes ici présentés, son apparition au cours des séries indiscontinues exprimées par la notion d'univers scientifique, ou même, plus simplement, en un point quelconque de l'espace et du temps infini du sens commun, demeure parfaitement choquante pour l'esprit, aussi choquante que celle du *moi* dans le tout métaphysique, ou plutôt, pour revenir à l'ordre concret, que celle d'une mouche sur le nez d'un orateur.

On n'insistera jamais assez sur les formes concrètes de ces disproportions. Il est trop facile de réduire l'antinomie abstraite du moi et du non-moi, la dialectique hégélienne ayant été imaginée tout exprès pour opérer ces escamotages. Il est temps de constater que les

plus criantes révoltes se sont trouvées récemment à la merci de propositions aussi superficielles que celle qui donne l'absence de rapport comme un autre rapport (1). Ce paradoxe emprunté à Hegel avait pour but de faire entrer la nature dans l'ordre rationnel, en donnant chaque apparition contradictoire comme logiquement déductible, en sorte qu'à tout prendre, la raison n'aurait plus rien de choquant à concevoir. Les disproportions ne seraient que l'expression de l'être logique qui, dans son devenir, procède par contradiction. A cet égard il faut reconnaître à la science contemporaine ce mérite qu'elle donne en définitive

Phot. Nadar

ARLETTE MOLIER.

Phot. Reutlinger

LIANE DE POUGY.

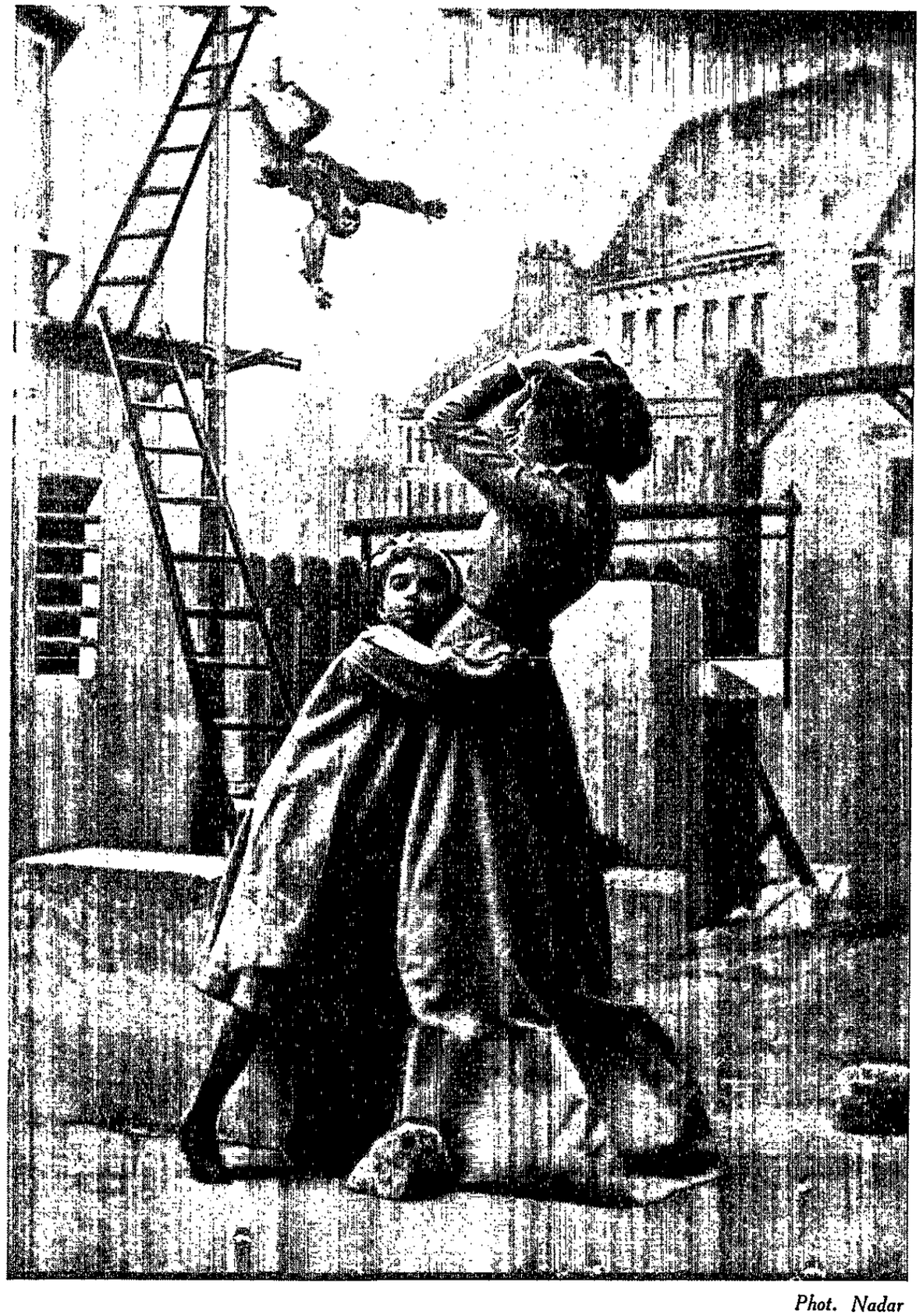
Phot. Nadar

RÉJANE.

l'état originel du monde (et par suite tous les états successifs qui en sont la conséquence) comme essentiellement improbable. Or, la notion d'improbabilité s'oppose d'une façon irréductible à celle de contradiction logique. Il est impossible de réduire l'apparition de la mouche sur le nez de l'orateur à la prétendue contradiction logique du *moi* et du tout métaphysique (pour Hegel cette apparition fortuite devait simplement être rapportée aux « imperfections de la nature »). Mais, si nous prêtons une valeur générale au caractère *improbable* de l'univers scientifique, il devient possible de procéder à une opération contraire à celle de Hegel et de réduire l'apparition du moi à celle de la mouche.

Et même si l'on reconnaît le caractère arbitraire de cette dernière opération, qui pourrait être tenue pour une simple dérision logique de l'opération inverse, il n'en reste pas moins que l'expression donnée au *moi* humain vers la fin du siècle dernier se trouve étrangement adéquate à la conception énoncée. Sans doute c'est subjectivement — à nos yeux — qu'apparaît cette signification hallucinante, mais il paraît suffisant d'admettre entre l'interprétation contemporaine et la nôtre une simple différence de clarté. C'est obscurément, il est vrai, que les êtres humains vivant à cette époque à l'européenne ont pris un aspect aussi follement improbable (il est évident que la transformation de l'aspect physique n'a rien à voir avec des décisions conscientes). Cette transformation n'en a pas moins en soi le sens

MADEMOISELLE GERALDINE, DES FOLIES-BERGÈRE.



Phot. Nadar

HÉLÈNE PETIT, DANS L' "ASSOMMOIR".

ZULMA BOUFFARD, DANS " LE VOYAGE DANS LA LUNE ".

Phot. Nadar

LÉONIE YAHNE (L'UNE DES INTERPRÈTES D' " IMPRESSIONS D'AFRIQUE ", DE RAYMOND ROUSSEL, THÉATRE ANTOINE, 1910).

que nous discernons aujourd'hui clairement. Et bien entendu, seul le caractère spécifique de cet aspect humain révolu est ici en question. Il serait possible aujourd'hui encore de donner une signification identique à certaines personnes rencontrées, mais, dans ce cas, il s'agirait de faits plus ou moins communs à toutes les époques ; le paradoxe sénile et l'outrance contradictoire involontaire se sont donné libre cours jusqu'aux premières années du XIX^e^ siècle seulement et personne n'ignore que, depuis lors, les efforts les plus obstinés ont été poursuivis par le blanc et la blanche pour retrouver enfin *figure humaine*. Les corsets de guêpe épars dans des greniers de province sont aujourd'hui la proie des mouches et des mites, le champ de chasse des araignées. Quant aux petits coussins qui ont si longtemps servi, derrière les jambes, à donner quelque emphase aux formes les plus grasses, ils ne hantent plus que les affreux cerveaux de beaux vieillards gâteux, qui — agonisant chaque jour, sous d'étranges melons gris — rêvent obstinément d'étrangler un torse mou dans le jeu obsédant des baleines et des lacets... Et il y a probablement un cri de coq étouffé, mais grisant, dans la phrase où le globe terrestre apparaît à nos yeux sous les talons d'une éblouissante star américaine en maillot de bain.

Pourquoi, en effet, aurait-on la pudeur d'une aussi brusque fascination ? Pourquoi cacher que les rares espoirs grisants qui subsistent sont décrits par les corps rapides de quelques jeunes filles américaines ? Que si quelque chose pouvait encore arracher des sanglots de tout ce qui a si récemment disparu, ce n'est plus la beauté de quelque grande cantatrice, mais seulement une hallucinante et sordide perversité. A nos yeux tant d'étranges personnages, monstrueux seulement à demi, apparaissent encore animés des mouvements les plus niais, agités comme un carillon de boîte à musique par autant de vices innocents, de chaleurs égrillardes, de vapeurs lyriques... En sorte qu'il n'est absolument pas question, en dépit de toute obsession contraire, de se passer de cette odieuse laideur, et que, quelque jour encore, nous nous surprendrons à courir absurdément — les yeux tout à coup devenus troubles et chargés d'inavouables larmes — vers quelques provinciales maisons hantées, plus vilaines que des mouches, plus vicieuses, plus rances que des salons de coiffure.

Georges BATAILLE.

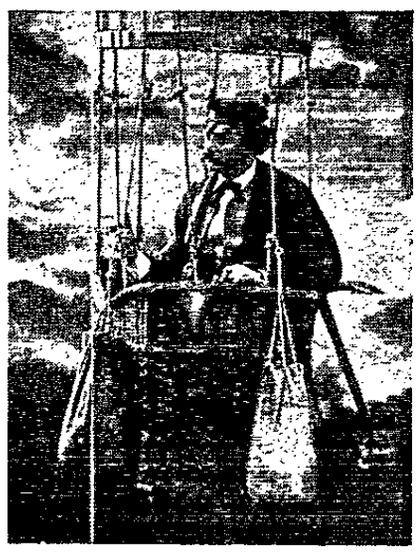
NOTES.— (1) Dès 1921, lorsque Tristan Tzara reconnaissait que « l'absence de système est encore un système, mais le plus sympathique » bien que cette concession à des objections insignifiantes soit alors restée apparemment sans portée, l'introduction prochaine de l'hégélianisme pouvait être envisagée. En effet, de cet aveu au panlogisme de Hegel, le pas est facile à franchir puisqu'il est conforme au principe de *l'identité des contraires* : on pourrait même supposer que cette première lâcheté étant acquise il n'y avait plus aucun moyen d'éviter le panlogisme et ses conséquences grossières, c'est-à-dire la soif sordide de toutes les intégrités, l'hypocrisie aveugle et finalement le besoin d'être utile à quoi que ce soit de déterminé. Bien que ces vulgaires inclinations se composant avec une volonté diamétralement contraire, aient joué d'une façon particulièrement heureuse le rôle d'excitation violente de toute difficulté consentie, il ne reste plus aucune raison, désormais, de ne pas revenir sur la lâcheté inutile exprimée par Tristan Tzara. Personne ne verra jamais, en effet, ce que le parti pris de s'opposer comme une brute à tout système peut avoir de systématique, à moins qu'il s'agisse d'un calembour et que le mot systématique ne soit pris dans le sens vulgaire d'entêtement. Mais il n'y a pas ici matière à plaisanterie et pour une fois le calembour témoigne, au fond, d'une triste sénilité. On ne voit pas, en effet, la différence entre l'humilité — la moindre humilité — devant le SYSTÈME — c'est-à-dire en somme devant l'idée — et la crainte de Dieu. Il semble d'ailleurs que cette lamentable phrase ait, comme de juste, littéralement étranglé Tzara qui, depuis lors, s'est montré inerte en toutes circonstances.

Cette phrase a paru en épigraphe d'un livre de Louis Aragon, *Anicet* (Paris, 1921).

LÉGENDES DE LA PLANCHE CI-CONTRE : 1. JOHANN STRAUSS. — 2. SAMARY ET GOT DANS " LE VOYAGE DANS LA LUNE " *(Phot. Nadar)*. — 3. DARTOIS, DES NOUVEAUTÉS *(Phot. Nadar)*. — 4. M. GODEMARE *(Phot. Nadar)*. — 5. M. KAISER. *(Phot. Nadar)*. — 6. CAPOUL (PORTANT LA COIFFURE A LA CAPOUL). — 7. M. MARX *(Phot. Nadar)*. — 8. M. LOEB, *(Phot. Nadar)* — 9. M. MOLIN *(Phot. Nadar)*. — 10. CLÉO DE MÉRODE *(Phot. Nadar)*. — 11. MADAME GRASSOT *(Phot. Nadar)*. — 12. GEORGES V, ROI DE HANOVRE *(Phot. Nadar)*. — 13. MOUNET-SULLY, DANS " AMPHYTRION " *(Phot. Nadar)*.

1

2



3

4

5

13

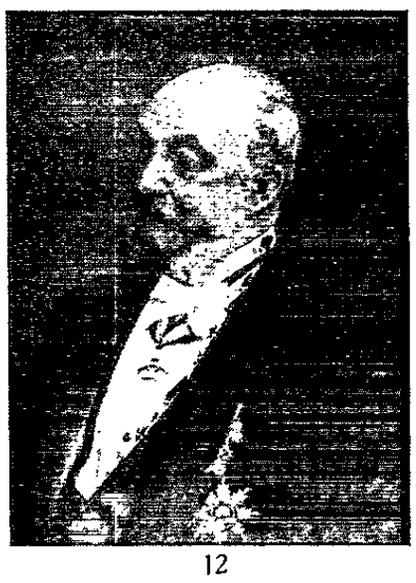
6

7

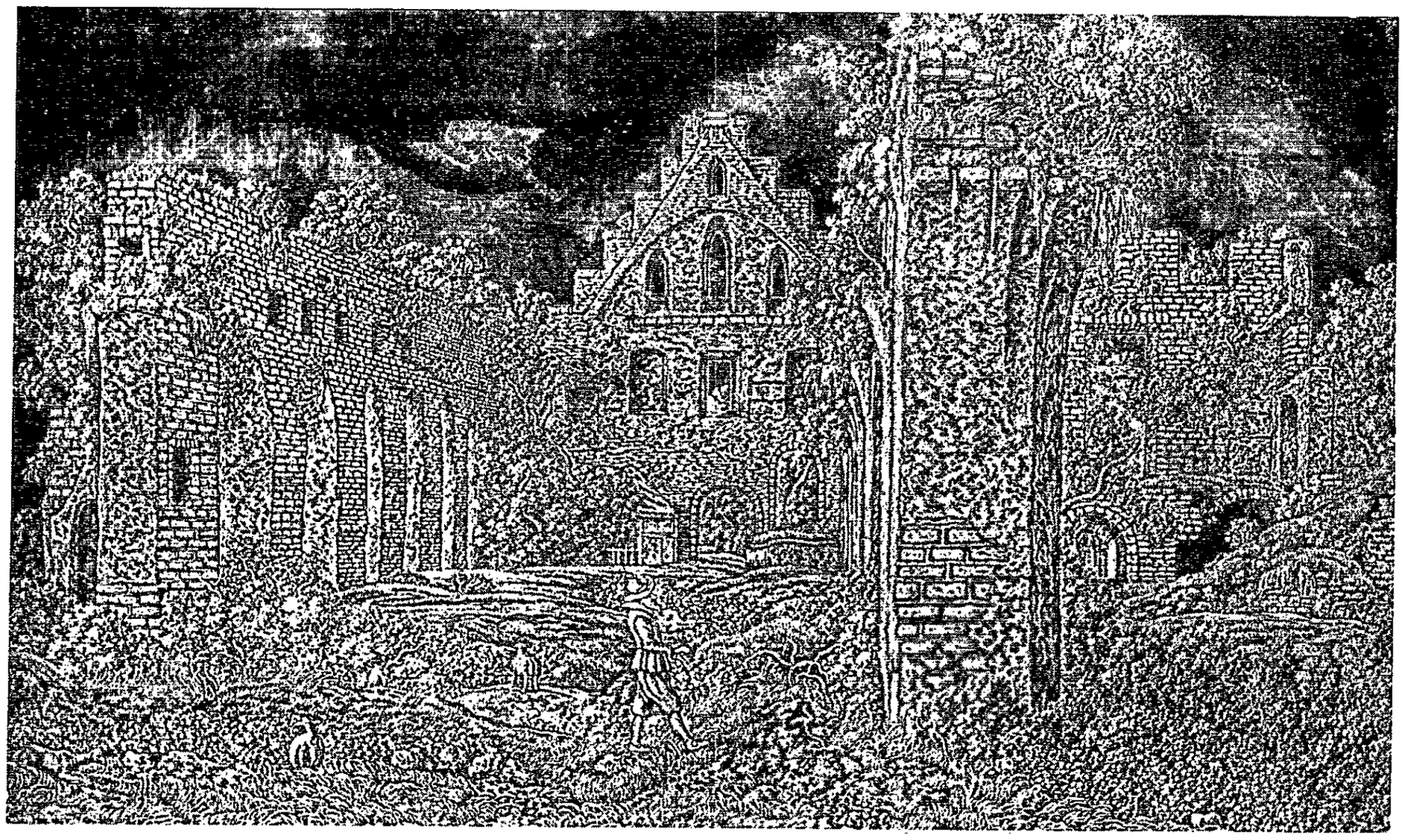
6

10

11



12



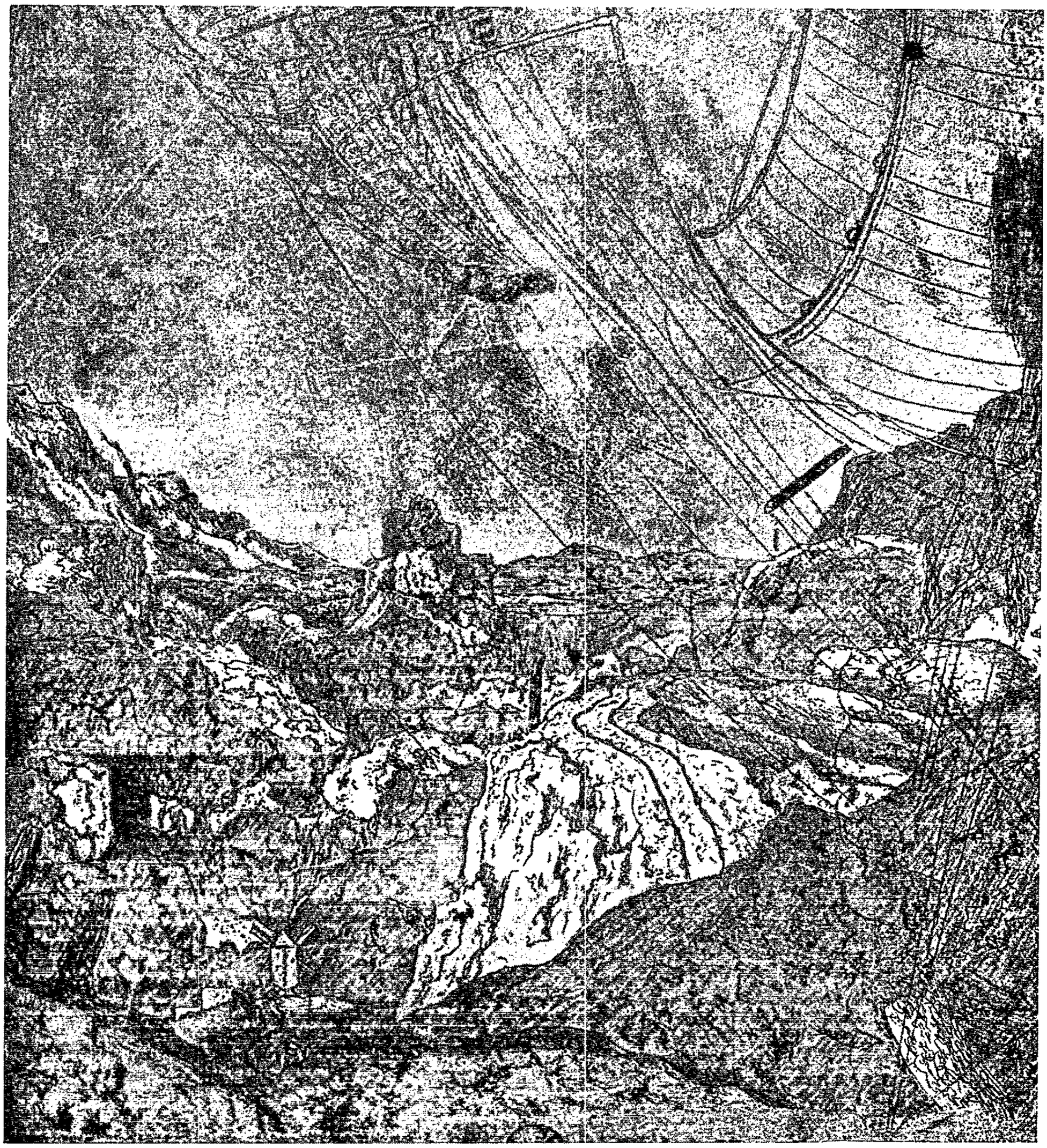
SEGHERS, RUINES DE L'ABBAYE DE RHYNSBERC (IARO SPRINGER, *DIE RADIERUNGEN DES HERCULES SEGHERS*, LXIV), 200 × 319 CM. — CABINET DES ESTAMPES.

GRAVURES D'HERCULES SEGHERS

Le peintre et graveur Hercules Seghers est né en Hollande en 1585 (*on ignore le lieu exact*); *mort à Amsterdam en* 1645. *Il était l'élève de Coninckloo. Marié avec une femme beaucoup plus agée que lui, il avait précédemment été poursuivi et condamné pour avoir mis à mal une jeune fille et l'avoir rendue mère. Il était si pauvre qu'il fut obligé de faire des peintures sur ses nappes ou ses draps de lit. Pour ses gravures, les marchands refusaient même le prix du cuivre. Désespéré, il mourut ivre, une nuit, d'une chute dans un escalier.*

Nous devons indiquer dès l'abord le caractère exceptionnel de l'œuvre de Seghers qui ne représente que des courants négatifs. C'est une révolte isolée et étroite contre tout ce qui s'appelle hollandais. Seghers a payé de sa vie une telle attitude.

Dans son œuvre, la continuité organique de l'art hollandais se fige en une sorte d'horreur pesante et pétrifiée ; ou bien, elle s'écoule en une fuite de plans déchirant l'œil fatigué par des parallèles flasques et sans but : l'étendue, ailleurs identique à une conquête, à un espoir, n'est ici qu'une fuite épouvantée. En général, la vue se heurte à des rochers serrés, à des amoncellements de prisons. Cette concentration trahit un désespoir paralysant comme une



D'après Springer

SEGHERS, PAYSAGES DE ROCHERS ET CORDAGES (SPRINGER, XLIX). 167×153 CM,

crampe : une sorte d'agoraphobie caractérise ces gravures. On y trouve un mépris douloureux, un dégoût de toute sociabilité, une Hollande à rebours. Tout le bonheur néerlandais se change en ennui infernal. Seghers est plutôt gêné par le motif, il trébuche devant les molécules, et la nuance correspond chez lui à une contrainte troublée, à une pédanterie infatigable.

Le cliché *nature morte* a pris ici son sens nu : nature pourrie, pétrifiée, nature crevée. Ses paysages vus de face sont semblables à des fantômes sans corps. Seghers s'est développé dans ce sens avec des *raffinements* de technique rares. C'est ainsi qu'il va jusqu'à tirer des *négatifs* de la gravure représentant les ruines de l'abbaye de Rhynsberg. D'autre part, il fragmente ses motifs et procède par juxtaposition de pièces et de morceaux. Il obtient ainsi des formes minuscules isolées sans aucun dynamisme. Seghers est un monomane des atomes : il l'accroche à chaque petit point. Chaque pierre, chaque feuille est isolée, a-sociale, décomposée, enfermée en elle-même. Les feuilles sont ramassées ensemble comme par une tempête hostile les condamnant à être un arbre. L'unité optimiste de la nature végétale est morcelée et pour équilibrer ce morcellement, il entoure craintivement le tourbillon de feuilles dans une sorte de nimbe sombre qui protège et qui pèse.

Dans ses paysages d'un baroque déchiqueté, les plans sont mis en miettes. De la lave, de la boue, des arbres comme des chiffons et des éboulis de galets. Un désert coupé par des chemins que des météores auraient tracés, un enfer irrespirable et figé, sans hommes et sans animaux. N'importe quel être vivant serait ici un paradoxe. Un silence renfermé et égoïste. Des monologues d'une agonie sénile. Des sentiers troublés conduisant dans l'intérieur, mais en expulsant aussitôt.

Il n'est plus question de la nature servile, nature de grand opéra, de son maître Coninxloo, travaillant pour les gourmets. Ici, le sens du baroque n'est plus la conquête de l'espace par concentration : nous constatons un dégoût de l'espace qui aurait pu suggérer un mouvement ou un élan. Le baroque en arrive à égarer dans un labyrinthe étroit. La vue est attirée et repoussée à la fois. Cette technique est la technique du zéro ; une dialectique des formes sous le signe de la mort, une extermination réciproque des parties. Totalité ne veut pas dire ici que l'un augmente l'autre, mais que l'un extirpe l'autre.

La nature de Seghers est la catastrophe pourrie et pétrifiée. Le drame a été joué. La pierre est le signe de la mort et d'une impuissance complète, le signe d'une immobilité psychique, d'une anesthésie totale, d'un silence terrible. Les pierres sont identiques au poids qui oppresse, à une meule broyant des cauchemars. L'éboulis indique une tendance à concasser. On pourrait parler d'extase de l'impuissance, d'appauvrissement de la vie. Ces rochers forment une quenouille d'écriture dans laquelle on peut débrouiller l'expression d'un démembrement infantile (voir la destruction des poupées), une joie de la dissociation définitive des parties. Il s'agit, en somme, de perte de l'unité personnelle et ainsi l'aspect d'un paysage signifie la destruction de soi-même.

C'est le désert inhabité. Seghers fait disparaître l'air, signe du fluide et du mouvement vivant. Parfois les nuages prennent des formes de rochers. Deux gravures de paysages présentent des cordages de bateaux rayant le ciel : dans l'une d'elles un matelot grimpe à ces

cordages. Nous voyons là un nouveau symptôme d'anesthésie : une identification de la mer aux rochers, l'équation de l'eau fluide et de la matière morte, sorte de transfert de la mort à la matière mouvementée.

Le fait que Seghers raye le ciel est caractéristique. J'explique les cordages par la peur de détruire le ciel : ils peuvent être donnés comme un subterfuge surajouté par crainte. Et en même temps, ils représentent une tentative de fuite hors du cirque des rochers.

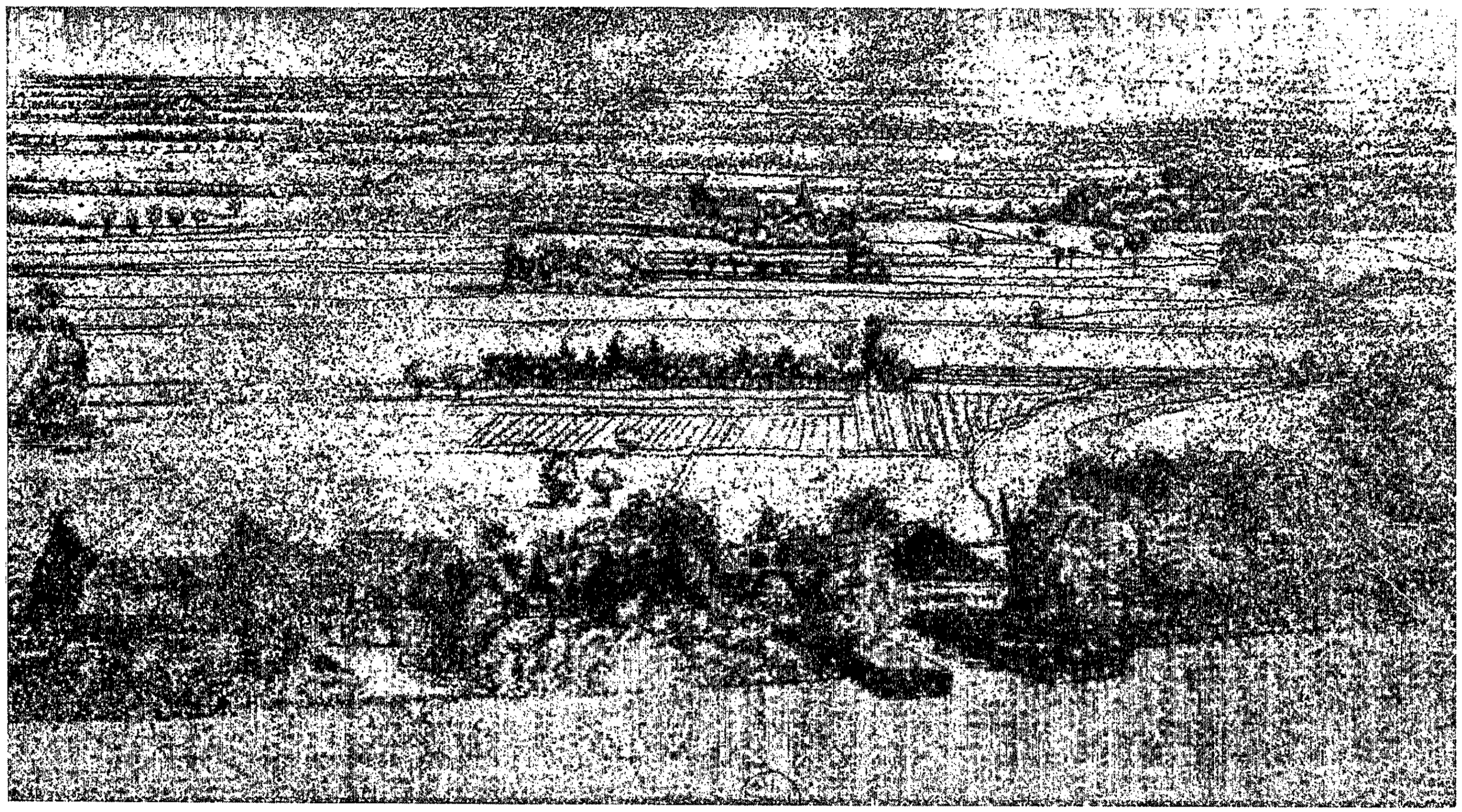
Fait significatif, Seghers noie volontiers ses gravures dans une obscurité nocturne. Les objets apparaissent ainsi comme des oublis, des négligences de la nuit, seul élément positif. Un objet est une interruption insolente de la nuit et du silence. Seghers représente parfaitement le type sensitif, irrité par toute création, par tout dynamisme, qui par le fait même qu'il supprime le visible arrive à l'extrême limite de la sensibilité. Tout le vide de ses gravures n'est qu'une défense contre les phénomènes, presque une défense contre la visibilité. Nuit ou vide, c'est-à-dire sommeil, mort, lueur éteinte.

Devant la grande gravure représentant les ruines de l'abbaye, on a l'impression que le bâtiment et le paysage sont péniblement ramassés comme de pauvres restes non encore engloutis par la mort. Ruines, c'est-à-dire mort déjà survenue, destruction achevée. Et si l'on veut, le motif des rochers est déjà commencé dans ces ruines, bâtiment déchu à l'état de labyrinthe de rochers. En tous cas, on voit ici le procédé : la règle commune, selon laquelle un bâtiment exprime une totalité, est dissoute. Nous constatons que le thème de la mort est combiné avec le thème de l'emprisonnement : on ne libère qu'en détruisant.

Les paysages de rochers témoignent d'un complexe de strangulation et d'agoraphobie. Les rochers représentent une protestation contre les plaines hollandaises, c'est-à-dire une volonté de fuite qui, d'ailleurs, aboutit à se cacher, à s'emprisonner dans les rochers. Autant de symptômes d'une grave psychose d'anxiété. Le motif de la fuite est indiqué par l'homme grimpant aux cordages, qui n'a aucun sens dans le paysage, mais est chargé de sens, au contraire, du point de vue psychologique. La tentative de fuite est en même temps accusée négativement par le fait que Seghers raye le ciel. Voulant introduire un élément positif, il se sert d'un moyen négatif. Notons encore que les murailles à pic des rochers expriment le vertige et qu'en même temps l'œil est déchiré par la fragmentation des éboulis : je vois là une sorte de masochisme visuel que je constate également dans les vues écartelées des plaines allongées. Le vertige signifie la fatalité de la chute et en même temps le fait de rester cloué, c'est-à-dire une crampe entre deux contrastes et une annulation psychique. Parfois, sur le côté, la vue est limitée par un rocher en forme de menhir : situé ainsi et non dans la partie centrale de la composition, ce motif est un signe d'impuissance, impuissance accusée d'ailleurs par le fait qu'un nuage en forme de lame coupe le rocher. La menace des rochers est ainsi accrue et le thème du suicide introduit.

Seghers donne une compensation de ces motifs dans les représentations de paysages plats. Il s'accroche à des extrêmes très éloignés. Ceci démontre qu'il n'est sensible qu'aux extrêmes et qu'il faut situer dans l'intervalle une zone d'anesthésie.

Ces paysages sont dessinés avec des contours rapides et en même temps décomposés d'une manière craintive et pédante. Nous avons constaté la dissolution des formes organiques. Seghers répète les points, les feuilles, les pierres, c'est-à-dire qu'il veut arriver à une



D'après Springer

SEGHERS, LES BORDS DU FLEUVE (SPRINGER, XVIII). 111×207 CM.

SEGHERS, PAYSAGE DE ROCHERS ET CHUTE D'EAU (SPRINGER, XI). 151×190 CM. — CABINET DES ESTAMPES.

certaine constance par peur de la mort, et obtenir une durée par cette constance. Il veut éliminer le changement : une défense contre la mort. Quelquefois, justement lorsqu'il représente la matière morte des rochers, il veut duper la mort par anticipation, motif classique si l'on pense à l'anticipation de la mort dans la tragédie, dans l'initiation des adolescents, dans les catalepsies hystériques, si l'on pense encore aux insectes simulant la mort pour échapper à un péril.

Nous avons remarqué la décomposition en parties minuscules. Or c'est dans cet ordre minuscule que Seghers range l'homme. Ses figures font l'effet de hasards géologiques. L'homme est quelque chose d'inférieur. Fait caractéristique, en général, les figures sont surajoutées. Tout cela témoigne d'un mépris de soi-même, d'un anti-érotisme. Mais peut-être aussi y a-t-il là l'indication d'un effacement de l'homme, accablé, après la débauche, par un sentiment de culpabilité. Les compositions à grands personnages étant des copies d'après Baldung Grien, Elsheimer et Vliet, la représentation de l'homme chez Seghers peut être regardée comme indirecte.

Seghers est attaché et comme cloué à très peu de motifs radicalement opposés. La nature est pour lui une vallée fermée entourée de rochers abrupts. Le symbolisme sexuel est très clair. Nous constatons un atavisme de l'imagination, une véritable obsession. Les menhirs phalliques et les vallées creusées sont des motifs obstinément répétés. Il faut encore compter au titre de symbole sexuel la représentation de l'arbre séché et abattu.

Seghers projette son impuissance et son masochisme dans le paysage, qui n'est pas la réalisation de sa personne, mais plutôt son déguisement. Pour s'échapper de lui-même, il transfère son déchirement tourmenté à un motif extérieur et indifférent. Il s'agit d'un suicide par dérivation sur un motif étranger. Il se venge en mettant en miettes ses idées fixes, sous forme de paysages morcelés. Il choisit un motif assez éloigné de l'expression sentimentale directe et appartenant plutôt à une zone d'observation médiate. Avec ce transfert du négatif au paysage surgit sans doute un sentiment de culpabilité, en même temps qu'une peur devant le paysage qui incarne maintenant les défectuosités et les tourments. C'est pour cela que Seghers fait sauter les toits, tend des cordages au-dessus des rochers, pour préparer son évasion dans le ciel.

Le paysage ne lui sert qu'à éloigner de soi-même la surcharge des moments négatifs. Il se cache dans le paysage, mais à cause de la crainte qu'il a de représenter les figurations érotiques refoulées, ceci se manifeste d'une manière voilée, et les rochers grouillent de nus cachés et de monstres, symptômes d'une couche atavique. Il tue les monstres, il se défend contre ses obsessions en les transformant en rochers, comme cela se passe dans les contes. Il pétrifie donc les obsessions auxquelles il ne peut pas tenir tête, par vengeance. En même temps, il donne des paysages de contrées éloignées (Meuse et Hainaut), ce qui marque bien comment chez Seghers la composition d'un paysage est équivalente à un déguisement, à une fuite, à un suicide.

Un tel homme, on le comprend maintenant, n'était pas à sa place dans une Hollande qui affirmait tous les objets avec un contentement parfait et menait avec une virtuosité extraordinaire l'observation externe.

Carl EINSTEIN.

ALBERTO GIACOMETTI

Nous vivons à une époque de toutes manières très lourde, et le fétichisme qui, comme aux temps les plus anciens, reste à la base de notre existence humaine ne trouve que bien rarement l'occasion de se satisfaire sous une forme non déguisée. Adorateurs des maigres fantômes que sont nos impératifs moraux, logiques et sociaux, nous nous accrochons ainsi à un fétichisme transposé, faux semblant de celui qui profondément nous anime, et ce mauvais fétichisme absorbe la plus grande part de notre activité, ne laissant presque pas de place au fétichisme véritable, le seul qui vaille vraiment la peine, parce que tout à fait conscient de lui-même et ne reposant par conséquent sur aucune duperie.

C'est à peine si, dans le domaine des œuvres d'art, on trouve quelques objets (tableaux ou sculptures) capables de répondre à peu près aux exigences de ce vrai fétichisme, c'est-à-dire à l'amour — réellement *amoureux* — de nous-mêmes, projeté du dedans au dehors et revêtu d'une carapace solide qui l'emprisonne entre les limites d'une chose précise et le situe, ainsi qu'un meuble dont nous pouvons user, dans la vaste chambre étrangère qui s'appelle l'espace.

Dans la plupart des cas, ces objets, sortis pourtant de mains humaines, nous restent plus lointains encore que les productions naturelles, dont ils ne sont que le reflet servile en même temps que très affaibli, l'ombre falote et parodique, incapable de nous fournir un pôle à opposer au pôle interne de notre amour.

C'est à cause de ce manque de consistance, de cette absence d'autonomie, que la presque totalité des œuvres d'art sont épouvantablement ennuyeuses, *plus ennuyeuses que la pluie*, étant, somme toute, beaucoup moins proches de nous que les gouttes d'eau, jolies petites sphères liquides susceptibles au moins de nous rappeler la forme, sinon le goût, de nos larmes, et cette humidité, cette fluidité correspondant à la douceur qui coule dans nos membres, quand nous aimons ou bien quand nous nous sentons touchés.

A l'heure actuelle, peu d'artistes existent dont l'œuvre échappe à cet atroce ennui. Dans le passé, moins encore. Mais, parmi les rares contemporains qu'un spécial privilège exempte de cette règle, on peut citer Giacometti.

Il y a des moments qu'on peut appeler des *crises* et qui sont les seuls qui importent dans une vie. Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication. J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence futiles, dénués aussi de valeur symbolique et, si l'on veut, *gratuits* : dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains, un paquebot à bord duquel je me trouvais monté se séparant lentement d'un quai, quelques bribes de chansons murmurées au hasard, la rencontre dans une ruine de Grèce d'un étrange animal qui devait être une sorte de lézard géant... La poésie ne peut se dégager que de telles " crises ", et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents.

J'aime la sculpture de Giacometti parce que tout ce qu'il fait est comme la pétrification d'une de ces crises, l'intensité d'une aventure rapidement surprise et aussitôt figée, la borne kilométrique qui en témoigne. Il n'y a cependant rien de mort dans cette sculpture ; tout y est au contraire, comme dans les vrais fétiches qu'on peut idolâtrer (les vrais fétiches, c'est-à-dire ceux qui nous ressemblent et sont la forme objectivée de notre désir), prodigieusement vivant, — d'une vie gracieuse et fortement teintée d'humour, belle expression de cette ambivalence sentimentale, tendre sphinx qu'on nourrit toujours, plus ou moins secrètement, au centre de soi-même.

Qu'on ne s'attende donc pas à ce que je parle positivement *sculpture*. Je préfère DIVAGUER ; puisque ces beaux objets que j'ai pu regarder et palper activent en moi la fermentation de tant de souvenirs...

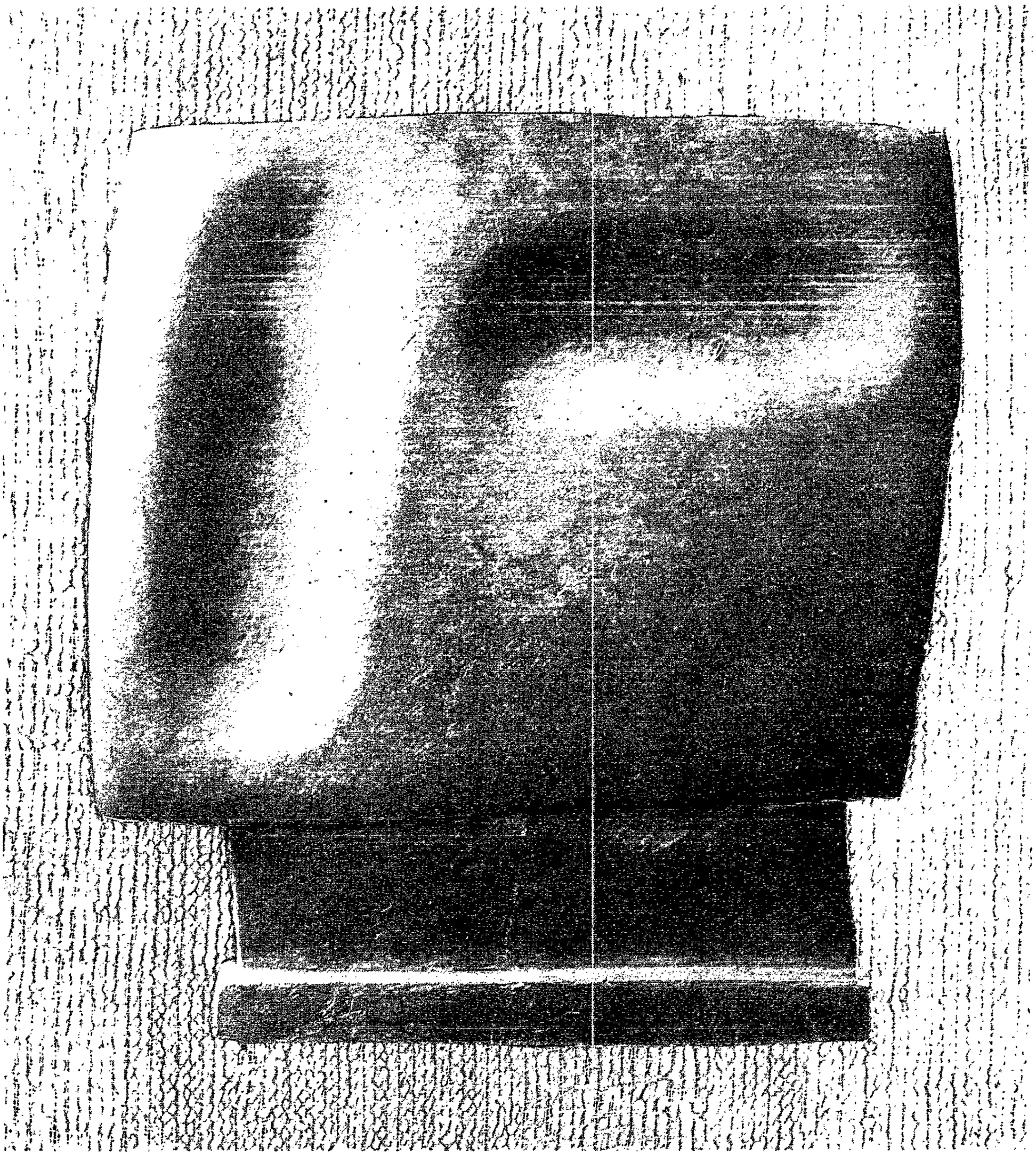
Certaines de ces sculptures sont creuses comme des spatules ou comme des fruits vidés. D'autres sont ajourées et l'air passe au travers, émouvants grillages interposés entre le dedans et le dehors, cribles que ronge le vent, le vent caché qui nous enveloppe de son immense tourbillon noir, à ces minutes inouïes qui nous font délirer.

C'est le 10 octobre 1901, à Stampa, en Suisse (canton des Grisons), que Giacometti est né. Il est le fils d'un peintre.

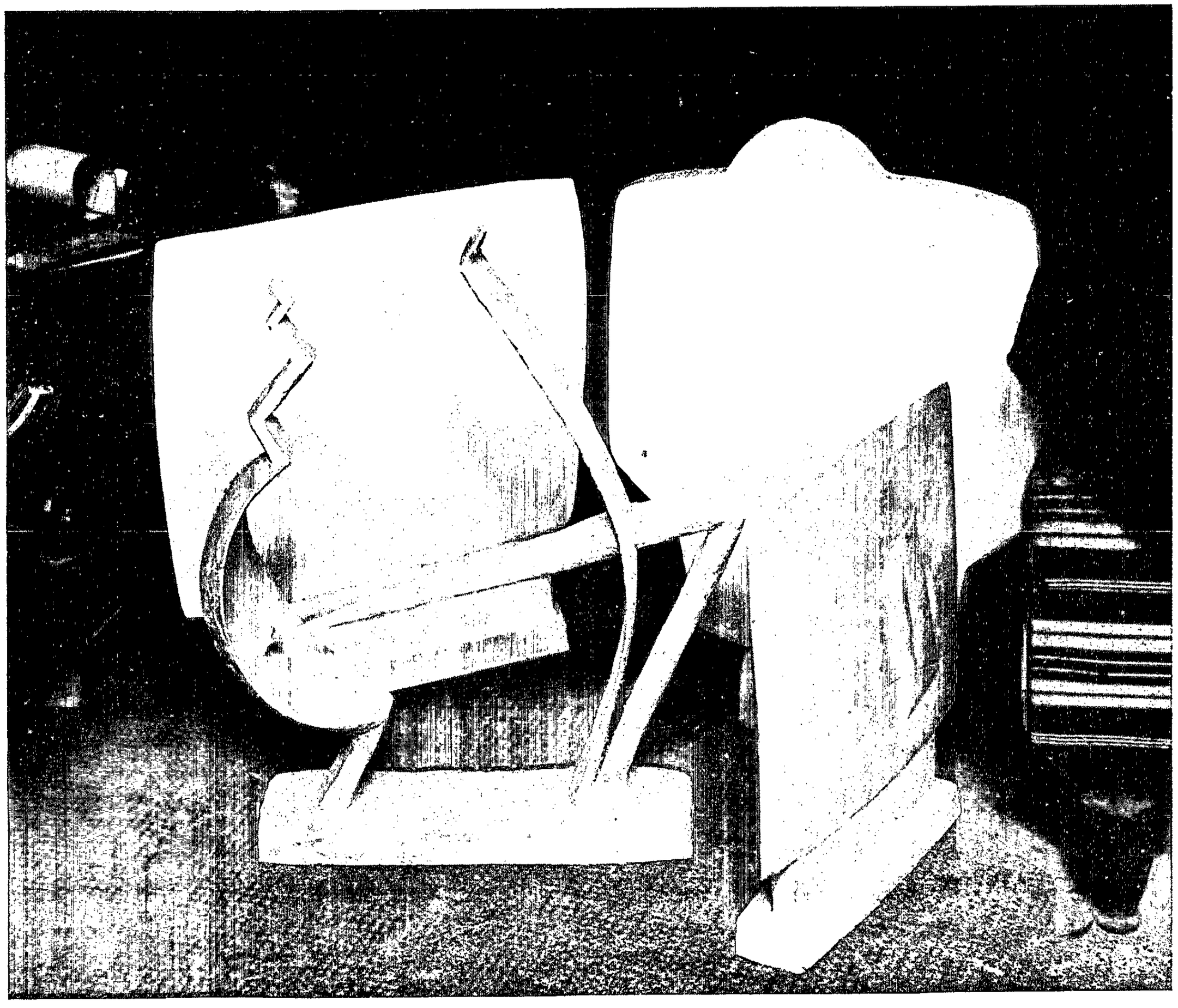
Jusqu'à l'âge de 14 ans, il resta dans son village, puis en 1915, il entra dans un lycée, qu'il quitta quatre ans après pour faire de la peinture ou de la sculpture, ce qu'il désirait déjà depuis plusieurs années. Pendant six mois, il étudia à l'Ecole d'Arts et Métiers de Genève, mais cela ne lui plut pas. Toute l'année 1921, il fut en Italie, voyageant un peu partout. Neuf mois se passèrent à Rome. C'est en 1922 que pour la première fois il vint à Paris. Pendant trois ans, il n'y séjourna jamais très longtemps ; mais depuis 1925, il y est établi à demeure, sauf deux ou trois mois qu'il va passer chaque année dans son pays natal. Au début, il fréquenta une académie pour travailler d'après nature, mais depuis plusieurs années il travaille seul.

Giacometti est donc un très jeune sculpteur. Il est toujours stupide de faire des prédictions, et les prophètes le plus souvent ne se différencient pas des oiseaux de malheur. Mais quel crédit ne pas lui accorder quand on voit ces figures engendrées par ses doigts et qui sont si concrètes, si évidentes, absolues comme les créatures que l'on aime, pétries dans le sel fugitif et sans aigreur de la neige, la poussière qui tombe des ongles quand on les polit — cendre impalpable qu'un amoureux devrait garder comme une relique —, le sel merveilleux que tant de chercheurs anciens pensaient pouvoir extraire du ventre de la terre, la salinité des vagues et des étoiles qui elles aussi ont leurs marées, le sel des larmes enfin, larmes de rire, de désespoir ou de folie, larmes légères et vaguement méchantes, larmes funambulesques, ou larmes lourdes chargées du sel des ossatures et des carcasses gelées, gouttes d'eau toujours, qui tombent inlassablement, perçant parfois dans le roc muet des existences un puits éblouissant, gouttes d'eau concrètes ressemblant à ce sel qui toujours attisera nos faims, sel marin, sel amer, sel des phalanges qui craquent, sel des dents, sel des sueurs, sel des regards... Voici enfin des mets de pierre, des nourritures de bronze merveilleusement vivantes, et pour longtemps capables d'éveiller, de raviver notre grand'faim !

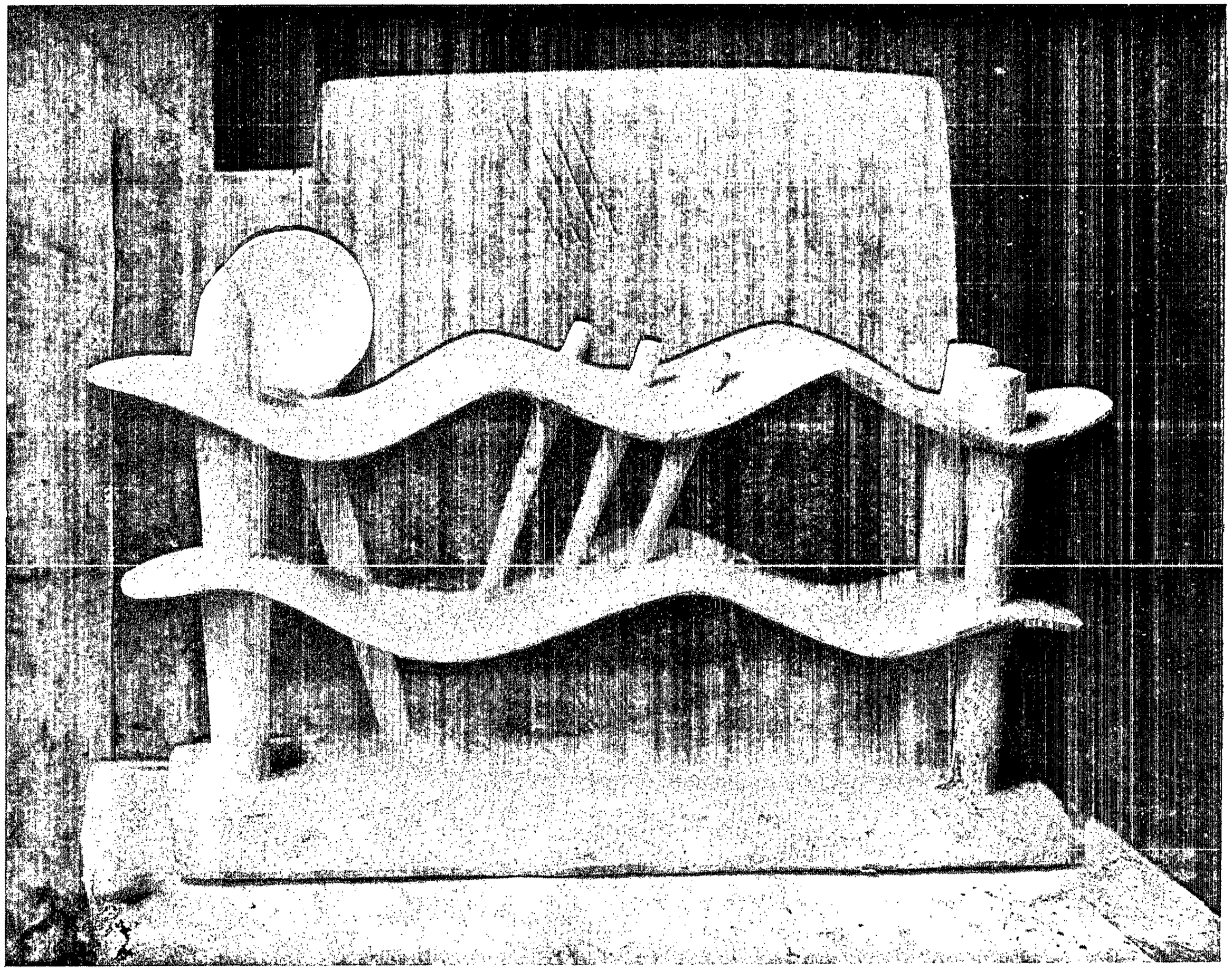
Michel LEIRIS.



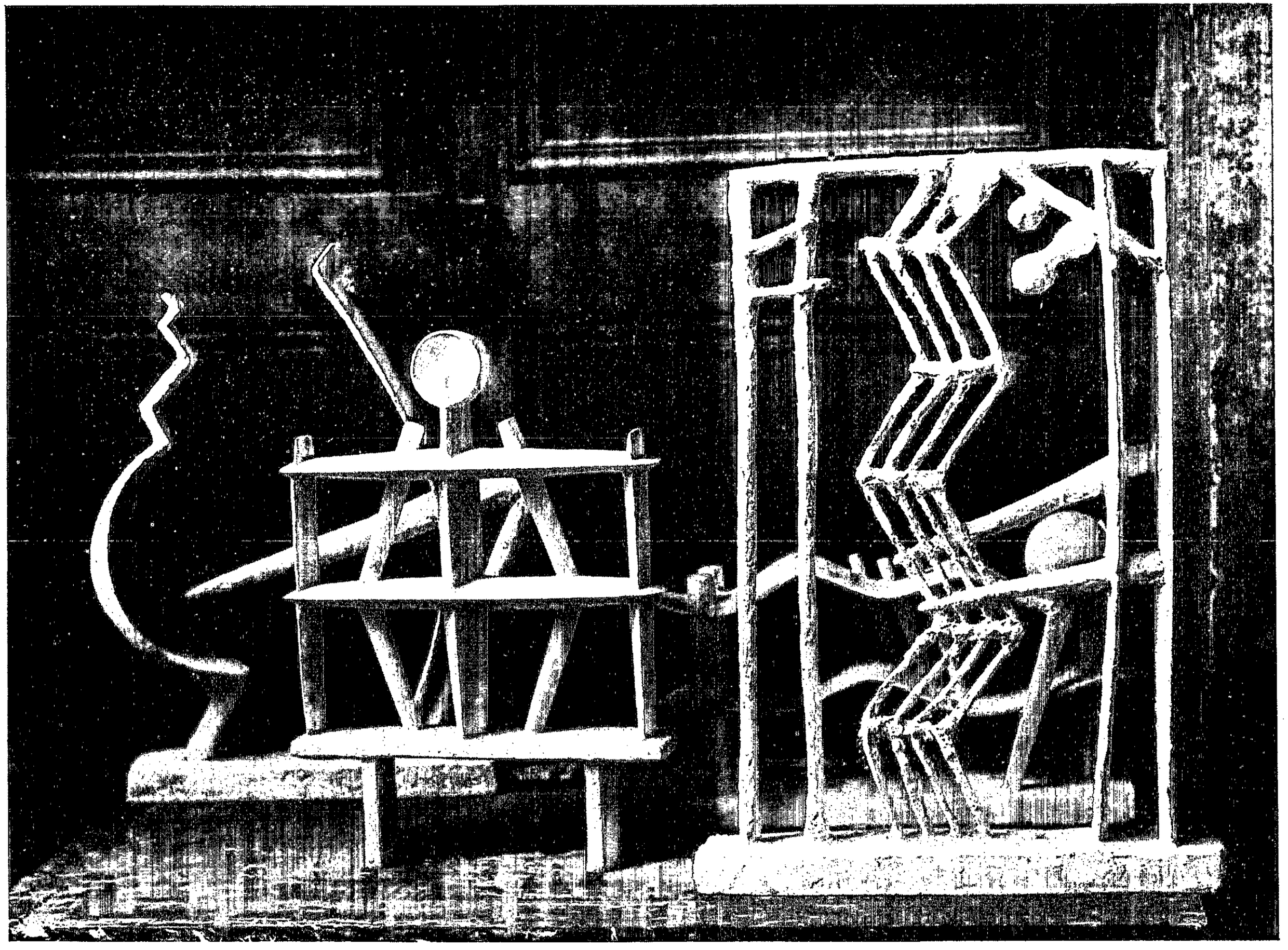
GIACOMETTI, TÊTE QUI REGARDE (1923). HAUT. 36 CM. — COLL. DU VICOMTE DE NOAILLES. (PHOT. DÉCOUPÉE PAR L'AUTEUR.)



GIACOMETTI. HOMME ET FEMME (1929). HAUT. 36 CM. — GALERIE PIERRE.
PHOT. COMPOSÉE PAR L'AUTEUR.



GIACOMETTI, FEMME COUCHÉE (1928). LONG. 38 CM. — GALERIE PIERRE.
PHOT. COMPOSÉE PAR L'AUTEUR.



GIACOMETTI. PERSONNAGES, DE GAUCHE A DROITE (1) HAUT. 34 CM., (2) HAUT. 46 CM. (1929) — GALERIE PIERRE.
PHOT. COMPOSÉE PAR L'AUTEUR.

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

BLACK BIRDS (1). — Inutile de chercher plus longtemps une explication des *coloured people* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bègues : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras ; alors les noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière : dans une nuit nègre, vaguement lunaire, nous assistons donc à une démence grisante de *feux-follets* louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire. Cette définition évitera toute discussion. — G. BATAILLE.

(1) Au sujet de la revue nègre " Lew Leslie's B'ack Birds " au Moulin Rouge (juin-septembre 1929); cf. aussi p. 221, 223 et 225.

HOMME. — « Un éminent chimiste anglais, le Dr. Charles Henry Maye, s'est efforcé d'établir de façon exacte de quoi l'homme est fait et ce qu'est sa valeur chimique. Voici le résultat de ses savantes recherches :

La graisse du corps d'un homme normalement constitué suffirait pour fabriquer 7 morceaux de savonnette. On trouve dans l'organisme assez de fer pour fabriquer un clou de grosseur moyenne et du sucre pour sucrer une tasse de café. Le phosphore donnerait 2.200 allumettes. Le magnésium fournirait de quoi prendre une photographie. Encore un peu de potasse et de soufre, mais en quantité inutilisable.

Ces différentes matières premières, évaluées aux cours actuels, représentent environ une somme de 25 francs. » [*Journal des Débats*, 13 août 1929.]

ŒIL. — 1) *Image de l'œil.* De par ses vertus poétiques, l'œil, depuis des siècles, a servi aux comparaisons lyriques et aux allégories. On ne peut, même en résumant, faire la liste des auteurs qui ont trouvé une analogie entre les étoiles et lui. En métallurgie, on a tendance à le considérer comme une cavité, un trou : *l'œil d'une bielle, œillet* (à chaussure). Puis, par extension de la technique aux arts, on a parlé de *l'œil d'une œuvre*, au sens d'allure. D'où l'expression *tu en as un œil.* L'argot, cette langue poétique, imagée et maudite, a naturellement fait un grand usage de l'organe de la vue : *Le quart d'œil* (commissariat de police) est né du proverbe classique : *ne dormir que d'un œil, comme le gendarme*, en renchérissant sur lui. *Coco bel œil*, qui de la langue verte est passé dans le langage bourgeois avec on ne sait quel parfum " garde française ", fait allusion moins à l'organe qu'à l'une de ses fonctions : *l'œillade.* Sa fragilité a permis rapidement d'en faire un terme de comparaison avec quelque chose de précieux : *j'y tiens comme à la prunelle de mon œil*, puis, encore, par extension, comme un point sensible auquel on ne peut toucher sans raison grave, ainsi qu'il ressort de la formule même de la loi de lynch : *œil pour œil.* On ne peut non plus disserter longuement sur les nombreuses acceptions obscènes de ce mot, provoquées par analogie avec les parties secrètes : *mon œil, crever l'œil* et le fameux *mettre le doigt dans l'œil* qui, d'abord pris au sens figuré pour exprimer une action concrète, a été repris au sens propre pour exprimer un état abstrait (se tromper) : admirable vertu idéo-matérielle des sens.

L'expression *à l'œil* (gratuitement) est la paraphrase du conte moyennageux où un pauvre diable, ayant mangé à la fumée du rôti, paye avec le son de son argent. L'ouïe étant remplacée en l'espèce par la vue.

Pour vos beaux yeux, fut d'abord une expressioı chevaleresque. On estimait à juste titre que la vertu des beaux yeux suffisait pour courir de dangereuses aventures. C'est l'avilissement de la morale amoureuse en connexion avec l'évolution des mœurs, qui permet aujourd'hui, où les gens de " sens rassis " (au propre et au figuré) ne considèrent l'amour que comme une bagatelle, de confondre la cause avec l'effet, d'estimer que *mourir pour de beaux yeux* n'est pas un sort digne d'envie.

Ouvrir l'œil et le bon nous ramène au vocabulaire gendarme. Il a cependant une base scientifique, puisqu'il est rare qu'un homme ait une même acuité de vision à chaque œil. Cependant, il fait sans doute allusion à la nécessité de cligner de l'œil pour un tireur qui veut viser juste. Sans doute, alors, vaudrait-il mieux dire : *fermer l'œil et le mauvais.*

Enfin, on est passé de la partie au tout et les mots prunelles, cils, orbites, paupières, sont entrès dans la langage courant et ont renforcé le vocabulaire imagé : *froncer les sourcils, jeter un cil, se mirer dans des prunelles,* etc., avant de tomber elles-mêmes dans le langage commun. — ROBERT DESNOS.

Les yeux de Joan Crawford *(Phot. Métro-Goldwyn).*

2) *Friandise cannibale.* On sait que l'homme civilisé est caractérisé par l'acuité d'horreurs souvent peu explicables. La crainte des insectes est sans doute une des plus singulières et des plus développées de ces horreurs parmi lesquelles on est surpris de compter celle de l'œil. Il semble, en effet, impossible au sujet de l'œil de prononcer un autre mot que séduction, rien n'étant plus attrayant dans les corps des animaux et des hommes. Mais la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur.

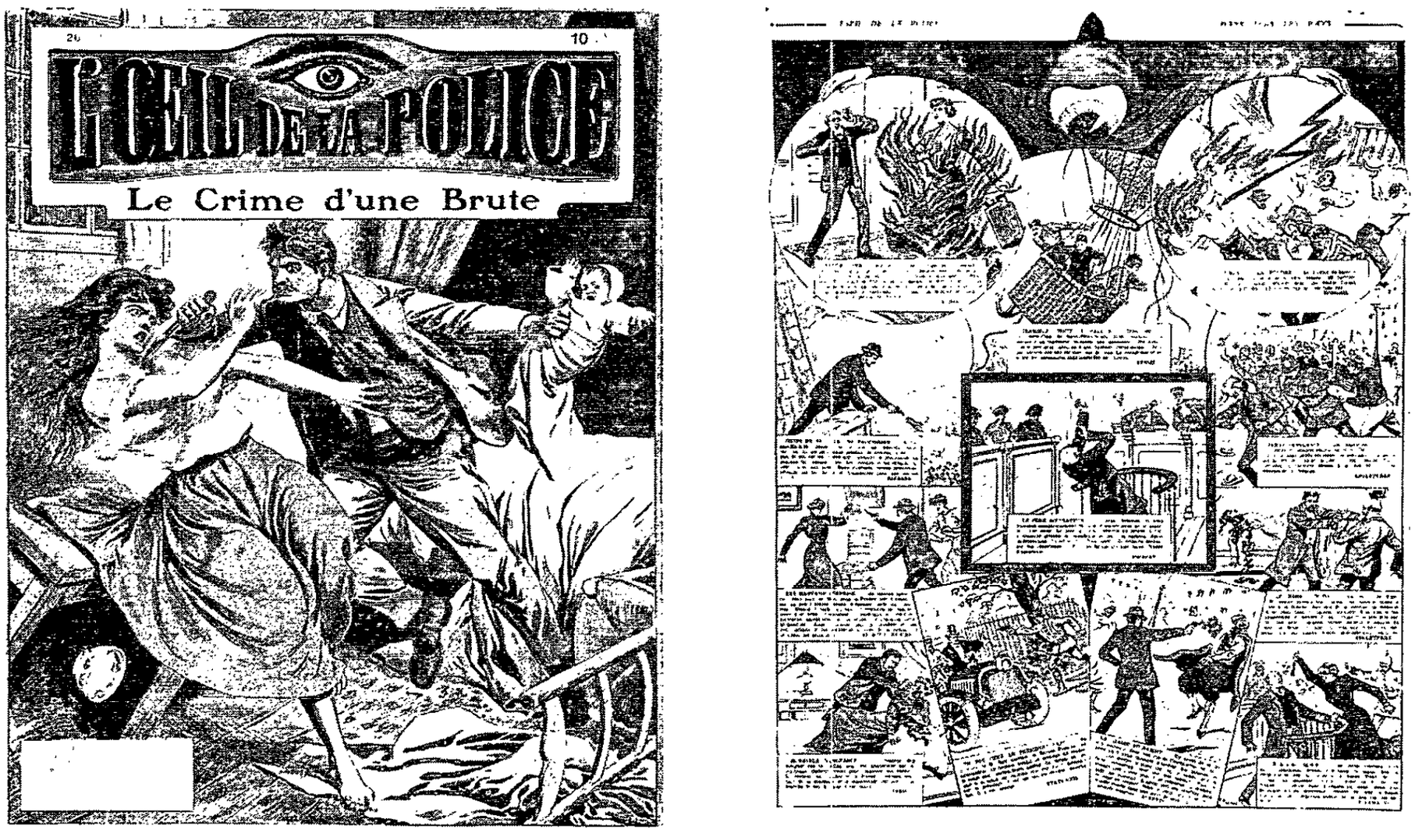
A cet égard, l'œil pourrait être rapproché du *tranchant,* dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires : c'est là ce qu'ont dû affreusement et obscurément éprouver les auteurs du *Chien andalou* (1) lorsqu'aux premières images du film ils ont décidé des amours sanglantes de ces deux êtres. Qu'un rasoir tranche à vif l'œil éblouissant d'une femme jeune et charmante, c'est ce qu'aurait admiré jusqu'à la déraison un jeune homme qu'un petit chat couché regardait et qui tenant, par hasard, dans sa main, une cuiller à café, eut tout à coup envie de prendre un œil dans la cuiller.

Singulière envie, évidemment, de la part d'un blanc, auquel les yeux des bœufs, des agneaux et des porcs qu'il mange ont toujours été dérobés. Car l'œil, d'après l'exquise expression de Stevenson, *friandise cannibale,* est de notre part l'objet d'une telle inquiétude que nous ne le mordrons jamais. L'œil occupe même un rang extrêmement élevé dans l'horreur étant entre autres *l'œil de la conscience.* On connaît suffisamment le poème de Victor Hugo, l'œil obsédant et lugubre, œil vivant et affreusement rêvé par Grandville au cours d'un cauchemar qui précéda de peu sa mort (2) : le criminel « rêve qu'il vient de frapper un homme dans un bois sombre... Le sang humain a été répandu et, suivant une expression qui présente à l'esprit une féroce image, *il a fait suer un chêne.* En effet, ce n'est pas un homme mais un tronc d'arbre... sanglant... qui s'agite et se débat... sous l'arme meurtrière. Les mains de la victime sont levées suppliantes mais en vain. Le sang coule toujours. » C'est alors qu'apparaît l'œil énorme qui s'ouvre dans un ciel noir poursuivant le criminel à travers l'espace, jusqu'au fond des mers où il le dévore après avoir pris la forme d'un poisson. D'innombrables yeux se multiplient cependant sous les flots.

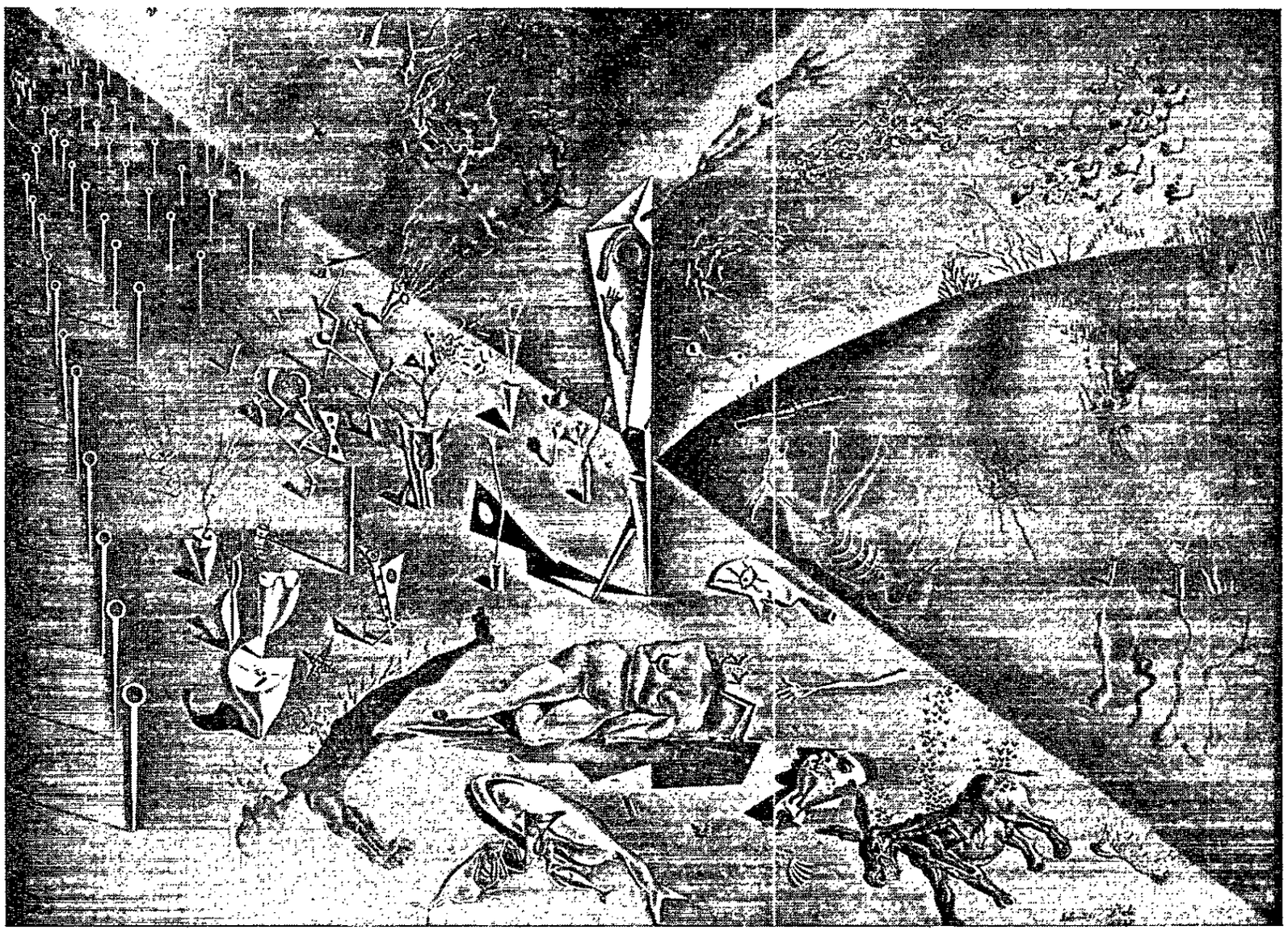
Grandville écrit à ce sujet : « Serait-ce les mille yeux de la foule attirée par le spectacle du supplice qui s'apprête ? » Mais pourquoi ces yeux absurdes seraient-ils attirés, ainsi qu'une nuée de mouches, par quelque chose de répugnant ? Pourquoi également en tête d'un hebdomadaire illustré, parfaitement sadique, paru à Paris de 1907 à 1924, un œil figure-t-il régulièrement sur un fond rouge au-dessus de spectacles sanglants? Pourquoi *l'Œil de la Police,* semblable à l'œil de la justice humaine dans le cauchemar de Grandville, n'est-il après tout que l'expressiòn d'une aveugle soif de sang ? Semblable encore à l'œil de Crampon, condamné à mort et, un instant avant le coup de tranchet, sollicité par l'aumônier : il évinça l'aumônier mais il s'énucléa et lui fit un cadeau jovial de l'œil ainsi arraché, *car cet œil était en verre.* — G. B.

(1) Ce film extraordinaire est dû à deux jeunes catalans, le peintre Salvador Dali, dont nous reproduisons (p. 217 et 229) quelques tableaux caractéristiques, et le metteur en scènes Luis Buñuel. Nous renvoyons aux excellentes photographies publiées par *Cahiers d'Art* (juillet 1929, p. 230) par *Bifur* (août 1929, p. 105) et par *Variétés* (juillet 1929, p. 209). Ce film se distingue des banales productions d'avant-garde avec lesquels on serait tenté de le confondre en ceci que le scénario prédomine. Quelques faits très explicites se succèdent, sans suite logique il est vrai, mais pénétrant si loin dans l'horreur que les spectateurs sont pris à parti aussi directement que dans les films d'aventures. Pris à parti et même exactement pris à la gorge, et sans aucun artifice : savent-ils, en effet, ces spectateurs, où s'arrêteront, soit les auteurs de ce film, soit leurs pareils ? Si Buñuel lui-même après la prise de vue de l'œil tranché est resté huit jours malade (il dut d'autre part tourner la scène des cadavres d'ânes dans une athmosphère pestilentielle) comment ne pas voir à quel point l'horreur devient fascinante — et aussi qu'elle est seule assez brutale pour briser ce qui étouffe.

(2) Victor Hugo, lecteur du *Magazin pittoresque,* a emprunté à l'admirable rêve écrit, *Crime et expiation,* et au dessin inoui de Grandville, publiés en 1847 (pp. 211-214) le récit de la poursuite d'un criminel par un œil obstiné : mais il est à peine utile d'observer que seule une obscure et sinistre hantise et non un souvenir froid peut expliquer ce rapport. Nous devons à l'érudition et à l'obligeance de Pierre d'Espezel l'indication de ce curieux document, probablement la plus belle des extravagantes compositions de Grandville.



L'Œil de la Police, pages de la couverture en couleurs. — 1908, N° 26.



Salvador Dali, Le sang est plus doux que le miel (1927).
Barcelone, Coll. privée.

3) *Mauvais œil.* L'œil, qu'il soit étrange, vague ou simplement beau, a toujours été, est encore, chez le civilisé comme chez le primitif, la porte aux mauvaises influences. L'hypnotisme est le paroxysme d'un phénomène qui a des degrés moindres, comme le regard de désir, le regard curieux, ou simplement le regard vague, qui n'est posé sur rien.

A tous ces degrés, le primitif le craint, et on peut dire que tout œil est pour lui mauvais. Il redoute l'œil de nombreux animaux, surtout de ceux qui

Représentation du Mauvais Œil dans une amulette abyssine.
Coll. M. Griaule.

l'ont rond et fixe ; mais il s'effraie plus encore de celui de l'homme.

Ces antiques croyances ont subsisté dans nos civilisations ; elles se sont insinuées dans notre langage courant. Nous disons " des yeux perçants ", " des yeux comme des pistolets ", " dévorer des yeux ". Un dictionnaire serait facile à constituer sur les expressions relatives à la magie des yeux, rengaine de nos romans moyens et de nos poèmes supérieurs.

Regarder un objet avec désir, c'est se l'approprier, c'est en jouir. Désirer est souiller ; désirer est prendre, et le primitif qui a remarqué un regard sur son bien en fait aussitôt le don, comme s'il y avait danger pour lui à le conserver plus longtemps, comme si le regard avait déposé dans l'objet une force prête à entrer en jeu contre tout étranger.

Ce don, cet abandon, est avant tout prophylactique : on éloigne une cause de malheur, et c'est en partie ainsi qu'il faut interpréter la plupart des cadeaux faits par les indigènes.

Le pouvoir de l'œil est si fort, qu'il est dangereux même lorsque la simple curiosité l'anime ; pour être regardé par de nombreux soldats, Antoine d'Abbadie (*Douze années dans la Haute Ethiopie*, p. 205) vit une femme qui l'aimait se précipiter sur lui et le couvrir de sa robe en s'écriant : « Vos yeux maudits me transperceront avant de le voir ! » Cette curiosité cependant était bienveillante.

A constater la force d'un regard sans méchanceté, on conçoit de quelle puissance il dispose quand il exprime un mauvais désir. On ne s'étonne pas qu'il " mange le cœur des hommes et le dedans des concombres " (Mignes, *Sciences occultes*, II, 879), qu'il tarisse le pis des vaches et fasse mourir les petits enfants.

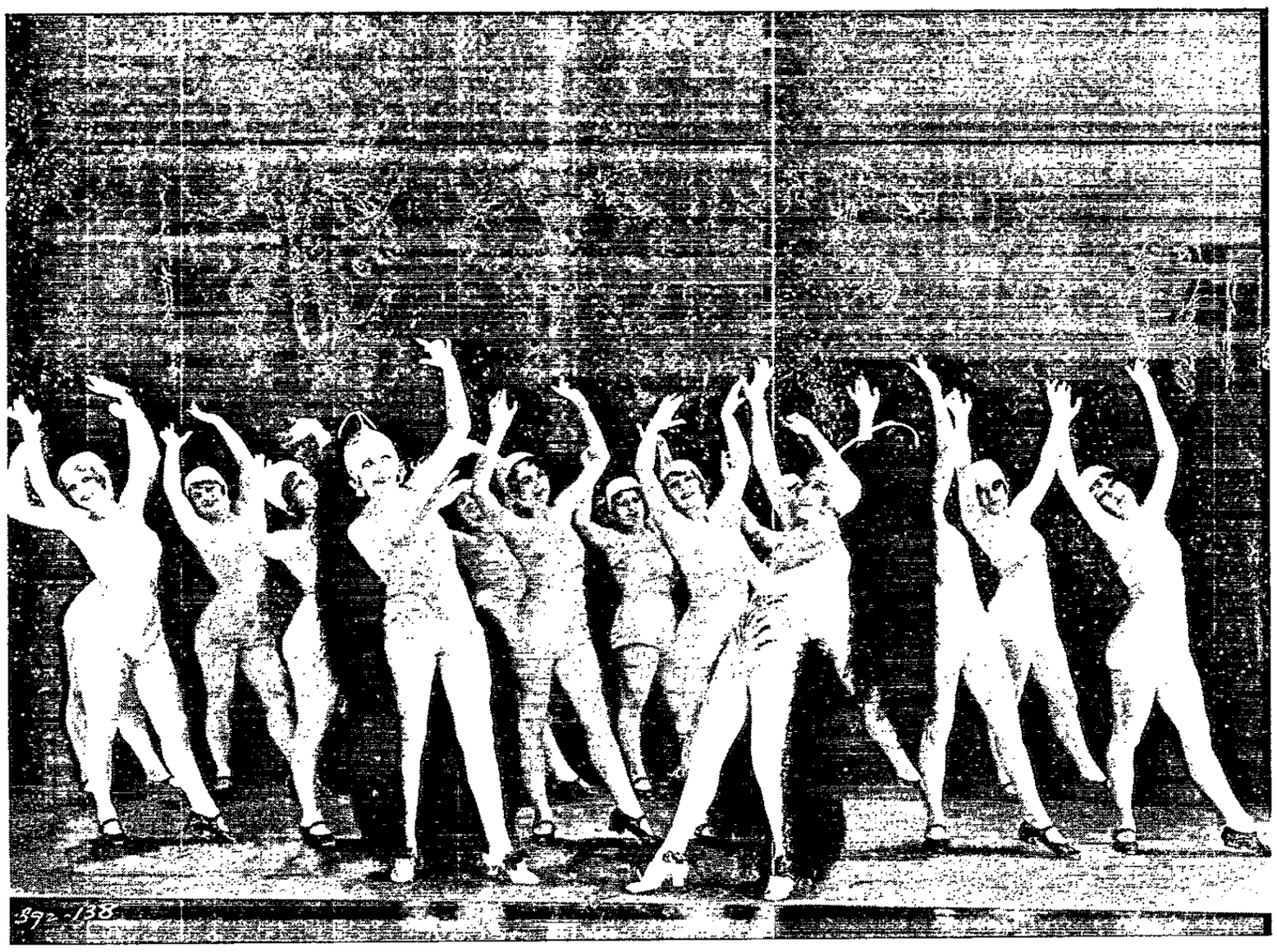
Il importe donc de s'en défendre et nombreuses sont les techniques trouvées par les hommes. La plus courante consiste en une amulette représentant un ou deux yeux et qu'on porte au cou. Des formules magiques, des *médicaments* écrits, — en magie, l'énoncé d'une formule est en lui-même efficace — entourent la figure ; ils forment comme un dissolvant contenant le mal — vaccin composé avec le bacille mort — et porter ce remède revient à s'inoculer la mauvaise influence, donc à s'immuniser.

Un autre moyen est employé dans la plupart des pays africains : le bucrâne. Il est, en effet, le symbole de la défense puissante ; il rappelle l'arrêt de la bête recevant sur son front le fauve tombé d'une branche.

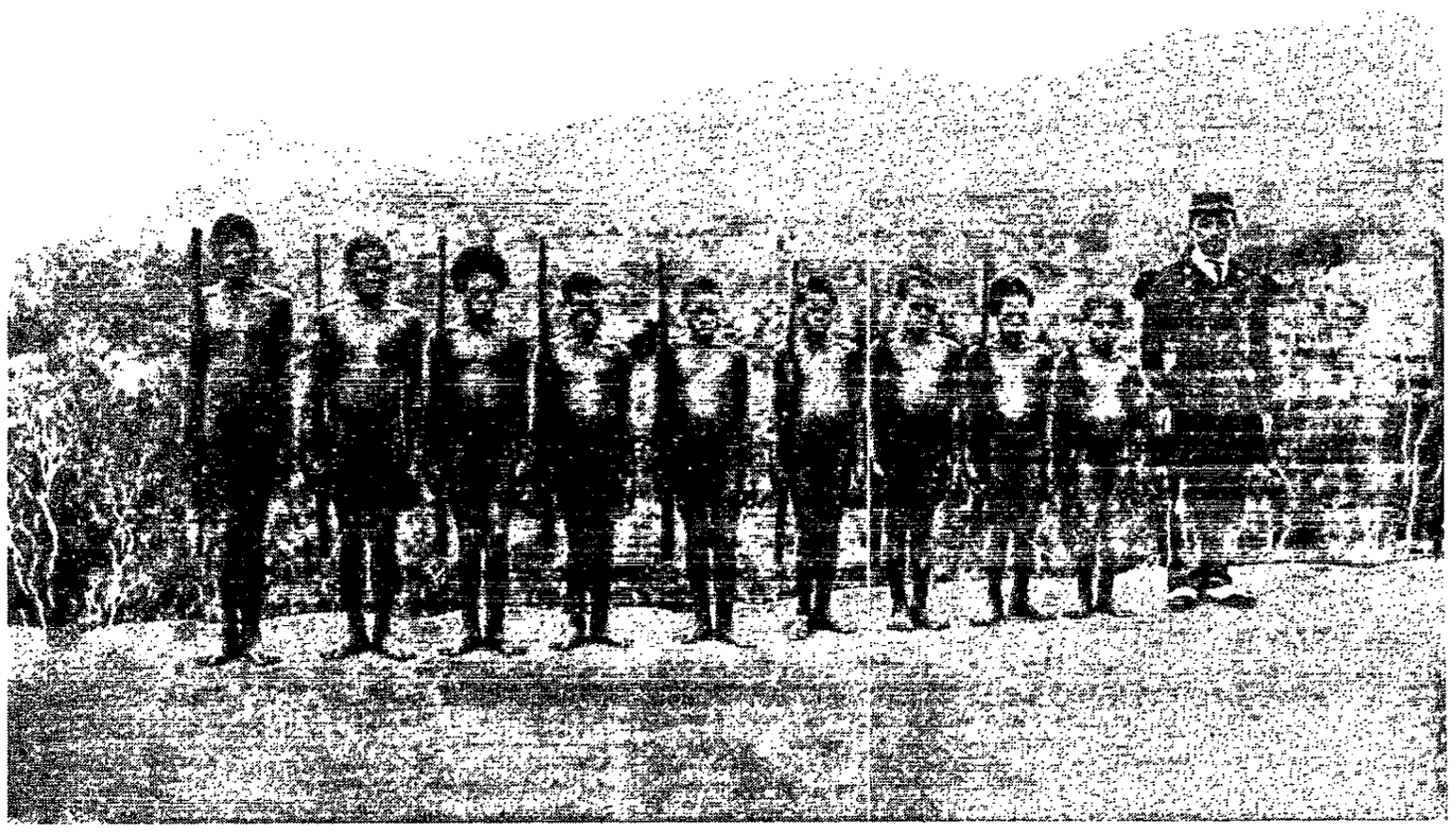
Un bucrane fiché dans un champ, sur un arbre plein de fruits, sur une meule — nos épouvantails n'ont pas été conçus pour les seuls moineaux, qui s'en moquent — ou placé au-dessus d'un seuil — l'idée d'en faire un motif de décoration viendra plus tard — est le meilleur parafluide. Sa blancheur, œuvre de la vermine et du soleil, attirera de prime abord l'œil du passant ou du visiteur. Il captivera ce regard, le plus dangereux puisque le premier — et il conviendrait d'évoquer ici toute la magie de la *première fois* — il l'aspirera par les deux trous de ses orbites vides, laissant l'œil, cette foudre qui brise les pierres (Doutté, *Magie et Religion dans l'Afrique du Nord*, p. 324), comme une pile déchargée.

On pourrait, je crois, ramener au même type un para-œil que j'ai observé sur les bords de la Mer Rouge, à Port-Soudan. Il consiste en un squelette de poisson, probablement un acanthoptère, la tête empalée sur une houssine fichée dans une palissade. Vivant, il a au-dessus de chaque œil une sorte de corne. D'autre part, son aspect phalloïde n'est peut-être pas sans avoir contribué à déterminer son choix. Le phallus, en effet, joue un rôle considérable dans la prophylaxie du mauvais œil. (Otto Jahn, *Böse Blick*). Mais ceci est une autre question, beaucoup trop longue à exposer ici. — M. Griaule.

4) *L'œil à l'Académie Française.* L'Académie, présidée par M. Abel Hermant, a poursuivi la révision des expressions : *mauvais œil, œil de perdrix, œil pour œil, tape-à-l'œil*, etc. Elle a rejeté, comme trop familière, l'expression *faire de l'œil.*



Bessie Love dans le film parlant " Broadway Melody "
qui passera incessamment au Madeleine-Cinéma.



Enfants de l'École de Bacouya, Bourail.
(Albums de photographies de E. Robin, 1869-1871. — Musée d'ethnographie du Trocadéro.)

" Derniers dessins de J.-J. Grandville : Premier Rêve. — Crime et Expiation "
Magazin Pittoresque, 1847, p. 212.

Janet Flynn, qui paraîtra prochainement au Théâtre du Châtelet
dans une version française de " New Moon ".

CIVILISATION

Si peu de goût qu'on ait de proposer, en guise d'explication, des métaphores, la civilisation peut être comparée sans trop d'inexactitude à la mince couche verdâtre — magma vivant et détritus variés — qui se forme à la surface des eaux calmes et se solidifie parfois en croûte, jusqu'à ce qu'un remous soit venu tout bouleverser. Toutes nos habitudes morales et nos usages de politesse, tout ce manteau de couleur fraîche qui voile la crudité de nos instincts dangereux, toutes ces belles formes de culture dont nous sommes si fiers — car c'est grâce à elles qu'on peut se dire " civilisé " — sont prêtes à s'évanouir au moindre tourbillon, à se briser au moindre choc (comme le miroir ténu d'un ongle dont le vernis craque ou s'éraille), laissant apparaître dans les interstices l'effrayante *sauvagerie*, révélée par les fissures, comme l'enfer devrait l'être par les tremblements de terre, quand ces révolutions d'ordre cosmique font éclater la fragile pellicule de la périphérie terrestre et dénudent momentanément le feu central, dont l'ardeur mauvaise et violente maintient les pierres elles-mêmes en liquéfaction. Pas un jour ne se passe sans que nous relevions quelque signe avant-coureur d'une pareille catastrophe, de sorte que nous pouvons vraiment dire, non pas que nous dansons ou nous tenons debout sur un volcan, mais que toute notre vie, notre respiration même est en liaison avec les laves, les cratères, les geysers et tout ce qui touche aux volcans, et qu'en conséquence elle doit être capable, pour peu qu'on lui oppose une glace à tain convenablement épais et à surface suffisamment sensible, d'y tracer de grandes lignes aux colorations sulfureuses.

Un ongle de femme rouge et pointu comme une dague de rubis (on s'étonne que le sang soit resté au milieu et non pas sur la pointe) joint aux blessures des pierres précieuses taillées à l'aide d'outils subtils et durs qui meurtrissent le minéral et le réduisent en une constellation d'angles à leur tour meurtriers, une attitude qui soudain se relâche, un geste fugace émouvant comme le gonflement brusque d'une voile sur une mer qui commence à écumer, voilà des signes précieux qui nous font mieux comprendre à quel point nous sommes près des sauvages, nos parures diverses de draps et de tissus sombres ou éclatants ne se différenciant en rien des accoutrements faits de peaux et de plumes, par-dessus les tatouages qui dessinent de mystérieuses aventures sur les corps, comme l'écriture des astres qui donne des événements humains le pronostic aérien...

Nous sommes las des spectacles trop fades que ne boursoufle aucune insurrection, en puissance ou en acte, contre la divine " politesse ", celle des arts qu'on appelle " goût ", celle du cerveau qu'on nomme " intelligence ", celle de la vie qu'on désigne par ce mot à l'odeur poussiéreuse de vieux fond de tiroir : " morale ". On se tromperait en nous qualifiant de *blasés*, mais le fait est que nous en avons assez de ces intrigues toujours pareilles, empruntées à nos façons de vivre, chaque jour plus démonétisées, et qu'il ne nous suffit pas d'agir d'une façon équivalente à celle, par exemple, de ces sauvages qui considèrent que la meilleure utilisation possible d'un poteau télégraphique est de le transformer en flèche empoisonnée (car n'est-ce pas à peu près ce que nous faisons lorsque nous changeons un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées en vulgaire objet d'art — injure infiniment plus sanglante que celle faite aux inventions européennes par les sauvages précités, parce qu'elle s'attaque à une mystique fatale et grave, et non à cette télégraphie, fruit d'une science qu'on ne méprisera jamais assez ?) Nous sommes repus de tout cela, et c'est pourquoi nous aimerions tant nous rapprocher plus complètement de notre ancestralité sauvage, et n'apprécions plus guère que ce qui, anéantissant d'un seul coup la succession des siècles, nous place, tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf.

On a déjà vu, depuis plusieurs années, de nombreux signes de cette rébellion dans la littérature et la peinture, on en a vu dans tous les arts, mais peu encore, dans le domaine du théâtre, capables de donner une satisfaction aussi particulièrement nette, que cette notice qui figure, en tant qu'explication d'une scène de revue, sur le programme d'un spectacle qu'aussitôt lecture faite tout le monde reconnaîtra :

PORGY

Le motif de cette scène est le suivant :

« Dans les Etats du Sud, le pays est au même niveau que la mer et lorsqu'un nègre meurt, s'il n'est pas assez riche pour être inhumé dans les montagnes, il est enterré dans les marais où l'eau fait revenir son corps à la surface. Quand un nègre meurt et qu'il est pauvre, tous les nègres du village se réunissent autour de son cercueil et créent, par leurs chants, une sorte d'hystérie qui pousse les hommes à voler et les femmes à se vendre aux blancs, pour réunir l'argent suffisant à l'inhumation du défunt. La scène se passe dans une grange. »

Les pédants ont coutume de traiter avec dédain tout ce qui touche au jazz et à l'art des nègres d'Amérique, voyant dans le goût qu'on a actuellement pour ces productions une simple mode, un engouement passager pour certaines formes exotiques, analogue à celui qu'on eut jadis pour les tziganes, bref, une

pure affaire de snobisme. D'autres, plus sentimentaux et larmoyant de romantisme, ne sont capables de parler que d'esclavage, de nostalgie, de violence primitive, de balbutiements touchants genre Paradis terrestre, ou de mélancolie des grandes villes, pareilles à d'infinies plantations de canne à sucre, bourrées qu'elles sont de tuyaux et de cheminées. Il importe aujourd'hui, ayant vu le spectacle des *Black Birds*, de faire justice de toutes ces billevesées.

Ce qui est beau dans un tel art, ce n'est pas son côté exotique, ce n'est pas non plus ce qu'il contient de strictement moderne (ce modernisme n'est qu'une pure coïncidence), mais d'abord qu'il ne constitue pas un Art à proprement parler. Il semble, en effet, éminemment absurde d'appliquer à des productions si claires, si spontanées, cet affreux mot à majuscule qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignée. Certes, il est évident que le jazz et ce qui en dérive ont leurs règles et leur logique, mais cela ne suffit pas pour qu'on puisse parler d' " Art ", de Grand Art, comme à propos de telle ou telle œuvre de quelqu'un qui s'est su (ou s'est cru) inspiré... Des spectacles tels que la revue *Black Birds* nous ramènent très en deçà de l'art, à un point du développement humain où ne s'est pas encore hypertrophiée cette conception bâtarde, fruit des amours illégitimes de la magie et du jeu libre.

D'autre part, tout ceci est aussi éloigné que possible de la sentimentalité tzigane. La musique nègre ne chante pas, comme on dit, « les éternels regrets qui lancinent nos cœurs », mais ce qu'on peut en dire, c'est qu'inversement, l'écoutant, nous souffrons d'un terrible regret, regret d'être si durement incapables d'une expression aussi simple et aussi belle, regret d'être médiocres, vivant d'une vie médiocre, si plats et si laids devant ces créatures émouvantes comme des arbres.

C'est ainsi que ces musiques et ces danses, loin de s'attarder à notre peau, plongent en nous des racines profondes et organiques, qui nous pénètrent de leurs mille ramifications, chirurgie douloureuse mais nous communiquant un sang plus fort.

Ce qu'on peut déplorer, toutefois, dans de pareils spectacles, c'est que, si puissante que soit l'émotion qu'ils nous donnent, ils ne parviennent cependant pas à vaincre complètement notre veulerie et à engendrer une hystérie aussi énorme que celle dont il est question dans l'argument de " Porgy ", hystérie si intense qu'elle devrait être capable de pousser les spectateurs à la réalisation immédiate d'actes sordides ou de débauches extravagantes. Ainsi apparaît tout à fait juste l'opinion du sculpteur Giacometti, disant un jour que la seule pièce de théâtre, à son avis, possible serait celle-ci : le rideau se lève, un pompier entre en scène et crie : Au feu ! Le rideau tombe, c'est la panique, et toute la salle se vide dans un féroce désordre.

Les exercices de cirque, comme l'inoubliable scène du Cirque Gleich où tout un peuple d'acrobates officiait dans les hauteurs, vont peut être un peu plus loin que les autres spectacles, car il s'y passe quelque chose de réel, et l'on y respire autant que sur le lieu d'un meurtre ou à proximité d'un abattoir, l'odeur écœurante de la mort, qui suspend au-dessus de nos têtes de spectateurs pourtant passifs, la menace d'un péril. Nous ne sommes vraiment guère éloignés de l'âge de pierre et le sang épais des vieux mammouths que nos grands-pères ont tués nous remonte fréquemment à la tête en bouffées d'obscure méchanceté.

L'extrait suivant du *Journal*, du 15 août 1929, confirme cette manière de voir :

AU JARDIN D'ACCLIMATATION

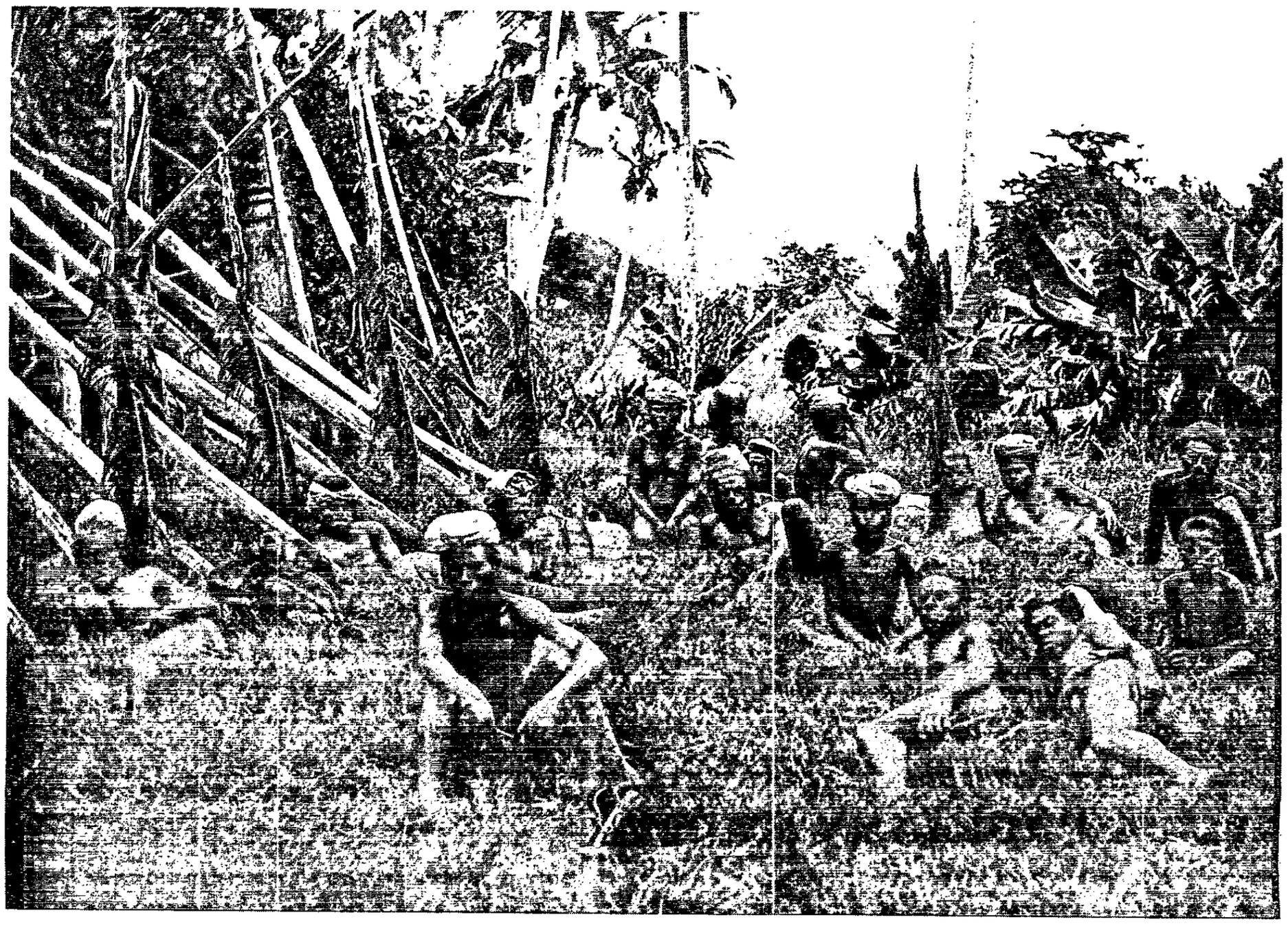
« Mlle Claryse (Diavolina), la nouvelle attraction du cirque gratuit du Jardin d'Acclimatation, débutera aujourd'hui 15 août, à 4 heures de l'après-midi. Le bond qu'elle effectue d'un tremplin à l'autre est de 8 mètres de longueur et 4 mètres de hauteur.

« Diavolina renouvellera le saut de la mort en soirée, à 10 heures. Le Jardin l'a engagée jusqu'à la fin du mois d'août, *ainsi, tout Paris pourra admirer cette jeune et jolie femme, risquant sa vie dans chacune des représentations du cirque gratuit*, qui ont lieu tous les jours, à 4 heures de l'après-midi et à 10 heures du soir. »

Ainsi nous prenons plaisir à voir d'autres que nous courir des risques, bien confortablement assis dans nos fauteuils et nous abandonnant à l'affolante griserie du danger, tout en ne nous exposant pas, en vérité, au plus mince des hasards, susceptible de désagréger à jamais notre chair, éprise de paresseuse tranquillité. C'est peut-être la seule différence qu'il y ait entre notre époque et celle des cavernes : aujourd'hui nous employons de nombreux boucs émissaires qui se chargent d'exécuter pour nous tout ce que nous n'aurions pas le courage d'exécuter nous-mêmes. La vogue dont jouissent les assassins, je crois, n'a pas d'autre raison d'être : un beau crime terrifie sans doute, mais en même temps satisfait inconsciemment tout le monde et le meurtrier devient une sorte de sorcier qui a accompli rituellement le plus foudroyant des sacrifices.

Ce second quart du XX^e^ siècle dans lequel nous vivons est décidément loin de compte avec ce que les optimistes naïfs en auraient voulu faire. L'ennui est grand, pourtant, malgré ces quelques lueurs de frénésie. Le pire malheur est que, quoique vivant en pleine magie, nous ne soyons tout de même plus assez ouvertement mystiques pour que, chaque jour, il nous soit loisible de signer un pacte avec le diable !

Michel LEIRIS.



Canaques de Kroua, Koua-oua, côte est (Albums E. Robin.)

LES "LEW LESLIE'S BLACK BIRDS" AU MOULIN ROUGE

C'est là, là seulement, où l'esprit de la musique est actuellement sauf à Paris. Voire même de la Musique, comme l'appellent ceux qui n'apprécient la valeur d'un objet que lorsque l'opinion que l'on s'en forme se couvre d'une majuscule. Mais, de même que nous ne disons pas : la Peinture, et qu'autour d'elle nous distinguons des techniques différentes en les nommant, malgré leur importance respective, sans le vibrato d'aucune majuscule : mosaïque, céramique, tapisserie, etc., de même apprenons à entendre sous le simple terme de *musique* tant de choses dont la majuscule nous priverait ; *musique* est plus riche que *Musique* et non moins susceptible de grandeur. Cette nouvelle revue nègre — la troisième à Paris en comptant celles de Joséphine Baker (1925) et de Florence Mills (1927) — nous le prouve bien. N'y aurait-il dans « Lew Leslie's Black Birds » que cette scène extraordinaire tirée de *Porgy* et où, derrière le jazz, derrière le choral afro-américain, la hantise nègre de la mort se hausse, soudaine, dans la pénombre d'une grange où des êtres s'inclinent en cadence, à une expression sublime où la liturgie russe avait porté les chœurs de Moussorgsky, n'y aurait-il qu'un pareil appel au plus humain et — non par hasard— au plus musical de nous-mêmes, cette " revue " de " music-hall " se classerait bien au-dessus de la presque totalité de la production théatrale qui sévit de notre temps. Mais isoler pareille cime, ce serait injustement faire croire que le reste n'appartient qu'au " jazz " ou au music-hall nègre. Le jazz — oui, mais, lors de la chanson du *Diga diga doo* ou de la scène du "Dancing the blues away", dans toute sa frénésie de rythme et d'orchestre, de rythme sonore autant que plastique ; dans une fusée de cuivre, de tambours et de gestes fous. Musique de l'œil. Eau-forte de l'oreille. — A. S.

Phot. Keyston

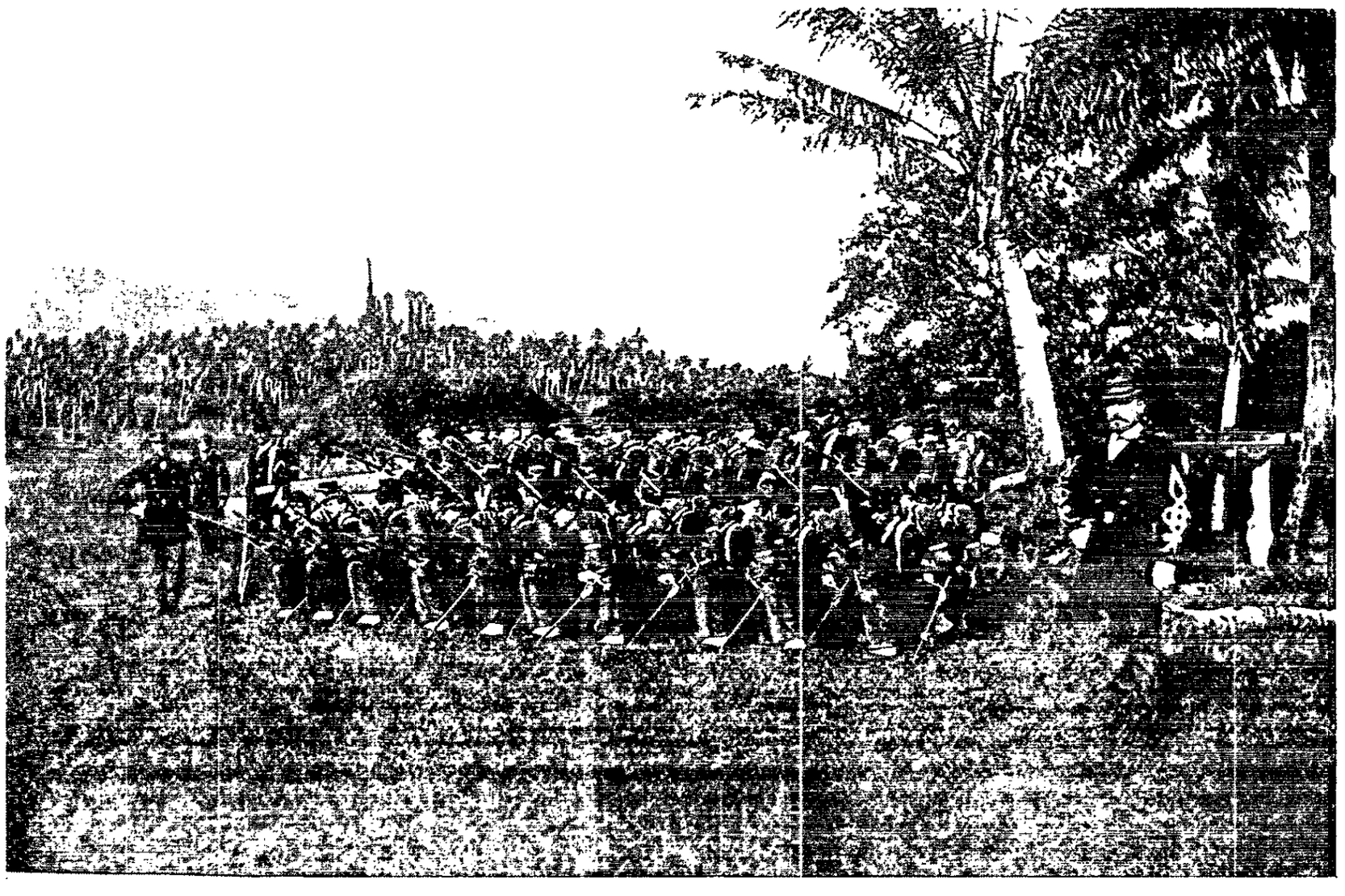
Petite fille noire à New York.

Bonne d'enfant à Nouméa (Albums Robin).

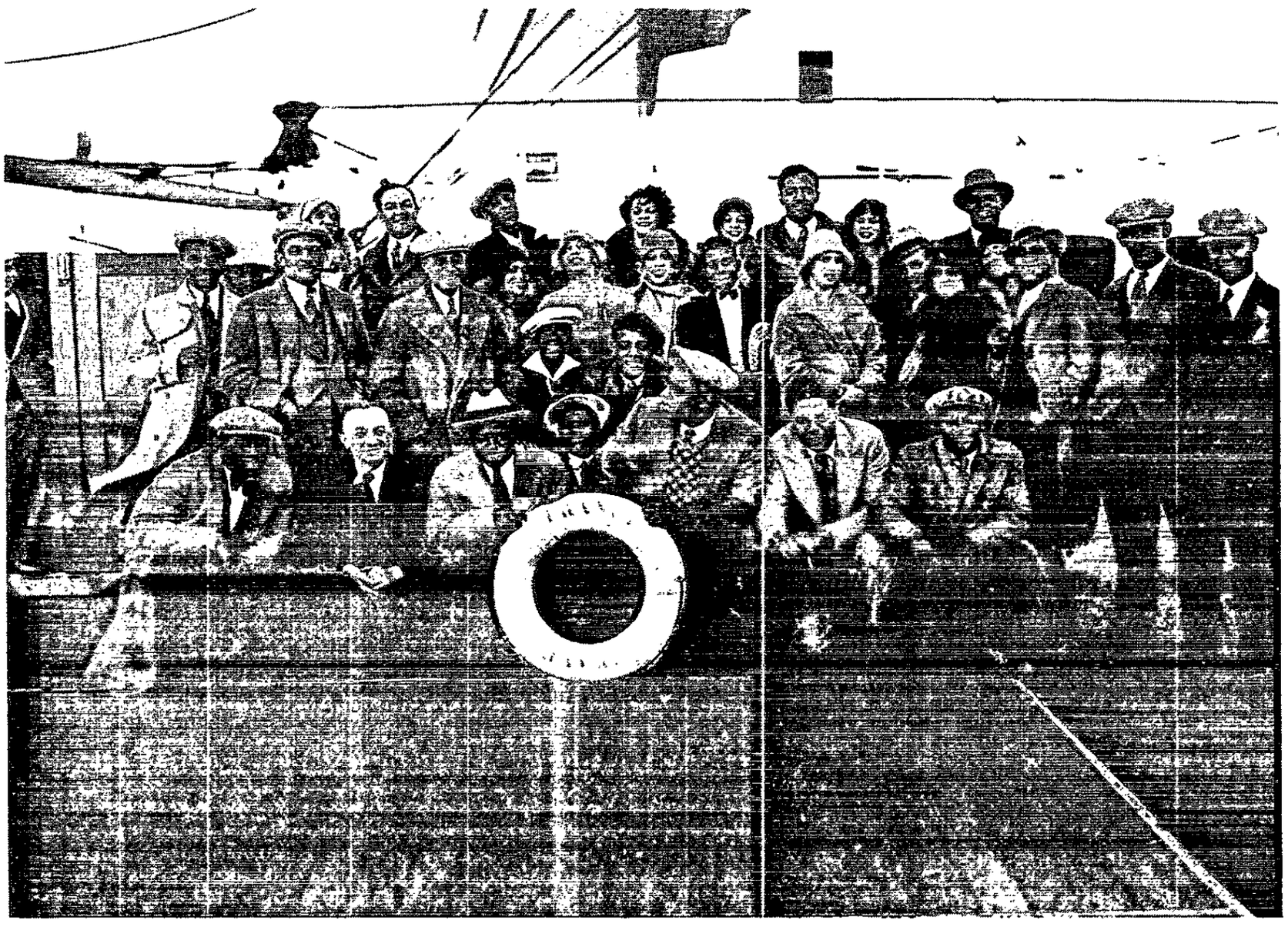
Phot. Nadar

Mademoiselle Lovzeski.

Sandouli, petit chef de Kanala (Albums Robin).



La garnison du pénitencier de Kanala, Nouvelle-Calédonie (Albums E. Robin).



Les Lew Leslie's Black Birds à leur arrivée en France, à bord du paquebot " France ".

CHRONIQUE DU JAZZ

Cette chronique sera dirigée par notre collaborateur Jacques Fray. On sait qu'au cours d'un long séjour à Londres et qui vient de s'achever, il a interprété avec le plus grand succès, en compagnie de Mario Braggiotti, la comédie musicale de Gershwin : Funny face. *Ses attaches américaines, le soin avec lequel il se documente, son propre talent rendent J. F. très qualifié pour s'occuper de cette chronique, dans laquelle il sera traité méthodiquement de l'actualité en ce qui concerne le jazz. Des disques, des rouleaux, des airs seront signalés ; des comédies musicales, des films sonores, des œuvres consacrées au jazz analysés. De plus, il sera fait de courtes biographies de compositeurs ou d'interprètes et de même des monographies d'orchestre. Enfin, il sera publié, de temps à autre, des notes purement techniques. La chronique sera illustrée de photographies diverses et parfois de fac-similés de musique.* Georges Henri RIVIÈRE.

ROULEAUX. Je conseille vivement à ceux qu'intéresse la musique américaine et qui possèdent des pianos automatiques (Pleyela, Aeolian, etc.) de commander aux représentants à Paris des principales maisons américaines (Ampico, De Luxe (Welte), Duo-Art, etc.) des rouleaux fabriqués aux Etats-Unis. Ces amateurs pourront ainsi goûter un plaisir différent de celui que leur donnent les disques et étudier de près des interprétations de pianistes comme Victor Arden, Phil Ohman, Newell Chase, Adam Carroll, etc.

Je donnerai ultérieurement des listes de rouleaux. — Jacques FRAY.

DISQUES. — *So the blue birds and the black birds got together* (Barris et Moll). Paul Whiteman's rhythm boys, with piano. [*Columbia* (147.888) 5457]

Intéressante illustration des différents *tempo* usités dans le jazz : *tempo* libre, *tempo* strict (celui-ci tour à tour traité en presto, allegro, andante ; il ne manque que le *largo*, comme dans la remarquable danse des *Berry Brothers* de la revue *Black Birds*).

Louise : Theme song from « Innocents of Paris » (Robin et Whiting). Paul Whiteman's rhythm boys, with piano. [*Columbia*] J. F.

— *You're the cream in my coffee* (" *Hold everything* ") (De Sylva, Brown et Henderson). Jacques Fray et Mario Braggiotti. Deux pianos. [*Gramophone*]

De la dix-septième à la vingt-quatrième mesure du deuxième *chorus*, excellent élément traité en triolets dans un style qui s'apparente à celui de Phil Ohman et Arden. Au troisième *chorus*, le thème, en ses premier et deuxième exposés, est fort ingénieusement déformé par un système de marches modulantes.

— *Don't hold every thing* (" *Hold every thing* ") (De Sylva, Brown et Henderson). Jacques Fray et Mario Braggiotti. Deux pianos. [*Gramophone*]

Les deux premiers *chorus* sont traités en mi *b*. Dans un esprit d'unité, le dernier chorus, débutant en sol *b*, rentre dans le ton initial de mi *b* à la dix-septième mesure : effet très musical familier à Gershwin.

G. H. R.

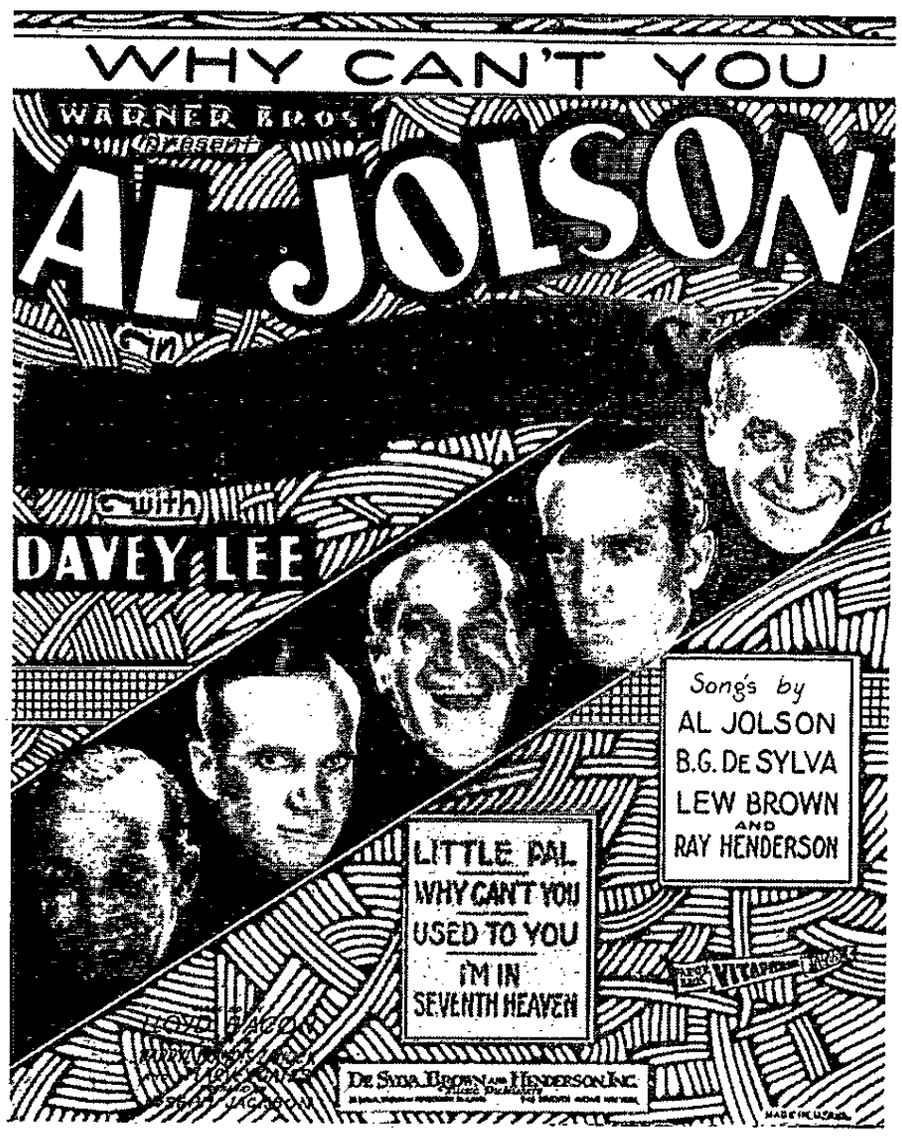
NOUVELLES DIVERSES. Le 27 août dernier, à Edimbourg (Ecosse), première représentation d'une comédie musicale de Vernon Duke. L'œuvre doit passer à Londres au début d'octobre. Vernon Duke est le pseudonyme de Wladimir Dukelsky, dont les Ballets Russes ont naguère monté le *Zéphyr et Flore*.

Leslie Henson tient le principal rôle de *Follow through*, comédie musicale de Sylva, Brown et Henderson jouée dans un nouveau théâtre de Londres. J. F.

COMING SONGS. De *Show girl*, une comédie musicale de George Gershwin et qui est actuellement représentée à New York, dans un des théâtres de Ziegfeld : *So are you*, et surtout : *Liza* (All the clouds'll roll away).

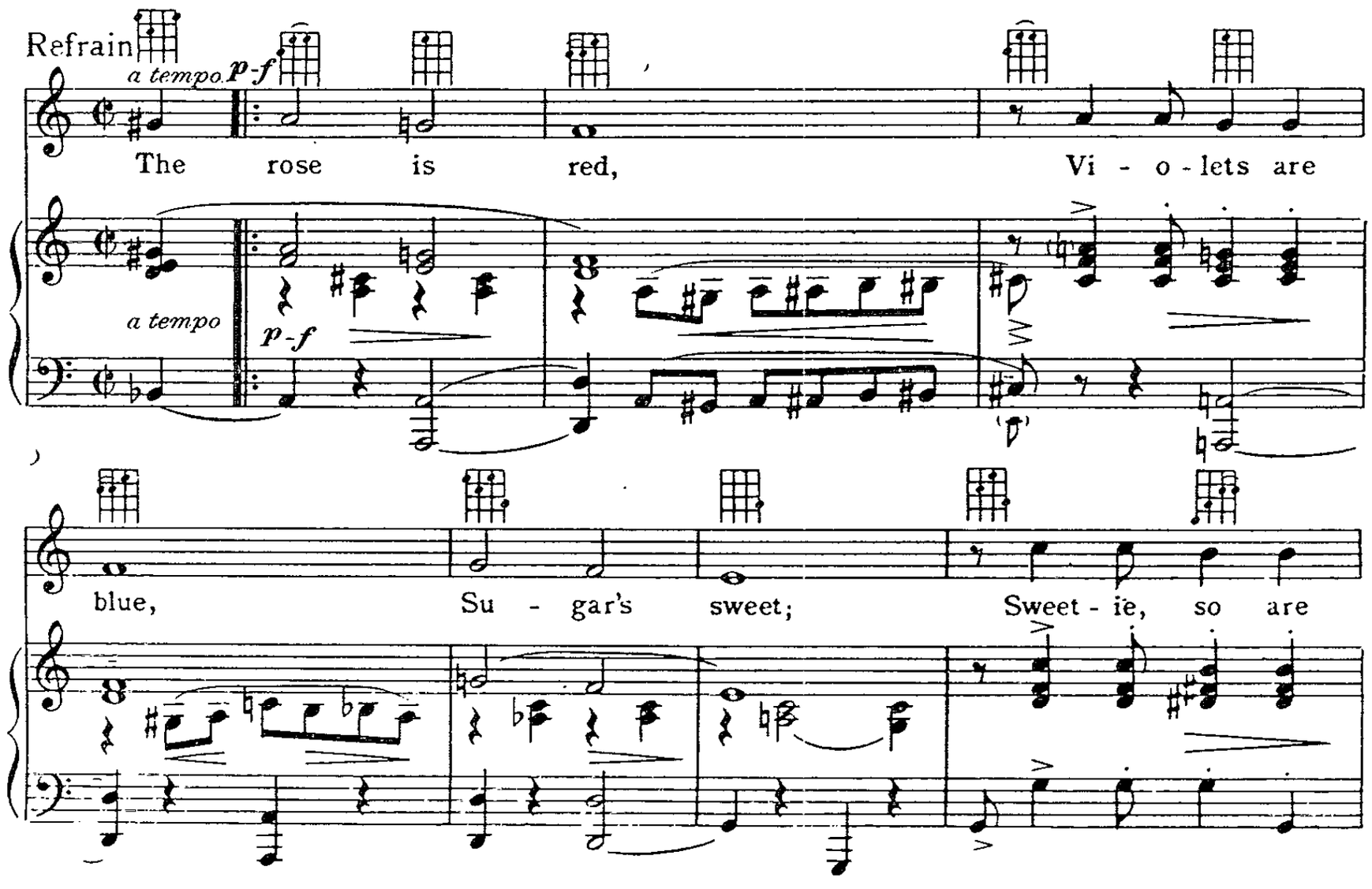
Du nouveau film d'Al Jolson « Say it with songs », musique de Ray Henderson : *Why can't you*.

De « The little show » : *Monin' Low*, musique de Ralph Rainger.

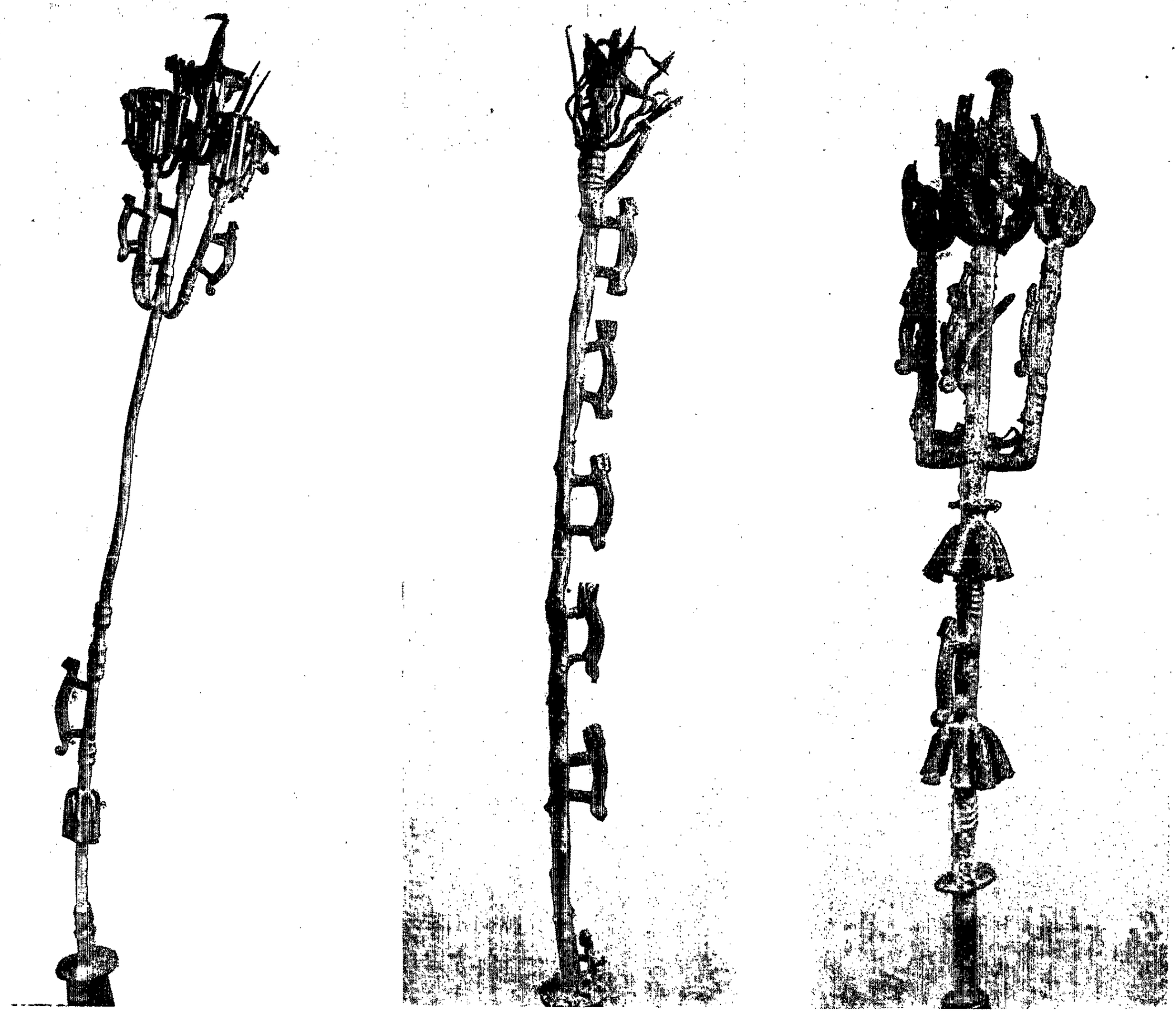


Mona Lee, une des principales vedettes de la nouvelle revue du Palace.

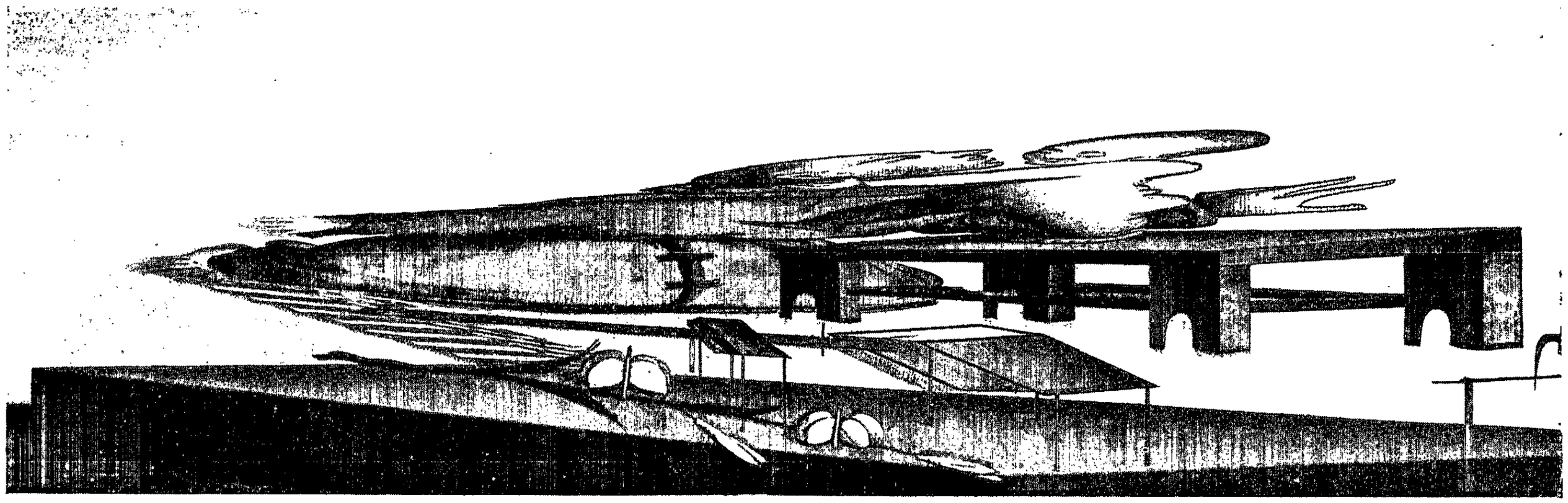
Adèle Astair, la célèbre vedette américaine que Ziegfield vient de s'assurer pour sa prochaine saison de New York.



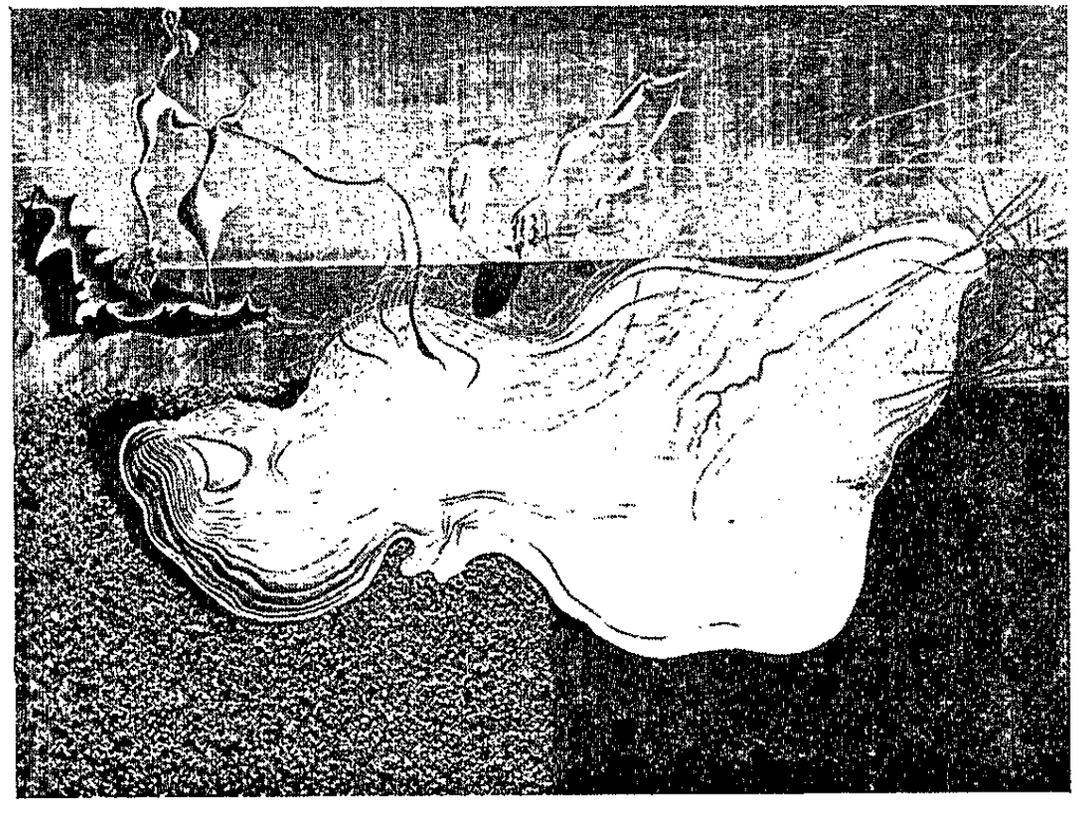
So are you, musique de George Gershwin.

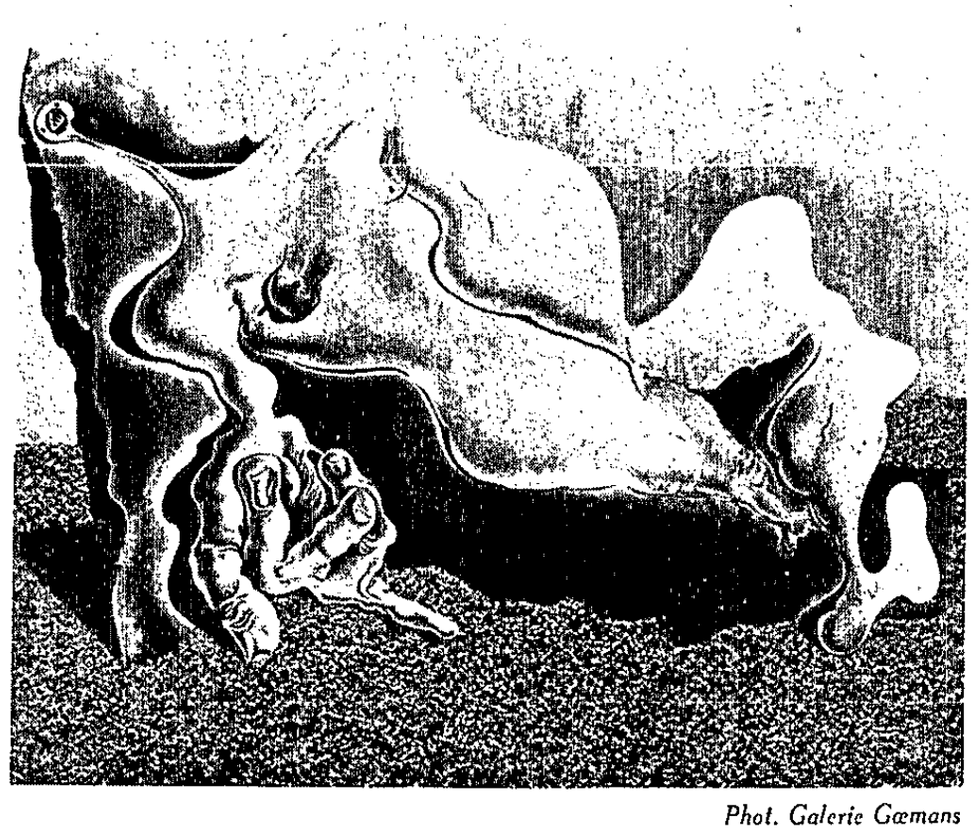


Arbres-fétiches du Benin (Afrique occidentale). - Stuttgard, Museum für Länder-und Völkerkunde.
Haut. : 1. — 170 cm. ; 2. — 144 cm. ; 3. — 147 cm.



Saint Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus. — Coll. Lipchitz.





Phot. Galerie Gœmans

Deux tableaux de Salvator Dali, 1. Baigneuses, 2, Nu féminin,
qui figureront à l'Exposition d'art abstrait et surréaliste, au Kunsthaus de Zurich.

EXPOSITION BAUCHANT
A LA GALERIE JEANNE BUCHER

Il semble bien que l'engouement pour la peinture populaire, qui prit naissance il y a longtemps déjà, vienne d'atteindre son apogée. Quelques jours à peine après une exposition qui réunissait les noms de Bauchant, Vivin et autres artistes tenus d'ordinaire (on est tenté de demander pourquoi ?) pour plus " peuple " que d'autres, voici qu'on nous montre plusieurs toiles de Bauchant, à la Galerie Jeanne Bucher.

Ce peintre, que firent connaître un article de *l'Esprit Nouveau* puis, quelques années plus tard, les ballets russes de Serge de Diaghilev, reste dans la tradition du sublîme Douanier Rousseau. Moins l'invention prodigieuse et la grandeur, sans doute, moins le génie dans l'agencement et la composition (toutes qualités qui faisaient du Douanier bien autre chose qu'un autodidacte), mais une fraîcheur, un goût fervent de la nature très touchants.

Qu'on ne se prenne pas tout à fait, cependant, à la naïveté de ces compositions. Sans doute ce regard de myope jeté sur la nature, a quelque chose de très juvénile, mais Bauchant est loin d'échapper entièrement à une bien lourde hérédité : son idéalisme classique est en somme celui des fleuristes et des parades militaires. L'innocence de ses fleurs est peut-être l'innocence conventionnelle du moraliste bien pensant.

SAINT ANTOINE DE PADOUE
ET L'ENFANT JESUS (p. 229)

Dans ce tableau extraordinaire est représenté le dévouement extatique du capucin saint Antoine de Padoue à l'Enfant dieu. L'extase est ici exprimée à l'aide d'un procédé analogue à celui des miroirs déformants, par une perspective fuyante. En effet, cette composition est developpée d'une façon très déterminée à partir d'une représentation réaliste du moine agenouillé tenant l'enfant dans ses bras : c'est ce qu'on peut constater en regardant cette reproduction aussi obliquement que possible, après avoir fermé un œil. L'intention dépasse cependant le simple jeu optique. C'est ainsi que le dieu et le saint défigurés forment ensemble un nuage, symbole de l'extase céleste. Tout le tableau relève, d'ailleurs, d'un symbolisme minutieux lié, en général, à la déformation. La cordelière du moine est devenue un pont, symbole de l'ascèse conduisant aux régions célestes. La croix, au-dessous, est également un pont parce que la souffrance est un pont vers Dieu. A droite, un livre représente le Logos qui mène au Christ. Tout en bas, les larves et les insectes, auxquels le saint avait jadis prêché, forment le lis de l'innocence, symbole de la Vierge.

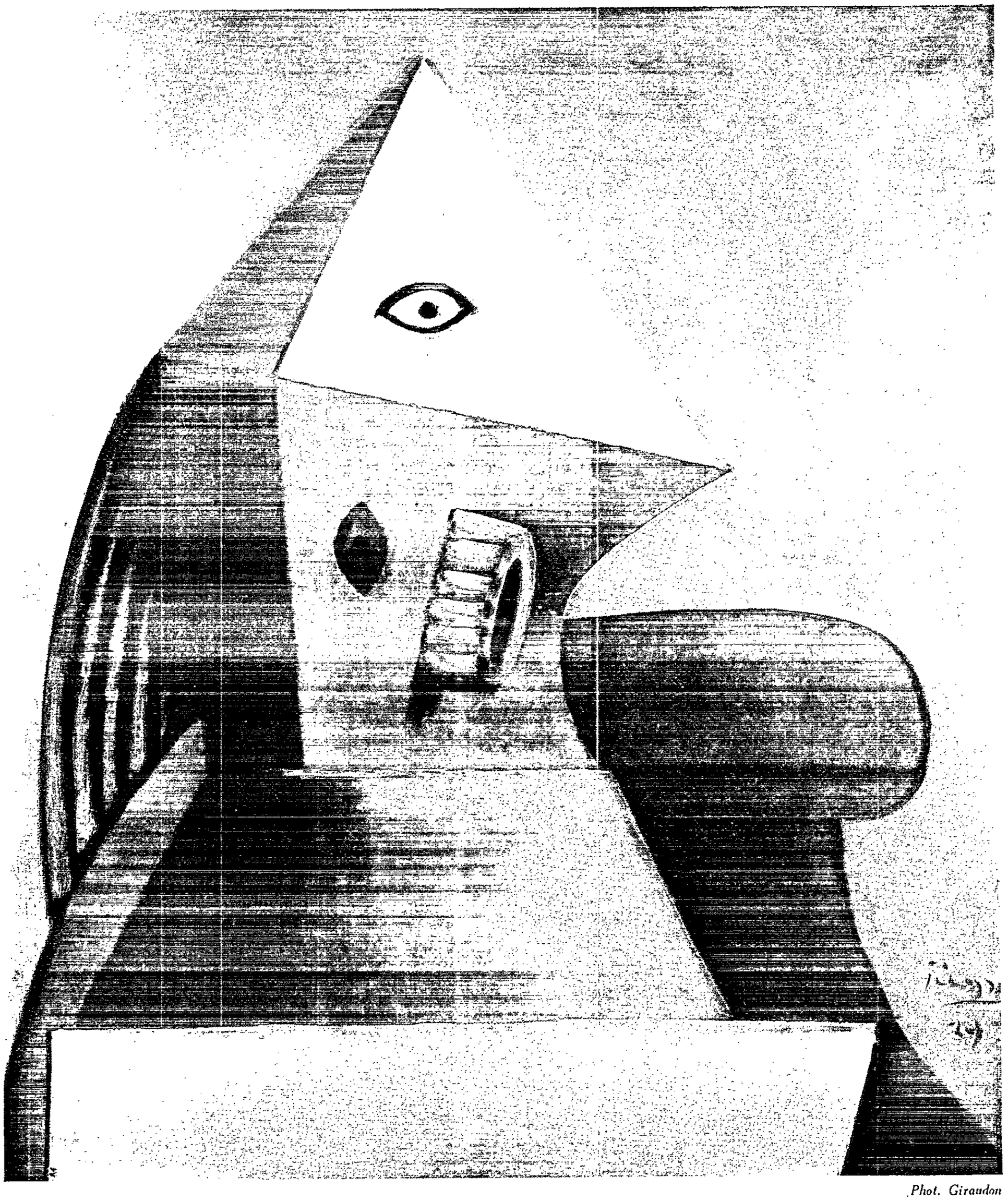
Rien de certain ne peut être énoncé sur l'origine de ce tableau. On ne peut s'empêcher, cependant, de songer à l'époque de la découverte de la perspective, à Paolo Uccello, ce *fou de la perspective*, selon l'expression de Vasari. Sans insister sur cette hypothèse nous devons mentionner le fait qu'Ucello a certainement peint un saint Antoine. — C. E.

ARBRES-FÉTICHES DU BENIN (p. 228)

En 1670, le voyageur Dapper affirmait sans rire que le palais du roi du Benin était à lui seul aussi grand que la ville de Harlem. Personne évidemment n'a pu confirmer depuis lors ce plaisant mirage, néanmoins les vitrines des musées d'ethnographie, qui enferment aujourd'hui les produits de la métallurgie de Benin, démontrent au moins que les habitants de la Haute-Guinée jouissaient, vers le XVII[e] siècle de notre ère, d'une civilisation dont ils pouvaient s'énorgueillir : on connaît suffisamment leurs ouvrages de bronze, leurs hauts reliefs à grands personnages. Beaucoup plus rares sont ces arbres de fer forgé dont le musée de Stuttgart présente trois remarquables exemplaires. Arbres fétiches ? mais peut-être aussi arbres généalogiques, voire arbres à fleurir de têtes fraîchement coupées : il est difficile aux ethnographes de décider de la nature des plus mystérieux des arbres. Les tiges et les cimes ont été animés par une étrange faune composée de caméléons, de guépards, d'antilopes, de serpents, d'ibis et même d'hommes. (Cf. Félix von Luschan, *Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Altertümern*. Stuttgart, 1901.)

MADEMOISELLE LOVZESKI

Quelle est cette mystérieuse amazone égarée dans la collection du photographe Nadar, et si admirablement belle entre tant de hideux épouvantails ? L'album ne donne qu'un nom étrange. (Repr. p. 224)



Phot. Giraudon

Picasso, 1929.
Femme assise. — Galerie Pierre.

J. Pouels, Découpages. Anvers, 1856.
Exposition d'art populaire. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Août 1929.

DOCUMENTS. - Nr 4. Septembre 1929

ENGLISH SUPPLEMENT

THE LOAD CARRYING BALANCE AND SCALES IN AMERICA

The load carrying balance already existed in America at the time of its discovery, and it is probable that the invention of scales in America was based on the scientific knowledge due to the existence of this load carrying balance.

At the time of the discovery of America the steelyard was known to the western peoples of South America. Some pan scales were discovered in some tombs on the coast of Perou. One of these is reproduced here (fig. 1). The pans (fig. 1*a*) are in silver and are adorned with ornaments in relief representing birds. The beam is made of bone. A small object (fig. 1 *b*), which might very well have been used as a weight, was found with the scales ; probably this weight hung from the beam, for it is fitted with an eyelet-hole which was certainly used for the purpose. The steelyard is still in use among the Quichuas Indians.

The balance for carrying loads was also used in America at the time of its discovery, and it is still employed by the Seri Indians in Mexico.

Mc. Gee considers that the load carrying balance constitutes in America an element of culture posterior to the time of Columbus. This is not correct for, as it is shown by the quotation from Oviedo and by other authors mention is made of it both in Mexico and Darien immediatly after the discovery of America (fig. 3).

After Oviedo no mention is made in this region of the load carrying balance. The image by Wafer (fig. 4) is probably partially inexact. This method of carrying, which was usual in Asia, already existed in America at the time of its discovery, but was not very wide-spread.

The Indians are very conservative as regards methods of carrying and consequently they find it very irksome to change from one to another. It is inconceivable that a people should suddenly adopt the load carrying balance. This method is certainly a very ancient one. It is employed by the Seri Indians, who are one of the most primitive tribes in America.

Did the load carrying balance provide the Indians with the idea of the scales?

A balance implies the necessity of exactly determining the weight of an object. As the balance and steelyard are found in the west of South America, where the Indians were great metal workers, we can be sure that the chief use of these instruments was to weigh the metals to be employed for alloy purposes. Oviedo mentions the use made of the steelyard by the Indian gold and silver smiths in Venezuela. The same is true of the Indians of the Peruvian coast. Primitive peoples, who have no real scales, compare the weight of two different objects by lifting one after the other.

A primitive "balance" which we all use is our hands.

However the evolution from this natural balance to the real balance is very considerable. Can we not suppose that the idea of the latter came from the load carrying balance, which consists of a pole carried across the shoulders, a load being attached to either end? In order that this rod may lie confortably on the shoulders the two wads must be of the same weight.

The fact that there is no information forthcoming from the same place regarding the existence of the load carrying balance and scales does not prevent the possibility of the former having suggested the idea of the latter, for the use of scales in Central America was probably more wide-spread that we think ; it may also be true that the load carrying balance, which seems to be a very ancient element of culture, was introduced into the west of South America. It was previously employed in the isthmics of Panama. The principle of the two apparatuses is the same. Oviedo informs us that the load carrying balance was used for determining the weight of certain units.

It will be argued that the balance and the steelyard were not American inventions. These elements of culture are found neither in Melanesia nor in Polynesia, but in the parts of Asia nearest to the new world those in America seem to belong to a more recent epoch, during which Asiatic influence existed neither in South nor in Central America; these must be considered as discoveries made in America independently of all other influences.

As regards the load carrying balance, which is no doubt a very ancient element of culture, it is impossible to assert that it was invented in America independently of all Asiatic influences.

According to the article of Erland NORDENSKIÖLD, *pp.* 177-182.

A FEW SKETCHES AND DRAWINGS BY GEORGES SEURAT

The judgement usually pronounced on Seurat's work is based on a misunderstanding. His pupils allowed themselves to be blinfed by certain technical subtleties. It is impossible to lay too much stress on this point ; Seurat's art is very much wider in its scope than " pointinisme ", and moreover it is easy to show that Seurat turned his back on impressionisme. Seurat drew more especially after the manner of Holbein and Ingres, whose styles are very similar to that of Seurat so reserved and so curiously sober. We publish in this number a study after Ingres. Generally speaking the essential feature of Seurat's work is the composition. Moreover this artists strange predilection for night and artificial light studies is noteworthy. Huysmans was irritated by Manet's taverns, in which the supposed " gas footlights " are but a fake. Seurat was the first to allow certain peculiarities of lighting to haunt him.

According to the article, pp. 183-187.

PRIMITIVE MARBLES OF CYCLADES

A remarkable episode in the early development of art was presented by the inhabitants of a small group of islands in the centre of the Aegean sea; islands which seem to have been the centre of a rough but flourishing civilization during the early Bronze Age between 3500 and 2000 B.C. Paros, Naxos, Amorgos, Thera, Melos, Kimolos are nothing but the uplands and peaks of submerged mountains standing up out of the sea ; and these island mountains, volcanic in origin, are streaked whith veins of fine marble of which Parian was and remains the most famous. At a very early date, perhaps even as early as 4.000 B. C., the inhabitants of these islands learnt not only to use but also to appreciate this superb material which lay to their hands, and which, on Paros at least, they seem generally to have extracted from deep caves in which the darkness preserved the untarnished whitness of the marble.

The figurines, which range in size from 150 centimetres to little things 7,5 centimetres high, are nearly all female and all nude. The female figures are of three different types. The first type seems to represent a race of tall people with high domed heads, rather prominent noses and relatively narrow hips; possibly of Anatolian origin whith some admixture of northern stock. The second type, obviously of african extraction, shows dumpy fat women, markeelly steatopyous. The third type, the so-called violin shaped figure, is apparently no more than a variant of the second type, a stylized representation of a fat squatting woman.

There is little doubt that all three types are contemporary, for figurines of different types have been found in the same grave and associated with the same kinds of typical Cycladic vases.

Exceptionally interesting are two male figures of the same period, the first representing a flute-player performing on a double-flute, the second a seated harpist. Both were found in the same grave on the island of Amorgos.

Token from the article of C. T. SELTMAN, *pp.* 188-193.

HUMAN COUNTENANCE

Owing no doubt to lack of sufficient information we can only point out one epoch when the human form appeared, taken as a whole, as a degenerate kind of mockery of all man's great and violent conceptions. Even if today the result be, although with a quite different meaning, a burst of laughter, as silly as it is cutting, a mere view (by means of photographs) of those, who have immediately preceded us in this country, is no less hideous. Heaving issued from those dreary rooms (and we speak of them as we would of the mother's womb), where everything had been arranged by those vainglorious phantoms, including the smell of musty dust, we have, it would seem, spent the best part of our time removing the slightest traces of this shameful ascendency.

Moreover it may be pointed out that senile paradox and involuntarily contradictory presumption had a free hand only until the first years of the 19 th century ; since that time white men and women have made the most strenuous efforts to regain a human countenance. Those corsets, which gave to women a wosp-like figure, are now scattered about sundry garrets in the provinces and are the prey of flies and mites, the hunting ground of spiders. With regard to the small cushions, which for so long were adjusted behind the legs so as to emphasise the most extravagant forms, today they merely haunt the sordid minds of paralytic old beaux, who, dying every day with strange grey bowlers on their heads, stubbornly pursue their dream of hugging a soft body enclosed within a maze of whale bones and laces... We can probably hear the smothered but intoxicating cry of the cock, when we see this globe of ours beneath the heels of a dazzling American star, clothed in a bathing costume.

Why indeed should we be bashful about so sudden a form of fascination ? Why hide the fact that the few intoxicating hopes, which still exist, are conjured up by the swiftly moving bodies of a few American girls ! Why not frankly state that if there is anything, which could make us weep over all that has so recently disappeared, it is no longer the beauty of some great prima donna, but merely a deluding and sordid perversity. So many strange characters, only half monstruous, appear before our eyes, animated by very silly movements ; they are agitated like a musical box by so many innocent vices, lively blushes and vapid lyrical impulses... There is therefore no question, in spite of all obsession to the contrary, of doing without this odious ugliness, and at some future date we shall be surprised to find ourselves running in absurd manner - our eyes having suddenly grown dim, laden with the tears of a sorrow we cannot confess towards some haunted hauses in the provinces, more hideous than flies, more vicious, more musty than hairdressing saloons.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.* 194-201.

ENGRAVINGS BY HERCULES SEGHERS

The painter and engraver Hercules Seghers was born in Holland in 1585 ; he died in Amsterdam in 1645. He was a pupil of Coninxloo's. He was so poor that he used his tablecloths or sheets for his paintings. He met his death by falling down a stair-case one evening when drunk..

We may at the outset state that the work of Hercules Seghers express only negative tendencies ; it is a revolt against everything, which is called Dutch ; Seghers paid for this revolt with his life.

In his work the fine organic continuity of Dutch art is fixed by a dense form of horror, or melts away into indistinct planes, which tear one's eyes out. Expanse, which in the work of others is identical to a conquest or a hope, is in this case but a fearful flight.

Nature, as represented by Seghers, is a catastrophe, rotten and petrified. The drama has been acted. Stone is the sign of death and of complete impotence, of psychic immobility, of absolute anaesthesia. The heaped up rubbish illustrates, with the help of the meanest elements, the storm, which cannot be melted. The stones are identical to the weight which oppresses and crushes the sleeper during a nightmare. They suggest a menace of assassination and sterility. The rubbish shows that there is a tendency to pound the elements. One might speak of the ecstasy of impotence, of a slowing down of life.

It is typical of this artist's style that he submerges his engravings in darkness. The objects, which are visible, seem to have been neglected by the darkness, which is certainly the positive element. Objects are but insolent interruptions of the darkness and silence.

The landscapes with rocks denote the presence of an agoraphobia complexus. The rocks represent a protest against the plains of Holland ; that is to say a sign of flight, and are at the same time a hiding place and a prison. These are symptoms of a very morbid form of mental anxiety. The reason for flight is illustrated by a man climbing up the cordage, which of course in a landscape has no meaning, but from the psychological standpoint is very symptomatic. This attempt at flight is at the same time indicated in a negative manner by the fact that the artist rules out the sky by covering it over with cordage. In his desire to do something positive he employs a negative means.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 202-208.

ALBERTO GIACOMETTI

Giacometti was born at Hampa (canton des Grisons) in Switzerland on October 10th 1901. He is the son of a painter.

Up to the age of 14 he remained in his village. In 1915 he entered a lycée, which he left after four years in order to take up painting and sculpture in accordance with a wish he had entertained for several years. For six months he studied at the Ecole des Arts et Métiers at Genève, but he did not like it. Throughout 1921 he was in Italy travelling more or less all over the country. He spent nine months in Rome. In 1922 he came to Paris for the first time. For three years he merely paid short visits to the capital, but from 1925 he has been living in Paris and only leaves it to spend two or three months every year in his native country. At first he attended an academy so as to study from nature, but for several years he has been working alone.

He is therefore a very young sculptor. It is always stupid to indulge in predictions and usually prophets do not differ from birds of ill omen. However it is impossible not to praise him highly, when we consider the figures fashioned by his hands; they are so concrete, so living; they are permanent like the creatures we love.

According to the article of Michel LEIRIS, *pp.* 209-214.

EYE

We know that one of the characteristics of civilised man is to experience acute forms of horror, which are often difficult to explain. The fear of insects is no doubt one of the most peculiar and most developed of these forms and it is surprising to find that of the eye amongst them. Indeed it seems impossible when speaking of the eye to use another word but fascination, for nothing is more attractive in the animal or human body. However extreme fascination is probably on the border line of horror...

So as to render the horror of the eye evident a certain number of exemples are given.

Firstly the young womans eye cut by a razor in the recent and admirable film by Luis Buñuel and Salvador Dali ; in this film the eye is seen attracting the blade, both being equally horrible and fascinating.

The frightful eye of divine justice in Victor Hugos widely read poem " Conscience " is well known. This poem in which a criminal is obstinately pursued by a huge eye seems to have been inspired by the account of a dream by the designer Grandville, the illustration of which (reproduced p. 254) is a composition of such strange beauty.

The Eye of the Police was before the war a French popular weekly publication, with drawings representing bloody crimes or catastrophes, which appeared beneath a wide open eye standing out against a red back-ground, the idea of horror being as vividly portrayed as in Grandville's composition.

According to the article of Georges BATAILLE, *p.* 216.

CIVILISATION

However disinclined one may be to suggest metaphors as a form of explanation, one may, without erring too fare from strict accuracy, compare civilisation to the thin greenish layer, which forms on the surface of calm waters and sometimes develops into a solid crust, until an eddy comes and unsettles everything. All our moral habits and polite customs, all that cloak of fresh colours, which covers the crudity of our dangerous instincts, all these beautiful forms of culture, of which we are so proud — for it is owing to them that we can claim to be civilized — are ready to fade away on being blown by the slightest whirlwind, and to allow to appear in the interstices our frightful ferocity, as revealed by the fissures, just as hell must have been revealed by earthquakes, when cosmic revolutions burst the fragile film of the earth's periphery and momentarily lay bare the fire in its centre. Not a day passes without our noting some premonitory sign of suc a catastrophe, so that we can truthfully say, not that we dance or stand upon a volcano, but that our whole life, our very breathings are in touch with lava, craters, geysers and everything connected with volcances and that consequently our life, provided a glass with a sufficiently thick tin-leaf coating and an adequately sensitive surface be

held up before it, should be capable of tracing ont this glass large lines, sulphur like in their colouring.

A woman's red and painted nail like a ruby dagger, an attitude which is suddenly relaxed, a fleeting and moving gesture, like the sudden swell of a sail on a sea beginning to foam, these are precious signs, which make us better understand how near we are to savages.

We are weary of those all too insipid spectacles, which are not stiffened up by any form of insurrection, whether potential or actual, against divine " politeness ", that of the arts known as " taste ", that of the brain called " intelligence ", that of life designated by the word " morality ", which has a dusty smell, as though pulled out from the dephts of an old drawer. It would beamistake to call us " blasés ", but the fact is we have had enough of these intrigues, always the same, taken from our mode of life, which every day become more worn out ; it is not sufficient for us to act in a way similar to those savages, who consider that the best possible use of a telegraph pole is to convert it into a paisoned arrow (do we not behave in approximatively the same way when we change a mask or a statuette moulded for definite and complex ritualistic ends into an ordinary artistic object ! — such an injury is much more outrageous then the one uncurred by the above mentioned savages to European inventions, because it is aimed at a fatal and grave form of mysticism and not at telegraphy, which is the fruit of a science which will never be sufficiently despides.)

According to the article of Michel LEIRIS, *pp.* 221-222.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées
et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

Le Gérant : Julien DUFOUR

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

15

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

Robert DESNOS. Le mystère d'Abraham Juif. — Wilhelm KÄSTNER. Un atelier d'orfèvrerie à Essen, vers l'an 1000. — André SCHAEFFNER. Des instruments de musique dans un Musée d'ethnographie. — Album de dessins de Delacroix. — Georges BATAILLE. Le Tour du monde en quatre-vingts jours. — Michel LEIRIS. Joan Miró. — Marcel JOUHANDEAU. Éloge de l'imprudence.

Chronique, par Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris, Georges Henri Rivière.

PARIS, 106. B[d] Saint-Germain (VI[e])

M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

OBJETS D'ART

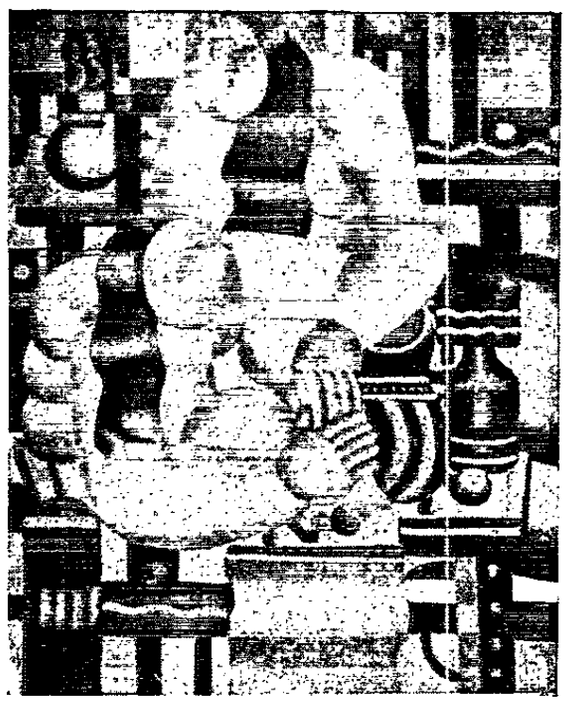
ET

TAPISSERIES

GOTHIQUES ET RENAISSANCE

GALERIE FLECHTHEIM

AUGUSTE RENOIR
ET LES MAITRES CONTEMPORAINS
SCULPTURES POLYNÉSIENNES



Léger, Déjeuner

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

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Directeur : ANDRÉ DE RIDDER

SÉLECTION publie chaque année 10 CAHIERS comprenant, à côté de chroniques d'actualité, une monographie consacrée à l'un des principaux artistes de ce temps ; chaque cahier se compose de 64 à 144 pages, dont 32 à 80 reproductions.

PARUS :

1 Raoul Dufy — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fritz 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 Ch. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Franz Hellens, F. Perdriel, Jean Milo, M. Roelants, J. Greshoff et 85 reproductions et dessins (132 pages).

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

6 Marc Chagall — études de A. de Ridder, W. George, M. Raynal, Jacques Maritain, Charensol, Joseph Delteil, Paul Fierens, A. Vollard, P. Courthion, A. Efross, Karl With, Chagall et 97 reproductions et dessins (152 pages).

VIENT DE PARAITRE

Louis Marcoussis — 48 reproductions. Textes par Tristan Tzara, E. Tériade, J. Cassou, Paul Fierens, Silver, Maurice Raynal, W. George, Max Jacob, W. Uhde, C. Zervos (72 pages).

EN PRÉPARATION :

GEORGES DE CHIRICO.
MAX ERNST
GROMAIRE
FLORIS JESPERS
ANDRÉ LHOTE
JEAN LURÇAT
JOAN MIRO
G. VAN DE WOESTYNE
F. VAN DEN BERGHE
RENÉ MAGRITTE
SOUTINE
CRETEN-GEORGES
CONSTANT PERMEKE
HUBERT MALFAIT, ETC.

Abonnement (10 cahiers)
Belgique ..... 75 francs. Étranger ..... 100 francs.

Prix du cahier
Belgique ..... 10 francs. Étranger ..... 15 francs.

ÉDITIONS SÉLECTION
126, Avenue Charles De Preter, ANVERS

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

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 15 OCTOBRE 1929

(Numéro 82)

MAXIME GORKI 1905
WALDO FRANK ..... Redécouverte de l'Amérique (fin).
JEAN GIONO ..... Le vent du destin.
JOSEPH JOLINON ..... Les Revenants dans la Boutique (fin).
HENRI PETIT ..... Fidélité.

COMMENTAIRES de JEAN-RICHARD BLOCH.

NOTES DE LECTURE de JEAN GUÉHENNO.

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an :	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale.	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres.	**48** fr.
Tous les autres Pays	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.

LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'automne de ARTWORK contient :

RÉMINISCENCES DES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX, *par le professeur William Rothenstein, Directeur du Collège Royal des Arts.*

ÉTUDES DE PAYSAGES DE DESPORTES, *par Thomas Bodkin, Directeur de la Galerie Nationale d'Irlande.*

DE GLASGOW A LONDRES, *par Muirhead Bone.*

DEMAIN ET LE JOUR SUIVANT, *par Léonard Elton.*

SCULPTURE CLASSIQUE, *par Stanley Casson, M. A., du nouveau Collège d'Oxford.*

RAYMOND COXON, *par Douglas Percy Bliss.*

ALFRED GILBERT, *par D. S. Mac Coll.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(printemps, été, automne, hiver)* et s'obtient chez l'éditeur, 11 Bedford Street, au prix de 15 fr. 50 le numéro. 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 - Téléph. : Elysées 40-19

"les Classiques de l'Art Français"

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^o 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 Française* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

■ ■

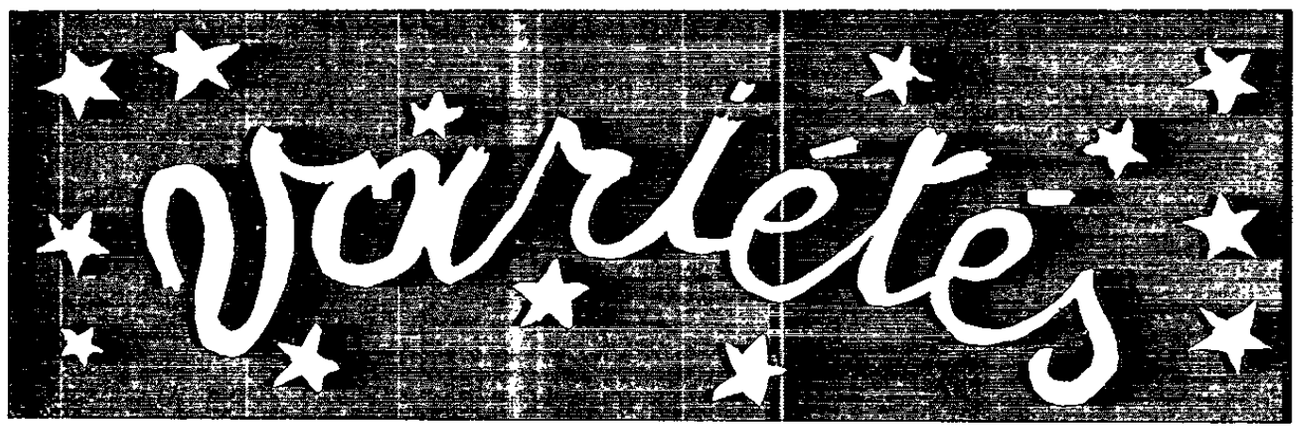
Ouvrages en préparation :

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.
- L'ART EN PROVENCE -

▣ Prospectus-Spécimen illustré envoyé sur demande ▣

LA REVUE LA PLUS MODERNE D'EUROPE. - DIRECTRICE : TITAŸNA. - RÉDACTEUR EN CHEF : CARLO RIM. - SES COLLABORATEURS : ALEXANDRE ARNOUX - ANDRÉ BEUCLER - GUS BOFA - PIERRE BOST - MAURICE BOURDET - FRANCIS CARCO - MARC CHADOURNE - CHARENSOL - BLAISE CENDRARS LOUIS CHERONNET - RENÉ CLAIR - 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 - MAC ORLAN - MARCEL PAGNOL - JEAN PRÉVOST - THOMAS RAUCAT - CLAUDE ROLAND - ANDRÉ SALMON - PIERRE SCIZE - PHILIPPE SOUPAULT - JEAN TEDESCO - ETC...

ÉDITÉ PAR LOUIS QUERELLE - 26, RUE CAMBON.



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 :-:

DOCUMENTS

Nº 5. — Octobre 1929

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. Jean BABELON, du Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale).
le Docteur G. CONTENAU, du Musée du Louvre,
Carl EINSTEIN,
Pierre d'ESPEZEL,
Raymond LANTIER, du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye,
Paul PELLIOT, de l'Institut,
MM. le Docteur REBER,
le Docteur RIVET, Professeur au Museum,
Georges Henri RIVIÈRE, du Musée d'Ethnographie du Trocadéro,
Joseph STRZYGOWSKI, professeur à l'Université de Vienne,
Georges WILDENSTEIN, Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

LISTE DE COLLABORATEURS :

MM. le Docteur ALLENDY,
le Comte BEGOUEN,
Charles BOREUX,
P. BOSCH GIMPERA,
H. Th. BOSSERT,
Carlo CARRA,
Louis CLARKE,
Marcel COHEN,
Robert DESNOS,
Jean EBERSOLT,
Madame Hedwig FECHHEIMER,
MM. Wilhelm FRAENGER,
FOLCH I TORRES,
R. GROUSSET,
J. HACKIN,
Richard HAMANN,
Eugène JOLAS,
Marcel JOUHANDEAU,
Vincenz KRAMAR,
Philippe LAUER,
Michel LEIRIS,
Georges LIMBOUR,
MM. André MALRAUX,
Jean MARX,
le Docteur Henri MARTIN,
Alfred METRAUX,
Alexandre MORET, de l'Institut,
Erland NORDENSKIOLD,
Erwin PANOFSKI,
Wilhelm PINDER.
Frédéric POULSEN,
Zdenko REICH,
Hans REICHENBACH,
Friedrich SARRE,
Fritz SAXL,
André SCHAEFFNER,
Adama Van SCHELTEMA,
C. T. SELTMAN,
Pietro TOESCA,
Royal TYLER,
Roger VITRAC,
Paul VULLIAUD,
Emil WALDMANN,
Arthur WALEY.

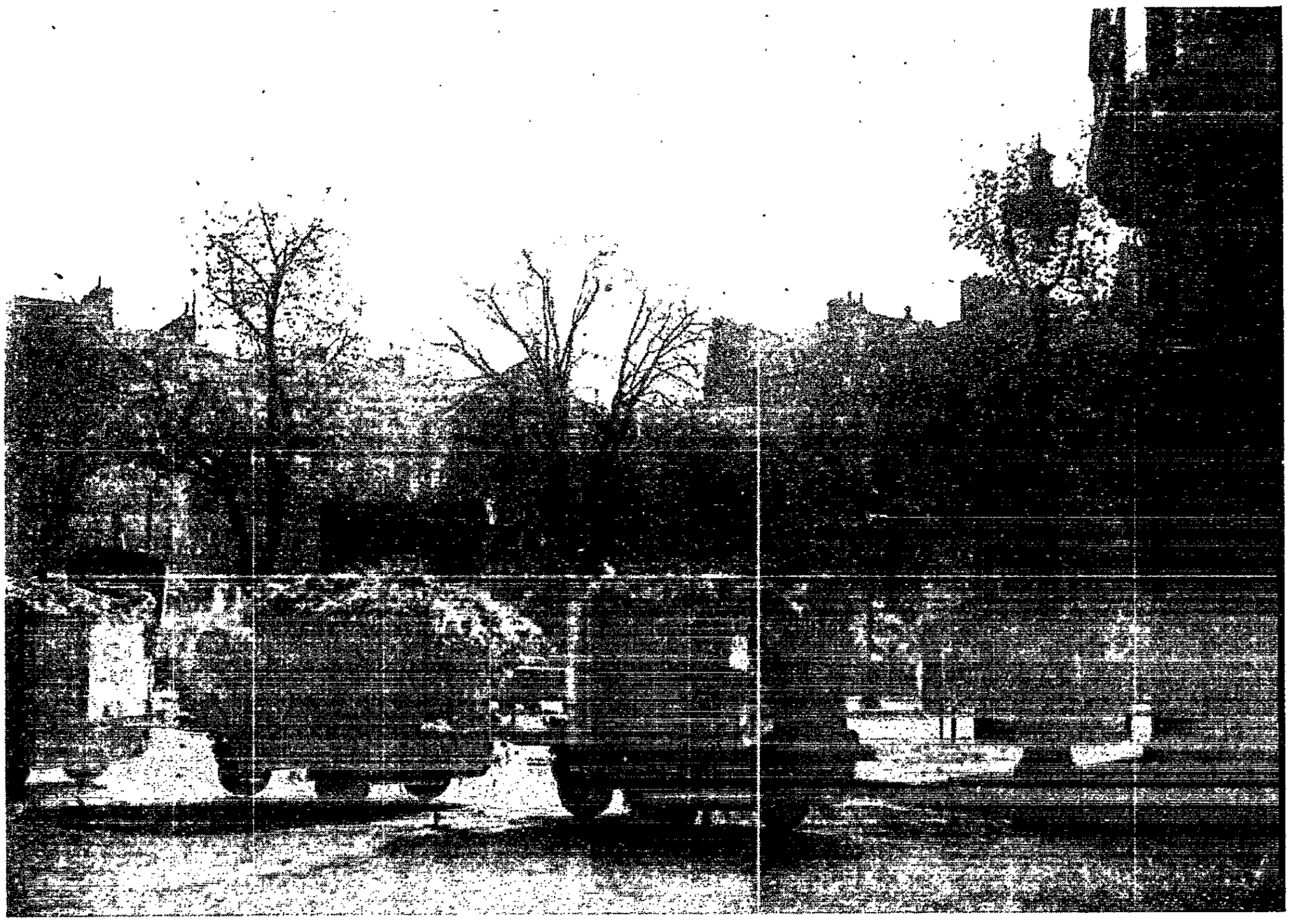
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Georges BATAILLE.

RÉDACTION & ADMINISTRATION :

PARIS — 106, Boul. Saint-Germain (VIe)
Téléphone : Danton 48-59 - Chèques postaux 1334-55

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)



PLACE ET FONTAINE DES INNOCENTS, PRÈS DES HALLES, AUTREFOIS CIMETIÈRE (OU CHARNIER) DES INNOCENTS.

LE MYSTÈRE D'ABRAHAM JUIF

Il est, perdu dans les corridors enchevêtrés de l'histoire, des figures masquées dont le rôle immense se perpétue jusqu'à nous sans que rien nous permette de dévisager ces éminences grises de la légende.

Dans trois siècles le mystère de Lautréamont déjà si épais sera devenu impénétrable tandis que son importance croissante sera démesurée. Abraham Juif dont il s'agit aujourd'hui se présente à nous sous une cagoule de ténèbres :

Quand vivait-il ? mystère.
Qui était-il ? mystère.
Où vivait-il ? mystère.
Mystère sur la personne, le temps, le lieu :

Nous ne savons de lui que ce que dit Nicolas Flamel dans son *Explication des figures hiéroglyphiques mises par moy Nicolas Flamel, escripvain, dans le cimetière des Innocens, en la quatrième arche*, et ce que dit l'alchimiste parisien se borne à ceci :

« *...Donc moy, Nicolas Flamel escripvain, ainsi qu'après le deceds de mes parens je gagnois ma vie en nostre art d'écriture, faisant des inventaires, dressant des comptes et arrestant les despenses des tuteurs et mineurs, il me tomba entre les mains pour la somme de deux florins un livre doré fort vieux et beaucoup large, il n'estoit point en papier ou parchemin, comme sont les autres, mais seulemcnt il estoit fait de deliées escorces (comme il me semblait) de tendres arbrisseaux. Sa couverture estoit de cuivre bien délié, toute gravée de lettres ou figures estranges. Quant à moy je crois qu'elles pouvoient bien estre des caractères grecs ou d'autre semblable langue ancienne. Tant y a que je ne les sçavois pas lire, et que je scay bien qu'elles n'estoient lettres latines ou gauloises, car nous y entendons un peu. Quant au dedans ses feuilles d'écorce étaient gravées et d'une très grande industrie, écrites avec une pointe de fer, en belles et très nettes lettres latines colorées. Il contenoit trois fois sept feuillets, car iceux estoient ainsi contez en haut du feuillet, le septiesme desquels estoit toujours sans escripture, au lieu de laquelle il y avait peint une verge et des serpens s'engloutissans, au second septième, une croix où un serpen estoit crucifié, au dernier septiesme estoient peins des deserts au milieu desquels couloient plusieurs belles fontaines dont sortaient plusieurs serpens qui couroient par cy et par là. Au premier des feuillets il y avoit écrit en lettres grosses capitales dorées :*

Abraham le juif, prince, prestre, levite, astrologue et philosophe à la gent des juifs, par l'ire de Dieu dispersée aux Gaules Salut. D. I.

Après cela il estoit remply de grandes exécrations et malédictions (avec ce mot Maranatha, qui y estoit souvent répété) contre toute personne qui jetteroit les yeux sur iceluy, s'il n'estoit sacrificateur ou scribe. »

Après quoi Nicolas Flamel nous fait une assez minutieuse description des figures et des travaux qu'il entreprit pour les comprendre. Le texte l'avait suffisamment éclairé pour le convertir à l'alchimie mais pas assez cependant pour qu'il sût *avec quelle matière il falloit commencer...* la recherche de la pierre philosophale. Un certain maître Anseaulme, par ses explications erronées, lui fit même perdre son temps pendant vingt-et-un ans !

Désespéré, Flamel, avec le consentement de la *discrette et secrette* Pérenelle sa femme, fit le vœu d'aller à Saint-Jacques de Compostelle en pèlerinage et aussi dans l'espoir de trouver du secours auprès de *quelque sacerdot juif en quelque synagogue d'Hespaigne*. Comme on voit notre alchimiste sent le fagot et son pèlerinage a bien l'air d'un prétexte à si long voyage.

« *Donc*, continue-t-il, *portant sur moi l'extrait d'icelles* (les figures) *ayant pris l'habit et le bourdon, en la mesme arche en laquelle je mets ces figures hiéroglyphiques, par dedans le cymetière, où j'ay aussi mis contre la muraille d'un et d'autre costé, une procession en laquelle sont représentées par ordre toutes les couleurs de la pierre, ainsi qu'elles viennent... j'arrivai à Montjoye, puis à Saint-Jacques où, avec une grande dévotion j'accomplis mon vœu. Cela fait, dans Léon, au retour, je rencontrai un marchand de Boulogne qui me fit connoistre un médecin juif de nation et alors chrestien, demeurant au dit Léon, lequel estoit fort sçavant en sciences sublimes, appelé maistre Canches. Quand je luy eus monstré les figures de mon extraict, ravi de grand étonnement et joye, il me demanda incontinent si je sçavois nouvelle du livre duquel elles étoient tirées. Je lui répondis en latin, comme il m'avoit interrogé, que j'avois espérance d'en avoir bonnes nouvelles si quelqu'un me déchiffroit ces énigmes. Tout à l'instant emporté de grande ardeur et joye, il commença de m'en deschiffrer le commencement. Or, pour n'estre long, luy très content*

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — MANUSCRIT FRANÇAIS 14.765, PLANCHE I. INTERPRÉTATION D'UNE DES FIGURES DU MANUSCRIT ANCIEN DU LIVRE D'ABRAHAM JUIF. XVII[e] SIÈCLE.

d'apprendre des nouvelles de ce livre et moy de l'en ouyr parler. (Et certes il en avoit ouy discourir bien au long, mais comme d'une chose qu'on croyait entièrement perdue comme il disoit)... »

Bref, les deux nouveaux amis entreprennent le voyage de retour en France. Le Docteur judéo-chrétien meurt à Orléans (peut-être empoisonné, car Flamel dit qu'il était affligé de grands vomissements) où il fut enterré à l'église Sainte-Croix. Mais le pèlerin est renseigné puisque Flamel et Pérenelle sa femme, le lundi 17 janvier 1382, transforment une demi-livre de mercure en pur argent et, le 25 avril suivant, à cinq heures du soir, transforment une même quantité de mercure (philosophal sans doute) en « *quasi autant de pur or, meilleur très certainement que l'or commun, plus doux et plus ployable* ». Comme on voit, rien dans ce récit ne permet d'établir l'existence ou la non-existence du juif Abraham. Est-ce une allusion au grand Abraham de la Bible, un pseudonyme symbolique ou bien un alchimiste juif de vie plus récente ? Comment résoudre la question (1) : le Livre d'Abraham Juif a disparu de nouveau (2).

La reproduction de ces figures, exécutée par les soins de Nicolas Flamel sur le mur du cimetière des Innocents, a subsisté jusqu'au début du XIX^e^ siècle et les alchimistes y faisaient visite : elles ont été reproduites en estampes.

Tout le traité de la pierre philosophale est inclus dans leur symbolique géniale. Grâce à elles, les alchimistes ont poursuivi leurs travaux au cours des siècles. Elles ont égaré les " souffleurs " pères de la chimie moderne et, pour notre part, nous ne pouvons croire que le hasard seul les ait conduits jusqu'aux murs du charnier.

La rue Saint-Martin n'est-elle pas, parallèlement à la voie lactée, un fragment de la grande route de Flandres à Compostelle. La maison de Flamel, rue des Escrivains, en était toute proche et les rues Flamel et Pernelle percée sur son emplacement approximatif, non loin de la tour Saint-Jacques-la-Boucherie, sont les filles de cette route qui frôle l'immense monument alchimique que constitue Notre-Dame de Paris.

Et il nous plaît d'imaginer, errant à travers ce défilé lépreux et étranglé, entre ces cohortes de masures, ces souvenirs d'insurrection, des fantômes singuliers. La rue Aubry-le-Boucher est hantée par l'ombre sanglante de Liabeuf ; Nicolas Flamel et sa femme circulent la nuit dans le square étrange où les nymphes de Jean Goujon se baignent dans des cascades artificielles, au-dessus de la terre grasse de l'ancien cimetière. Tandis que, authentique héritier de la doctrine, parfait alchimiste du verbe, possesseur de la pierre philosophale de toute poésie, Gérard de Nerval dont les sonnets des chimères sont peut-être le chef-d'œuvre de la poésie occultiste, flâne de la maison où il naquit à l'emplacement de la rue de la Vieille Lanterne où il mourut, pendu dans l'espace à un point qui correspond sensiblement à la boîte du souffleur du Théâtre Sarah-Bernhardt.

Non je ne crois pas que ce soit un coup de dés aveugle, ou alors donnons à la chance les attributs suprêmes, qui réunit dans un si petit espace, sur la route de Saint-Jacques de Compostelle, Abraham le Juif, Nicolas Flamel, Madame Pernelle, les nymphes de Jean Goujon, Gérard de Nerval et Liabeuf. Il faut avoir vécu dans ce quartier de Paris pour éprouver l'odeur sulfureuse de sortilège qui monte de ses rues et de ses ruisseaux fangeux. J'ai vécu dix ans, de l'extrême enfance à l'adolescence, dans la maison qui fait le coin des rues Saint-Martin et des Lombards. Du haut balcon, je pouvais voir, chaque semaine d'avant

Pâques, des hommes bizarres recouvrir les coupoles vitrées des chapelles de Saint-Merry d'une étoffe verte qui les faisait ressembler à des billards enflés. Les multiples odeurs des drogueries de la rue des Lombards où des ombres galantes surgissent à la nuit, se mêlent encore dans mon souvenir à l'ineffable parfum qui s'exhale de la boutique d'un grilleur de café. J'ai joué square de la Tour Saint-Jacques, et j'ai vu descendre de son sommet les trois dragons et le saint Jacques marqués de petite vérole. J'ai passé rue Aubry-le-Boucher le jour même où Liabeuf inscrivit son nom en capitales rouges dans le souvenir des hommes : dans des estaminets enfumés, des hommes sombres s'accoudent encore aux tables de bois blanc. Quand j'apprenais à lire dans les *Misérables*, c'est le quartier lui-même que je déchiffrais et je cherchais, encore aux murs des rues du Cloître Saint-Merry et des Juges-Consuls, les traces de la fameuse émeute. J'ai contemplé l'argenterie aux vitrines de la " Gerbe d'or " dont je devais trouver une si émouvante photographie dans un album de la Commune : tout l'immeuble troué de balles versaillaises, les persiennes pendantes, les soupiraux arrachés.

Oui, les fantômes existent. Avant de savoir leurs noms, les personnages que je viens de citer m'ont rendu visite. De tout temps, j'ai su qu'ils faisaient partie de ma mythologie et, quand on me les nomma pour la première fois, je sus de suite que, depuis longtemps, nous nous connaissions. Ainsi en est-il de ce paysage magique vers lequel nous sommes allés au cours de ces lignes, le lecteur, moi, mon porteplume et mon imagination, l'un suivant l'autre à la file indienne, ce paysage magique du square des Innocents où nous arrivons vers quatre heures du matin en hiver au moment où les lampadaires rendent plus éblouissantes les couleurs des pyramides de navets et de carottes, où le *blanc* et le *rouge* s'enchâssent dans le *vert* le plus pur sur l'asphalte *noir* et resplendissant.

Or voilà bien les trois couleurs du grand œuvre (3), le " feu d'enfer " d'Abraham le Juif, le lion *noir* de l'or putréfiant, le lion *rouge* du ferment intérieur, le lion *blanc* que chevauche dans les figures du livre le roi qui triomphe de la mort, l'aboutissement même de l'œuvre dans le brasier allégorique du feuillage.

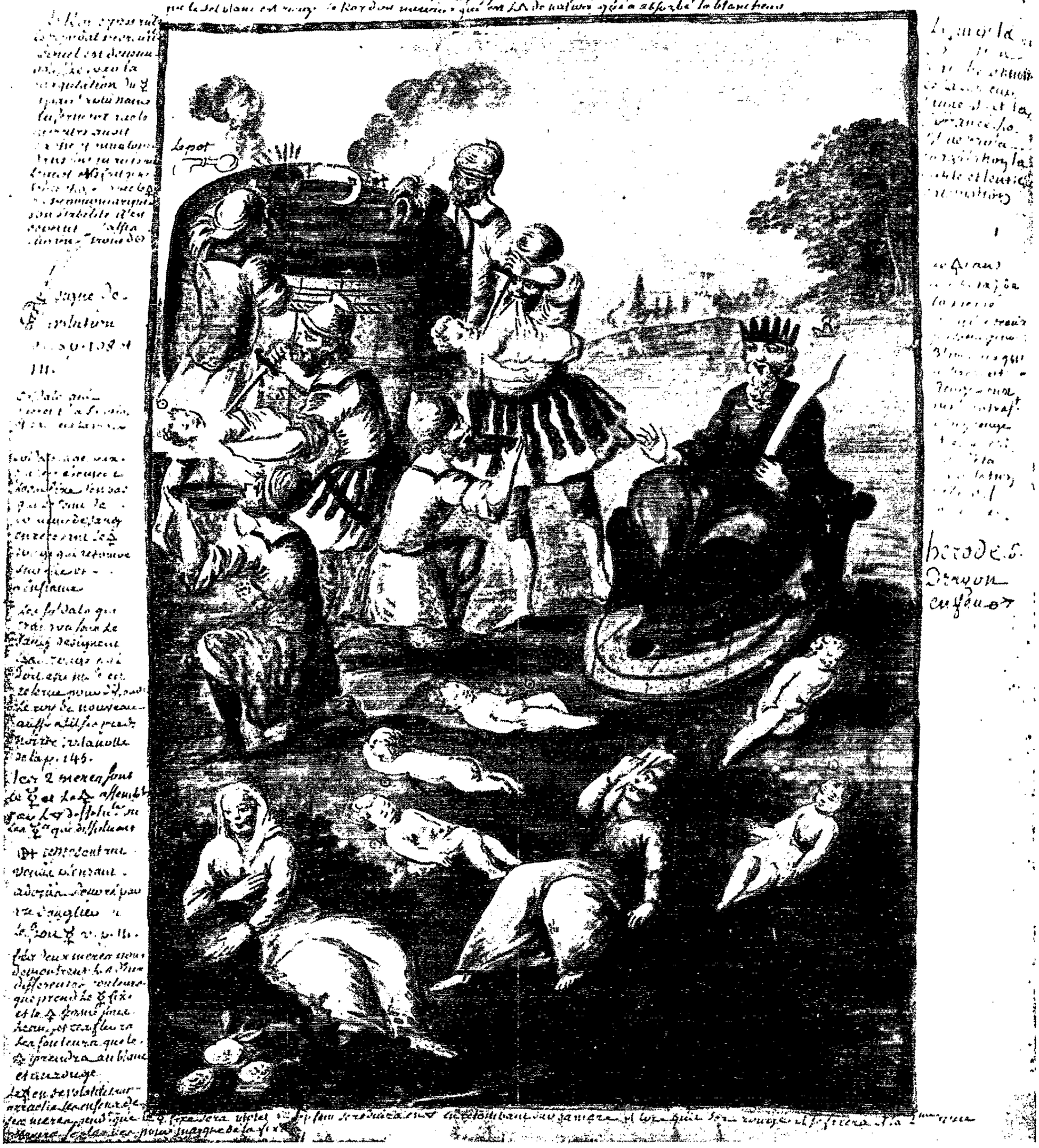
Le charnier des Innocents est-il à jamais dispersé et ses murailles renversées ? Le bain éternel des nymphes symbolisant à l'insu même du sculpteur des principes hermétiques prendra-t-il fin avant la totale usure du monument ? Les portes de Notre-Dame dépossédées des ferrures exécutées par le diable Biscornet sont-elles à jamais fermées aux lueurs radieuses de la science de vie, de la science suprême, fermées sur l'erreur, l'interprétation erronée des symboles et des divinités, fermées sur la nuit la plus opaque ? L'alchimique dragon solaire et sa femelle lunaire ne pourront-ils jamais rendre aux fantômes de mon enfance les lieux sacrés de leurs rêves, de leurs travaux, de leurs découvertes, de leurs illuminations...

Robert DESNOS.

NOTES. — (1) Nous sommes volontiers de l'avis du regretté Grillot de Givry (*Le Musée des Sorciers*, Paris, Libr. de France 1929), qui calcule que le fameux livre des figures étant tombé entre les mains de Flamel vers 1357, dit : nous ne nous avancerons pas beaucoup en supposant que ce livre, visiblement oriental par sa description, avait au moins une centaine d'années d'existence, ce qui ferait remonter au moins vers le milieu du XIII^e^ siècle les figures qu'il contenait.

(2) Mais il en reste des copies plus ou moins authentiques : Bibl. de l'Arsenal, Manuscrit n° 2518 et 3047. Bibl. Nat. Manuscrit français 14.765, qui correspondent en tous les cas à la description de Flamel.

(3) Cf. Grillot de Givry, *Le Musée des Sorciers*.



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. — MANUSCRIT FRANÇAIS 14.765, PLANCHE 6. INTERPRÉTATION D'UNE DES FIGURES DU MANUSCRIT ANCIEN DU LIVRE D'ABRAHAM JUIF. XVII[e] SIÈCLE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. - - MANUSCRIT FRANÇAIS 14.765. PLANCHE 7. INTERPRÉTATION D'UNE DES FIGURES DU MANUSCRIT ANCIEN DU LIVRE D'ABRAHAM JUIF. XVII[e] SIÈCLE

UN ATELIER D'ORFÈVRERIE A ESSEN VERS L'AN 1000

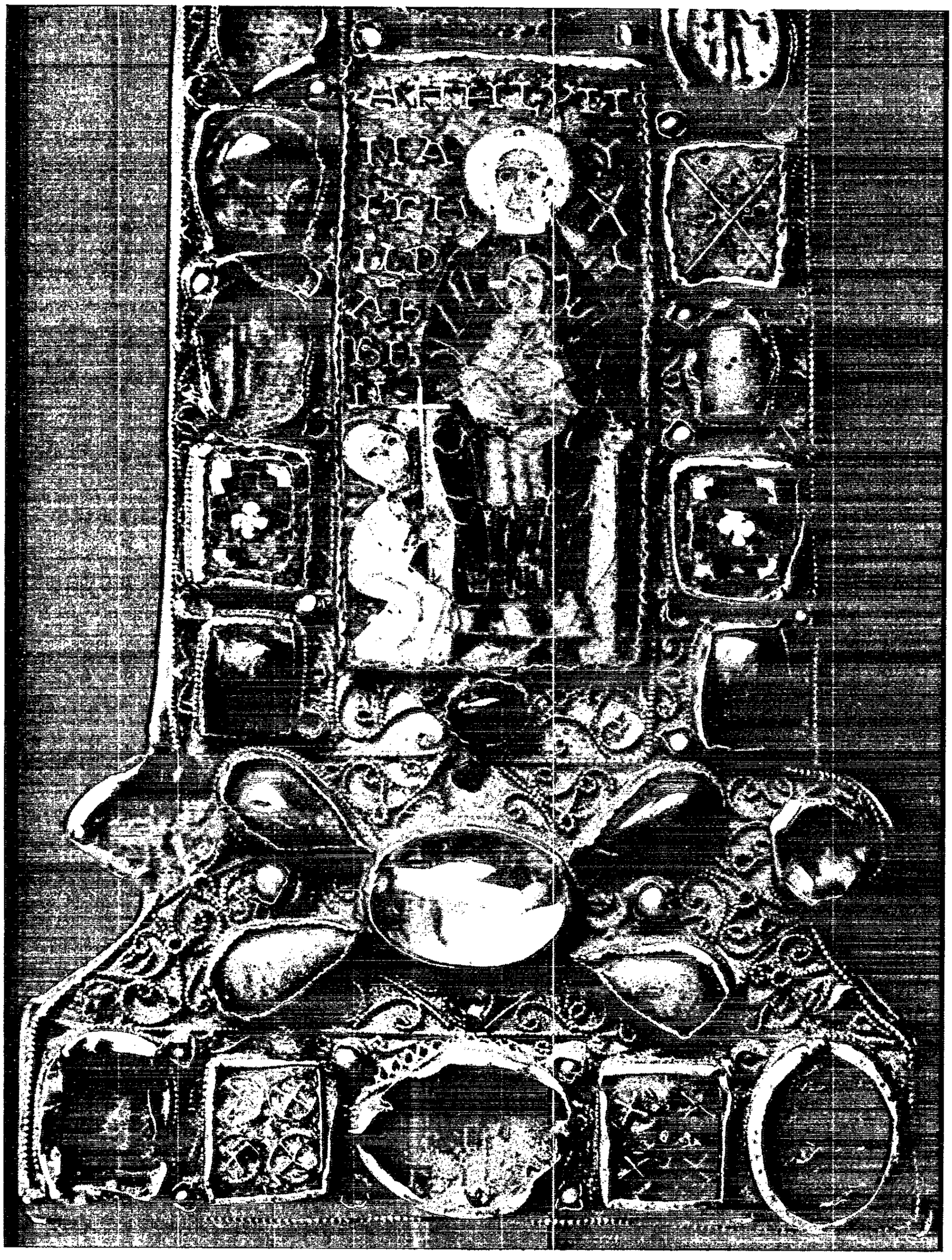
La cathédrale d'Essen est sans aucun doute un des monuments les plus importants de l'art ottonien. En premier lieu, l'église elle-même est une construction du plus grand intérêt aux points de vue artistique et historique, mais c'est surtout le trésor qui justifie la célébrité du monument. Bien qu'une faible partie des richesses anciennes soit parvenue jusqu'à nous, ce qui subsiste permet de donner une représentation précise de la culture artistique qui s'est développée autour de la fondation d'Essen aux environs de l'an 1000. Comme pour l'histoire de la construction, ce sont les noms des abbesses Mathilde et Theophanu que nous trouvons liés aux chefs-d'œuvre du trésor. Le nom de Mathilde (971-1011) figure sur le grand candélabre de bronze à sept branches et sur deux croix de procession. Theophanu (1039-1056) est nommée sur une reliure d'orfèvrerie et sur une croix de procession. Une statue d'or de la Vierge, une épée, une quatrième croix et un baiser de paix se rapprcchent par leur style de ces œuvres datées. Ainsi, un groupe d'œuvres romanes primitives est caractéristique de la production artistique de la fondation d'Essen et prouve l'existence d'un atelier à Essen même.

Deux croix de procession présentent le nom et l'image de l'abbesse Mathilde. Elles sont formées d'une âme de bois enveloppée d'une lame d'or battu. Sur la première sont disposés le corps du Christ en or repoussé ayant à ses pieds un serpent, et au-dessous, une petite plaque d'émail sur laquelle sont représentés l'abbesse et son frère, le duc Otton. Cette face de la croix est entourée d'une bordure formée de filigranes, de pierres et de perles enchâssées. La face postérieure est ornée de pampre gravé, d'un *Agnus Dei* et des quatre symboles des évangélistes. La seconde croix porte un crucifix de bronze fondu ; à ses pieds sont fixés une pierre gravée représentant un lion couché et plus bas une plaque d'émail : la Vierge et l'abbesse agenouillée. Les bords sont encore ornés de filigranes, de pierres de couleur, de perles, même de petites plaques d'émail, de pierres précieuses et de camées : ainsi, à l'extrémité des bras de la croix, des médaillons d'émail représentent le soleil et la lune. La face postérieure de cette seconde croix est décorée des mêmes motifs que celle de la précédente.

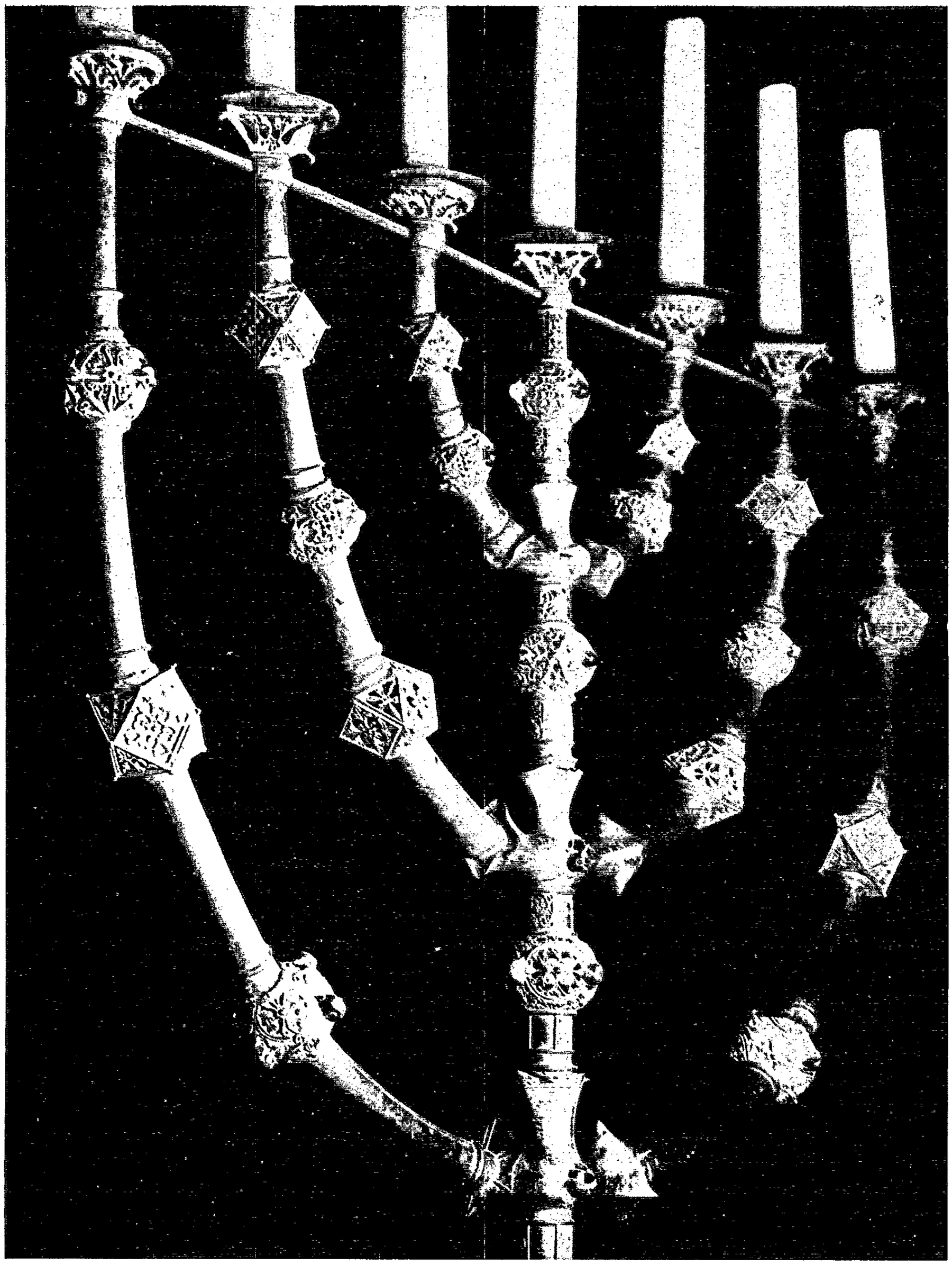
A ces deux croix de l'abbesse Mathilde, est étroitement apparentée une troisième qui ne porte pas de nom de donateur. Celle-ci est ornée de cinq plaques d'émail cloisonné. Au centre, la crucifixion avec le Christ, la Vierge, saint Jean l'Evangéliste et les symboles du soleil et de la lune. Aux extrémités, les quatre symboles des évangélistes.

Une inscription sur un des côtés de la quatrième croix rapporte son origine à l'abbesse Theophanu. Sur cette dernière nous ne trouvons plus de figures représentées. Au centre est enchâssé un gros cristal de roche ovale. Les petites plaques d'émail, purement ornementales, ont comme motifs des feuillages, des tiges et aussi des lions, des griffons et des aigles. Sur la face postérieure le Christ à mi-corps est gravé au centre et, aux extrémités, sont disposés les quatre symboles des Evangélistes.

Quelles que soient les différences présentées par les détails de ces quatre croix, l'unité de la conception n'en est pas moins frappante. Non seulement les formes coïncident à peu

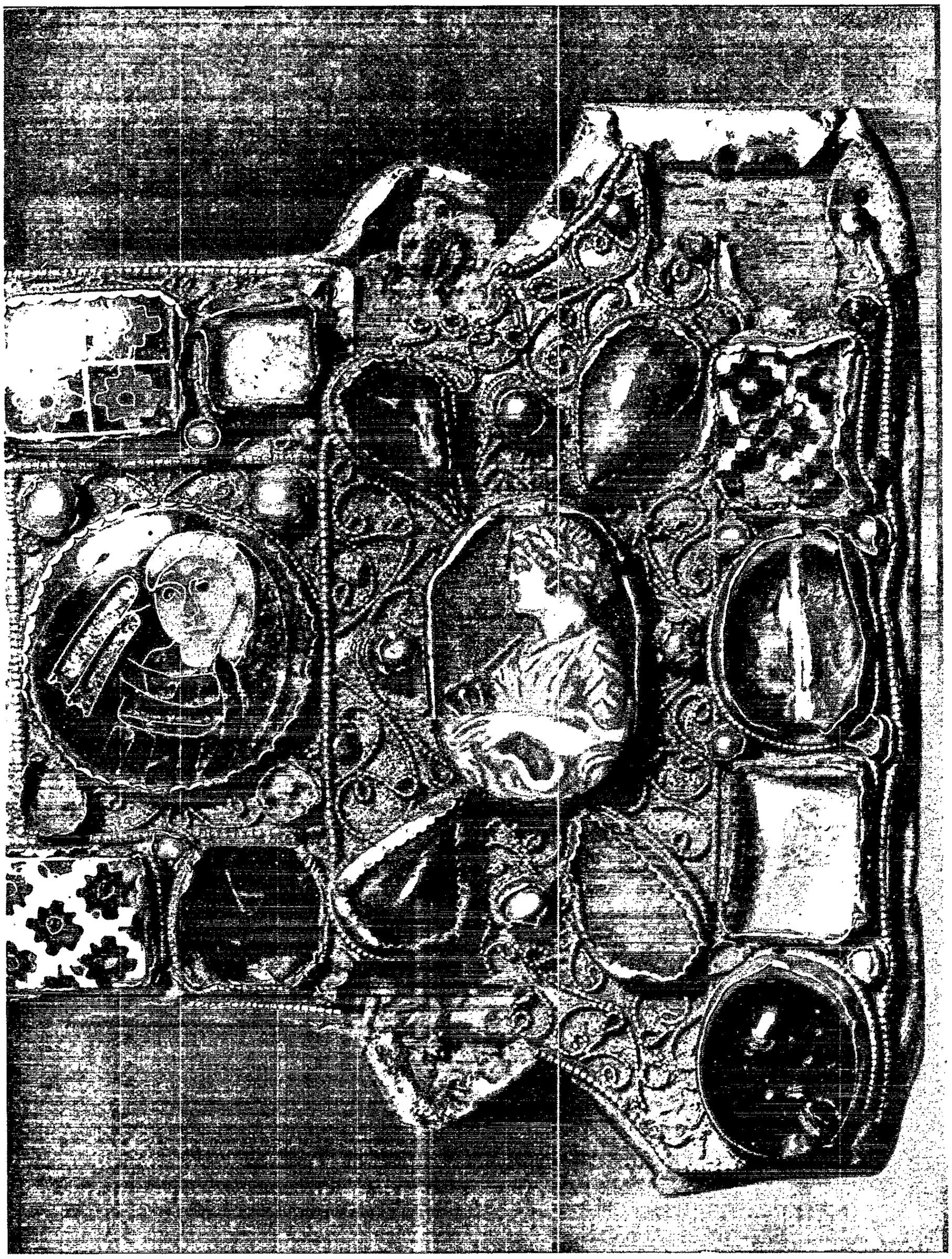


TRÉSOR D'ESSEN. — PIED DE LA SECONDE CROIX DE L'ABBESSE MATHILDE (971-1011).
L'ABBESSE EST REPRÉSENTÉE AU PIED DE LA VIERGE.



Phot. Renger-Patsch

TRÉSOR D'ESSEN. — CANDÉLABRE A SEPT BRANCHES PORTANT LE NOM DE L'ABBESSE MATHILDE (971-1011).



Phot. Renger-Patsch

TRÉSOR D'ESSEN. – BRAS DROIT DE LA SECONDE CROIX DE L'ABBESSE MATHILDE (971-1011).

près, mais les principes mêmes sont au fond identiques. Le plaisir de la décoration s'allie à un sentiment de l'équilibre et de l'ordonnance claire qui distingue ces croix des productions allemandes de la même époque et leur donne une noblesse vraiment classique. Ici l'influence classique de la tradition antique est combinée avec l'art byzantin comme dans l'architecture monastique des Ottons. Les efforts d'abbesses qui eurent le goût de l'art à la cour des Ottons, où dominait l'influence byzantine, forment la transition entre cet art byzantin et les chefs-d'œuvre d'Essen

La question des dates d'origine est simple. La plus ancienne de ces croix est celle où figurent Mathilde et son frère Otton. L'élévation de Mathilde à l'abbatiat a eu lieu en 971, la mort d'Otton en 982. Cette première croix doit être située entre ces deux dates. La seconde, qui porte également le nom de Mathilde, doit être postérieure mais l'inscription ne permet pas de préciser : on peut la situer entre 982 et 1011. La croix de Theophanu doit être datée entre 1039 et 1054. La quatrième ne présente aucun élément certain de datation, mais la comparaison des styles engage à l'attribuer à la période intermédiaire.

La plus significative de ces œuvres est sans aucun doute la première croix de Mathilde. En particulier le travail au repoussé du crucifix est d'une délicatesse et d'une souplesse de modelé inouïes. L'expression du corps humain, d'une haute spiritualité, rappelle de façon frappante la grande croix de Gero de la cathédrale de Cologne (ce qui engagerait à donner une date très reculée à ce dernier travail). Les deux œuvres sont du style byzantin le plus raffiné.

Si nous comparons la seconde croix de Mathilde à cette première œuvre, la forme apparaît plus simple, l'ornementation plus chargée. Le dessin de la plaque d'émail est maladroit et le crucifix grossièrement modelé. En général l'exécution paraît relativement faible. Cette impression n'est pas dissipée par la juxtaposition des camées et des intailles antiques enchâssées, toutefois, d'un autre côté, l'incorporation de ces œuvres du paganisme antique met en relief la liberté de conception de l'art ottonien, de l'art du haut moyen âge surtout. La figure de bronze du crucifié s'éloigne particulièrement de la convention. Si l'on attribue la différence d'aspect à l'emploi du bronze, certaines particularités de style indiquent, semble-t-il, une date plus tardive que celle de la première croix. Et si la croix proprement dite doit être attribuée à l'abbatiat de Mathilde, vers l'an 1000, le crucifix pourrait être une imitation inférieure, exécutée ultérieurement, de l'original de la première croix.

La croix de Theophanu est plus stylisée que les deux premières. Alors que les plaques d'émail sont purement byzantines, la forme exagérément simple de la croix est plutôt allemande. La conception classique est ici en déclin.

Entre cette dernière croix et les deux premières se tient la croix anépigraphe. Sa forme simple et son exécution plate la rapprochent de la croix de Theophanu, mais la division claire et l'ordre de la décoration rappellent l'esprit classique des deux croix de Mathilde. Les émaux qui paraissent d'un dessin et d'une exécution relativement primitifs, témoignent cependant d'un réel sens de l'exécution matérielle : nous pressentons ici la force d'un mouvement artistique qui marque un incontestable progrès sur l'imitation byzantine directe. Le traitement identique de la décoration des bords et la similitude de quelques plaques

d'émail ornementales engagent à situer ce travail à la même époque que la deuxième croix de Mathilde, c'est-à-dire probablement vers la fin de l'abbatiat de cette dernière.

Reste la question de l'origine des quatre croix. Une comparaison avec les travaux de la même époque ne permet pas de localisation. Certains rapprochements possibles ne sont pas susceptibles de créer l'assentiment général. D'autre part les caractères communs des quatre croix sont assez marqués pour permettre de déterminer sans réserves un groupe très distinct, ayant une origine unique, qui ne peut être qu'Essen même.

L'existence auprès de la fondation d'Essen d'un atelier d'une grande importance artistique est rendue plus vraisemblable encore si l'on se reporte à d'autres travaux. Le magnifique travail repoussé du Christ de la première croix est en rapport avec d'autres œuvres du même ordre de la même époque, en particulier la très belle statuette d'or de la Vierge. Cette Vierge prend entre les œuvres d'art mineur du haut moyen âge une place exceptionnelle. La construction du visage est sévère et fermée comme celle d'un fronton : par contre, nous sommes frappés par la molle ondulation du corps, naissant à l'inclinaison de la tête, s'écoulant des épaules rondes vers les bras et les mains. Une telle valeur est renforcée par le modelé souple du vêtement et par la matité de l'or. Le type de cette Vierge est unique dans l'art du haut moyen âge. La Vierge de l'évêque Imad de Paderborn, qui date du milieu du XI^{e} siècle et qui fut le point de départ d'une série de représentations analogues, ne peut sérieusement lui être comparée : elle se distingue très nettement par sa sévérité formelle. Si l'on veut retrouver un travail de cet ordre, il faut se reporter au crucifix de la première croix de l'abbesse Mathilde : c'est la même vie dans le modelé du métal repoussé, la même matière merveilleusement souple et expressive. L'identité, au triple point de vue de la technique, de la conception et de l'esprit, est si frappante que l'on pourrait attribuer ces deux œuvres à un même maître de l'atelier d'Essen, travaillant sous l'abbatiat de l'abbesse Mathilde.

Le nom de Mathilde se retrouve encore sur le candélabre à sept branches. Ce candélabre est formé d'une tige en forme de balustre sortant d'un large socle : les six autres bras s'élèvent de chaque côté disposés en trois cercles concentriques. Les embranchements sont recouverts de sortes de nœuds armés de pointes aux arêtes vives, aux formes de plantes stylisées. Des pierres rondes et polies ornent les bras et la tige centrale. Le lourd travail de bronze donne un aspect beaucoup plus massif et pesant que dans les œuvres déjà examinées : la technique de la fonte du bronze conduit d'ailleurs à une autre forme d'expression. Cependant l'ornementation indique l'étroite parenté de ce travail avec les autres productions d'Essen. Nous observerons enfin que ce candélabre se rattache par sa forme à la représentation de l'Arc de Titus : ainsi apparaît encore le lien de l'art d'Essen à la tradition antique.

Dans l'ensemble ces diverses œuvres témoignent de l'activité d'une entreprise d'orfèvrerie, pendant près de cent années, pour la fondation d'Essen. Après cette époque, nous ne trouvons plus de travaux qui puissent prouver directement l'activité de l'atelier d'Essen. La belle période de l'art est passée. Seules les productions de la période romane primitive sont liées à la vie du monastère. Elles représentent, de concert avec la construction de l'église abbatiale, la remarquable culture artistique qui s'est développée autour de la fondation d'Essen aux environs de l'an 1000.

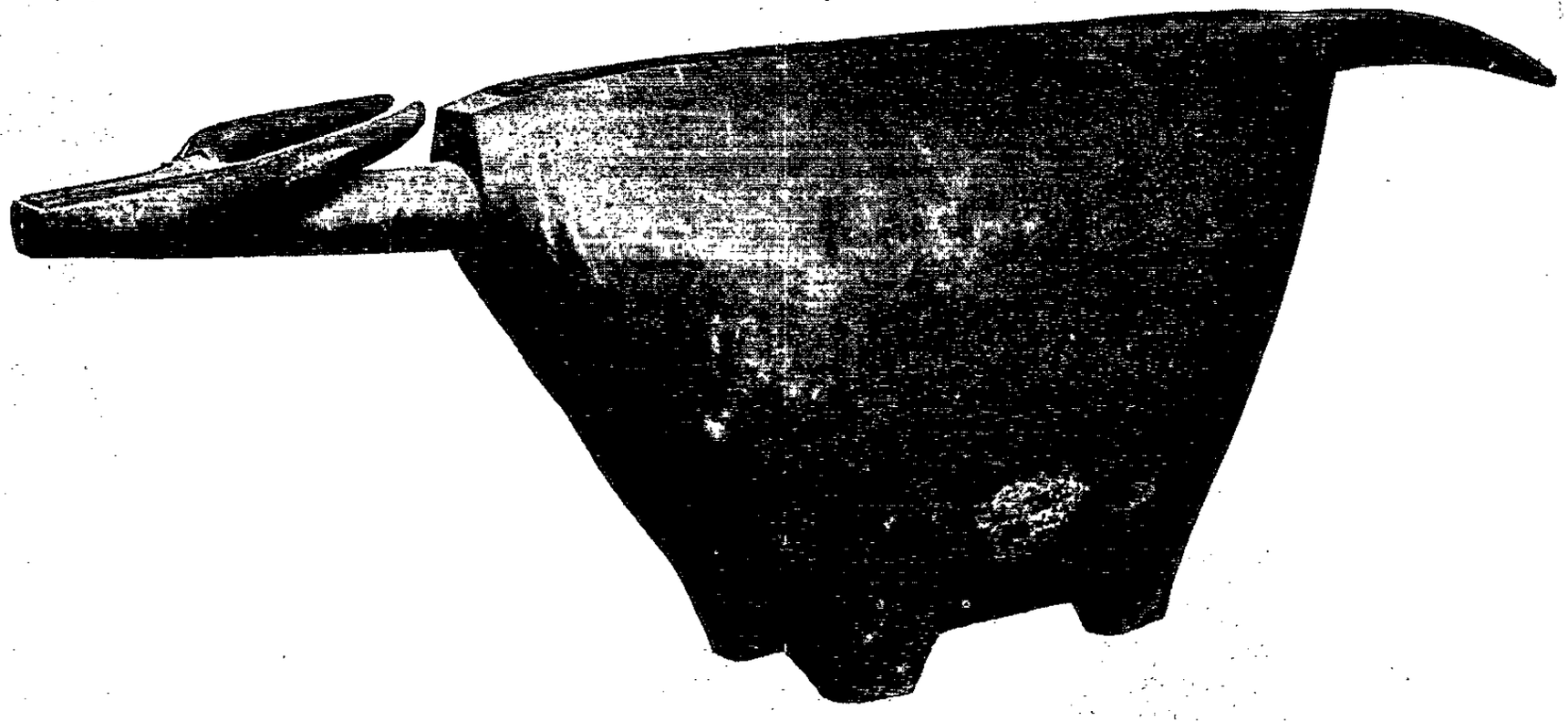
Wilhelm KÄSTNER.

Phot. Renger-Patsch

TRÉSOR D'ESSEN. — LA VIERGE ET L'ENFANT. OR REPOUSSÉ.

Phot Renger-Patsch

TRÉSOR D'ESSEN. — LA MAIN DE LA VIERGE TENANT LA POMME D'ÈVE. DÉTAIL DE LA STATUETTE CI-CONTRE.



I. TAMBOUR EN BOIS DE L'OUBANGHI. -- MUSÉE DU TROCADÉRO. N° 39.093.

DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS UN MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE.

Les notes qui suivent n'ont pas pour objet de proposer une méthode de classement applicable en un musée d'instruments de musique extra-européens ; elles énumèrent les difficultés d'une étude qui relève seulement de l'organologie musicale et de l'ethnographie.

Qui dit ethnographie admet nécessairement que nul objet à fins sonores ou musicales, si " primitif ", si informe apparaisse-t-il, que nul instrument de musique — qu'il le soit essentiellement ou accidentellement, — ne sera exclu d'un classement méthodique pour qui tel procédé de percussion sur une caisse de bois ou sur le sol même n'offre pas moins d'importance que tels moyens mélodiques ou polyphoniques dont dispose un violon ou une guitare. Aux voyageurs, aux missionnaires, aux ethnographes l'histoire des instruments de musique doit les seules descriptions minutieuses d'objets et de procédés que les musicographes auraient ignorés et continuent, pour la plupart, de négliger avec ce même parti pris qui fait rejeter par des historiens d'art, l'expression : *art* nègre, *art* indien ou *art* océanien. Au cours d'un dépouillement partiel de documents sur la musique des nègres d'Afrique et d'Amérique, de la fin du XVI[e] siècle à nos jours, nous n'avions pu emprunter de détails positifs qu'aux seuls récits de voyage (1). Or, c'est à la condition que rien de la vie musicale d'aucun peuple ne soit jugé indigne de notre examen qu'une étude générale de la lutherie et de l'instrumentation à travers les âges et à travers les continents, et par là-même de toutes les fantaisies possibles de la sensualité auditive, peut être envisagée.

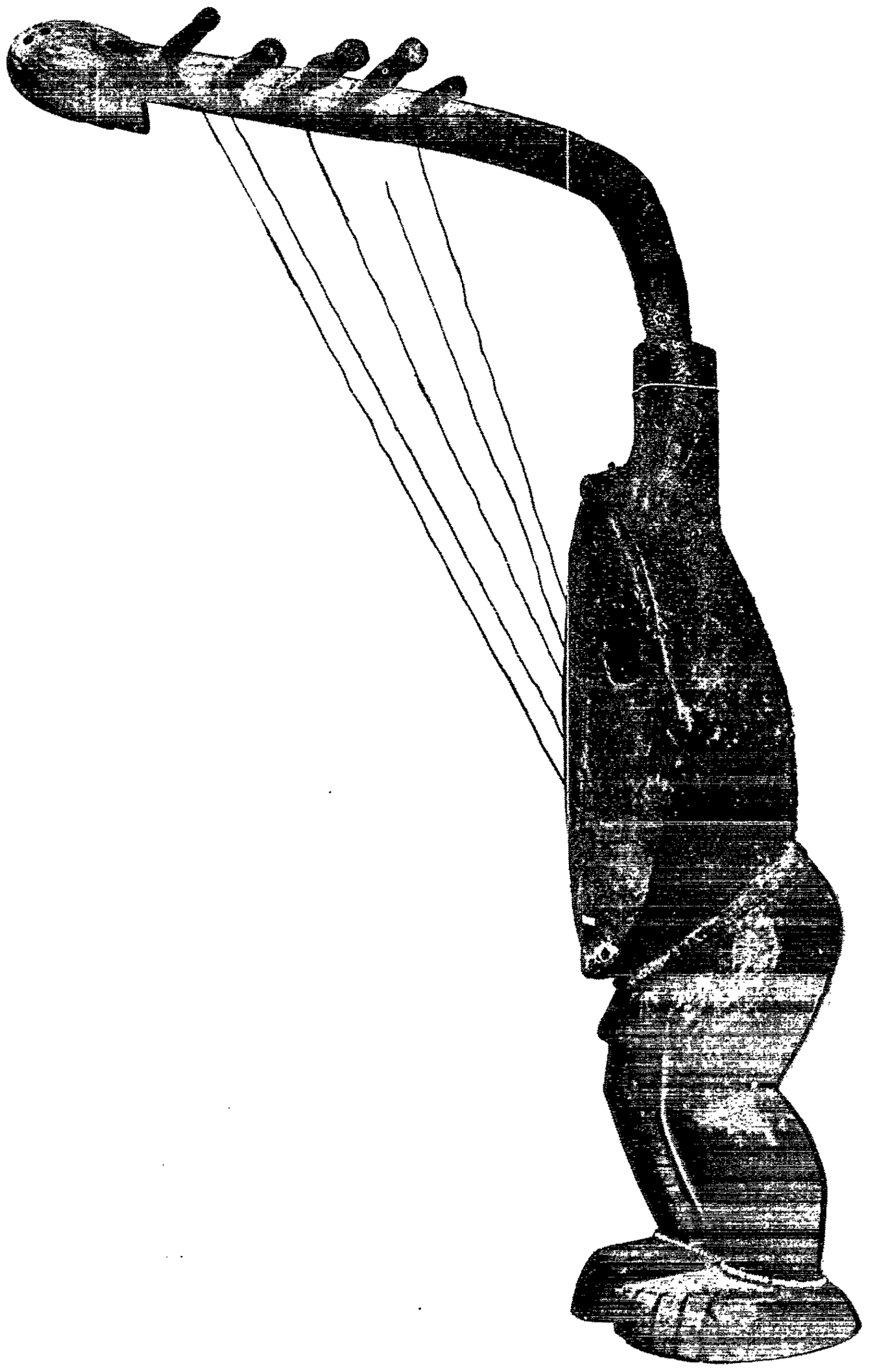
Sans doute nous ne prétendons pas que les mobiles auxquels obéit l'auteur du *scherzo* de la Symphonie avec chœurs ou du *Sacre du Printemps* nous deviennent plus clairs du fait que par ailleurs nous aurons analysé les modes de batterie rythmique dont usent les nègres ; mais sous tous les degrés de civilisation musicale se retrouvent, se dissimulent des éléments invariables que nous avons intérêt à suivre dans la variété de leurs combinaisons ; ainsi, dans une langue, n'y a-t-il aucun mot qui ne nous aide à la déchiffrer. Le musée d'ethnographie nous semble le plus propre à ces recherches : sur les conservatoires de musique et sur les musées d'art, il offre déjà la supériorité de n'avoir rien omis de l'expérience artistique de l'homme. Il admet, de plus, qu'un art serve encore à d'autres fins — religion, magie, guerre, chasse, jeu, langage —, qu'il puisse s'isoler mal n'étant point né seul. Si, à cet égard, l'enseignement du chant grégorien dans des conservatoires résulte d'un progrès récent, il ne faut pas attendre que l'étude de musiques plus lointaines, liées à des rites, à des langages, à des actions qui nous demeurent étranges, y soit de sitôt entreprise. Dans la mesure où le chant grégorien et les instruments anciens d'origine européenne se rattachent à l'archéologie ou à la " préhistoire " de *notre* musique, une place leur a été donnée dans les conservatoires, dans les musées adjoints à ceux-ci ; quant aux collections d'instruments — et à toute étude correspondante —, qui n'entrent point dans le cadre de la musique enseignée par nos conservatoires mais ont trait à d'autres civilisations, à d'autres formules d'alliance entre l'art et l'activité entière de l'homme, elles échappent de droit à ces conservatoires, de fait à leurs méthodes, dont la souplesse ni la portée n'égalent celles des méthodes ethnographiques.

Ranger des instruments de musique dans un musée d'ethnographie c'est risquer de les disperser parmi des objets qui n'ont avec eux que des parentés d'ordre géographique, de technique de fabrication ou de forme extérieure. Une solution moyenne exigerait qu'à l'intérieur du musée se fît un classement autonome des instruments, — les vitrines qui leur seraient entièrement affectées n'étant point exclues des salles particulières aux objets d'un même continent. Ainsi serait matériellement sauve la possibilité de confronter les moindres produits d'une même civilisation — et qui nous semble un principe essentiel de l'ethnographie. Les tambours de bois, que nous retrouvons en Océanie, dans l'Amérique indienne comme dans l'Afrique noire, ne gagneraient guère à être réunis : leurs différences d'aspect intéressent moins l'organologie pure que l'histoire des religions primitives ou celle des arts plastiques. Certain tambour d'Afrique (fig. 1) épouse la forme rituelle d'une vache, alors que le tambour des Nouvelles-Hébrides (fig. 6), énorme poteau phallique, évoque d'autres troncs d'arbres ainsi sculptés, voire, par le visage qui le surmonte, telles figures en racine de fougère arborescente des mêmes îles. Ici des considérations plastiques, de typologie tout extérieure priment les caractéristiques proprement sonores ; il nous importe moins de savoir comment ces tambours de bois résonnent que de saisir leur parenté avec d'autres objets d'idolâtrie, de noter l'expression sculpturale qu'ils prétendent former de puissances supérieures ou qui donna prétexte aux humains d'y fixer leur imagination adorante, craintive.

Avec ces tambours-idoles ou tambours-statues commence la série des instruments qui ne se limitent point à n'être exclusivement que de musique. Sans doute connaissons-nous des orgues dont les tuyaux parallèles et les buffets voluptueusement sculptés

contribuent à l'ornement d'une église ; des orgues aussi qu'animait une parade d'automates ; tels clavecins ou clavicordes dont les couvercles se muaient sous le pinceau de maîtres en de véritables tableaux de chevalet, de sorte que l'on ignorait lequel, de l'instrument ou de l'œuvre d'art, était devenu une excroissance de l'autre. Mais dans le cas des arbres-tambours des Nouvelles-Hébrides s'agit-il seulement d'un enrichissement décoratif : ne nous trouvons-nous pas plutôt devant un objet où la forme cylindrique prêtait à la double existence d'une statue et d'un tambour de bois, et, si l'idée de l'un d'eux a pu surgir d'abord, ne serait-ce point celle de la statue ? Statue sonore, dont la forme et l'usage, avec tout ce qui s'y rattache de religieux ou de magique, commandent au cérémonial des danses qui se déroulent autour (2). De même, le tambour-bovidé d'Afrique ne révèle guère un instrument musical à l'état de pureté : dessinant l'image d'une vache, il en reçoit une tout autre signification ; symbole sans doute de la fécondité, élèverait-il la voix aussi spontanément que si sa forme avait été plus imprécise ? Sans vouloir affirmer un caractère rituel de l'objet, nous verrions dans la forme au moins une intention qui n'est ni d'ordre musical, ni de liberté décorative.

D'autres instruments, ceux-ci nettement anthropomorphes, nous offrent d'autres degrés de combinaison entre les arts plastiques et l'organologie — et nous inspirent aussi quelques doutes sur leur usage uniquement musical. Il existe en Afrique une sorte de guitare (fig. 2) dont les cordes sont tendues — comme celles d'une harpe — selon un plan perpendiculaire à celui de la table et obligent le long manche à s'incliner, tel un cou caricatural ; à l'extrémité supérieure du manche se dessine une petite tête d'homme, alors que la caisse de résonance évoque la forme d'un large buste, sans bras, mais monté sur deux membres inférieurs humains : l'instrument se tient ainsi debout comme une statuette ordinaire ; certains détails anatomiques, notamment de sexualité, sont même indiqués avec précision par le sculpteur (3) ; enfin, quelques tables de résonance seraient en peau humaine. Que conclure d'un anthropomorphisme poussé à ce degré ; le fait de représenter un être humain donne-t-il à cette guitare une signification particulière, extra-musicale ; y eut-il d'abord fantaisie décorative du luthier, puis la statuette contribua-t-elle à isoler ce type de guitare des autres instruments ? De toutes façons, l'objet intéresse autant l'étude des arts plastiques que l'organologie ; en ce point d'intersection il appartient plus qu'ailleurs au domaine du musée ethnographique, qui aura égard à la trouble psychologie que révèlent sa naissance et son emploi. Un dernier exemple, sifflet-figurine de facture mexicaine (fig. 3 et 4), nous montre un objet d'art qui, plastiquement, se suffirait en soi, mais à l'intérieur duquel *se cache* un instrument de musique. Il ne s'agit pas des multiples sifflets et ocarinas du Pérou ou de l'Amérique centrale et qui, plus ou moins appeaux de chasse ou jouets, en reflètent le caractère par un aspect zoomorphe (4) ; il s'agit d'une statuette dont la délicatesse de céramique ne laisse guère soupçonner qu'elle enveloppe un sifflet. La vue de l'instrument nous est dérobée par l'objet plastique, alors que, dans le cas des tambours-statues et de la guitare anthropomorphe, sur les traits essentiels de lutherie s'était appuyé le jeu des volumes et des contours ; de même, la forme extérieure de l'objet se prêtait aux gestes de l'instrumentiste, tandis que l'artisan mexicain n'a nul égard pour le siffleur. Aucune coïncidence entre l'objet d'art et l'instrument, mais un accord de fortune entre eux deux, dont l'un contient empiriquement l'autre.

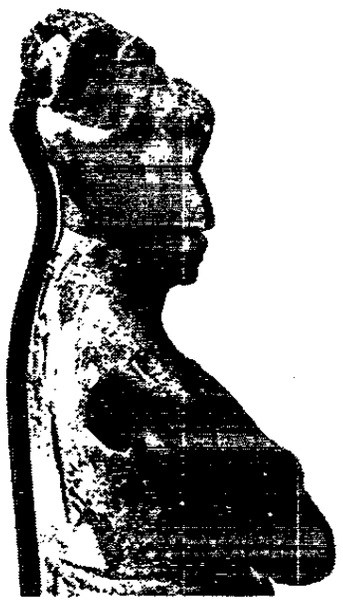


2. - GUITARE DU HAUT-OUBANGHI (MUSÉE DU TROCADÉRO N° 39.093).

Aux instruments qui se doublent d'objets d'art ou d'idolâtrie, dont nous ignorons ce qui en chacun d'eux l'emporta et comment la psychologie de l'instrumentiste s'en trouvait modifiée, répondent d'autres instruments où nous ne pouvons saisir avec exactitude quelle est leur technique essentielle. En général, et jusqu'à un certain point, tout instrument de musique peut supposer plusieurs techniques qui lui sont applicables, mais dont une seule nous apparaîtrait moins accidentelle que les autres. Une guitare espagnole invite également à la percussion de ses cordes, voire de sa table de résonance. Le domaine du violon ne se limite point aux sons obtenus par frottement de l'archet mais admet des sons *pizzicati* où la corde est directement pincée par les doigts, — d'où nous pourrions dire que le violon va du violon à la guitare ou à la harpe. Mais où classer des monstres instrumentaux tels les clavecins ou épinettes " organisés ", dont les touches agissaient tantôt sur des cordes, tantôt sur des tuyaux d'orgue, peut-être même sur les deux timbres à la fois (5) ? Et comment ne pas renvoyer à ce musée Dupuytren de la musique tels autres clavecins à l'intérieur desquels s'étaient formés, tumeurs ou cancers, des instruments nains, parasites du corps qui les logeait (6) ? Sans doute l'organologie exotique ignore de pareils états de démence, mais nous nous expliquons mieux les superpositions de techniques sur un même instrument et, plus encore, les inversions de ces dernières. Nous saisissons comment un instrument, malgré sa forme ou à cause de celle-ci, passe d'une technique à une autre ou admette en même temps deux modes de production sonore qui puissent être assez différents l'un de l'autre : technique, ici mixte, là déviée. Le cas le plus simple nous est offert avec la flûte dite *à nez* ou *nasale*, que connaît l'Afrique comme l'Océanie ou l'Amérique et qui utilise l'air rejeté par une narine. Or il n'est pas prouvé qu'aucune flûte à bouche ne puisse être prise pour flûte nasale et inversement que nulle flûte dite nasale ne soit en même temps une flûte ordinaire. Il s'agit là proprement de déviation d'un instrument dont une technique imprévisible est soudain préférée à la technique *normale* de celui-ci, mais sans que la nouvelle ne cesse d'être *naturelle*, c'est-à-dire dans la nature de l'instrument. A l'exemple d'une flûte à bouche devenue nasale nous joindrons celui de la *vahila* javanaise qui d'instrument à écorce pincée passe à l'état définitif d'instrument à percussion (*krumba*). Sans doute, aucune forme d'instrument n'implique de procédé déterminé auquel la fantaisie humaine ne puisse encore ajouter un moyen différent de production sonore ; si même la forme naquit du désir précis de certaine technique, une lubie risque toujours de faire renverser l'instrument.

Ces remarques montrent la nécessité d'un contrôle par la photographie. A côté de l'instrument exposé doit figurer une photographie du joueur de celui-ci ; l'objet muet, et sa position entre les mains de qui l'éveille et soudain le multiplie. Mais, dans un musée d'ethnographie, la reproduction photographique n'a pas cette seule utilité : doublée toujours de son synonyme — le phonographe —, elle nous conserve de plus l'idée d'instruments tels que le joueur y est tout, que par ses soins la nature devient source directe de sons. Instruments de plein air : l'homme frappe de ses bras ou de ses pieds la terre ou l'eau, interpose entre le moindre souffle du vent et son oreille le frémissement d'une herbe, le piège d'une fibre quelconque. Là se sent le plus l'immense besoin musical de l'humain. Dans cette invention d'insecte, parmi des matériaux si rudimentaires, et dans la jouissance illimitée qu'y trouve par exemple un nègre, n'y a-t-il pas plus de musique réelle qu'en le jeu de tel pianiste qui, n'ayant su construire son instrument, n'est pas plus capable de découvrir le juste phrasé,

3. — SIFFLET EN TERRE CUITE DU YUCATAN. (MUSÉE DU TROCADÉRO, N° 8.059). FACE.



4. — DÉTAIL DU SIFFLET CI-DESSUS.

Phot. Griaule

5. — TAMBOUR DE TERRE DU WOLLO (ABYSSINIE).

6 *(A droite)*. — TAMBOUR DE BOIS DES NOUVELLES-HÉBRIDES (MUSÉE DU TROCADÉRO, N° 26.700).

l'expression d'une pièce de Schumann ou de Debussy ? Instruments *naturels*, bien que tous en soient de quelque façon, mais qui s'anéantiraient si la photographie n'en conservait le procédé. Ainsi devons-nous à M. Griaule un témoignage en Abyssinie (1929) de ce qu'il nomme : « tambour de terre » et qui consiste à frapper le sol à l'emplacement de deux trous de profondeur différente (fig. 5). Est-il instrument plus primitif, dont la rase existence nous soit demeurée plus soustraite ? Musicien de la terre.

De la nécessité d'une nomenclature découlent d'autres difficultés. L'habitude des dictionnaires oblige à prêter de toute force un nom à un instrument : nom soit indigène, soit européen ; d'où une double source d'erreurs, ou de lacunes. Pour le même instrument le nom indigène varie d'une tribu à l'autre ; sous une dizaine de noms nous retrouvons la description exactement pareille d'instruments semblables. Et, si précieux que soit le *Reallexikon der Musikinstrumente* de Curt Sachs, son auteur ne travaille que sur des moyens limités de comparaison ; ainsi restreint-il par trop la variété possible des caractéristiques d'un instrument donné : est-il assuré qu'une flûte de Pan de telle île océanienne n'ait pas connu un nombre de tuyaux supérieur ou inférieur à celui qu'il précise sous tel nom indigène ? Tantôt la multiplicité des termes indigènes dépasse la médiocre variété des instruments ; tantôt un nom fixe cache une mobilité de facture. Mais appliquer aux instruments indigènes les noms des nôtres serait encore plus dangereux. Ceux-ci portent à des assimilations arbitraires, et ne tiennent aucun compte des nuances psychologiques que nous essayions de marquer à propos du tambour des Nouvelles-Hébrides ou de la guitare anthropomorphe. Et pourquoi donner le nom de *violon* à des instruments arabes ou javanais qui diffèrent plus du violon que de celui-ci notre violoncelle ?... Seul importera un choix nombreux de termes précis, aussi subtils que possible, pour désigner les modes de production sonore, pour respecter la perpétuelle divergence de ceux-ci.

De semblables scrupules se devraient exercer en toute étude comparative des échelles sonores que forment par eux-mêmes les instruments. Il faudrait tout d'abord se demander chaque fois si l'instrument crée sa gamme ou si, par l'adresse du luthier qui choisit les cordes ou perça les tuyaux, l'instrument ne s'est pas soumis à une gamme *a priori* ; de combien la gamme empiriquement obtenue détonne, comparée à la gamme théorique ; laquelle des deux est vraiment ouïe ; quel écart existe entre la gamme que les indigènes croient entendre et celle qu'à nos oreilles produisent leurs instruments imparfaits. Il faudrait dès lors rechercher si, pour tels peuples, la gamme en soi offre l'importance esthétique et psychologique que nos propres échelles ont acquise dans notre musique, qu'elles avaient chez les Grecs ou chez les Chinois ; si la gamme n'est pas l'unique moyen mélodique qu'aient trouvé tels indigènes, si toute leur invention mélodique ne tient pas en elle seule, — alors que notre gamme ne constitue plus qu'une *matière* sonore dont joue la mélodie. Nous croyons qu'en ce domaine l'ethnographie et l'esthétique musicales nous doivent ensemble apporter les plus précieuses indications.

André SCHAEFFNER.

(1) *Notes sur la musique des Afro-américains.* (« Ménestrel », 25 juin-6 août 1926).
(2) Dr Félix Speiser, *Ethnographische Matérialien aus den Neuen Hebriden und den Banks-Inseln* (Berlin, 1923).
(3) Cf. l'instrument appartenant à M. Hessel et reproduit dans *Cahiers d'art*, numéros 7-8, 1927.
(4) Cf. R. et M. d'Harcourt, *la Musique des Incas et ses survivances* (Paris, Geuthmer, 1925), pp. 69-78 et p. XXVIII-XXXII.
(5) Cf. notre étude sur *le Clavecin* in : *Encyclopédie de la musique*, deuxième partie (Paris, Delagrave).
(6) *Le Clavecin*, etc.

ALBUM DE DESSINS DE DELACROIX

L'album de dessins de Delacroix, dont nous reproduisons ici quelques feuillets, fait aujourd'hui partie de la collection David-Weil. Il a figuré à l'Exposition Delacroix, à l'Ecole des Beaux-Arts, en 1885. *Il se compose de 23 feuillets numérotés, de* 28 *cm.* 5 *de largeur et* 21 *cm. de hauteur, sous une demi-reliure de cuir brun. Il est difficile de donner une appréciation touchant la date.*

Nous croyons intéressant de citer, à titre de commentaire de ces dessins, la page suivante du journal du peintre (Journal d'Eugène Delacroix, *publ. par Paul Flat et René Piot, t. I. Paris,* 1893, in-8°, p. 236-238).

17 janvier. — De chez Vimart au Jardin des plantes, à travers un quartier, que je n'ai jamais vu... petits passages occupés par des brocanteurs ; toute une famille logée dans une échoppe, qui est à la fois la boutique, la cuisine, la chambre à coucher.

— Cabinet d'histoire naturelle public.

Eléphants, rhinocéros, hippopotames, animaux étranges ! Rubens l'a rendu à merveille. J'ai été pénétré, en entrant dans cette collection, d'un sentiment de bonheur. A mesure que j'avançais, ce sentiment augmentait ; il me semblait que mon être s'élevait au dessus des vulgarités ou des petites idées ou des inquiétudes du moment. Quelle variété prodigieuse d'animaux et quelle variété d'espèces, de formes, de destination ! A chaque instant, ce qui nous paraît la difformité, à côté de ce qui nous semble la grâce. Ici les troupeaux de Neptune, les phoques, les morses, les baleines, l'immensité du poisson, à l'œil insensible, à la bouche stupidement ouverte ; les crustacés, les araignées de mer, les tortues ; puis la famille hideuse des serpents, le corps énorme du boa, avec sa petite tête ; l'élégance de ses anneaux roulés autour de l'arbre ; le hideux dragon, les lézards, les crocodiles, le gavial monstrueux, dont les machoires deviennent tout à coup effilées et terminées, à l'endroit du nez par une saillie bizarre. Puis les animaux qui se rapprochent de notre nature : les innombrables cerfs, gazelles, élans, daims, chèvres, moutons, pieds fourchus, têtes cornues, cornes droites, tordues en anneaux ; l'auroch, race bovine ; le bison, les dromadaires et les chameaux ; les lamas, les cigognes qui y touchent ; enfin la girafe, celles de Levaillant recousues, rapiécées ; mais celle de 1827 qui, après avoir fait le bonheur des badauds et brillé d'un éclat incomparable, a payé à son tour le funèbre tribut, mort aussi obscure que son entrée dans le monde avait été brillante : elle est là toute gauche et toute raide comme la nature l'a faite. Celles qui l'ont précédée dans les catacombes avaient été empaillées, sans doute, par des gens qui n'avaient pas vu l'allure de l'animal pendant sa vie : on leur a relevé fièrement le col, ne pouvant imaginer la bizarre tournure de cette tête portée en avant, comme l'enseigne d'une créature vivante.

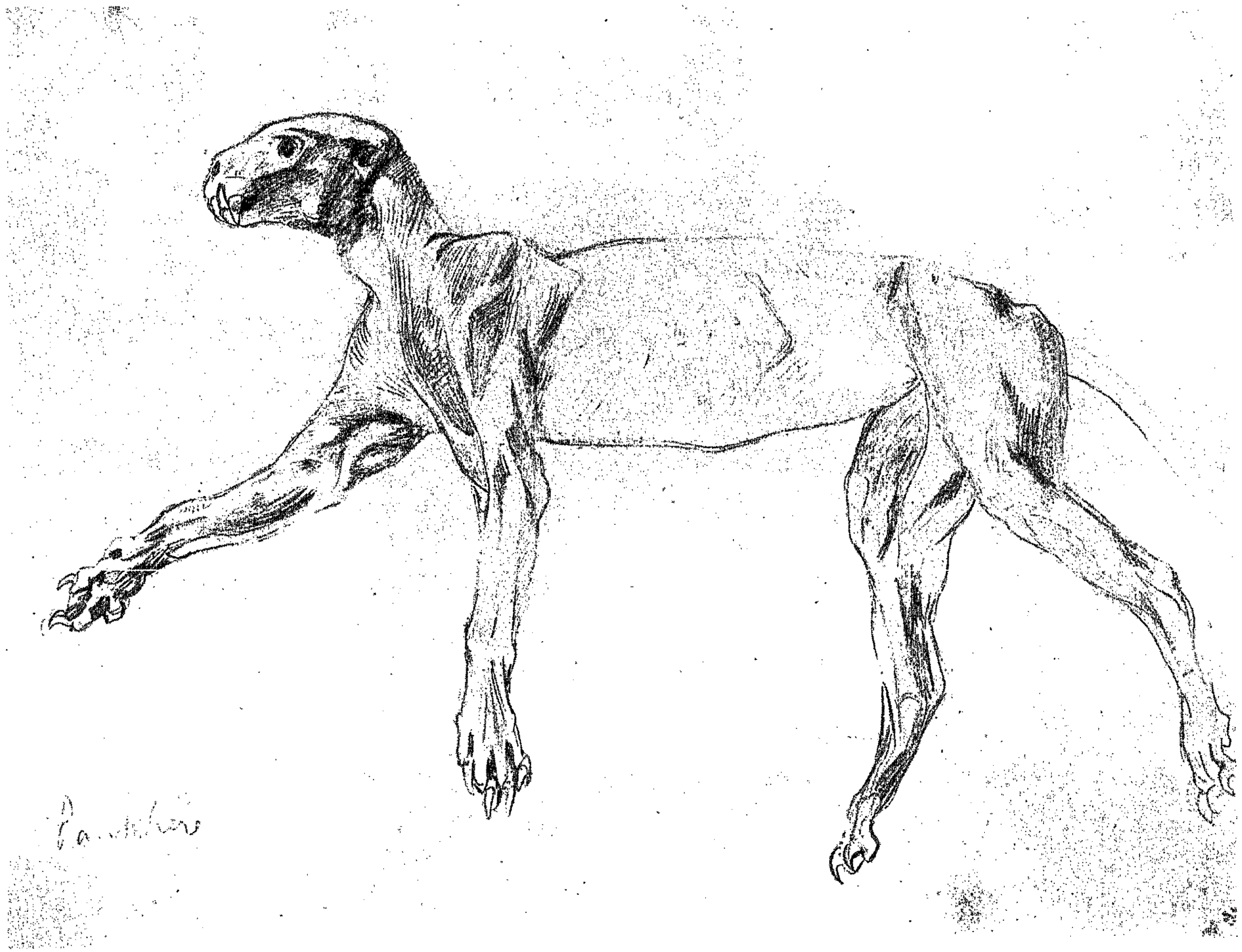
Les tigres, les panthères, les jaguars, les lions !

D'où vient le mouvement que la vue de tout cela a produit chez moi ? De ce que je suis sorti de mes idées de tous les jours qui sont tout mon monde, de ma rue qui est mon univers. Combien il est nécessaire de se secouer de temps en temps, de mettre la tête dehors, de chercher à lire dans la création, qui n'a rien de commun avec nos villes et avec les ouvrages des hommes ! Certes cette vue rend meilleur et plus tranquille.

DELACROIX. — ALBUM DE LA COLL. DAVID-WEILL. — FEUILLET 10.

DELACROIX — ALBUM DE LA COLL. DAVID-WEILL. — FEUILLET II.

DELACROIX. — ALBUM DE LA COLL. DAVID-WEILL. — FEUILLET 13.



DELACROIX. — ALBUM DE LA COLL. DAVID-WEILL. — FEUILLET 16.

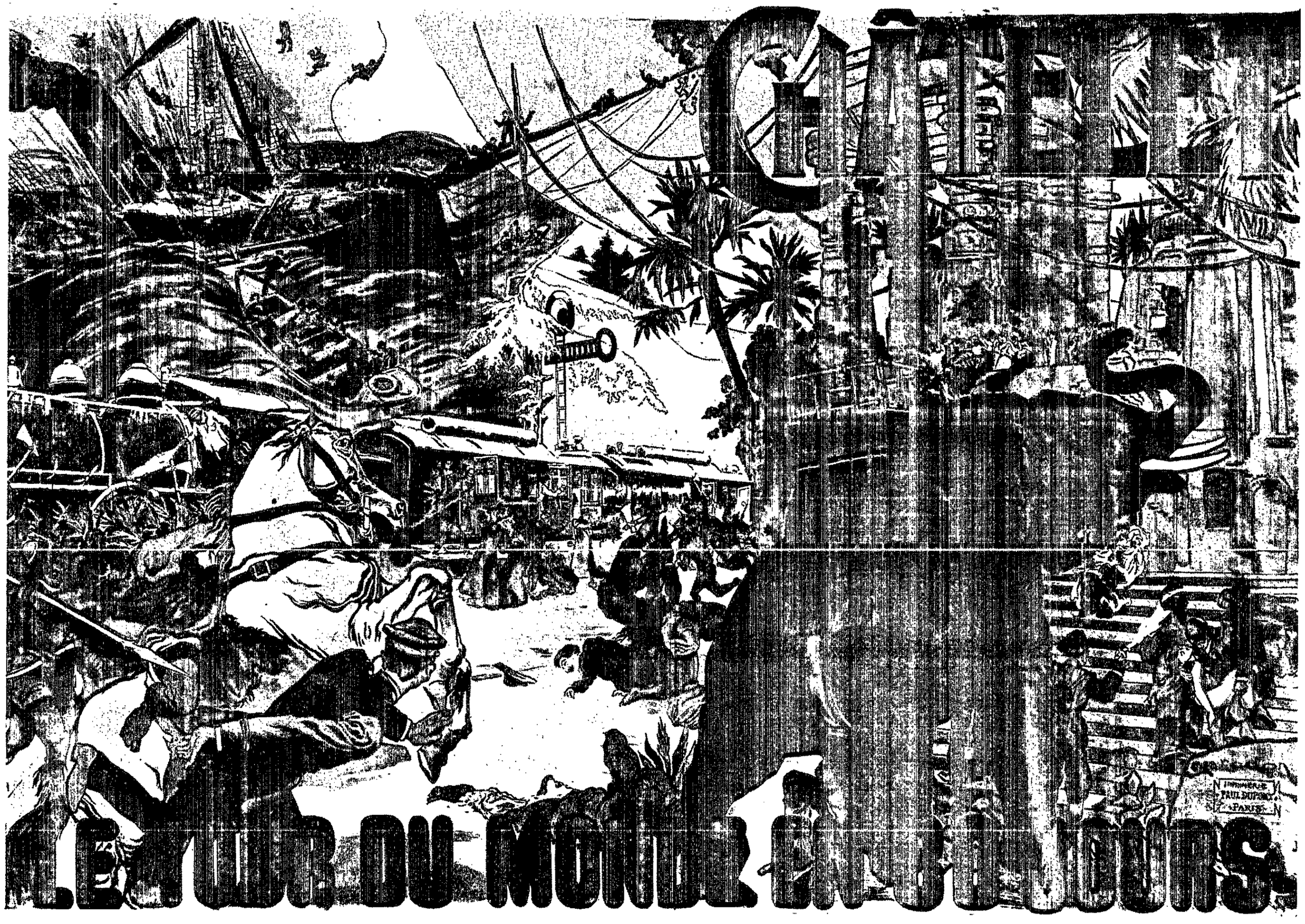
LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGTS JOURS

Ceux qui n'ont pas encore admis leur situation imbécile, consistant à *être*, mais seulement en tant que jouet de circonstances cacophoniques, à la surface d'un astre vraisemblablement dépourvu de toute issue, sont depuis longtemps fatigués de contempler soit le spectacle grandiose de la mer diurne ou nocturne, soit le spectacle des ouragans traversés de tonnerre, soit encore le spectacle parfaitement absurde et déconcertant qu'on a sur les hauts sommets. Ils reconnaissent d'ailleurs que l'extrême timidité vis-à-vis de l'homme, qui poussait à chercher la clé du problème partout où l'homme était absent, pouvait très facilement passer pour une évasion hors d'un véritable bagne, en sorte qu'on aurait trouvé la liberté sans laquelle *être* est un leurre inavouable. Mais il est plus évident, toutefois, que quelques promeneurs solitaires n'ont erré ainsi que de leurre en leurre, semblables à un hôte bien élevé qui, ayant trop mangé (ou trop bu), pris d'indigestion, se soulage un instant en ouvrant une fenêtre et en regardant la nuit à la place des invités : il n'en est pas moins pâle et n'en doit pas moins retourner, quelques instants après, au milieu des autres, s'efforçant de ne trahir son affreux malaise par aucune manifestation insolite.

Il est vrai qu'on peut s'étonner d'une aussi parfaite discrétion et se dire que, dans l'ordre philosophique tout au moins, de telles *manifestations insolites* procureraient un grand plaisir : quoi qu'il en soit l'air pur, la voûte céleste, les hautes montagnes et l'océan ne sont plus que les décors remisés et délabrés de la méditation métaphysique et il faut, bon gré mal gré, chercher d'autres tremplins pour sauter hors du gouffre.

Mais comme chaque parti pris reconnu incline à prendre le parti opposé, la frénésie avec laquelle on avait lié les éléments les moins humains de l'univers à toute réflexion sur *l'être*, se renouvellera sans aucun doute dans un sens contraire, au bénéfice cette fois de nos inavouables ou innommables aberrations, à condition cependant qu'elles ne soient pas brillantes... Il n'y a plus un mauvais goût, plus une horreur qui n'attire à présent le philosophe (ou plus exactement la caricature de philosophe) aussi follement, aussi malheureusement même, que la lampe attire la mite. Et il semble que rien ne répondrait mieux aux aspirations de cette triste créature caricaturale qu'une torpeur de plus en plus grande à la faveur de laquelle se donneraient libre cours d'innombrables insuffisances, c'est-à-dire autant de signes alarmants de l'existence manquée (1).

Il est probable que le spectateur passant sur la scène au Théâtre du Chatelet serait suffoqué aussitôt : les jeunes danseuses portant les costumes du *Tour du monde* puent la naphtaline. Quant aux phrases qui s'échangent entre quelques surprenants protagonistes, chacune d'entre elles à coup sûr est l'arrogant porte-drapeau d'une stupidité humaine particulière : or, chacune d'entre elles a reçu la mission d'occuper militairement un des points du globe, et leur réunion dessine autour de ce même globe une mystique bande de boîte de conserves.



AFFICHE MURALE ACTUELLEMENT UTILISÉE.

L'affiche de ce spectacle est-elle une réclame pour vendre la Terre à l'encan ? Nous n'en savons plus rien. Egarés nous-même dans un atroce univers de carton, à peine moins comique, à peine moins triste, moins inavouable que l'authentique univers à soleil et à rois, la brume où toutes ces choses se distinguent avec difficulté est probablement la même où, plus loin, d'hystériques personnages-bagnards, sont en proie, réellement ceux-là, aux puces et à la nourriture que l'on rencontrerait sans étonnement au fond des poubelles — et en même temps au parfait mépris des gens qui ont tiré à la loterie un ventre énorme, moucheté d'or... Mais ces distinctions n'ont aucune importance, car ceci est encore enclos à l'intérieur du monde décrit par les calembours du valet de chambre Passepartout, monde né dans le cerveau d'une saucisse qui aurait les sentiments de celui qui la mange : depuis combien de temps cette Terre aux fausses merveilles n'attendait-elle pas d'être parcourue par l'incommensurable stupidité d'un jovial valet de chambre français ? depuis des millions de siècles, semble-t-il.

On comprendra aisément, à supputer cette durée dépassant l'imagination, qui a cependant été nécessaire à la fabrication de cette ultime couronne à boîte de conserves, l'importance du fait qu'en dernier lieu la terre devait éclater d'idiotie et ronfler les plus grotesques calembours de cour d'assises à travers cet espace infini, sur lequel de tristes métaphysiciens s'obstinent à disserter absolument comme s'il était vierge — et non souillé par le plus équivoque des sourires, la moins équivoque des baves. Cette honorable marque de fabrique, en trois actes et quatorze tableaux, y compris les bateaux qui sombrent ou non, le Pacific Railway à peaux-rouges et à tuerie comme aux quilles, le bûcher à veuve (dans les Indes, si poétiques), et l'énorme caverne à serpents mécaniques (plus irritante que, pour un petit enfant, d'être enfermé dans une cave avec un costume du dimanche) — tout cela, tout l'appareil funèbre, l'enterrement des faux poètes, des faux prophètes, des faux ânes, des faux lions dans une fausse fosse, tout cela est probablement nécessaire pour célébrer le couronnement gâteux de la Terre par un *Tour du monde en quatre-vingts jours* et pour nous éclaircir sur quelle chose c'est pour un monsieur européen d'*être*... le porte-parole d'innombrables sanglots morveux, le héraut d'une fête solennelle (au milieu des ballets à musique) de la somnolente joie d'avoir tout réduit à la mesure de quelques charmantes paroles (qui sont comme le lait, qui tournent à l'aigre) et en définitive le signataire d'un article à coucher dehors.

Georges BATAILLE.

NOTES. — (1) Il est bien entendu que l'existence ne peut pas être manquée *en soi*, mais seulement par rapport à des obligations qu'on avait cru bon de lui fixer : ainsi, au fond, ce n'est jamais une existence qui est déprimante mais un *programme officiel* qui semble avoir été inventé justement pour que la nature (c'est-à-dire une indifférence, un manque de conformisme aveugle) apparaisse choquante et décevante. Lorsqu'un jeune homme naïf sort du collège (ou on l'avait mis pour apprendre le *programme* par cœur) la nature se met peu à peu à lui troubler la tête : il entend les borborygmes de sa mère, il aperçoit dans les rues les expressions du visage humain signalant à peu près toutes la même absence, la même obsession. La moindre conversation, surprise au hasard, est en rapport avec la laideur physique des personnages. Il doit se familiariser avec l'écœurement, la bassesse, les yeux chassieux, les regards qui veulent dire ce qu'on ose à peine penser tellement c'est vaniteusement laid et plat. Mais qu'on suppose qu'il refuse, qu'il continue à *voir* tout cela et même à ne plus voir rien d'autre, qu'il en vive, qu'il y trouve un triste plaisir, le plus troublant des plaisirs, ne serait-ce que par haine de ce qu'il sait (qu'il a appris par cœur) et pour que, sous quelque forme que ce soit, l'image de Dieu ne se représente plus jamais à ses yeux.

JOAN MIRÓ

Né le 20 avril 1893 à Barcelone, Joan Miró entre très jeune à l'Ecole des Beaux-Arts de sa ville natale ; il s'y révèle très maladroit et très mauvais élève. Après quelques luttes avec sa famille, il délaisse la peinture et devient employé de bureau ; mais il fait des dessins sur les livres de comptabilité et, naturellement, on le met à la porte... A 19 ans, Miró entre à l'Académie Gali, pour se consacrer entièrement à la peinture. Selon sa propre expression, il est à cette époque un « phénomène de maladresse ». « Suis coloriste, mais pour la forme une nullité. Je n'arrive pas à distinguer une ligne droite d'une courbe. Je parviens à avoir un sens vivant de la forme en dessinant d'après la sensation du toucher, les yeux fermés. » Au bout de trois ans, Miró quitte l'Académie et travaille seul. « Je ne dispose pas de moyens plastiques pour m'exprimer, écrit-il ; ceci me fait souffrir atrocement et j'arrive à cogner ma tête sur le mur, de désespoir... » En mars 1920, il s'installe à Paris et, du 29 avril au 14 mai 1921, donne sa première exposition française à la Galerie « La Licorne ». Vente nulle. Suivent une période de misère et des temps très durs... Enfin une exposition à la Galerie Pierre (12-27 juin 1925) a un grand retentissement.

« Toujours la passion et la foi me conduisent, écrit Miró sur son état actuel. Je change très souvent de peinture, à la recherche des moyens d'expression ; toujours cette passion brûlante me conduit, qui me fait marcher de droite à gauche. »

Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes thibétains, en vue d'acquérir ce qu'ils appellent à peu près (je dis " à peu près " parce qu'ici le langage occidental, qui présente tout sous une forme dramatique, doit très probablement se trouver en défaut) la *compréhension du vide*. Cette technique — l'une des plus étonnantes que l'homme ait jamais inventées en matière d'alchimie de l'esprit — consiste approximativement en ceci : on regarde un jardin, par exemple, et on examine tous ses détails (étudiant chacun d'entre eux dans ses plus infinitésimales particularités), jusqu'à ce qu'on en ait un souvenir d'une précision et d'une intensité suffisantes pour continuer à le voir, avec une égale netteté, même quand on a les yeux fermés. Une fois acquise la possession parfaite de cette image, on lui fait subir un étrange traitement. Il s'agit de soustraire un à un tous les éléments qui composent le jardin, sans que l'image perde en rien de sa force, ni qu'elle cesse, si faiblement que ce soit, de vous halluciner. Feuille par feuille, on dépouille mentalement les arbres, pierre par pierre on dénude le terrain. Ici on enlève un mur, là un ruisseau, plus loin une créature vivante, ailleurs une barrière recouverte de fleurs. Il ne reste bientôt plus que le ciel purifié de tous ses nuages, l'air lavé de ses pluies, le sol réduit à la seule terre arable et quelques arbres maigres, qui dressent leurs troncs et leurs branches desséchées. On supprime ces derniers végétaux à leur tour, de manière que le ciel et le sol restent seuls en présence. Mais c'est alors qu'il faut que sol et ciel disparaissent eux aussi, le ciel d'abord, abandonnant le sol à un terrible soliloque, puis ce dernier lui-même, qui ne laisse place à rien, ultime absence permettant à l'esprit de réellement voir et contempler le *vide*. Alors seulement on reconstruit pièce à pièce le jardin, parcourant la même route en sens inverse, puis on recommence, poursuivant cette série de destructions

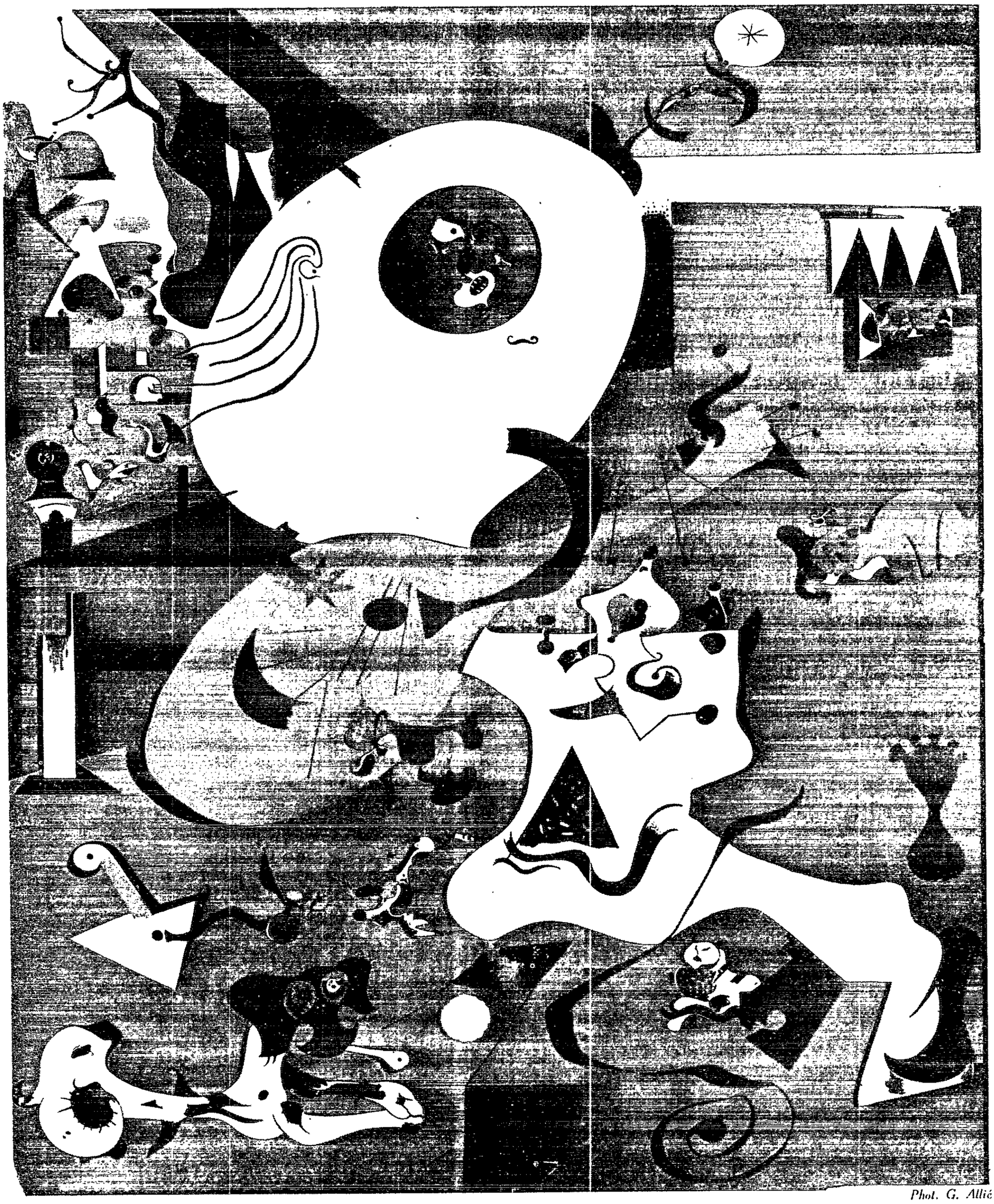
et reconstitutions successives jusqu'à temps que l'on ait, par cette suite de démarches répétées selon un rythme de plus en plus rapide, acquis l'entière compréhension du vide physique, première étape vers la compréhension du véritable vide, — celle du vide moral et métaphysique, qui n'est pas, comme on peut être tenté de le croire, la notion négative du néant, mais la compréhension positive de ce terme à la fois identique et contraire au néant, celui qu'on désigne par ce nom froid comme un socle de marbre et dur comme un battant de cloche, l'*absolu*, plus insaisissable qu'une artériole de bronze dans les interstices d'une pierre imaginaire.

Entre les peintres contemporains qui poussèrent le plus loin ce genre de tentative, il n'est que juste de ranger le catalan Joan Miró.

Il peut paraître à première vue bizarre de parler d'ascétisme à propos de Miró. L'aspect burlesque de ses toiles, l'étonnante joie qui s'en dégage semblent autant de démentis à cette manière de voir. Toutefois, en y regardant bien, on peut s'apercevoir que ce peintre a dû réaliser un vide bien complet en lui pour retrouver une pareille enfance, à la fois si sérieuse et si bouffonne, brochée d'une mythologie si primitive, reposant sur les métamorphoses des pierres, des plantes, des animaux, un peu comme dans les contes des peuplades sauvages, où tous les éléments du globe traversent de si invraisemblables avatars.

S'il fut un temps où la peinture de Miró posait et résolvait sans coup férir toutes sortes de petites équations (soleil = pomme de terre, — limace = petit oiseau, — monsieur = moustache, — araignée = sexe, — homme = plante des pieds), il apparaît qu'aujourd'hui il en est autrement et que ce peintre ne se satisfait plus des solutions trop simples. Notre ciel éternellement rempli de pitreries amères, on pouvait croire qu'il en donnait une très fidèle image, dans ses toiles où s'égaillaient des hordes d'étranges feux-follets, chiens dont l'arrière-train était une moitié de citron, arbres aux rameaux de journaux, orteils tentaculaires... De même, ce tableau composé uniquement d'un trou étroit fait à l'aide d'une épingle vers l'un des angles supérieurs d'une surface de couleur à peu près uniforme, on pouvait le considérer à juste titre comme le portrait même de l'humour... D'ordre analogue aussi, ces immenses toiles qui avaient l'air moins peintes que salies, troubles comme des bâtiments détruits, aguichantes comme des murs délavés, sur lesquels des générations de colleurs d'affiches, alliées à des siècles de bruine, ont inscrit de mystérieux poèmes, longues taches aux configurations louches, incertaines comme des alluvions venues on ne sait d'où, sables charriés par des fleuves au cours perpétuellement changeant, assujettis qu'ils sont au mouvement du vent et de la pluie.

Maintenant, il semble que Miró ait rompu avec cette sorcellerie. Ses tableaux sont toujours de passionnants mystères, mais des mystères qui ne craignent pas la lumière de midi, et d'autant plus déconcertants qu'aucun cri de coq ne les mettra en fuite. Les spectres qu'il fait entrer en scène ne s'évanouiront pas quand tinteront les douze coups des horloges hilares. Les yeux, à la suite du regard, ne jailliront plus à tout bout de champ de leurs orbites. Les chapeaux érigeront de solides échafaudages sur les têtes, montées elles-mêmes sur des cous résistants et atroces comme des cous de canards. Et la si belle dame, toujours à si belle taille de guêpe, la si belle dame, dont les appâts bourdonnent autour de nos rêves d'enfant, ne se réduira pas en fumée de cigare, lorsque se montrera l'étoile du nord.



Phot. G. Allié

MIRO INTÉRIEUR HOLLANDAIS (1928) ; 100 × 81 CM. — GALERIE PIERRE.

Si la chambre de la reine de Prusse, cependant, n'est faite que d'un plancher et de quelques murs nus, la cause en est élémentaire : c'est que les meubles se sont fondus en eau, ainsi que ma table le fait quelquefois, quand je suis fatigué et que livres et cigarettes se révèlent incapables de tromper mon ennui. (Alors je sors de chez moi, je marche dans les rues, les yeux écarquillés, essayant d'avoir à l'égard de ce qui m'environne cette attitude d'enfant émerveillé qui est celle de Miró. Tous les organismes, partis de leur point d'origine, s'écoulent, flaques de couleurs brillantes, pourtant serrées dans des contours nettement délimités : me voici revenu aux tableaux de Miró. Je me mouche ; et pour la seconde fois cette trompette nasillarde me ramène aux tableaux de Miró. Je presse le pas, je regarde une vitrine où s'enflamment de superbes cravates ; et pour la troisième fois...). Cette liquéfaction, cette évaporation implacable des structures — aussi implacable que n'importe quel autre des cercles vicieux dans lesquels moi et toute la création tournent —, cette fuite mollasse de la substance qui rend toutes choses — nous, nos pensées et le décor dans lequel nous vivons — pareilles à des méduses ou à des poulpes, il revient à Miró de l'avoir très adéquatement exprimée, dans plusieurs de ses anciennes toiles et surtout dans la série actuelle de ses *Portraits*. Belles comme des ricanements, ou comme des graffiti montrant l'architecture humaine dans ce qu'elle a tout particulièrement de grotesque et d'horrible, ces œuvres sont autant de caillous malicieux qui déterminent des remous circulaires et vicieux, quand on les jette dans le marais de l'entendement, où moisissent, depuis déjà de si nombreuses années, tant de filets et tant de nasses...

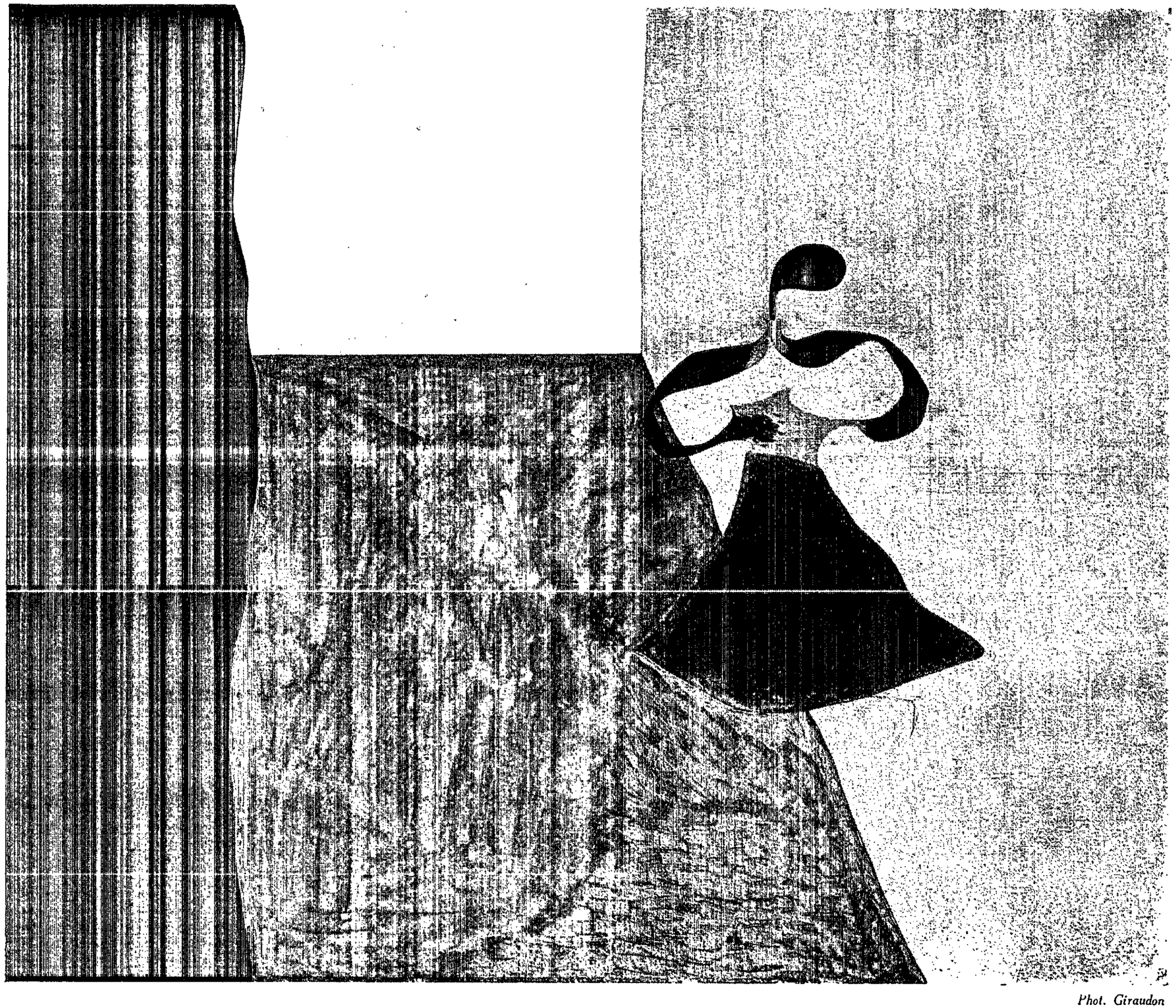
Mais puisqu'un individu, lorsqu'il se trouve brusquement mis au pied du mur ou bien tragiquement enfermé dans le labyrinthe d'un tel cercle vicieux, ne saurait tolérer d'être plus longtemps prisonnier et cherche en conséquence à s'évader coûte que coûte de ce cirque enchanté, au moyen d'une échelle de corde qui est en l'occurrence une quelconque conclusion, voici quelle est cette conclusion :

Un article sur un artiste aussi proche de la vie que Miró, doué d'un tel sens de la nature et (qu'il s'en doute ou non) lié par tant de points de contact au folklore, ne saurait se terminer légitimement que par un proverbe ou bien un apologue dans le genre moralisateur. Tout le monde ne pourra qu'y gagner, le lecteur aussi bien que l'auteur...

Voici donc quel sera ce proverbe :

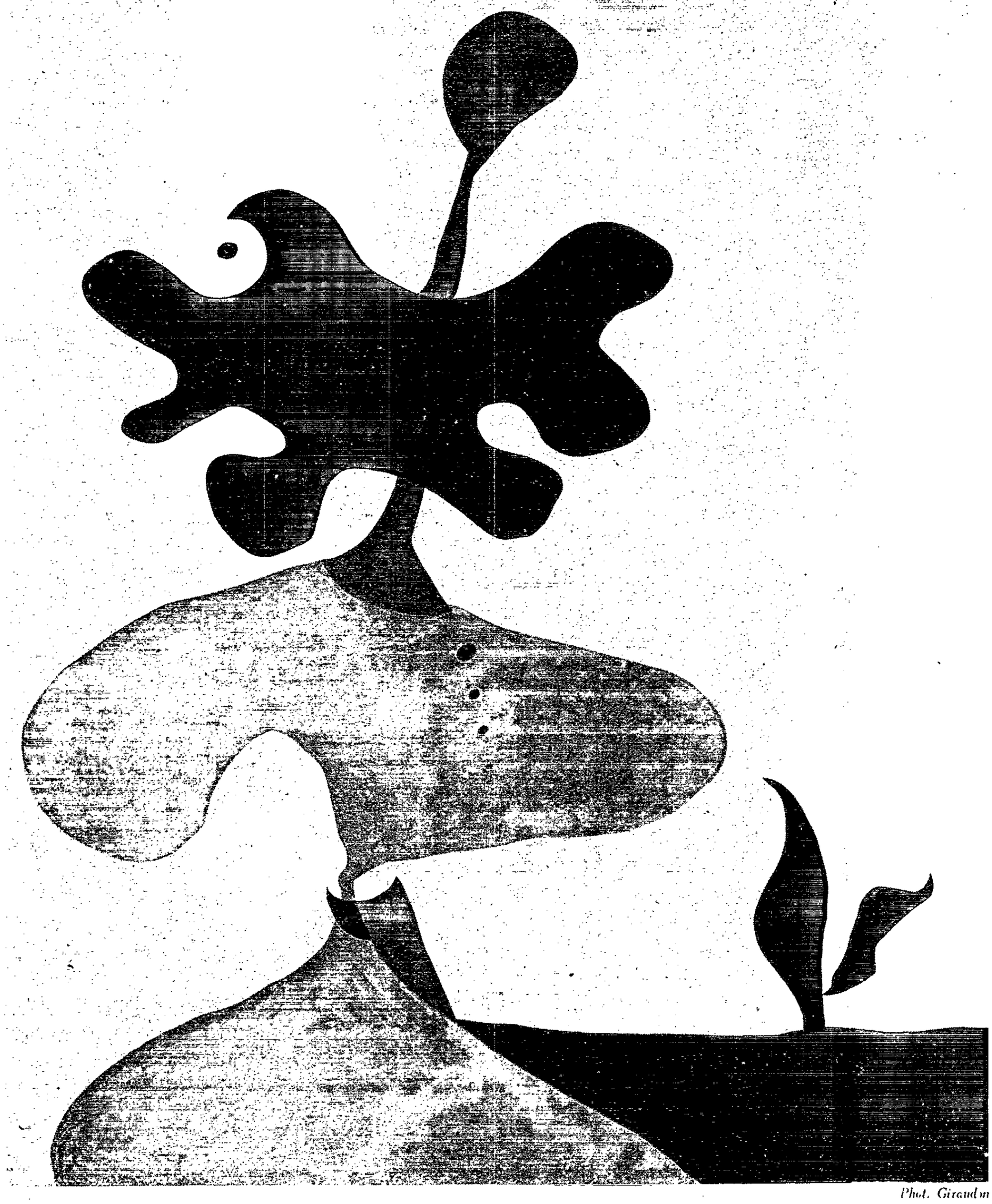
L'homme, dans sa partie avec le monde, emploie un jeu de cartes de cinq couleurs différentes qui sont les cinq sens ; mais naturellement il a affaire à un grec qui triche toujours. Pour venir à bout de cet ennemi, avec lequel il serait inutile d'essayer de ruser, on ne peut guère que recourir à une simplicité telle que celle de Miró (simplicité non pas exactement de sot ou de naïf, mais peut-être plutôt de paysan quelque peu roué et madré), ou bien telle que celle qui a cours chez des gens moins pourris d'intellectualité que nous, ignorants des procédés grossiers de l'écriture, et capables d'employer, en guise de lettres et de signes, les encoches aide-mémoire dont se servent certains nègres, les *quippos* mexicains, les cordes nouées dont parle Lao-Tseu, et le fameux nœud au mouchoir que je prendrai peut-être un jour (qu'en sais-je moi-même ?) comme nœud coulant, mais jamais, au grand jamais ! comme instrument pour éviter d'oublier, ainsi qu'il devrait arriver plus souvent, l'existence de la logique et du monde extérieur.

Michel LEIRIS.



Phot. Giraudon

MIRÓ. PORTRAIT DE LA REINE LOUISE DE PRUSSE (1929) ; 81 × 100 CM. — GALERIE PIERRE.



Phot. Giraudon

MIRÓ, PORTRAIT D'UNE DAME EN 1820 (1929) ; 116 × 90 CM. — GALERIE PIERRE.

Phot. Giraudon

MIRÓ, PORTRAIT DE MRS MILLS, 1750 (1929) ; 116×88 CM. — GALERIE PIERRE.

ÉLOGE DE L'IMPRUDENCE

I

Frugi esse aut Caesarem. (Caligula).

Vos parents vous mettent au monde, c'est-à-dire qu'ils vous mettent dans la morale et tout le temps que vous demeurez dans ce tombeau préliminaire, vous êtes bien aimés d'eux.

Si le mal allume en moi une allégresse étrangère, je l'aime à mon excuse comme un exotisme, un exode, un exil, un exorcisme. Je ne parle pas des faibles pour qui le bien et le mal en soi existent, mais des forts qui ne font le mal que pour retrouver le goût du bien et le bien que pour retrouver le goût du mal. Si le bien et le mal n'ont aucune importance en eux-mêmes, mais seulement la générosité dans le bien et dans le mal, en même temps que la joie qui en est l'accompagnement naturel, les forts n'ont à craindre aucune inconstance.

Moi, m'ennuyer, quand j'ai à ma disposition pour me distraire tout le mal et tout le bien, car je ne renonce ni au mal ni au bien de parti pris, mais seulement à l'ennui, et il n'est qu'une chose à laquelle je ne renonce pas : à la générosité, car il n'y a de critérium entre les êtres que celui-là, Je mettrais dans le même sac volontiers honnêtes et malhonnêtes gens, mais non pas le généreux avec le pleutre, une âme triste avec une âme joyeuse. Je ne renonce de parti pris ni au malheur ni au bonheur. Le bonheur ennuie les meilleurs ; alors ils imaginent une infamie, s'il n'y a pas d'autre moyen pour être encore malheureux. Ceux qui ne peuvent être malheureux que par leur conscience font le mal pour se rajeunir comme les autres font le bien. C'est ainsi que le bien donne le goût du malheur et le bonheur le goût du mal.

Il n'y a qu'une vertu : l'imprudence, qui hélas ! n'est pas du côté de l'honnêteté dont le signe est au contraire la prudence et dont l'apanage est l'ennui, si le meilleur esprit qu'on puisse faire contre les honnêtes gens est d'être généreux et si la joie est la seule apologie efficace du mal, en présence du bien qui par définition s'ennuie et ennuie.

Si le commerce des honnêtes gens n'a jamais épanoui personne et si cependant tout le monde le préfère à celui des malhonnêtes, ce n'est que parce qu'on aime encore mieux être ennuyé que volé ou tué, et l'on a tort.

Dans un moment de parfaite lucidité, on observe que l'ennui est toujours stagnant, un peu au-dessous du cœur qu'il submerge parfois. Ainsi ne s'agirait-il plus que d'alléger son cœur et l'on ne serait plus exposé à la tentation de rechercher le mal pour se distraire ni le bien. Qui détruit l'ennui n'a plus besoin du mal ni du bien. Il ne s'agit que de se tenir un peu au-dessus du bien et du mal dans la joie par la générosité ; par la constance de la générosité on supprime la morale.

II

Nos vices ne sont que des théâtres cruels érigés en nous pour distraire l'ennui absolu de la volonté.

Un même vice n'est pas vice pour tout le monde ; un même mal n'est pas mal pour tout le monde. Il y a la qualité du mal, la qualité du vice qui tient au vicieux. C'est par cette qualité seule que le vicieux allège son cœur et s'élève au-dessus de lui-même sans sortir de son

vice. Au-dessous d'une certaine qualité qui est générosité, le vice comme la vertu, le mal comme le bien, s'ennuient. La joie est le critérium de la générosité, le baromètre du cœur. Il y a la manière d'être vicieux et la manière d'être vertueux, une manière d'être vicieux et une manière d'être vertueux qui singulièrement se ressemblent. Certains portent le vice comme une condamnation, d'autres comme une armure ; ceux-là comme une parure, voire comme un diadème, si bien qu'on peut affirmer que ce qui déshonore le vice n'est pas en lui, n'est la plupart du temps que ce qui lui est le plus étranger : son nom. Si la plupart de nos actes n'avaient en effet pas des noms qui ne désignent que ce par quoi ils se ressemblent, à l'exclusion de ce par quoi ils diffèrent les uns des autres, ils ne réussiraient à être ni des vices ni des vertus. Or, comme il n'existe que des actes qui diffèrent tous les uns des autres, il n'existe réellement ni vices ni vertus qui ne sont que des fictions, des mots, des noms : *flatus vocis*. Tant il est vrai que le bien et le mal n'intéressent que l'apparence de notre être et que l'envers de nous-mêmes n'appartient qu'à nous, comme il échappe au vocabulaire. Le bien et le mal n'ont de rapport en nous qu'avec les autres.

Mais si nous admettons un instant que le mot " vice " s'applique avec justesse aux actes qu'il désigne et déconsidère, sans admettre que ce qu'il y a de condamnable dans le vice tient à la nature du vice, les vices sont-ils des vices parce que les hommes ne sont que des hommes ou parce que les hommes ne sont que les hommes qu'ils sont ? Autrement dit, ce qu'il y a de condamnable dans le vice tient-il à la nature de l'homme ou à la faiblesse de la plupart des hommes ? Tout ce qui relève du vice est-il irrémédiablement mal pour l'homme ou est-il au pouvoir de quelques hommes de réhabiliter le vice ? Peut-être les vices ne sont-ils mauvais que parce que les hommes sont mauvais ? J'entends, ne sont-ils si dangereux pour tout le reste des hommes et si dangereux pour eux-mêmes que parce que les hommes ne sont pas assez généreux ? Peut-être les vices ne s'appellent-ils " vices " que parce qu'il est bon d'éloigner tous les hommes des vices pour en préserver quelques-uns qui ne sauraient en user noblement, ou mieux est-il bon d'éloigner tous les hommes des vices pour préserver de quelques hommes les vices eux-mêmes, si ce ne sont pas leurs vices qui déshonorent les hommes, mais les hommes leurs vices. Il faudrait savoir porter le mal, son mal, ce qui est plus difficile à porter que le bien que chacun porte comme il peut. Mais s'il n'est interdit ni impossible à aucun homme de devenir généreux, peut-être serait-il permis et possible à quelques-uns d'être vicieux noblement ou impunément ? Pourquoi l'homme ne tenterait-il pas d'être une fois vicieux à sa gloire et à la gloire du mal : oh ! la divine imprudence. Alors le vice s'appellerait vertu ; notre vertu n'a-t-elle pas été le vice d'un autre temps et d'un autre climat ? Notre vertu est " le Désir " en uniforme, convenu, convenable, travesti, mâté, maquillé, abâtardi, adapté, éduqué, domestiqué, arrêté dans l'ordre par les siècles ; le Vice " le Désir à l'état pur ", qui infléchit l'avenir, en introduisant dans le Monde " une différence ", un élément de désordre, un rajeunissement, je ne sais quoi d'imprévu, de nouveau, " l'Aventure ", " l'Aventure du singulier ", qui exige toutes sortes de respects ou de discrétions. J'incline à croire que le Vice a surtout besoin d'être préservé des hommes.

A l'honneur du vice, je dirai que le vice n'a aucun rapport avec le plaisir, attendu que l'économie même du plaisir ne peut aboutir à un vice, mais au contraire d'un vice, si le vice est une habitude et l'habitude la mort du plaisir. Mais ce n'est pas pour ce que le vice a d'une habitude que je le défends, mais parce qu'il entre dans la définition du caractère.

Abandonner son plaisir, si l'on y tient, aux fatalités d'un vice, c'est ne pas se soucier de son plaisir. Si je ne trouvais plus dans un vice (je ne dis pas le plaisir avec lequel je n'ai presque rien à faire et que je n'y cherchais pas) mais l'exaltation que j'en attendais, qui le justifiait, la générosité qui m'exaltait, une imprudence gratuite, il n'aurait plus d'excuse et si mon vice n'a de raison d'être que dans l'habitude que j'ai prise de lui, il faut bien que j'entreprenne au moins une habitude nouvelle qui le détruise, fût-ce l'habitude de la vertu ?

Rien n'est plus utile à l'homme que ses vices. Presque tout ce qui est grand naît d'un grand vice et la vertu même n'est " généreuse " que si elle s'appuie sur un vice au moins égal à elle. Il n'y a pas d'ascète qui ne le soit devenu pour réagir contre une rare propension au libertinage. Un vice n'est qu'une grande vertu qui marche sur la tête, une vertu un grand vice qui a retrouvé ses jambes. Plus encore nos vices même sont nécessaires à notre vie morale, s'ils en constituent l'élément essentiel, à notre santé morale, si l'un suffit à réprimer l'autre. La vertu la plus commune n'est qu'une économie parfaite, l'équilibre en nous de nos vices. Ainsi la volupté met-elle l'avarice à la gêne et réciproquement et peut-être pourrait-on découvrir et prouver que la sagesse ne consiste qu'à opposer opportunément un vice à un autre, sans aucun souci d'aucune vertu positive de la part de l'âme, bien située seulement au centre d'elle-même d'où elle réglerait ce départ, comme celui d'un ballet ou d'un combat.

N'ai-je pas entendu parfois moi-même un grand cri dans le silence d'une semaine ? C'était le jour du Sabbat : le juif en moi pleurait ses deniers ; il croyait pleurer ses péchés. Je connais un homme aussi qui fit ce calcul qu'à s'abstenir d'un seul de ses vices il gagnerait plus qu'à travailler tous les jours de sa vie. Alors, il crut se convertir ; quand il ne préférait que sa paresse à sa maîtresse, il ne se convertissait qu'à sa paresse.

Si je suis avare et que le mal coûte plus cher que le bien et c'est l'usage : le mal est un bien pour moi. Quel luxe de mépris, le mal ! Je regarde tout ce pauvre luxe des autres qui est le bien, de la hauteur du mal qui est mon luxe et de la hauteur du Bien avec mépris, mon luxe qui est le mal. Quelle humilité dans ce mépris qui est la conscience de l'impossibilité où je suis d'être bon (généreux) autrement.

Toute la morale aussi bien se ramène à l'application du principe d'identité au bien et au mal, à reconnaître que le bien et le mal sont relatifs, que ce qui est mal pour Pierre est bien pour Paul. Toute notre immoralité vient de ce que nous en doutons, toutes nos fautes de ce que nous croyons un moment que ce qui est mal est mal pour nous et quand même le faisons. Il est impossible à un homme d'être sincère avec lui-même et de vouloir son propre mal, mais il peut bien vouloir le mal, s'il le croit un bien pour lui. Pour que nous puissions vouloir le mal, il faut au moins que nous l'ayons préalablement revêtu de l'apparence du bien ou que nous l'ayons, par une petite suite intérieure d'équations, réduit à sa propre relativité, en en extrayant tout le bien possible. De même qu'avant de l'abandonner légitimement, chaque homme doit se persuader que le bien est un mal pour lui : que de déshonorer la vertu à ses propres yeux est le premier devoir du pécheur.

III

Frugi esse aut Satanam.

Le Mal qui tente les natures généreuses n'existe pas et c'est en quoi il est adorable et supérieur au Bien et ce n'est que de ce " Mal absolu " que j'entreprendrais de faire l'apo-

logie, si je voulais la faire de quelque chose encore après l'imprudence : il est " l'Imprudence " définitive. Les natures généreuses recherchent le Mal en effet comme un idéal et reviennent au Bien comme à un pis-aller. Qui a le pas sur l'autre, du pis-aller ou de l'idéal ? Le seul défaut du mal, c'est qu'il n'est jamais si mal qu'on croit, c'est qu'il n'est jamais assez mal, c'est qu'il n'est jamais tout à fait le Mal. Il y a toujours à y reprendre du bien, et ce bien est un commencement de repentir. Le mal est presque toujours médiocre, parce qu'il ne dépend pas de nous d'être aussi pervers que nous le voudrions et quand l'humilité nous console de la médiocrité du bien, l'insuffisance du mal a désespéré notre orgueil.

Le Mal ne m'a déçu, il est vrai, que dans la pratique des hommes, parce qu'il y manque de profondeur et d'étendue de " pureté ", mais jamais comme idéal, parce que je puis dire en toute sincérité que si c'est le Mal qui m'a manqué, je n'ai jamais manqué au Mal ; aussi bien n'ai-je rencontré que moi sur mon chemin pour avoir cet instinct véhément, cette vocation du Mal absolu, du " pur " Mal ou du Mal " pur ". Personne ne m'aurait compris. Il n'est pas un pervers qui n'ait honte de sa perversité, pas un qui soit prêt à la conduire jusqu'à son terme infernal, pas un chez qui la perversité ne s'altère de 10.000 vertus qui sont un commencement de repentir. Et si c'est le repentir qui crée la faute, la seule faute qui est une lâcheté, il altère le Mal. On ne peut manquer de logique plus que les méchants. Pour ne pas manquer de logique dans le mal, il ne faut pas être pire, il faut être le Pire et je me dois ce témoignage que je n'ai pas manqué de logique dans le Mal.

Si je ne veux nuire à personne, pas même à moi-même sans me garder du mal, si à force de " prudence ", je recherche un péché qui n'offense personne, si je m'enlève d'abord la possibilité de pécher contre Dieu, en en supprimant pour moi l'existence, je ne pèche que par excès de " prudence ". Or " la prudence " dans le mal est le seul péché honteux, le seul mal irrémissible à cause de sa petite laideur, de sa lâcheté. Il n'est pas de mal plus haïssable que le mal qui ne porte pas sa peine, que le moindre péché, que le péché véniel, que le péché " prudent ", que le plus petit péché, que le péché qui pèche contre l'Imprudence. Universellement conscient, sûr de son objet, de ses moyens et de ses risques, il manque de l'élan, de la spontanéité, de la passion, de la violence, d'une possibilité quelconque de douleur et d'un je ne sais quoi de fatal, d'éternel, de toutes sortes d'aveuglements et du suprême Danger qui seuls pourraient l'excuser.

Le vulgaire croit plus à la prison qu'à l'Enfer et c'est là sa faiblesse. Il s'est enlevé le moyen de pécher infiniment. Il éprouve plus de tourment pour le mal qu'il fait à autrui que pour celui qui l'atteint lui-même et Dieu, parce qu'il y a des gendarmes et que Dieu existe moins pour lui et lui-même pour lui que les autres à cause des gendarmes. Par faiblesse il s'est rendu Dieu moins présent à lui-même et lui-même que les autres, comme si l'éternité du Péché n'eut pas dû tenter son orgueil plus que la médiocrité du châtiment que lui réservent les hommes n'intimide sa bassesse. Si chacun pèche volontiers seulement contre Dieu et contre soi-même en effet, c'est presque toujours par prudence. On ne croit pas assez à Dieu pour être méchant ni à soi-même et c'est dommage. On regarde le seul péché contre l'Absolu comme le seul péché innocent, ou comme impossible, parce qu'en en supprimant préalablement l'objet, on croit que ce péché n'entraîne aucune sanction, s'il ne meut aucun gendarme, comme s'il n'y avait pas les Anges et le Démon, l'Enfer et quand il n'y a pas d'autre Mal.

Ainsi Dieu est-il aussi nécessaire au méchant pour être méchant qu'au bon pour être bon, non que je croie que sur la majorité des hommes l'idée de Dieu ait une influence déterminante. Les bonnes actions ne sont pas plus nombreuses ni les mauvaises plus rares chez ceux qui croient, mais les mauvaises actions plus mauvaises et les bonnes meilleures que chez ceux qui ne croient pas. Chez ceux qui croient, les avenues du bien et du mal sont plus profondes, l'intelligence rétablie en l'Absolu, la sensibilité plus étendue, étendue à l'infini, la volonté douée de toute son exigence éternellement cinétique. Et il est bon que le bien soit meilleur et que le mal soit pire. Autrement dit, si l'on admet que ce qu'on appelle " bonne foi et mœurs " constitue l'essentiel du bien moral, pour employer le langage des moralistes, j'admettrai que les hommes qui sont doués à la fois de bonne foi et de bonnes mœurs, s'ils ont de la religion, sont les meilleurs des hommes — et que les hommes qui sont à la fois de mauvaise foi et de mauvaises mœurs, s'ils ont de la religion, sont les pires des hommes, parce que la religion seule nous met en confidence avec " l'Absolu " et fixe nos rapports avec lui. Ainsi sans Dieu le Saint et le Damné sont-ils impossibles, sans l'Absolu le Bien et le Mal.

Le plus grand défaut du mal (en prenant le mot "défaut " dans son sens étymologique le plus strict), c'est quand il esquive l'éternité ou s'il compose avec elle. Si toute la laideur de la moralité vient, en effet, de ce qu'elle se fonde sur le Salut, sur un Paradis, sur un intérêt, sur " la Prudence " poussée à son comble ; toute la beauté de l'immoralité ne tient qu'à " l'Imprudence " absolue, poussée à son extrême limite qui la conditionne, aux limites de l'Enfer, non seulement au risque, mais à la certitude nettement consentie de tout perdre pour toujours, sauf une conséquence infinie avec soi-même qui est le couronnement diabolique de l'Orgueil, la pure gloire de Lucifer, toujours à naître peut-être.

O mon ardeur souveraine dans le mal, quel abandon ! quel esprit de pauvreté ! quelles somptueuses ironies ! et puis l'enthousiasme, le front de lumière, les genoux en sang : toute la chute d'un Ange merveilleux, mon corps élancé, colonne brisée du ciel, cette nuit, depuis mes pieds au loin comme une feuille d'acanthe monumentale aperçue dans le miroir jusqu'aux épaules nues de mon désir épanouï entre les mains de Dieu.

Je rends cet hommage à Dieu en effet que Lui seul réalise un Absolu, l'absolu du Bien, si aucun être jusqu'ici ne m'a paru capable d'un absolu comparable, de l'absolu du Mal, à moins que je ne sois moi-même Satan.

Comme j'ai avant toute chose le goût de la Logique, qui est la science de l'Absolu, je ne pourrai peut-être me contenter du Mal, je finirai peut-être par me retourner vers le Bien, par me convertir, à toi,

ô Dieu, à moins que je ne sois Satan lui-même.

Deum esse aut Satanam

Marcel JOUHANDEAU.

Extrait d'une œuvre inédite, " *L'Amateur d'imprudence* ".

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

CHAMEAU. — « Le chameau qui semble grotesque à un habitant de Paris est à sa place dans le désert : il est l'hôte de ces lieux singuliers, tellement qu'il dépérit si on le transporte ailleurs ; il s'y associe par sa forme, par sa couleur, par son allure. Les Orientaux l'appellent le vaisseau du désert ; lancé à travers des océans de sable, il les traverse de sa marche régulière et silencieuse, comme le vaisseau fend les flots de la mer. Que diraient nos femmes aimables de ces poésies orientales dans lesquelles on compare les mouvements harmonieux d'une fiancée à la marche cadencée d'une chamelle ? »

Contre l'opinion d'Eugène Delacroix (*Etudes esthétiques*, Paris, 1923, p. 40), parmi les formes révélatrices de l'idiotie, celle du chameau, probablement la plus monumentale apparaît aussi la plus désastreuse. L'aspect du chameau révèle, en même temps que l'absurdité profonde de la nature animale, le caractère de cataclysme et d'effondrement de cette absurdité et de l'idiotie. On peut même croire que le chameau est quelque chose qui est au point le plus critique de toute la vie, là où l'impuissance est la plus pénible. — G. BATAILLE.

CULTES. — Los Angeles, 6 octobre. — La police effectuant une descente dans la cave d'une maison où se pratiquait l'un des cultes mystérieux qui pullulent en ville, a découvert le cadavre d'une femme, dans une caisse hermétiquement close, à côté des cadavres de sept petits chiens.

Mme Willa Rhoades, " princesse " de ce culte et mère adoptive de la victime, aurait confessé que la femme dont on a trouvé le cadavre est morte alors qu'elle suivait un traitement médical ordonné par le culte.

Pendant plus d'un an, le cadavre avait été conservé à l'aide de glace dans l'espoir d'une résurrection.

La présence des petits chiens devait faciliter cette résurrection.

Le siège de ce culte a été découvert à la suite de l'arrestation de Mme Blackburn « reine de l'ordre », et de sa fille, Mme Angling Wieland, qui étaient accusées toutes deux d'escroquerie. [*Dépêche du New-York Herald*].

HOMME. — Sir William Earnshaw Cooper, dans un livre intitulé la *Culpabilité sanguinaire de la Chrétienté* (trad. J. Charpentier, *Paris, M. Carpenter*), met en évidence cette *vérité connue* qu'il n'est *pas un seul* des millions d'animaux que l'homme massacre chaque année qui soit *nécessaire* à son alimentation. Et cherchant à définir *la rouge et laide éclaboussure sanglante* sur la face de l'homme, il s'exprime ainsi :

« Si prenant les animaux mis à mort en un seul jour dans les abattoirs des contrées chrétiennes, nous les faisions marcher tête à queue, avec seulement ce qu'il faut d'espace pour qu'ils ne montent pas les uns sur les autres, ils s'étendraient en une file indienne de 1322 milles, — plus de treize cents milles de corps chauds, palpitants, vivants, traînés chaque jour, au fur et à mesure que s'écoulent les années, jusqu'aux sanglants abattoirs du chrétien, afin qu'il puisse étancher sa soif de sang à la rouge fontaine jaillissant des veines de ses victimes assassinées... »

« Un calcul basé sur des chiffres très modérés montre que la quantité de sang répandu chaque année dans les abattoirs de Chicago est plus que suffisante pour permettre à cinq grands transatlantiques de flotter... »

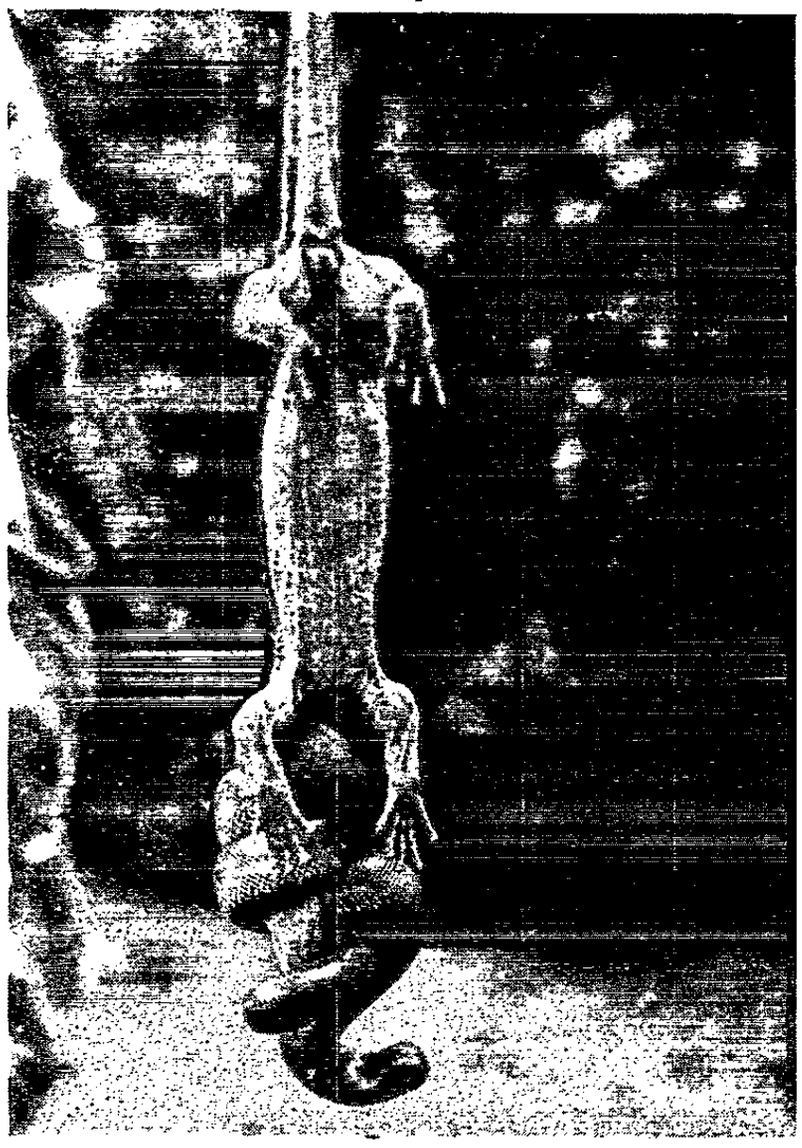
MALHEUR. — Il est hors de doute que tout a été dit, écrit, imprimé, crié ou gémi sur le malheur, à cette réserve près que ce n'est jamais le malheur qui parle, mais n'importe quel heureux bavard au nom du malheur ; ici on pourrait accuser d'ailleurs dans cet ignoble sens, c'est-à-dire parler de malheur comme on parle de politesse (on aurait la trouble conscience d'être un paltoquet). Il s'agirait de dire, d'écrire, d'imprimer, de crier, de gémir que le vice est un terrifiant malheur, que le vice est un abus sournois et outrecuidant de sa triste personne, que le vice, en robe rouge, est un magistrat ou un cardinal, un policier encore plus qu'un assassin, en tous cas quelque chose qui revêt tout le sinistre et louche appareil du malheur, ce qui veut dire aussi que, bien entendu, le malheur est tout ce qu'il y a d'hypocrite et de muet. D'ailleurs les rues qui nous plaisent ont un visage de malheur et on n'y passe soi-même qu'avec une figure de chien galeux. Plus loin personne

Phot. Keystone

Chameaux. - Jardin zoologique d'Amsterdam (p. 275).

Phot. Keystone

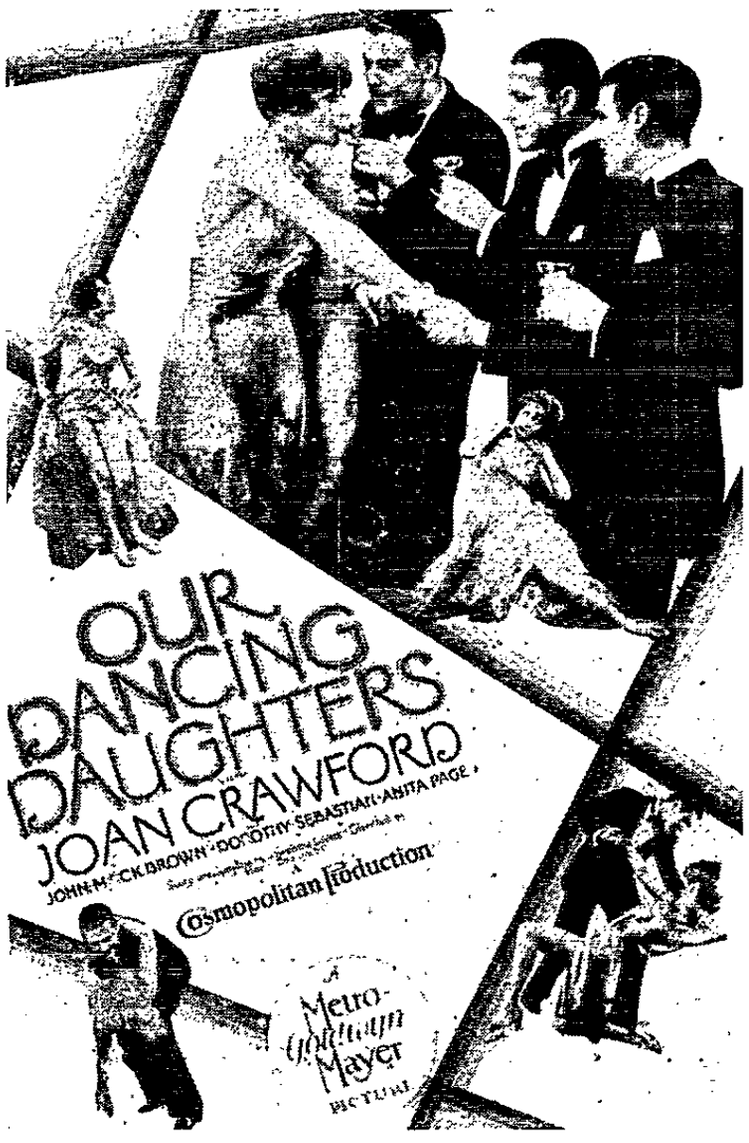
"Des millions d'animaux que l'homme massacre... " (p. 275).
Renards argentés à l'Exposition de la Fourrure, à Berlin (1928).



Crocodile et python. Inde (p. 278)

Phot. Keystone

Le meurtrier Crépin aux Assises de l'Oise (p. 278)



Cliché publicitaire du film sonore
" Les nouvelles vierges " (p. 278)

Betty Compson dans le film parlant
" Weary River " (p. 278)

ne pourrait dire où et même quand, n'importe quoi sera sûrement possible, c'est-à-dire que l'énigme posée par le malheur (qui la fait sans qu'on sache pourquoi à l'inspecteur de police) se trouvera insolemment résolue sous la forme du vice. C'est pourquoi on dit si souvent : *ne parlons pas de malheur...*

Que ceci soit pris ou non pour un détour, ce n'est pas important : au fait, le nommé Crépin, jadis Don Juan et beau garçon, qui après avoir tué à coups de fusil son amante et son rival, voulant se suicider d'un troisième coup de son arme à plombs, a perdu le nez et la *bouche* (il est en outre devenu muet), s'est vu reprocher par un magistrat d'avoir mangé du chocolat *bouche à bouche* avec Mme Delarche, celle qu'il devait tuer un beau jour qu'il vit rouge. On se perd en conjectures pour savoir comment cette infâme phrase de Cour d'assises, appliquée ainsi, reconstitue si fidèlement l'image du vice. G. B.

POUSSIÈRE. — Les conteurs n'ont pas imaginé que la Belle au Bois Dormant se serait éveillée couverte d'une épaisse couche de poussière ; il n'ont pas songé non plus aux sinistres toiles d'araignées qu'au premier mouvement ses cheveux roux auraient déchirées. Cependant de tristes nappes de poussière envahissent sans fin les habitations terrestres et les souillent uniformément : comme s'il s'agissait de disposer les greniers et les vieilles chambres pour l'entrée prochaine des hantises, des fantômes, des larves que l'odeur vermoulue de la vieille poussière substante et enivre.

Lorsque les grosses filles « bonnes à tout faire » s'arment, chaque matin, d'un grand plumeau, ou même d'un aspirateur électrique, elles n'ignorent peut-être pas absolument qu'elles contribuent autant que les savants les plus positifs à éloigner les fantômes malfaisants que la propreté et la logique écœurent. Un jour ou l'autre, il est vrai, la poussière, étant donné qu'elle persiste, commencera probablement à gagner sur les servantes, envahissant d'immenses décombres des bâtisses abandonnées, des docks déserts : et à cette lointaine époque, il ne subsistera plus rien qui sauve des terreurs nocturnes, faute desquelles nous sommes devenus de si grands comptables... — G. B.

REPTILES. — Un serpent blanc, sortant de l'orbite droite d'un crâne et y rentrant par l'orbite gauche — ou inversement — de manière que sa tête ou l'extrémité de sa queue se trouve toujours, l'une ou l'autre, à l'intérieur du crâne, symbolise pour certains le devenir éternel des choses, la Grande Année pythagorique, le rythme général du monde, avec ses alternatives de dispersion et de concentration. On connaît d'autre part le rôle du tentateur de la Genèse et la signification phallique partout attachée au serpent.

Le crocodile sacré des Egyptiens, j'en ai peut-être vu la trace au Caire, sous la forme de lézards (ou crocodiles ?) de bois, que nombre de prostituées suspendent au-dessus de leur porte en guise d'enseigne porte-bonheur.

Les grouillements de reptiles dans les bas-fonds des marécages et des cachots, leurs enlacements étranges, leurs combats à coups de crocs, de nœuds ou de venin seront toujours l'exacte image de l'existence humaine traversée du haut en bas par la mort et l'amour. — M. LEIRIS.

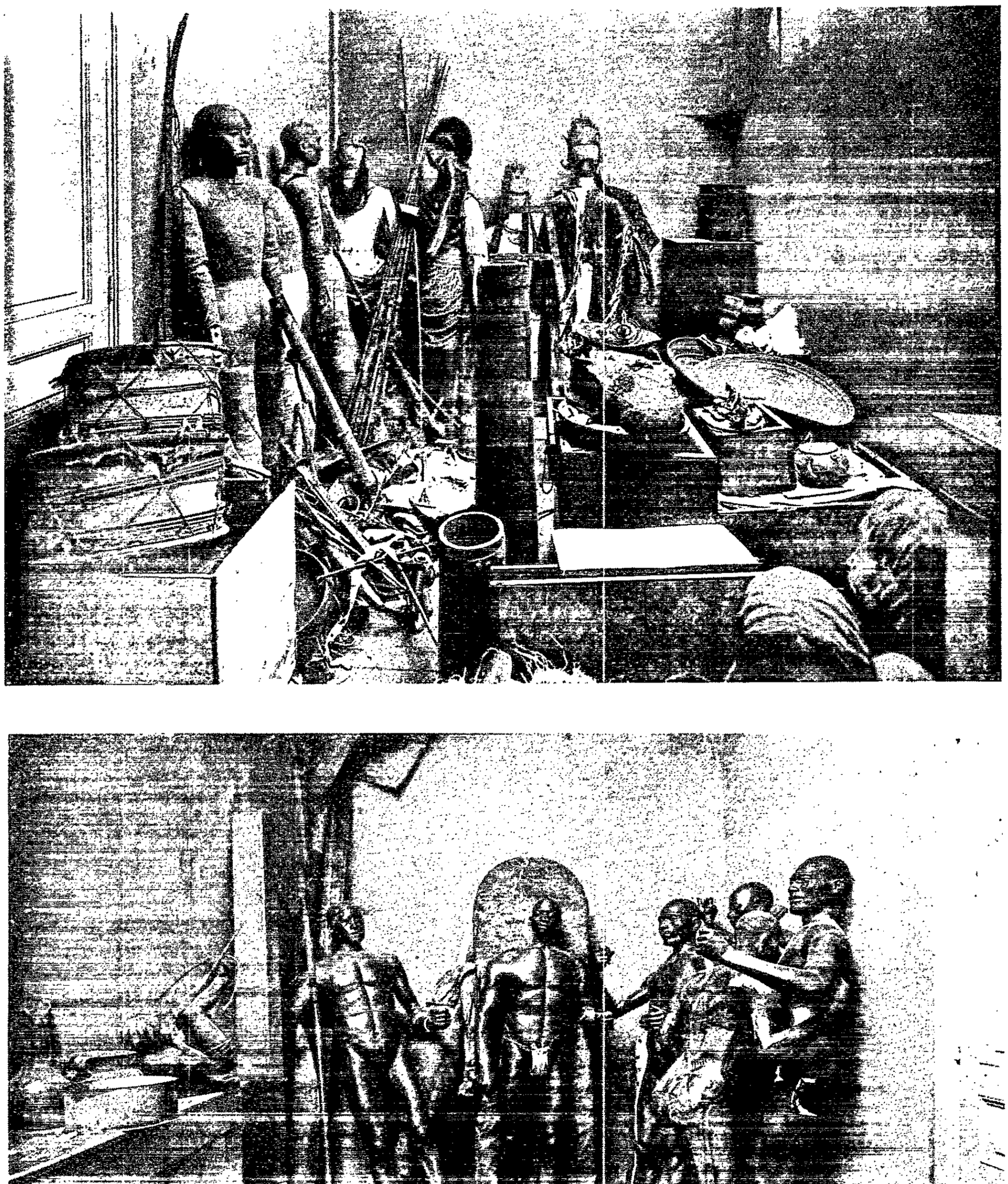
TALKIE (1). — Après un certain nombre de films sonores, dont l'un au moins, *Our dancing daughters* (*Les Nouvelles Vierges*), fera certainement date dans l'histoire du cinéma, non tant pour sa technique que parce qu'il marque dans les films l'apparition d'une forme toute nouvelle de sentimentalité, avec le charme d'une vie facile, gâché par aucun autre souci que celui de montrer des protagonistes d'une jeunesse et d'une grâce prestigieuses ; voici qu'on nous présente un vrai talkie, avec des répliques qui rebondissent, ajoutant quelquefois au gros plan visuel une sorte de gros plan vocal.

La langue anglaise est la langue de l'*amour*, telle est la grande leçon que donne *Weary River*, et ceci est de nature à faire oublier un scénario d'un puritanisme imbécile, éclairé seulement de grandes lueurs passionnelles qui répandent çà et là leurs merveilleuses rougeurs.

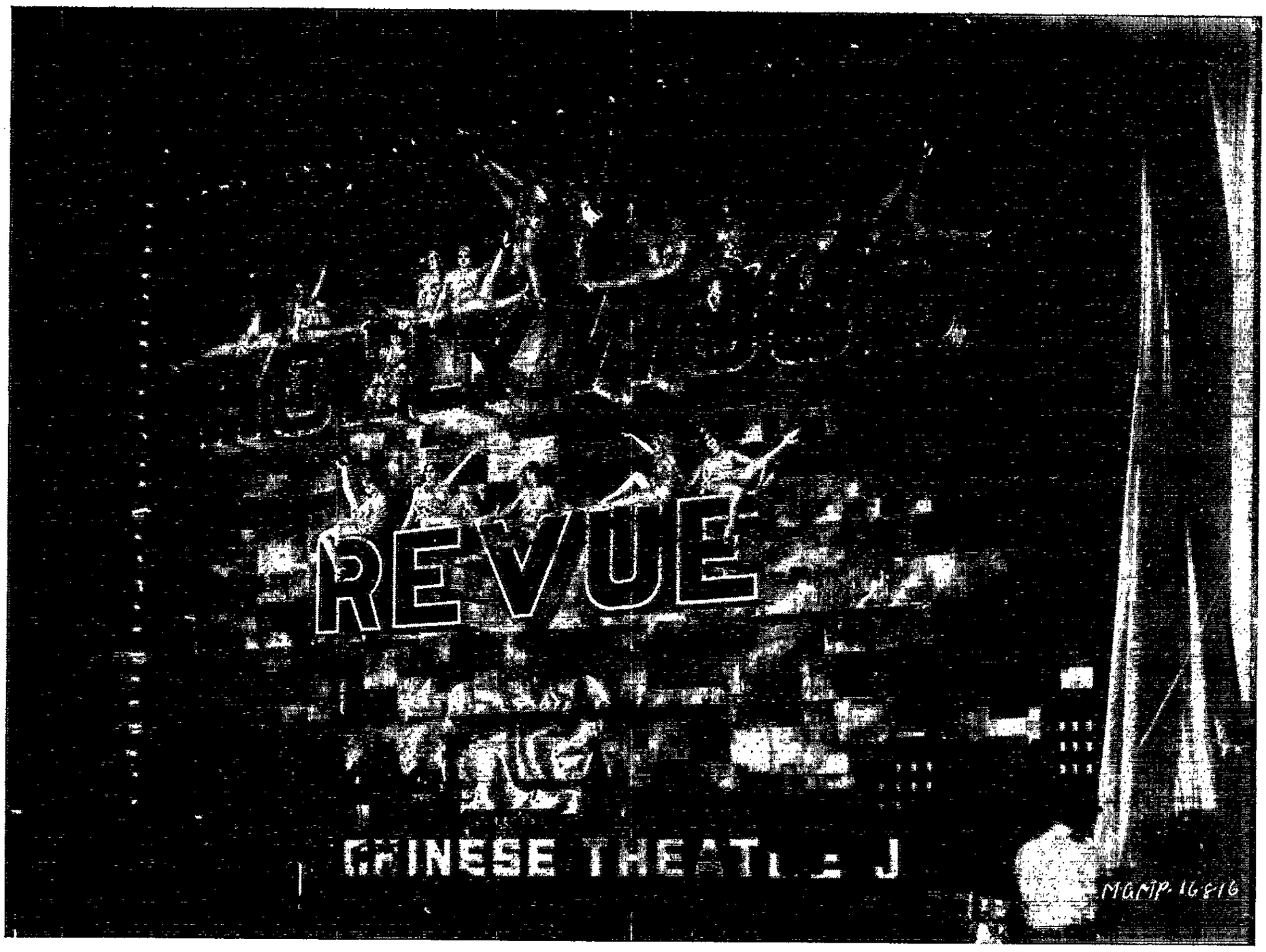
Les esprits routiniers n'ont pas manqué, à propos des talkies, d'accomplir leur sale besogne et de crier, ainsi qu'ils font toujours, au désastre, en l'occurrence à la fin du cinéma. Un tel film leur oppose un péremptoire démenti, en raison même de ses faiblesses, puisque justement il est sauvé moins par telle ou telle image visuelle que par le rôle qu'y jouent les voix. Ce qui montre l'intérêt du talkie.

Grâce à ces films parlants dont on doit tout attendre (*Weary River* l'a démontré), nous pouvons donc enfin nous laisser prendre corps et âme à des scènes d'une sensualité ardente, lancés à la dérive sur le radeau des voix, quand tout s'effondre autour de nous, excepté tel mouvement bouleversant d'une lèvre ou d'une gorge, tel frémissement du bout des doigts, ou telle parole d'oracle sortie de la bouche d'une femme amoureuse, avec l'accent déchirant des montagnes, de la mer, des bars mal éclairés et des grilles de prisons à minuit, belle voix en même temps rauque et douce qu'ont traversée toutes les routes, tous les sillons, tous les sentiers, dans une région où l'on ignore autant ce que peut être le soleil que ce que sont les barrières mobiles de la pluie. — M. L.

(1) A propos de *Weary River* (Clichy-Palace, septembre 1929).



Greniers. Mannequins, débris et poussières (p. 278).



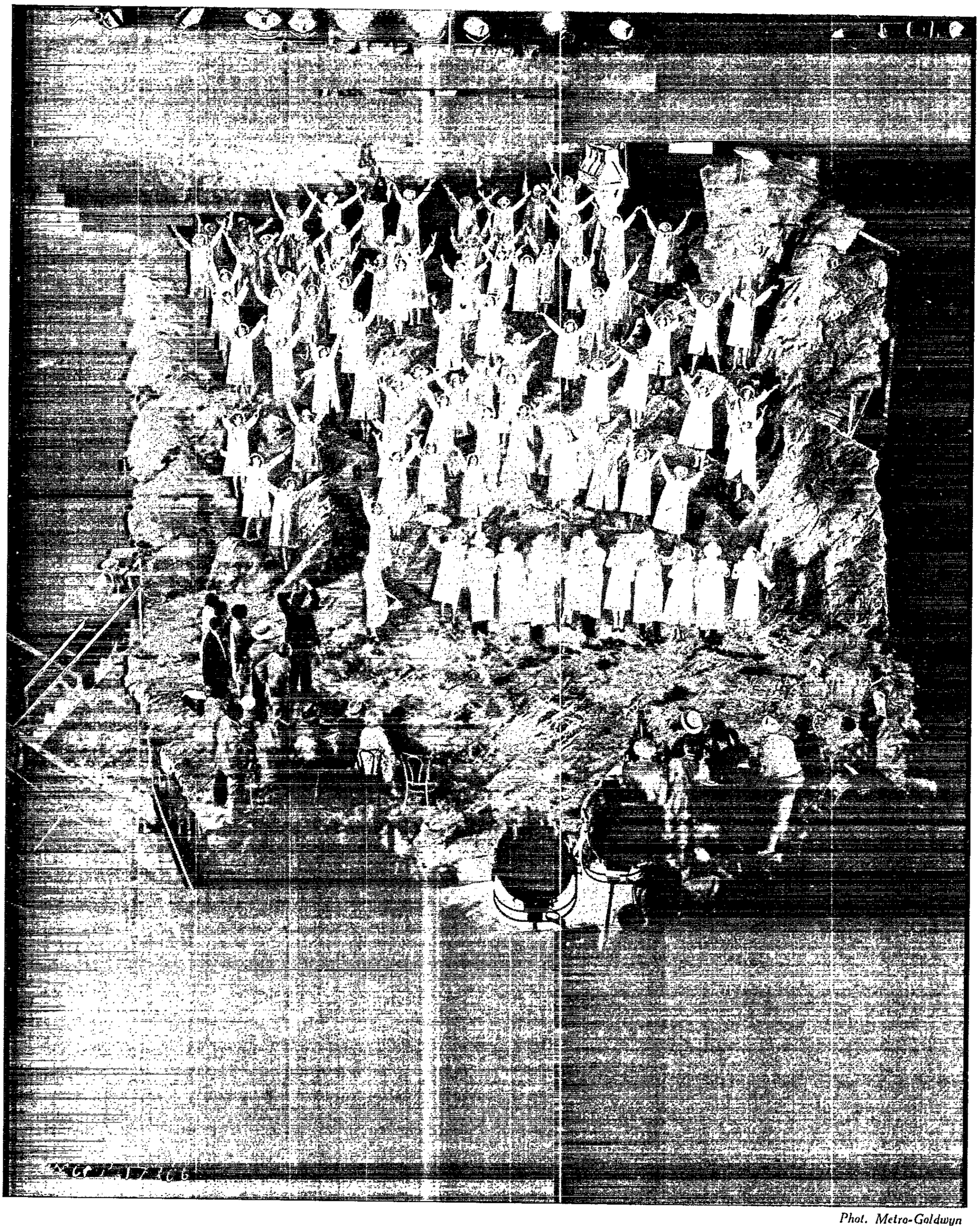
Phot. Métro-Goldwyn

Ouverture du film parlant et sonore " Hollywood revue ", paraphrasant les splendeurs de Hollywood.

LIEUX DE PÈLERINAGE : HOLLYWOOD

On se demande parfois, absolument déprimé, au sortir d'une occupation qui n'avait rien d'agréable (par exemple, sans parler de travailler, se raser, ranger ses affaires, se couper les ongles), quel est le prix d'efforts minuscules, dont on ose à peine parler, de peur d'être regardé avec dédain ainsi qu'une fourmi. Et alors on s'aperçoit que le seul prix est probablement de pouvoir constater, sans aucune erreur, que la partie (qu'on n'a d'ailleurs commencé que malgré soi) est perdue à l'avance, car même si l'on devait s'emparer du pouvoir de tout détruire et de tout construire à nouveau, on préférerait parfois tomber malade. En sorte que le prix, en fin de compte, doit être cette terrible maladie qui est probablement déjà réelle, au cours de laquelle les moindres hochets procurent autant de *distractions.* Car nous en sommes encore au point, cela ne fait pas le moindre doute, où une activité quelconque n'a aucun autre but que de procurer quelque relâche, quelque répit au malheureux imbécile. Mais cela ne s'écrit plus par mépris, simplement par détresse, et parce que la faillite totale de l'activité humaine peut encore passer, aux yeux d'esprits sans police, sans plus pour une *distraction.*

Tout ceci pourrait bien faire comprendre pourquoi, actuellement, Hollywood est le nombril de la Terre, étant le seul endroit où l'on ne songe qu'à amuser le reste du monde, à fabriquer les vessies qui sont nos lanternes ! Hollywood, en somme la ville pour vous faire sangloter ou rire aux larmes, la marchande de coups de revolvers, d'empoisonnements et de pillage de banque et, en général, de tout



Phot. Metro-Goldwyn

Un des tableaux de " *Hollywood revue* ".

ce qui fait circuler le sang. Hollywood est aussi le dernier boudoir où la philosophie (devenue masochiste) pourrait trouver les déchirements auxquels, enfin, elle aspire : en vertu d'une immanquable illusion il ne semble pas, en effet, qu'on puisse encore rencontrer ailleurs des femmes assez dénaturées pour paraître impossibles d'une façon aussi criante. C'est que toute la terre leur jette chaque jour l'argent pour qu'elles ne lui fassent pas faute, ainsi qu'autrefois cela se faisait aux statues des divinités ou des saintes : triste moyen de placer ce qui sauve le cœur dans un mirage clinquant.

Mais plus qu'aucun sanctuaire, Hollywood pourrait être maintenant le lieu de pèlerinage de tous ceux que la vie a traité comme nous traitons vulgairement un morceau d'étoffe (par exemple quand nous y découpons un pantalon) : ne serait-ce que pour sa fausseté impudiquement criée, vraie déesse évidemment, assez nue pour plaire et encanailler ! — G. B.

(1) *Documents* consacrera à divers lieux de pèlerinages de fréquentes notes de chronique, ainsi, dans ce numéro à Hollywood et Notre-Dame de Liesse, prochainement à Lisieux, Lourdes, Chicago, Salt Lake City, etc.

NOTRE-DAME DE LIESSE

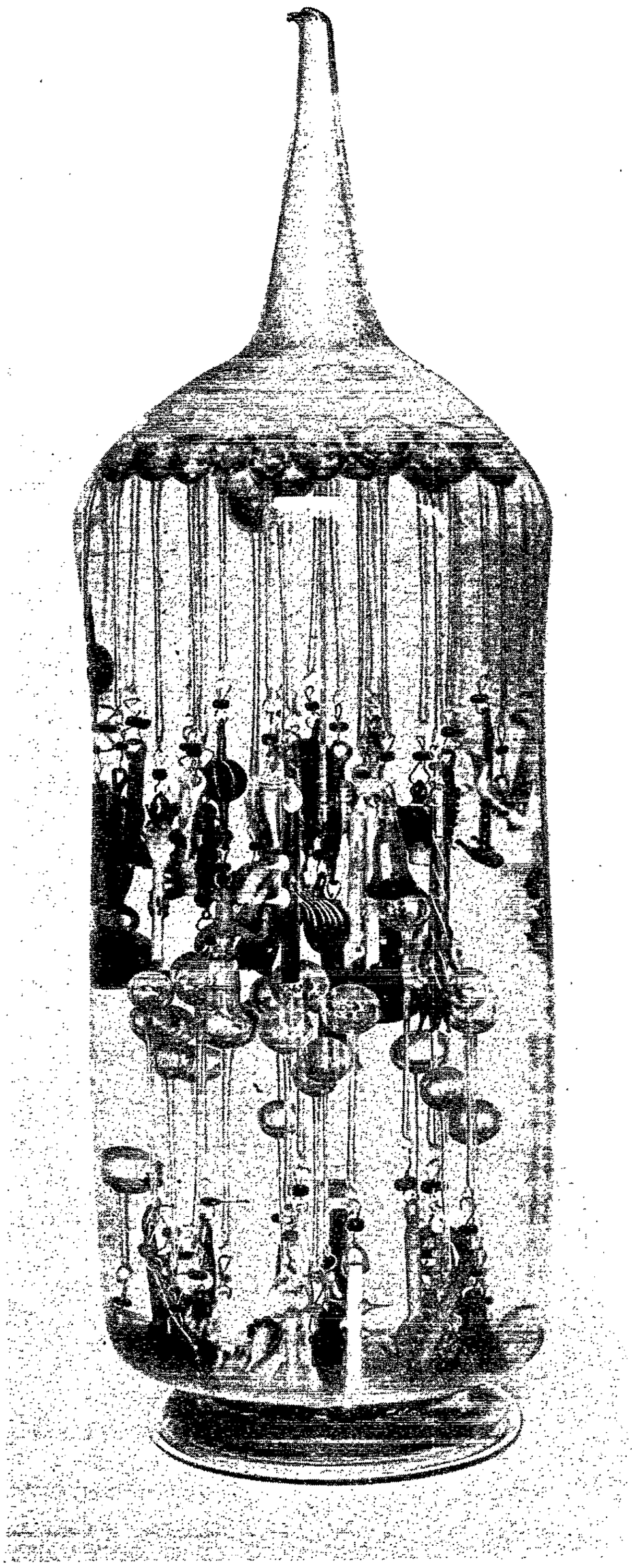
Notre-Dame de Liesse, chef-lieu de canton de l'arrondissement de Laon, est un lieu de pèlerinage très fréquenté, dont l'origine remonte au XII[e] siècle semble-t-il. Des dizaines de milliers de fidèles l'encombrent encore chaque année. Ce sanctuaire est caractérisé par les « bouteilles de la Passion », ampoules géantes pleines d'eau de la fontaine miraculeuse de Liesse, à l'intérieur desquelles sont suspendus à des globules de verre les divers instruments de la Passion et avec eux une foule de figures plus ou moins hétéroclytes. Le volume des globules est calculé de telle sorte que les figures, minuscules bricoles de verre filé et colorié, s'étagent, pendus dans leur aquarium à des hauteurs diverses. La fabrication de ces bouteilles au XVIII[e] siècle est avérée, mais leur origine est probablement plus ancienne.

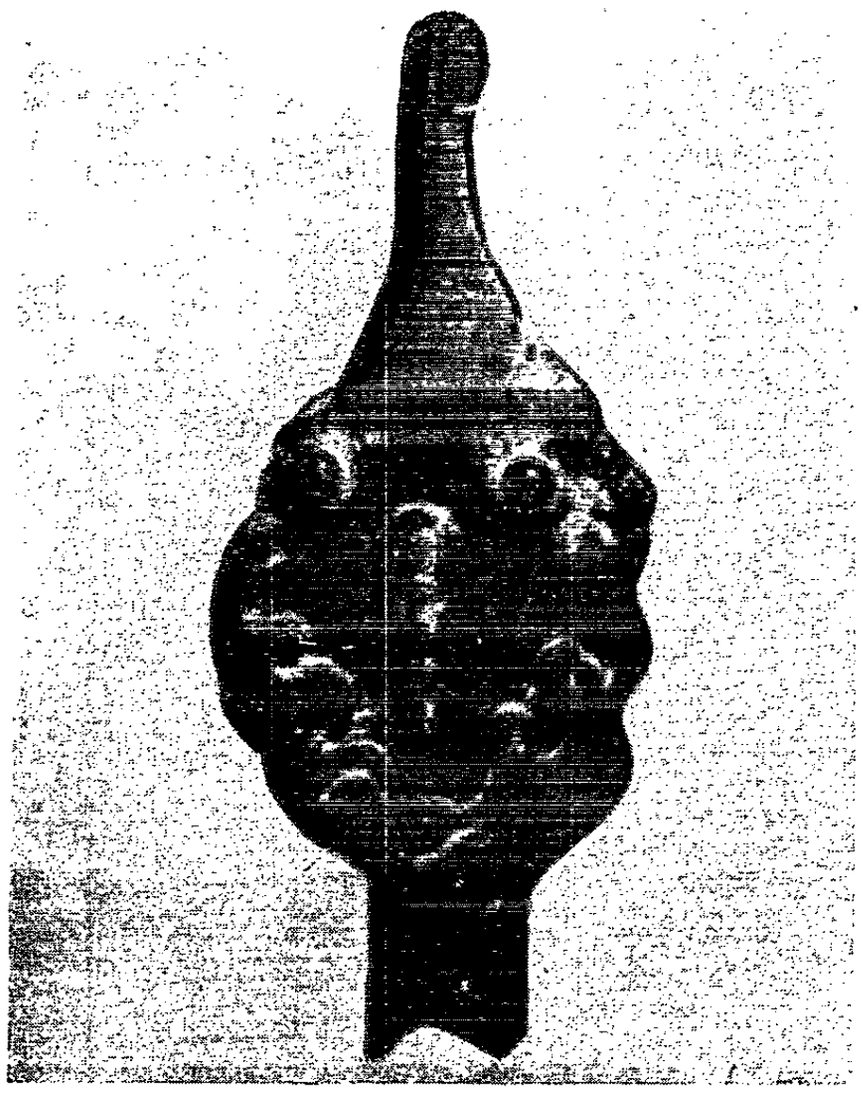
Nous donnons ici d'après une notice locale, la liste des soixante objets contenus dans les bouteilles complètes (il existe, en effet, des bouteilles plus petites, incomplètes et moins onéreuses).

1. *Agneau (la plus ancienne figure du Rédempteur, dont le caractère essentiel est celui de victime).* — 2. *Calice de la Cène.* — 3. *Tête de Judas.* — 4. *Les trente deniers.* — 5. *La bourse de Judas.* — 6. *Larmes de Jésus.* — 7. *Ange de l'agonie.* — 8. *Lanterne.* — 9. *Glaive de saint Pierre.* — 10. *Cordes dont fut lié Jésus.* — 11. *Caïphe.* — 12. *Main qui donna le soufflet.* — 13. *Coq.* — 14. *Hérode.* — 15. *Robe blanche d'ignominie.* — 16. *Pilate.* — 17. *Aiguière demandée par Pilate pour se laver les mains.* — 18. *Colonne de la flagellation.* — 19. *Fouet.* — 20. *Faisceau de verges.* — 21. *Couronne d'épines.* — 22. *Roseau.* — 23. *Ecce Homo.* — 24. *Trompette en tête du cortège.* — 25. *Sainte-Face.* — 26. *Robe sans couture.* — 27. *Dés.* — 28. *Hache (pour équarrir l'arbre de la croix).* — 29. *Scie (pour le scier).* — 30. *Pelle (pour creuser le trou où fut enfoncée la Sainte-Croix).* — 31. *Marteau.* — 32. *Les trois clous.* — 33. *Tenailles.* — 34. *Échelle.* — 35. *Le Christ en croix.* — 36. *L'éponge imbibée de fiel et de vinaigre.* — 37. *Victoire de Jésus-Christ sur le démon.* — 38. *Le Poisson (symbole de Jésus-Christ).* — 39. *Lance.* — 40. *Cœur de Jésus.* — 43. *Soleil (éclipsé à la mort de Jésus).* — 44. *Lune (visible à la mort de Jésus).* — 45. *Etoiles (qui pendant l'éclipse de soleil apparurent au firmament.* — 46. *Clef (le ciel nous est ouvert par la croix).* — 47. *Tête blanche et noire (Universalité de la Rédemption indiquée par les deux races plus particulièrement connues des anciens).* — 48. *Ancre (exprime dans les peintures des premiers siècles une ferme espérance dans le Dieu Rédempteur représenté par le Poisson.* Spes in Deo Christo).

Viennent ensuite les figures et objets particuliers au pèlerinage ou à la Confrérie (filiale de l'antique ordre militaire de Saint-Jean de Jérusalem).

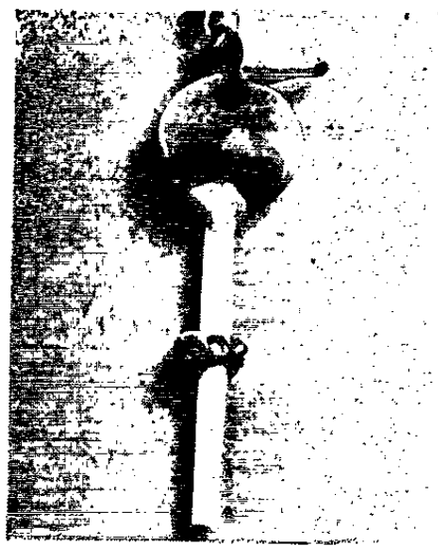
49. *Notre-Dame de Liesse.* — 50. *Jean d'Eppes, l'aîné des trois chevaliers transportés par les anges d'Orient jusqu'à Liesse, le 2 juillet* 1134. — 51. *Hector d'Eppes.* — 52. *Henri d'Eppes.* — 53. *Ismérie (fille de l'émir El-Alfdhal qui gouvernait le Caire au nom du calife Fatimite Haphed Lédinillah. Convertie par les chevaliers, elle fut transportée avec eux à Liesse. Elle portait dans ses bras la statue miraculeuse).* — 54. *Croix à huit pointes ; portant d'un côté le christ, de l'autre Notre-Dame de Liesse (la croix à huit pointes est la croix spéciale de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem).* — 55. *Croix double du Saint-Sépulcre.* — 56. *Saint Jean-Baptiste (patron et protecteur de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem).* — 57. *Saint-Sacrement (La confrérie du Saint-Sacrement fut instituée à Liesse en* 1717 *par le pape Clément XI).* — 58. *Saint-Ciboire.* — 59. *Le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.* — 60. *Crosse épiscopale (Témoignage de l'approbation solennelle et réitérée donnée depuis des siècles par les évêques et le chapitre de Laon, au pélerinage et à la Confrérie de N.-D. de Liesse).*



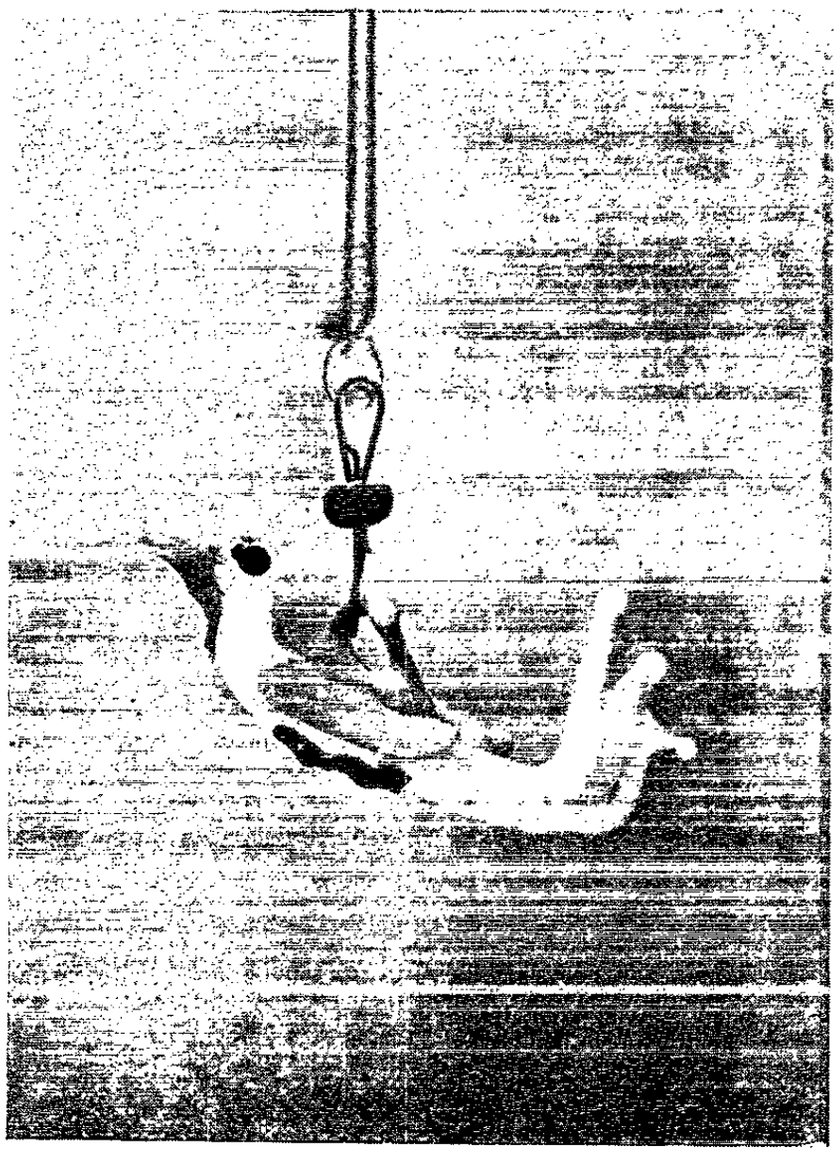


A droite : Bouteille de passion. — Coll. Henri Monnet.

En haut : Sainte-Face. — En bas : Tête de Judas (agrandis 4 fois).

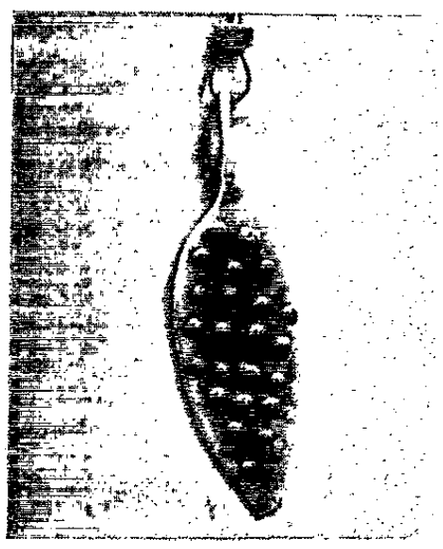


Faisceau de verges (20).

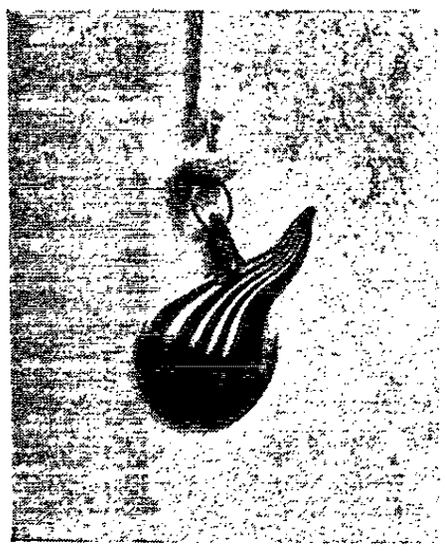


Le Saint-Esprit (59).

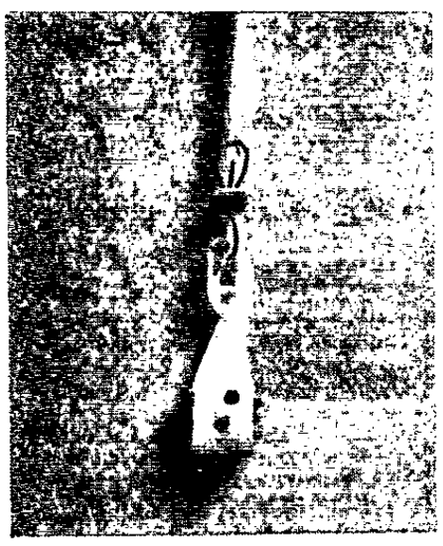
Couronne d'épines (21).



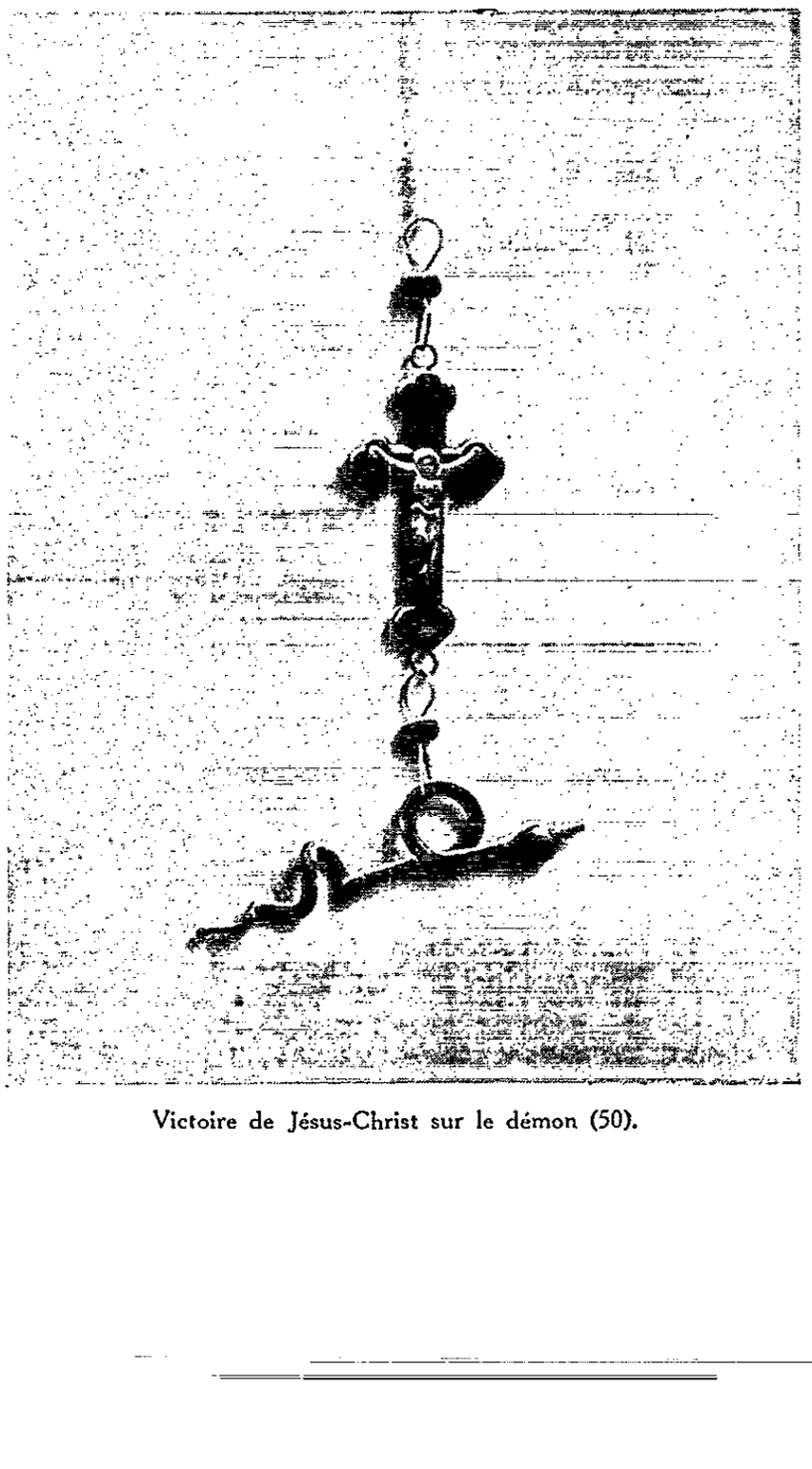
Les trente deniers (4).



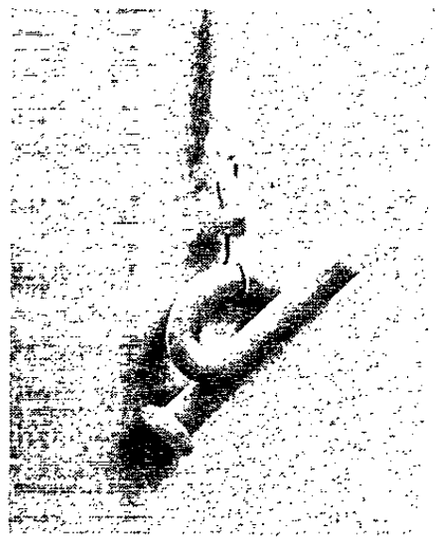
Larme de Jésus (6).



Dé (27).



Victoire de Jésus-Christ sur le démon (50).



Trompette (24)

Ismérie (53).

Jean d'Eppes (50).

EXPOSITION " IL SETTECENTO ITALIANO " A VENISE

On se souvient peut-être de l'exposition de Bergame, où, pour la première fois, l'attention fut attirée sur les œuvres du XVIII[e] siècle italien. L'exposition de Venise donne aujourd'hui un heureux aperçu de la peinture, de la sculpture et en général des œuvres d'art de cette époque. C'est ainsi que sont exposés les Arazzi de Toscane, les meubles, les faïences de Milan, de Venise, de Bassano. Nous signalons parmi les peintures les admirables tableaux d'Antonio Canaletto de la collection du duc de Beaufort : ces toiles qui se rapprochent de la manière de Constable ont été peintes lors du second séjour de l'artiste en Angleterre, à Badminton. L'exposition présente également des œuvres du gènois Magnasco *creatore della pittura di tocco e di macchia* : citons son Organiste. Les Tiepolo sont brillament représentés : Jean-Baptiste, le fils, entre autre par l'Ulysse de la collection del Schio, Jean-Dominique par les fresques qu'il a exécutées pour sa villa milanaise de Zianigo, en particulier la série des Pulcinella que nous publierons ici prochainement. Parmi les sculpteurs, nous pouvons citer Pietro Bracci, ce Houdon de l'art italien.

Nous publions ici (p. 288) deux groupes d'images, un groupe des Rois mages, un autre des Bergers. De telles représentations, mises à la mode à Naples par Charles III de Bourbon vers 1735, étaient désignées sous le nom de crèches (*presepe*). Elles appartiennent à l'art populaire napolitain. Les figures dans la fabrication desquelles entrent le bois, la terre cuite et la cire, sont soutenues par une armature de fer. La plupart du temps les bras sont en bois et les têtes en terre cuite.

Les sculpteurs en renom de l'école napolitaine ne dédaignaient pas de travailler à de telles crèches. Les Bolonais et les Siciliens ont également fabriqué des *presepe :* les travaux de ces derniers étonnent par une sentimentalité exceptionnellement forcée. Les crèches napolitaines que nous publions faisaient partie d'un ensemble de onze groupes. L'influence de la peinture napolitaine est indéniable. En général, les *presepe* suivent les traditions anciennes des Napolitains et peuvent être classés entre l'art populaire romain tardif et le naturalisme romain tardif des faïences de Capo di Monte. — Carl EINSTEIN.

PSAUTIER IRLANDAIS DE DOVER

Le manuscrit dont nous reproduisons (p. 286) une des peintures est conservé au Saint-John's Collège, à Cambridge. Cette crucifixion est un des beaux exemples de la peinture irlandaise du x[e] siècle. Le Christ est représenté vêtu, ayant à ses pieds Longinus, l'homme à la lance, et Stephaton, l'homme à l'éponge de vinaigre.

On sait que l'art monastique irlandais a joué un rôle important dans le développement ultérieur, notamment en France où les irlandais qui, vers l'époque carolingienne, eurent l'initiative dans l'évolution du monarchisme en Occident, exercèrent leur influence à Saint-Denis et à Saint-Martin de Tours.

LE LEGS SCHLUMBERGER AU CABINET DES MÉDAILLES

A la mort du grand byzantiniste Georges Schlumberger, une importante collection est partagée entre diverses fondations publiques. Le cabinet des médailles recueille une partie importante du legs avec les séries de monnaies byzantines et arméniennes. Mais nous réservons un intérêt particulier à certaines séries plus spéciales jointes aux suites monétaires : ainsi les pierres gnostiques, les amulettes byzantins et quelques bractéates d'or des plus curieuses dont nous publions dès aujourd'hui un exemple (p. 287).

PUBLICATIONS ETHNOGRAPHIQUES

L'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris publie dans sa belle collection un livre de Maurice Leenhardt, *Notes et Documents sur le Néo-Calédonien.*

Cet ouvrage constitue la première partie de l'étude que cet auteur consacre à la Nouvelle-Calédonie, où il a séjourné pendant de nombreuses années.

Le moindre éloge à faire de ce livre est qu'il a sa place dans une collection ethnographique des plus attachantes, tant par sa haute tenue scientifique que par l'agrément de sa présentation, et qui compte déjà des ouvrages comme :

Les Bas-reliefs des Bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey), par Em. G. Waterlot.

L'Art Néo-Calédonien, par G.-H. Luquet.

SPECTACLES NÈGRES A NEW-YORK

Le Lafayette Théâtre de New-York présente actuellement un film *Hallellujah*, entièrement interprêté par des noirs. Nous espérons en publier prochainement un compte rendu. Nous signalons également une comédie musicale intreprêtée par des noirs : *Hot Chocolates.* Nous tenons à mettre nos lecteurs au courant des nouvelles productions des nègres des Etats-Unis, qu'il faudra, de plus en plus, placer au premier rang de tout ce qu'on nous donne au monde à voir ou à entendre.

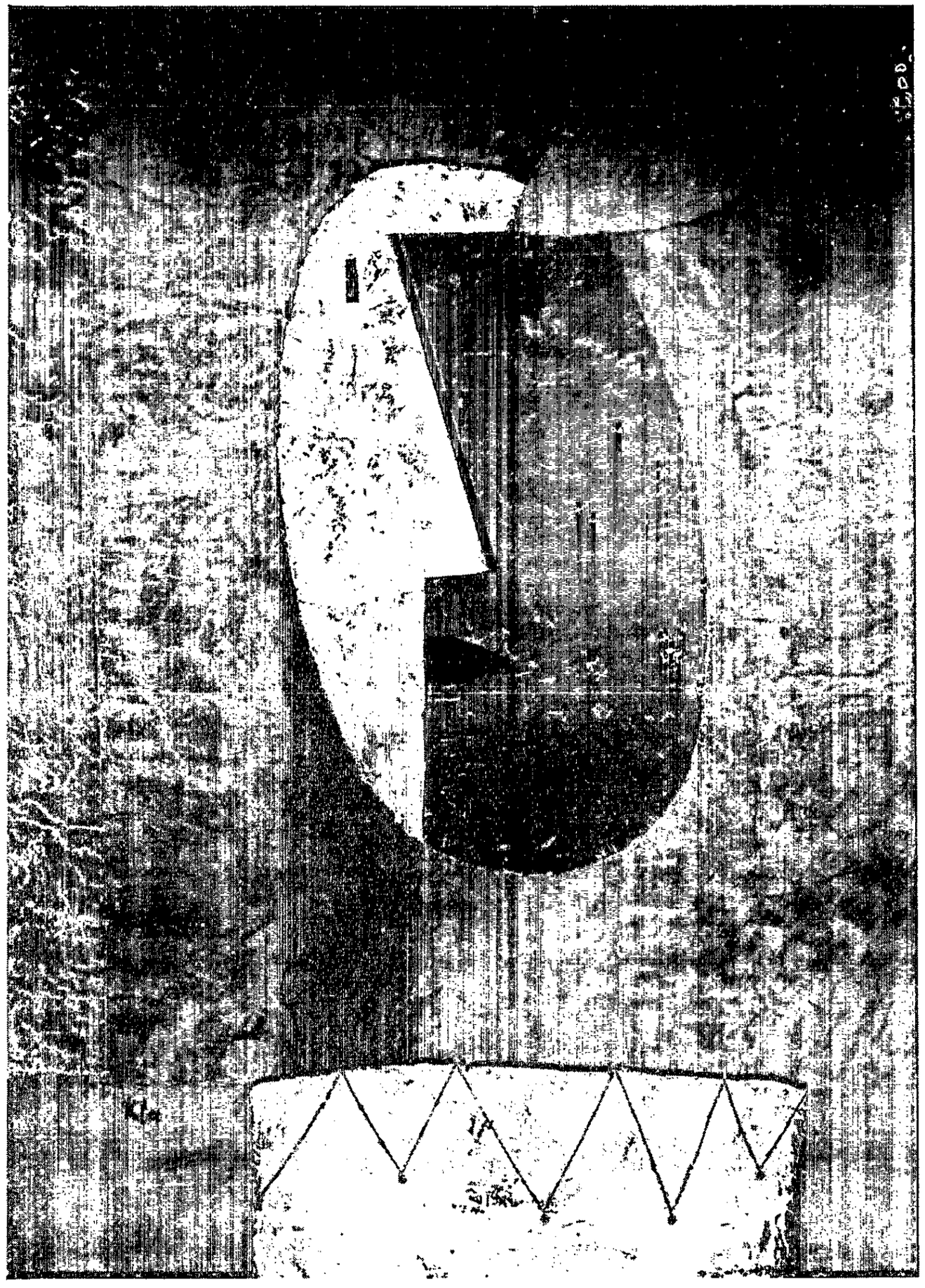


Tableau récent de Paul Klee : Clown.
Galerie Flechtheim.

Psautier irlandais. Saint-John's Collge Library. Cambridge.
(D'après O. E. Saunders, *English Illumination.*)

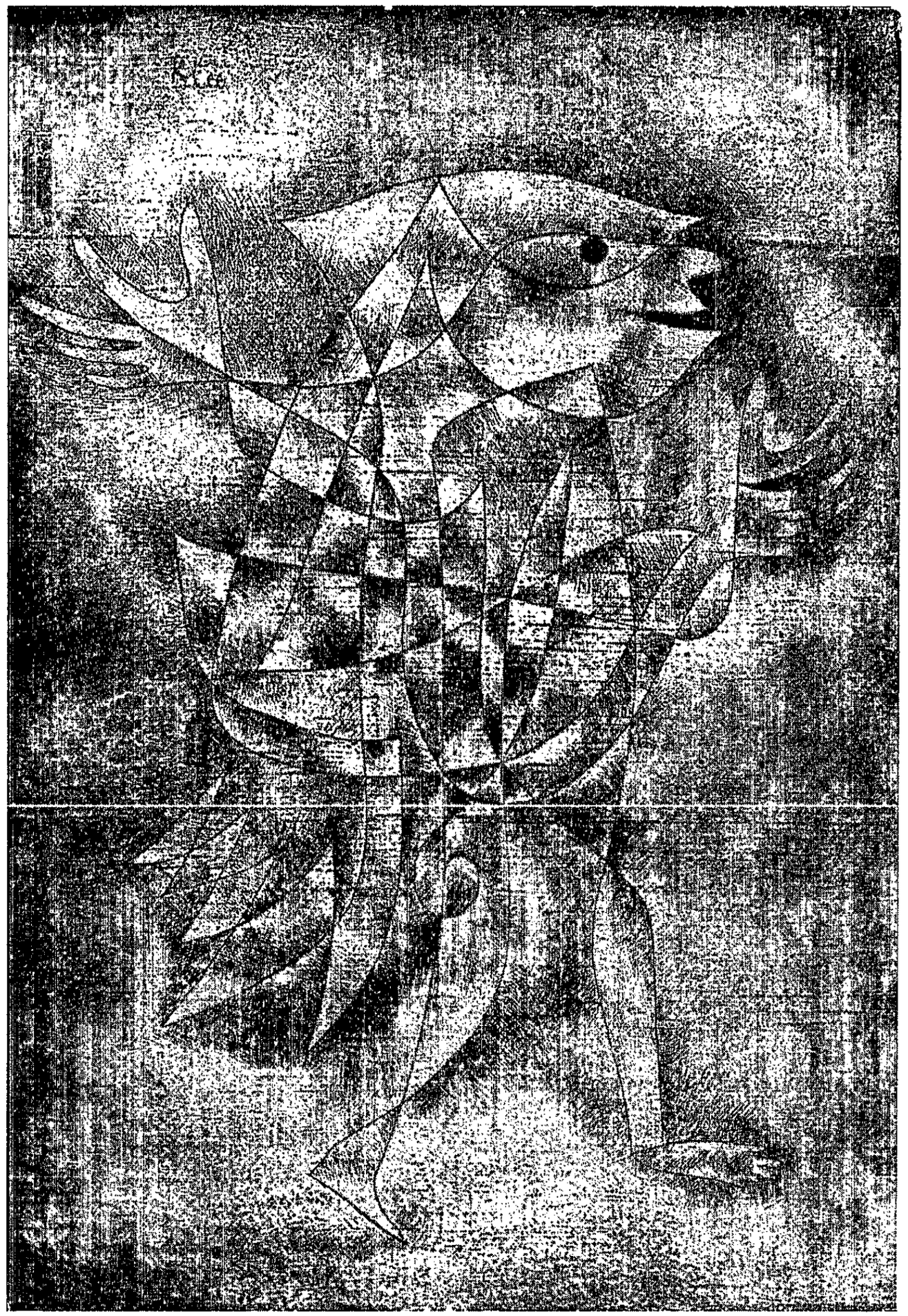


Tableau récent de Paul Klee.
Fou en transes. — Berlin Galerie Flechteim.

A. - Droit de la Bractéate

B. - Revers

Bractéate d'or. Provient du sud de la Russie. Époque indéterminée. — Collection Schlumberger.

Deux détails d'une crêche napolitaine. 1) Groupe des Bergers. 2) Groupe des rois Mages.
Coll. Vincengo Catello. — Exposition du XVIII[e] siècle italien, Venise 1929.

DOCUMENTS. - Nr 5. October 1929

ENGLISH SUPPLEMENT

THE MYSTERY OF ABRAHAM, THE JEW

There are lost among the confused data of history, masked figures, the immense importance of whose role is conveyed to us without it being possible for us to detect in any way those legendary " men behind the scenes ".

Abraham, the Jew, as we know him today, is buried beneath a cloak of darkness.

All we know of him is what Nicolas Flamel tells us in his " Explanation of hieroglyphic figures placed by me Nicolas Flamel, clerk, in the cemetery of the Innocents in the fourth arch. "

" Therefore I, Nicolas Flamel, clerk, since after the death of my parents I earned my living by doing clerical work, by drawing up inventories, by making up accounts and determining the expenditure of guardians and minors, there fell into my hands for the sum of two florins a golden book, very old and large ; it was not in paper or parchment, as are other books, but was made (as it seemed to me) of thin strips of the bark of young shrubs. The binding was in very thin copper, all engraved with strange letters or figures. It contained three times seven leaves, for they were thus numbered at the tops of the pages, the seventh of which bore no writing but paintings of a rod ans serpents swallowing each other up ; on the second of the seventh leaves there was a cross on which a serpent was crucified ; on the last of these seventh leaves were painted desert places in the midst of which beautiful fountains played, several serpents coming out of them and crawling about here and there. On the first leaf was written in large capital letters of gold :

" Hail to thee Abraham, the Jew, prince, priest, Levite, astrologer and philosopher to the race of the Jews, which through the wrath of God has been scattered among the Gauls. "

" After that followed violent execrations and maledictions (the word Maranatha being frequently repeated) against any person casting eyes upon the book, unless he were a sacrificer or a scribe. "

After which Nicolas Flamel goes on to describe the figures and how he studied to understand them. The text of the book had sufficiently enlightened him to convert him to alchemy, but not enough to show him with which substance he should start... his search of the philosopher's stone. A certain Anseaulme, who taught him, even made him lose twenty one years by giving him erroneous explanations.

Flamel, in despair, with the consent of the discreet and reserved Perenelle, his wife, made a vow to go to Saint Jacques de Compostelle on a pilgrimage, with the hope moreover of obtaining assistance from *some Jewish priest in one of the synagogues in Spain*. Our alchimist, as it appears, may well have been suspected of heresy and his pilgrimage seems indeed to be a pretext for such a long journey.

During his return journey he made the acquaintance of a merchant of Boulogne, who introduced him to a very learned Jewish doctor named Canches, who explained the meaning of the book to him.

These two new friends started back to France together. The Judeo-Christian doctor died at Orleans (perhaps poisoned, for Flamel states that he was seized with vomiting fits) and was buried there in the church of Sainte-Croix. The pilgrim however had obtained the necessary information, for he and his wife Perenelle converted, on Monday January 17th 1382, half a pound of mercury into pure silver and on the 25th April of the same year, at five o'clock in the evening converted the same quantity of mercury (no doubt philosopher's mercury) into *almost as much pure gold, certainly better than ordinary gold, softer and more flexible*. It is evident that nothing in this account enables us to assert the existence or non existence of Abraham, the Jew. Does this passage contain an allusion to the great Abraham of the Bible, is the name a symbolical pseudonyme or is the reference to a Jewish alchemist of more recent date ? How can the question be solved ? The book of Abraham the Jew has again disapeared.

The reproduction of these figures carried out by Nicolas Flamel on the wall of the cemetery of the Innocents was visible until the beginning of the 19th century ; alchemists used to come to look at it ; these figures were reproduced in the form of engravings.

The entire treaty on the philosopher's stone is contained in their remarkable symbolism. It is thanks to them that alchemists have been able to pursue their studies throughout the centuries. They

have misled the " blowers ", the fathers of modern chemistry, and, as for us, we cannot believe that mere chance has led them to the walls of the charnel-house.

According to the article of Robert DESNOS, *p.* 233-239.

A GOLD AND SILVER SMITH'S WORKSHOP AT ESSEN IN ABOUT A. D. 1000

The Cathedral of Essen is undoubtedly one of the most important buildings, representing Ottonian art. Firstly the church itself is a building of the greatest interest both from the artistic and historical standpoint ; the treasure is however the chief reason of the church's celebrity. Although but a small portion of the ancient riches have come down to us, it is sufficient to give us a clear idea of the development of artistic culture at the time of the foundation of Essen, about A. D. 1000. The names of the abbesses Mathilda and Theophanu are linked up both with the history of the construction of the building and with the master-pieces in the treasure. The name of Mathilda (871-1011) figures on the big bronze candelabrum with seven branches and on two processional crosses. Theophanu (1039-1056) appears on a metal carved binding and on a processional cross. A gold statue of the Virgin, a sword, another cross and a kiss of peace are in style similar to the above mentioned dated works. Therefore a group of primitive Romanic works represents the artistic production at the time of the foundation of Essen and prove the existence of a workshop in this town.

In this case the classic influence of antique tradition is combined with Byzantine art, as in the monastic architecture of the Ottons. The works of the abbesses, who had a taste for art at the court of the Ottons, where Byzantine influence was prevalent, form the transition between Byzantine art and the master-pieces of Essen.

After the 11th century we have no direct proof of the activity of the Essen workshop. Its fine artistic period is over. The productions of the primitive Romanic period are the only ones connected with the life of the monastery. In conjunction with the construction of the abbatial church they illustrate the remarkable development of artistic culture at the time of the foundation of Essen, about A. D. 1000.

According to the article of Wilhelm KÄSTNER, *p.* 240-247.

MUSICAL INSTRUMENTS IN AN ETHNOGRAPHICAL MUSEUM

These notes are as much a study in musical organology as in ethnography.

The science of ethnography recognizes that no musical instrument can be excluded from a methodical classification. It is to travellers, to missionaries, to ethnographers that the history of musical instruments owes the only detailed descriptions of objects and processes, about which musicographers otherwise would not have known. An ethnographical museum seems to us the best laboratory for this kind of research work ; it has over schools of music and art museums the advantage of having omitted nothing of man's artistic experience. It admits moreover that the aims of art are various, — religion, magics war, hunting, gambling, language.

To include musical instruments in an ethnographical museum is to risk their being scattered among very many objects, which have no other relationship with them but that of a geographical, technical or external order. An intermediate solution would consist in there being within the museum an independent classification of musical instruments, the glass cases containing only these latter not being excluded from rooms given up solely to the objects of a certain region or continent. Certain musical instruments are examples of various, degrees of relationship between the plastic arts and organology, and moreover leave us somewhat doubtful about their being solely for musical use.

There is a correspondance between on the one hand instruments, which are at the same time objects of art or idolatry—it being impossible to state which factor prevailed and how the psychology of the instrumentalist was consequently modified—and on the other hand instruments, the essential technical qualities of which cannot be precisely determined. Hence a control by means of photography is necessary. Beside the instrument exhibited must be shown a photograph of the one who plays it. However in an ethnographical museum the photographic reproduction has other uses besides this one : as it is always accompanied by its synonym—the phonograph—it expresses for us the idea regarding instruments that the player is everything and that owing to him nature becomes the direct source of sound.

As a result of the necessity of a nomenclature there is another series of difficulties. For the same instrument the local name may vary from one village or tribe to another ; there is a chance of finding exactly the same description of similar instruments, but under several different names. However valuable may be for example the " *Reallexikon der Musikinstruments* " by Curt Sachs, this author has at his disposal only very limited means of comparason ; he therefore restricts to too great an extent the possible variations of a given instrument ; is he sure that a Pan's flute of a certain Oceanic island never had more or less pipes than the one, which he quotes under a local name ? Sometimes the large number of local names exceeds the estrircted variety of the instruments, at other times one name is invariably used for different kinds of instruments. However it would be even more dangerous to apply to native instruments the names of our own. Such a process may allow of certain syntheses, but it is apt to lead to arbitrary assimilations and takes no account of delicate psychological factors, which we tried to point out in connection with the drum of the New Hebrides and the anthromorphous guitar. And why give the name of violin to Arab or Javanese instruments, which are less like the violin than our viola or violin-cello ? The question is whether the instrument itself produces its own scale or whether through the skill of the instrument maker, who selected the chords and pierced the pipes, the instrument was not tuned to a scale, which had been previously determined. It is in this branch that musical ethnography and aesthetics should together provide us with the most valuable information.

According to the article of André SCHAEFFNER, *p.* 245-254.

DRAWINGS BY DELACROIX

The album of drawings by Delacroix, some of which are reproduced here, now forms part of the David-Weill collection. It was included in the Delacroix exhibition at the Ecole des Beaux-Arts in 1885 It consists of 23 numbered leaves ; it is 9 inches wide and 7 inches high and is half bound in brown leather. It is difficult to give any estimate as to its date.

According to the article, p. 255-259.

" ROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS "

A spectator, on crossing the stage of the Chatelet Theatre, would probably be more or less suffocated ; every scene in the performance of " Round the World " has a nauseating odour of dust and naphthaline. The half mouldy dialogue, left for account, leads the unfortunate spectator astray into a cardboard universe, which is even stupider and more mouldy than the real one ; the question may be asked as to how long this earth of ours waited to be summed up by the jokes of a French valet, the jovial Passepartout, who is the singular mouthpiece of western idiocy.

According to the article of Georges BATAILLE, *p.* 260-262.

JOAN MIRO

The Catalonian painter Joan Miro, who has been living in Paris since March 1920, was born on April 20 th 1893 at Barcelona. The first exhibition of his paintings at the Gallery " La Licorne " (April 29th to May 14th 1921) attracted very little attention, but a few years later the exhibition at the Gallery Pierre (June 12th, 27th 1925) created a considerable sensation.

If there was a time Miro's painting set down and solved without effort all sorts of small equations (sun = potato, slug = small bird, gentleman = moustache, spider = sex, man = soles of the feet), it would appear that today this is no longer the case and that this artist is no longer satisfied with too simple solutions. It might have been supposed that our sky, eternally filled with depressing buffooneries, was faithfully represented in his work, in which strange hordes of will o' the wisps madly ran here and there, dogs had behinds like the half of a lemon, trees had boughs like newspapers and toes were of tentacular form...

Miro has now broken away this sorcery. His paintings are still passionate mysteries, but mysteries which are not afraid of the clear light of day ; they are all the more disconcerting as no cock-crow will put them to flight. The ghosts he introduces on to the scene will not fade away when the twelve beats of midnight ring out from the hilarious clocks. The eyes of his personages will no longer spring out from their orbits on every occasion. The hats will erect solid scaffoldings on the heads that wear them, the heads themselves being placed on strong and atrocious necks like those of ducks. And the so beautiful lady, always with so beautiful a waspish waist, will not vanish into cigar smoke when the northern star appears.

If however the queen of Prussia's room consists only of a floor and bare walls, the reason for this is elementary ; it is because the furniture has melted into water, just as my table sometimes does when I am tired and when I cannot drive away my boredom with books and cigarettes. (Under these circumstances I go out, I walk along the streets with my eyes wide open, and I try to adopt towards my surroundings the attitude of an amazed child, which is Miro's. All organisms, sprung from their point of origin, glide away, brightly coloured puddles and yet enclosed within definitely marked outlines ; this brings me back to Miro's paintings. I blow my nose ; this nasal trumpet brings me back a second time to Miro's paintings. I increase my speed, I look into a shop window where some superb neck-ties appear like the flames of a fire ; and a third time...).

That liquefaction, that implacable evaporation of all forms of structure—as implacable as any of the other vicious circles in which I and the whole of creation move—that flabby sinking away of substance, which renders everything—ourselves, our thoughts and our environment—similar to Medusae or poulps, Miro can claim to have very adequately portrayed it in several of his early paintings and especially in the series of portraits he is now doing, as beautiful as sneers, or as agriffites showing human architecture in its most grotesque and horrible aspect.

According to the article of Michel LEIRIS. *p.* 263-269.

IN PRAISE OF IMPRUDENCE

There is but one virtue, imprudence, which alas ! is not included in the conventional virtues, the sign of which is on the contrary prudence, and the prerogative of which is boredom, if indeed the best way of dealing with conventional people is to be generous towards them and if joy is the only efficacious apology for evil when faced with good, which necessarily bores and is bored.

If intercourse with conventional people has never developed anybody's personality and if nevertheless everybody prefers it to frequenting more peculiar types, it is only because we would rather be bored than robbed or killed, in which we are mistaken.

In our moments of perfect lucidity we notice that boredom is always stagnant and is a little below the heart, which it sometimes submerges. Therefore it merely becomes a question of lightening one's heart, so as not to be exposed to the temptation of seeking for evil as a form of distraction nor for good. He who overcomes boredom no longer requires either evil or good. It is simply a matter of being slightly above evil or good and of giving oneself up to the joy of generosity ; by being constant to the principle of generosity, one does away with morality.

According to the article of Marcel JOUHANDEAU, *p.* 270-274.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

Le Gérant : Georges LAMBERT.

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

6

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

Carl EINSTEIN. Tableaux récents de Georges Braque. — Georges BATAILLE. Le gros orteil. — Dr Henri MARTIN. L'art solutréen dans la vallée du Roc (Charente). — Dessins inédits d'Ingres. — Marcel GRIAULE. Totémisme abyssin. — Le trésor de Nagy-Szent-Miklosz. — Alejo CARPENTIER. La musique cubaine.

Chronique par Jean Babelon, Jacques Baron, Georges Bataille, A. Eichhorn, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris.

Photographies de Jacques-André Boiffard et Eli Lotar.

PARIS, 106, Bd Saint-Germain (VIe)

M. & R. STORA

32 BIS, BOULEVARD HAUSSMANN

OBJETS D'ART

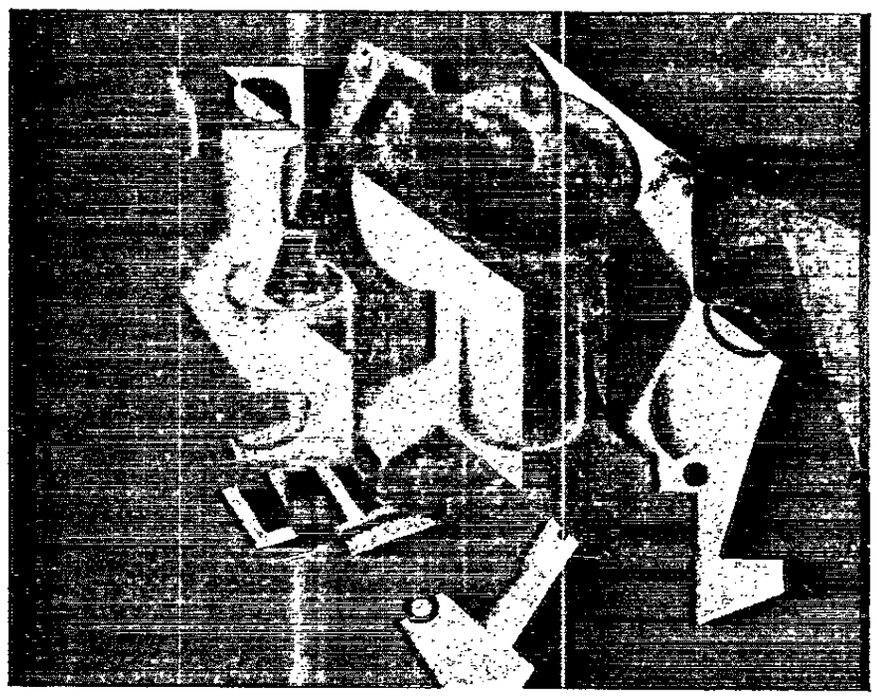
ET

TAPISSERIES

GOTHIQUES ET RENAISSANCE

GALERIE FLECHTHEIM

AUGUSTE RENOIR
ET LES MAITRES CONTEMPORAINS
SCULPTURES POLYNÉSIENNES



Juan Gris, nature morte.

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

SÉLECTION

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE

Directeur : ANDRÉ DE RIDDER

SÉLECTION publie chaque année 10 CAHIERS comprenant, à côté de chroniques d'actualité, une monographie consacrée à l'un des principaux artistes de ce temps ; chaque cahier se compose de 64 à 144 pages, dont 32 à 80 reproductions.

PARUS :

1 Raoul Dufy — études de Christian Zervos, Pierre Courthion, Fritz 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 Ch. Dasnoy, Luc et Paul Haesaerts, Paul Fierens, Franz Hellens, F. Perdriel, Jean Milo, M. Roelants, J. Greshoff et 85 reproductions et dessins (132 pages).

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

6 Marc Chagall — études de A. de Ridder, W. George, M. Raynal, Jacques Maritain, Charensol, Joseph Delteil, Paul Fierens, A. Vollard, P. Courthion, A. Efross, Karl With, Chagall et 97 reproductions et dessins (152 pages).

VIENT DE PARAITRE

Louis Marcoussis — 48 reproductions. Textes par Tristan Tzara, E. Tériade, J. Cassou, Paul Fierens, Silver, Maurice Raynal, W. George, Max Jacob, W. Uhde, C. Zervos (72 pages).

EN PRÉPARATION :

GEORGES DE CHIRICO.
MAX ERNST
GROMAIRE
FLORIS JESPERS
ANDRE LHOTE
JEAN LURÇAT
JOAN MIRO
G. VAN DE WOESTYNE
F. VAN DEN BERGHE
RENÉ MAGRITTE
SOUTINE
CRETEN-GEORGES
CONSTANT PERMEKE
HUBERT MALFAIT, ETC.

Abonnement (10 cahiers)

Belgique . . . . . 75 francs. Étranger . . . . . 100 francs.

Prix du cahier

Belgique . . . . . 10 francs. Étranger . . . . . 15 francs.

ÉDITIONS SÉLECTION
126, Avenue Charles De Preter, ANVERS

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

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 15 DÉCEMBRE 1929

(Numéro 84)

BORIS PILNIAK..... Bois des Iles (1).
MARIE LE FRANC..... Epaves.
ANDRÉ GAILLARD..... L'Ombre et la Proie.
EMMANUEL BERL..... Mort de la Morale Bourgeoise (fin).
PIERRE GUEGUEN..... La Forêt de Brocéliande.
HENRI PETIT..... Fidélité.

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

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**48** fr.	**26** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale	**60** fr.	**32** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie.	**40** fr.	**22** fr.
Tous les autres Pays	**65** fr.	**35** fr.

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

France et Colonies, Belgique et Luxembourg. Un an :	**60** fr.
Pays ayant accepté le tarif de l'Union postale.	**72** fr.
Bulgarie, Hongrie, Roumanie, avec 12 fr. 50 de livres	**48** fr.
Tous les autres Pays	**72** fr.

ÉDITION DE LUXE : France, un an : **85** fr. — Étranger, un an : **100** fr.
LE NUMÉRO : France, Belgique et Colonies : **5** fr. **50**. — Autres Pays : **7** fr.

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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'Hiver de ARTWORK contient :

NOTES DE VOYAGE, *par le Professeur Henry Tonks ; Slade Professor of Fine Art, Collège de l'Université Gower Street.*

PORTRAITS DESSINÉS A TRINITY COLLEGE, *par le Professeur Arthur Hind, anciennement Slade Professor of Fine Art à l'Université d'Oxford.*

ROMANO ROMANELLI, *par Randall Davies.*

SAUVEGARDE DU PAYSAGE, *par C. R. Ashbee M. A., R. B. A., fondateur du London Survey Committee, fondateur de l'Essex House Press.*

QUELQUES DESSINS AUTOMATIQUES, *par Charles Aitken, Directeur de la National Gallery, Millbank.*

CHARLES MACKINTOSH, *par Major Desmond Chapman-Huston.*

ARTWORK paraît quatre fois par an *(Printemps, Eté, Automne, Hiver)* et s'obtient chez l'éditeur, 11 Bedford Street, au prix de 15 fr. 50 le numéro. 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 - Téléph. : Elysées 40-19

" les Classiques de l'Art Français "

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 Française* : LA TOUR

Florence INGERSOLL-SMOUSE : J.-B. PATER

Georges HUARD : L'ART EN NORMANDIE

Pierre FRANCASTEL : GIRARDON

Comte Arnauld DORIA : LOUIS TOCQUÉ

■ ■

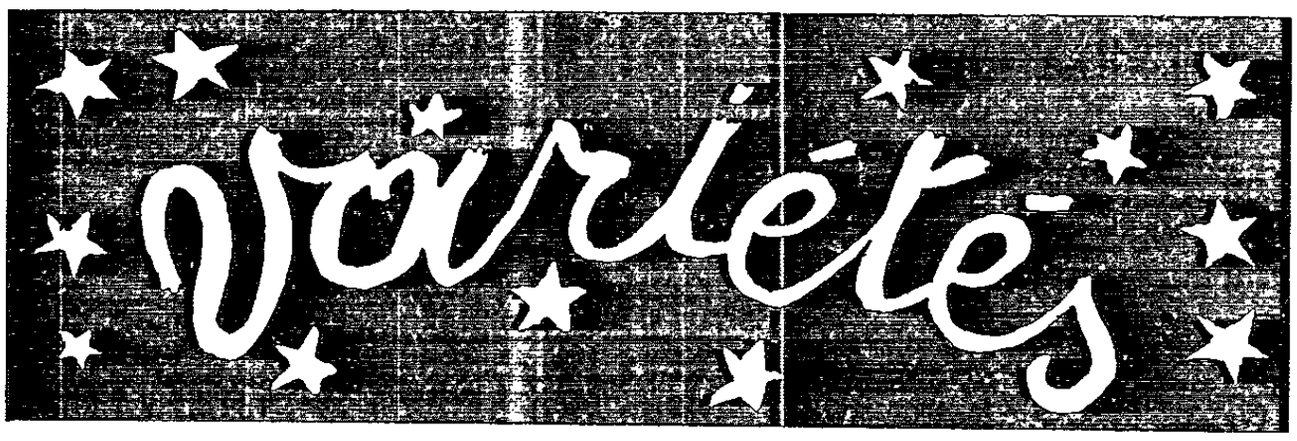
Ouvrages en préparation :

CHARDIN. - FRAGONARD. - HOUDON. - MANET.
- L'ART EN PROVENCE -

▣ Prospectus-spécimen illustré envoyé sur demande ▣

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.



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 :-:

DOCUMENTS

Nº 6. — Novembre 1929

SOMMAIRE :

Carl EINSTEIN. *Tableaux récents de Georges Braque* 289
Georges BATAILLE. *Le gros orteil* 297
Dr Henri MARTIN. *L'Art solutréen dans la vallée du Roc (Charente)* .. 303
Dessins inédits d'Ingres 310
Marcel GRIAULE. *Totémisme abyssin* 316
Le trésor de Nagy-Szent-Miklosz 320
Alejo CARPENTIER. *La musique cubaine* 324

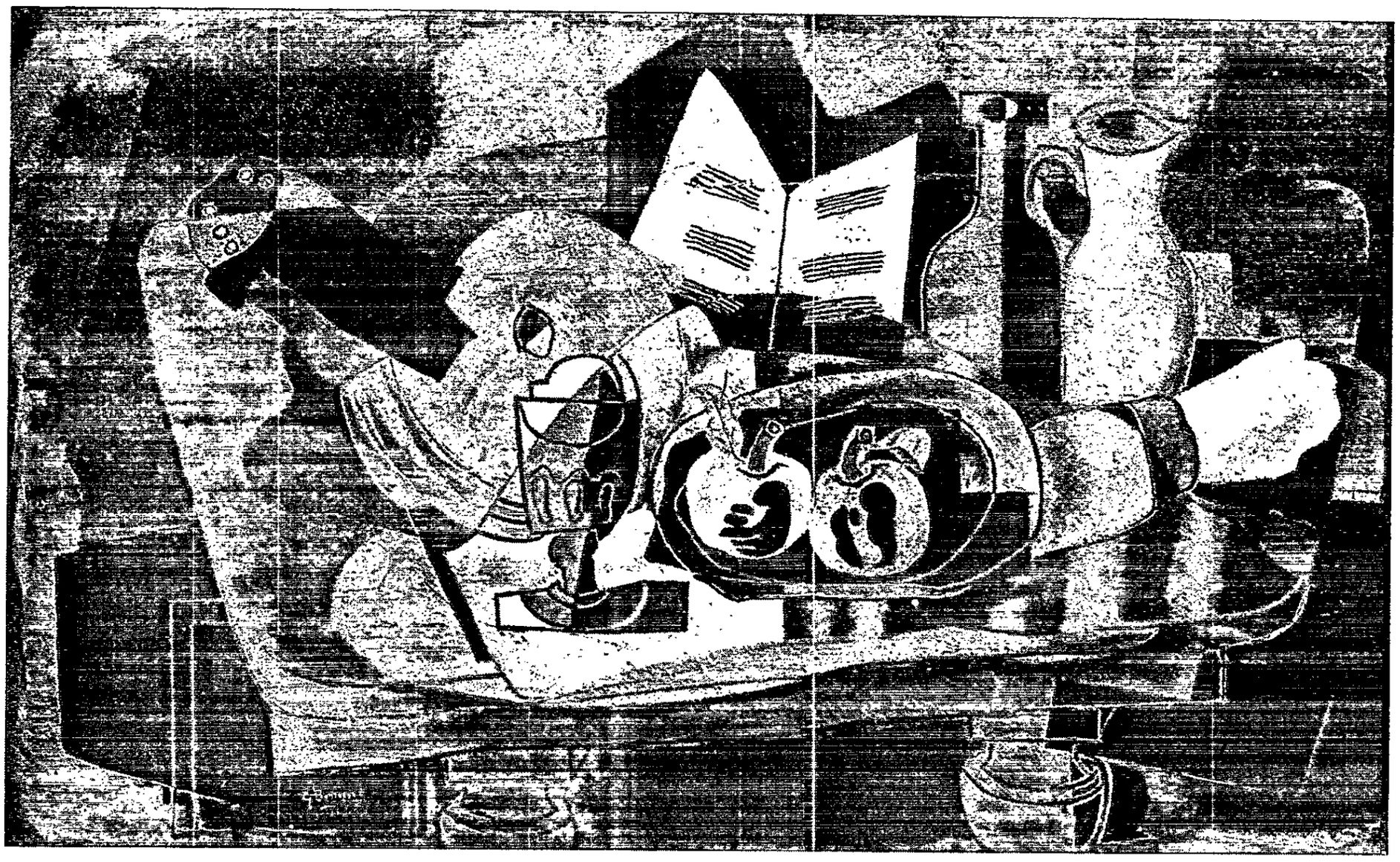
CHRONIQUE :

Dictionnaire 329
Michel LEIRIS. *L'Ile magique* 334
A. EICHHORN. *La mort d'une Tribu* 336
Jean BABELON. *Les Vases de Bouzonville* 337
Michel LEIRIS. *Exposition Hans Arp* 340
Carl EINSTEIN. *Exposition de l'Art abstrait à Zurich* 342
Exposition Kalifala Sidibé 343

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)



BRAQUE. NATURE MORTE (81 × 130 CM.) — GALERIE PAUL ROSENBERG.

TABLEAUX RÉCENTS DE GEORGES BRAQUE

La peinture de conception originale est extrêmement rare. Les trouvailles sont trop rapidement exploitées et dérobées à la vue par des imitateurs sans nuance. Aujourd'hui, comme à toute époque de découvertes considérables, nous constatons un renouveau de vulgarisation, correspondant parfaitement aux tendances démocratiques du moment. De louches pirates s'essayent au larcin et cherchent à dissimuler une piteuse dépendance par une vaniteuse prétention à l'individualité. Ces exploiteurs, pour lesquels la dernière nuance est une rente, consolident trop vite des situations encore dangereuses et enrôlent le risque du novateur dans des cadres académiques et commodes ; ils apaisent l'irritation du voyeur libéral qu'un à peu près inoffensif tranquillise agréablement. Autrefois on dressait des élèves dociles — un type qu'on ne rencontre plus que dans des milieux d'acrobates et de prestidigitateurs — et l'on arrivait par une imitation savante et ouverte à un métier égal et décent. Aujourd'hui on falsifie les audaces les plus significatives, on fabrique des marchandises charmantes.

On aboutit ainsi à une rapide dégénérescence des formes, et sans aucun danger. La plupart des gens commencent à fuir devant les singes qui les guettent. Mais en même temps le rythme du changement est accéléré. Je conviens qu'à une telle adresse un tableau « raté et moche » est tout à fait préférable. On embellit et on défigure la révolte par de gracieuses

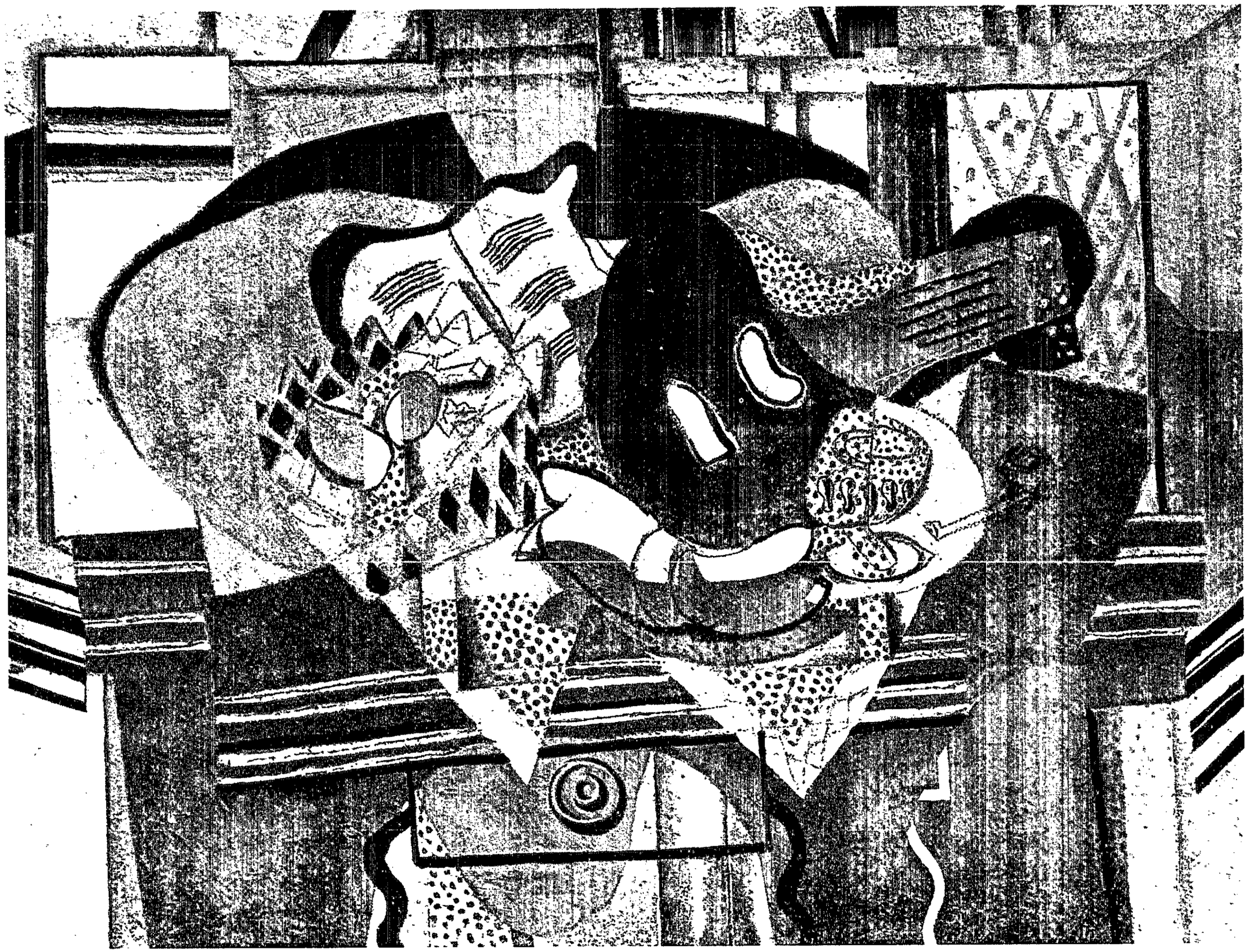
risettes. Des détails secondaires sont exploités par des cabotins en des schémas légers. Résultat : une révolte toute en ondulation et en peluche ; des primitifs roués.

Quelques esprits faibles tentent de sauver par la littérature une élégance inoffensive et académique, dissimulant leur innocence à l'aide d'une peinture anecdotique. *La Visite du Cardinal* ou le *Premier baiser* ont tourné au démoniaque. Ou encore : des moralistes de la forme pure prêchent pour le carré, empli de soûlographie mathématique. Leur programme ressemble désespérément à des jeux de mots métaphysiques. Nous connaissons le poncif de la pureté profonde, de l'absolu de pensionnat, à l'aide desquels la peinture se donne à peu près pour une filiale de l'Armée du Salut. Toute audace, toute curiosité sont écartées par un programme préconçu : on peint l'exemple moralisateur d'une philosophie vieillie.

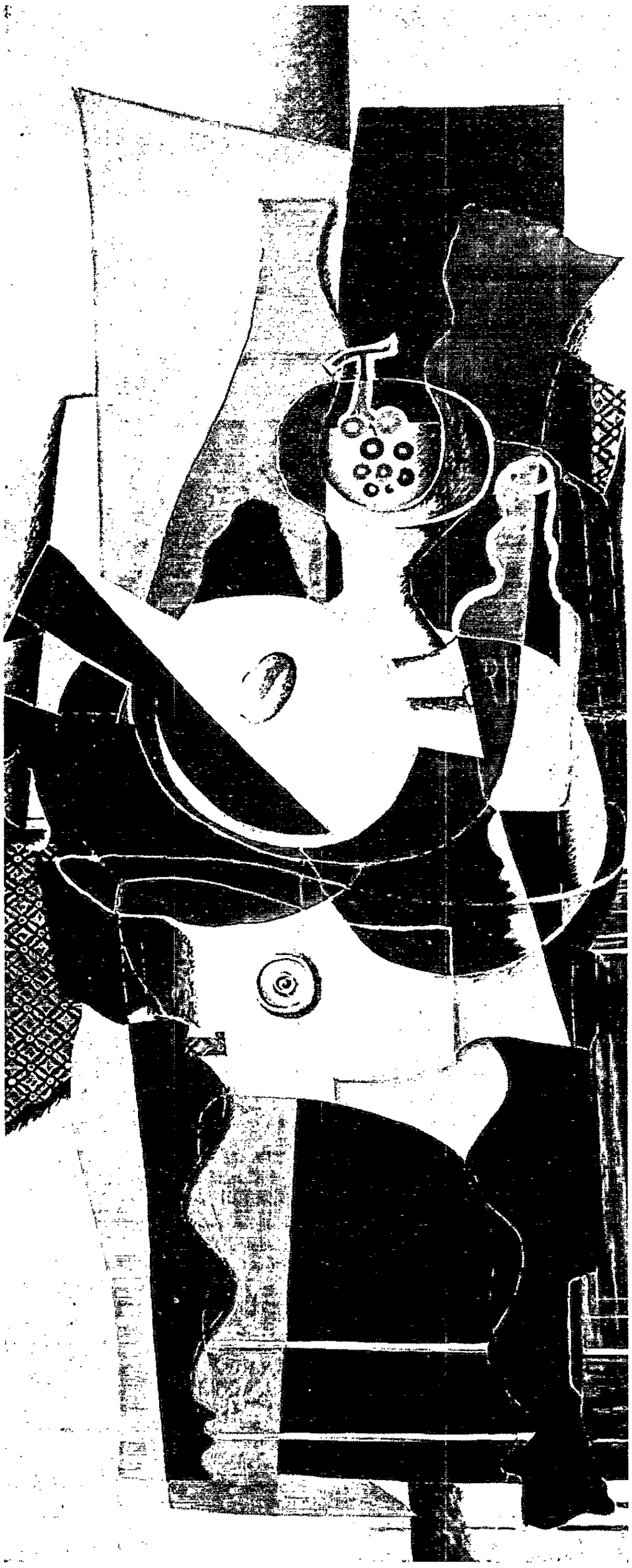
Cependant les grands constructeurs tectoniques découvrent des structures mythiques et, avant tout, une architecture dominante ; alors que les dilettantes des mathématiques recherchent plutôt un *ersatz* de l'architecture. La peinture actuelle regorge de synthèses prématurées dans lesquelles un truquage mathématique puéril est employé pour persuader. Ce recours aux mathématiques s'explique du fait que c'est la seule science à laquelle on croit comme à un fétiche, à laquelle on attribue presque une valeur religieuse. Ces dogmatiques optimistes méconnaissent que le grand canon des sauvages par exemple — et l'on peut parler de canon à leur sujet — est né de la terreur et de la défense contre les forces démoniaques ; ils méconnaissent que ce type de formes constitue une partie déterminée des rites magiques. Ces formes toujours répétées et fermement établies dérivent de l'angoisse devant l'invisible et devant la disparition soudaine par la mort. Ces constructeurs académiques compensent leur frayeur par un académisme raide et figé ; une statue reste magiquement sans effet si elle n'est pas conforme à l'expérience antique ; ainsi le sauvage paie sa construction tectonique par un arrêt de l'évolution des formes équivalant directement à l'anéantissement.

Il y a dans les travaux de Braque une telle sérénité, un tel achèvement qu'on ne peut rien y ajouter avec des mots. Ces œuvres seraient plutôt voilées par des métaphores ou des allégories lyriques ; et un enthousiasme délirant ne convient pas au flegme aristocratique de ce peintre.

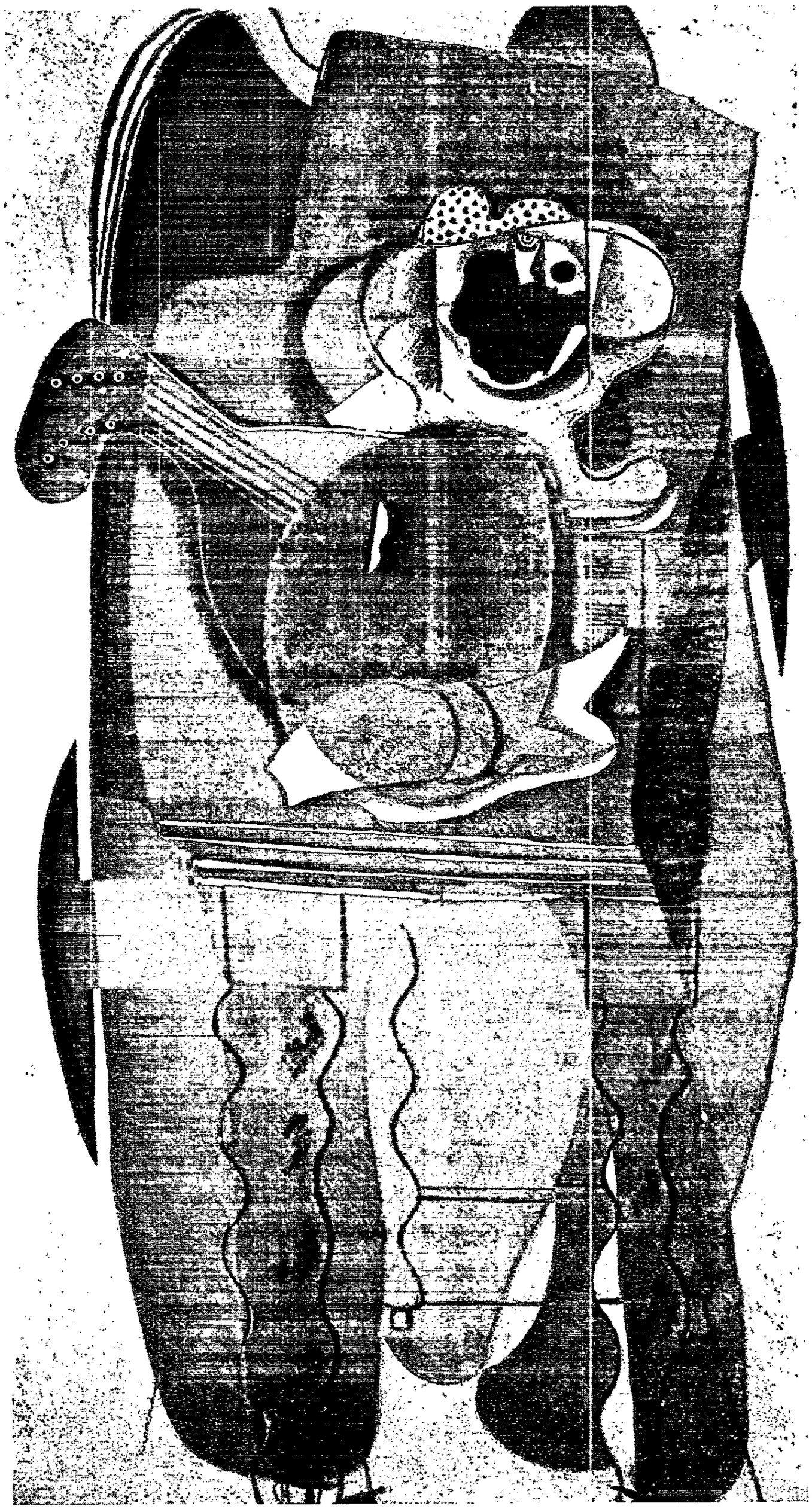
Dans ces travaux, tout le prélude de l'émotion originelle est absorbé dans une sérénité égale et entière. Il est impossible de pénétrer ici par une fissure psychologique ; devant un tel achèvement technique, l'*intéressant* semble un ridicule échafaudage. Cette peinture ne s'appuie sur rien si ce n'est sur la peinture ; tout ce qui est particulier a disparu. Braque n'a jamais tenté de sauver la mise en introduisant des éléments non picturaux. Il donne l'impression d'un homme qui repousse toute inspiration tant qu'il n'en a pas trouvé la solution technique. Ainsi le tableau est déjà terminé avant d'être peint : l'agitation dramatique, le caractère intime de la formation de l'image sont invisibles. Cette domination de soi-même, cette faculté de ne commencer un tableau que lorsque sa conception est finie, rend possible la maîtrise et la prévoyance de Braque. La sentimentalité est absorbée et l'effort personnel est devenu invisible. Braque neutralise ses tableaux par des résultats achevés : disons-le tranquillement, par orgueil et par pudeur. Pour un homme d'une moindre importance, une pareille limitation — ce « je pourrais faire mieux » — aboutirait à une défaite



BRAQUE. NATURE MORTE (47 × 130 CM.) — ATELIER DU PEINTRE.

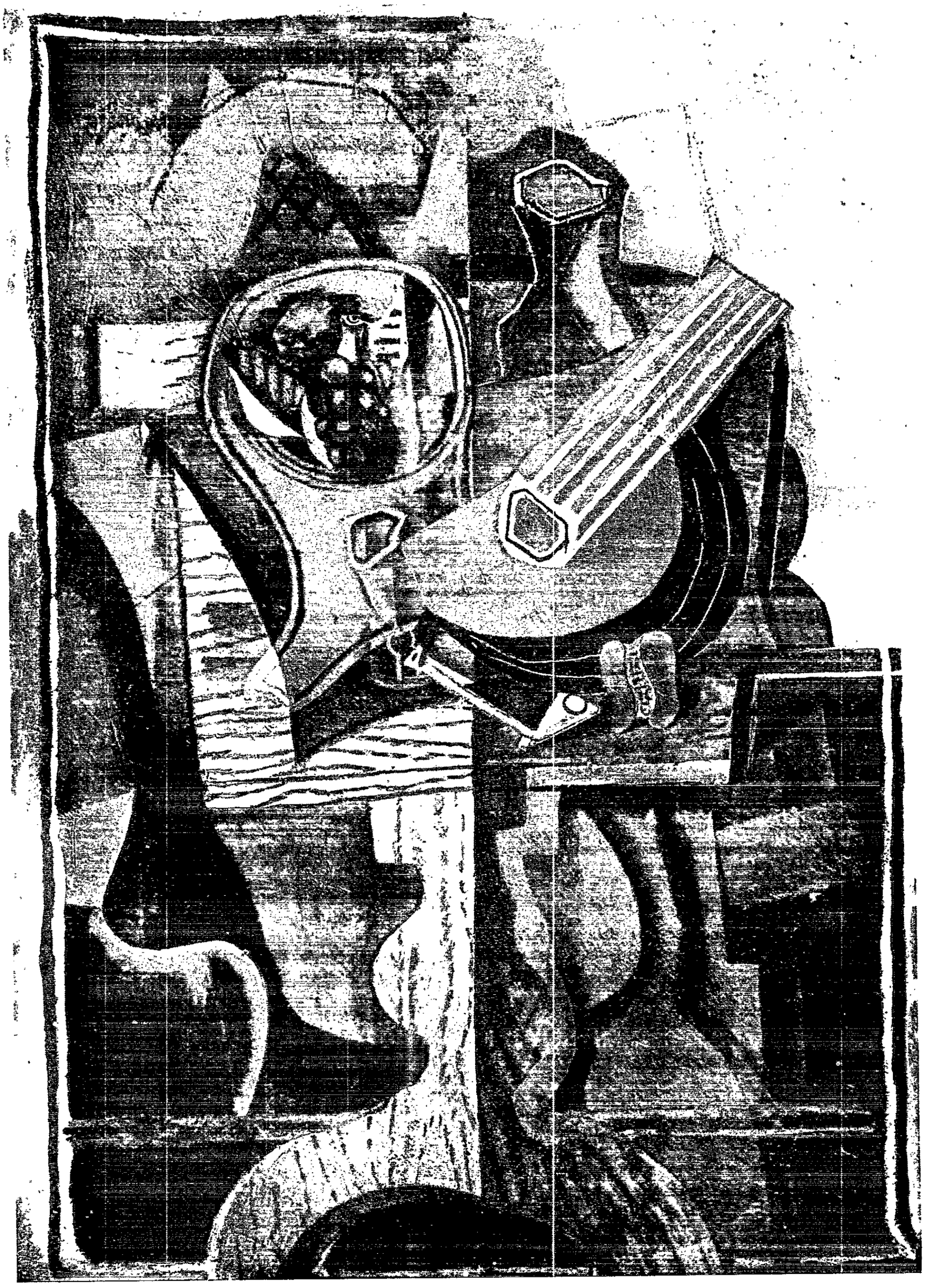


BRAQUE, NATURE MORTE (180 × 73 CM.) ATELIER DU PEINTRE



BRAQUE, NATURE MORTE (176 × 77 CM.) ATELIER DU PEINTRE.

BRAQUE, FIGURE (46 × 38 CM.) – ATELIER DU PEINTRE.



BRAQUE, NATURE MORTE (130 × 89 CM.) — ATELIER DU PEINTRE.

certaine. Cette mesure prouve le scepticisme ; Braque évite l'esprit, à l'aide duquel les petites gens cherchent souvent à sauver leur ennuyeuse peinture.

La conscience de se limiter, un tel désir du résultat achevé, éliminent tout élément dramatique ; comme s'il y avait une contradiction entre la perfection formelle et l'agitation dynamique de l'homme. Nous avouons qu'une limitation ainsi résignée nous semble la solution la plus courageuse. Lorsque le fond du tableau est préparé, Braque a déjà déterminé et presque achevé toute la conception de l'œuvre. La réalisation technique suit, et par une si rare concentration, la mystérieuse et sereine perfection du tableau est atteinte. Les séries de motifs sont travaillées avec une longue patience ; le rythme est retenu dans la volonté de réalisation technique : ainsi le débordement et l'émotion primitive sont absorbés. Qui veut l'achèvement parfait ne se soucie plus de soi-même et ainsi naissent des œuvres qui dissimulent la personnalité. On dira peut-être qu'ainsi Braque devient plus invisible à mesure que ses œuvres sont plus parfaites, à mesure que son merveilleux métier dissimule davantage la grande aventure de l'invention. Tout ce qui s'appelle réflexion, tous les signes de l'effort et de la préparation disparaissent dans la trame épaisse de ces cadences de formes longuement cherchées. Ceci marque exactement la caractéristique de Braque, variant infatigablement un motif et le développant techniquement, tant que le drame de la découverte s'estompe peu à peu ; les tableaux dissimulent complètement l'intimité psychologique.

La méthode de travail de Braque est caractérisée par une rare discipline. Le plan même du fond détermine déjà les grandes lignes directrices. Toute surprise est exclue. Il nous semble que jamais l'organisme des peintures de Braque n'a été plus décidé. La structure fondamentale du tableau paraît simple et, grâce à l'utilisation d'une suite de courbes, la simultanéïté entre le motif et la libre structure est atteinte. La courbe est revenue après la guerre et, avec elle, la possibilité d'une peinture sensible. Chez Braque elle est devenue nécessaire en raison d'un nuancé extraordinaire des couleurs, qui correspond à une création plusieurs fois reprise de la forme. Les couleurs de Braque ont pris une signification d'autant plus riche que la même couleur employée dans une direction différente crée miraculeusement un contraste de couleurs. L'ornement fondamental unifie les motifs hétérogènes et chaque forme particulière, grâce à l'interpénétration, exprime en même temps des choses différentes. C'est là un signe de l'indépendance de Braque à l'égard du motif. Un verre finit en mandoline, une guitare achève une bouteille. Les formes possèdent ainsi, contrairement aux choses, un sens multiple. Ces formes variées sont unies et contrastées sur un champ simple et largement visible. Braque, c'est là un fait caractéristique, est demeuré longtemps le peintre des natures mortes. Ces choses mortes impersonnelles s'offrent presque sans résistance à toute contrainte et à toute chimère.

Braque sent qu'il a porté la nature morte à son comble : il revient maintenant aux thèmes animés par lesquels il renoue avec ses premières conceptions à personnages. Il semble traiter à nouveau le thème animé avec les moyens de ses anciennes époques,

La méthode de Braque n'est pas celle des sautes brusques. Son rythme est déterminé par le désir de la perfection technique. Le bonheur de l'hallucination subite cède la place à une conscience presque religieuse de la plus pure perfection picturale. La peinture est achevée quand l'émotion est entièrement voilée.

Carl EINSTEIN.

LE GROS ORTEIL

Le gros orteil est la partie la plus *humaine* du corps humain, en ce sens qu'aucun autre élément de ce corps n'est aussi différencié de l'élément correspondant du singe anthropoïde (chimpanzé, gorille, orang-outang ou gibbon). Ceci tient au fait que le singe est arboricole, alors que l'homme se déplace sur le sol sans s'accrocher à des branchages, étant devenu lui-même un arbre, c'est-à-dire s'élevant droit dans l'air ainsi qu'un arbre, et d'autant plus beau que son érection est correcte. Aussi la fonction du pied humain consiste-t-elle à donner une assise ferme à cette érection dont l'homme est si fier (le gros orteil, cessant de servir à la préhension éventuelle des branches, s'applique au sol sur le même plan que les autres doigts).

Mais quel que soit le rôle joué dans l'érection par son pied, l'homme, qui a la tête légère, c'est-à-dire élevée vers le ciel et les choses du ciel, le regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue.

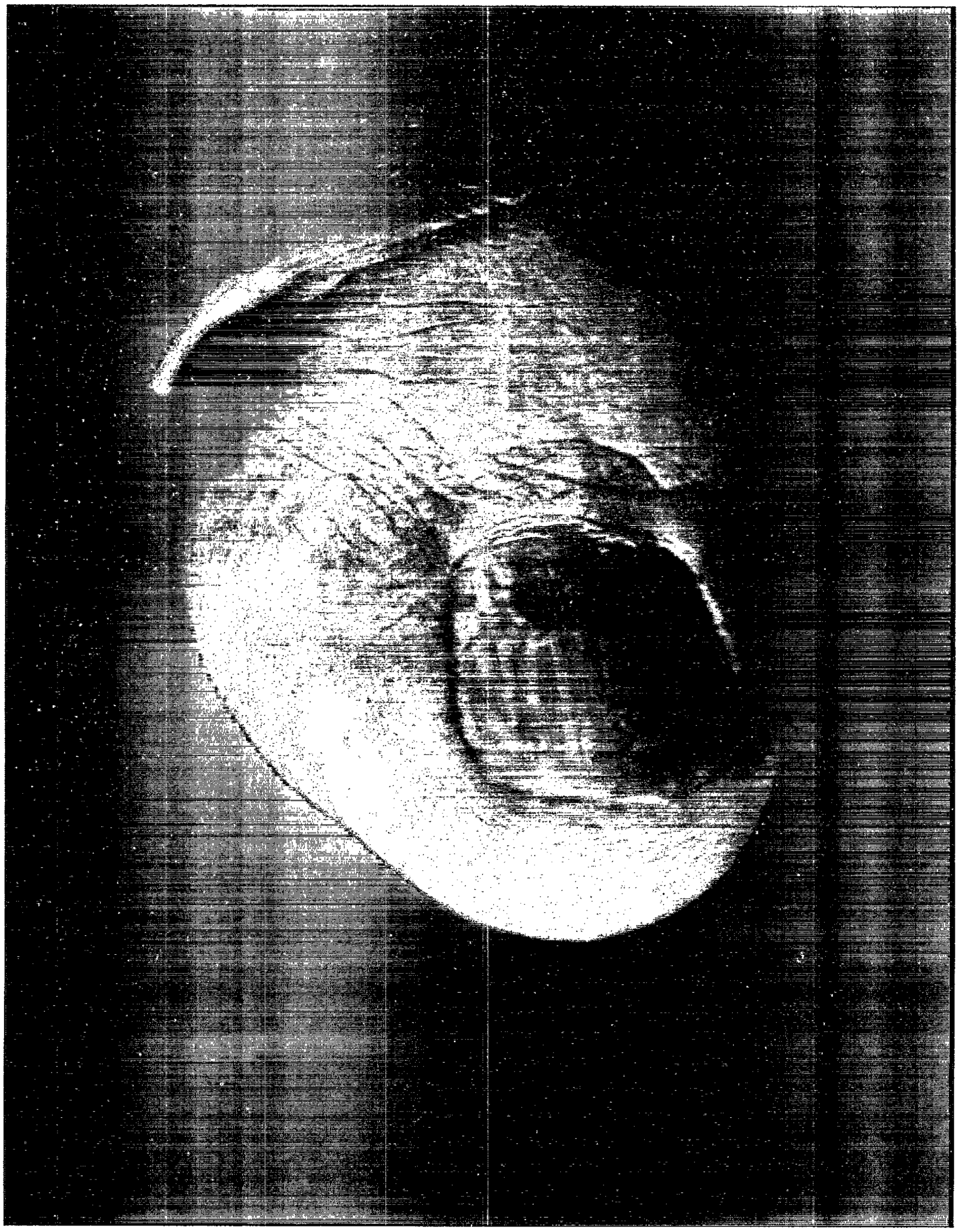
Bien qu'à l'intérieur du corps le sang ruisselle en égale quantité de haut en bas et de bas en haut, le parti est pris pour ce qui s'élève et la vie humaine est erronément regardée comme une élévation. La division de l'univers en enfer souterrain et en ciel parfaitement pur est une conception indélébile, la boue et les ténèbres étant les *principes* du mal comme la lumière et l'espace céleste sont les *principes* du bien : les pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obstinément un flux qui les élèverait sans retour dans l'espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure, rage qu'il est facile de passer sur un organe aussi *bas* qu'un pied.

Le pied humain est communément soumis à des supplices grotesques qui le rendent difforme et rachitique. Il est imbécilement voué aux cors, aux durillons et aux oignons ; et si l'on tient compte d'usages qui sont seulement en voie de disparition, à la saleté la plus écœurante : l'expression paysanne « elle a les mains sales comme on a les pieds » qui n'est plus valable aujourd'hui pour toute la collectivité humaine l'était au XVII^e^ siècle.

La secrète épouvante causée à l'homme par son pied est une des explications de la tendance à dissimuler autant que possible sa longueur et sa forme. Les talons plus ou moins hauts suivant le sexe enlèvent au pied une partie de son caractère bas et plat.

En outre cette inquiétude se confond fréquemment avec l'inquiétude sexuelle, ce qui est frappant en particulier chez les Chinois qui, après avoir atrophié les pieds des femmes, les situent au point le plus excédent de leurs écarts. Le mari lui-même ne doit pas voir les pieds nus de sa femme et, en général, il est incorrect et immoral de regarder les pieds des femmes. Les confesseurs catholiques, s'adaptant à cette aberration, demandent à leurs pénitents chinois « s'ils n'ont pas regardé les pieds des femmes ».

La même aberration se retrouve chez les turques (Turques du Volga, Turques de l'Asie centrale) qui considèrent comme immoral de montrer leurs pieds nus et se couchent même avec des bas.



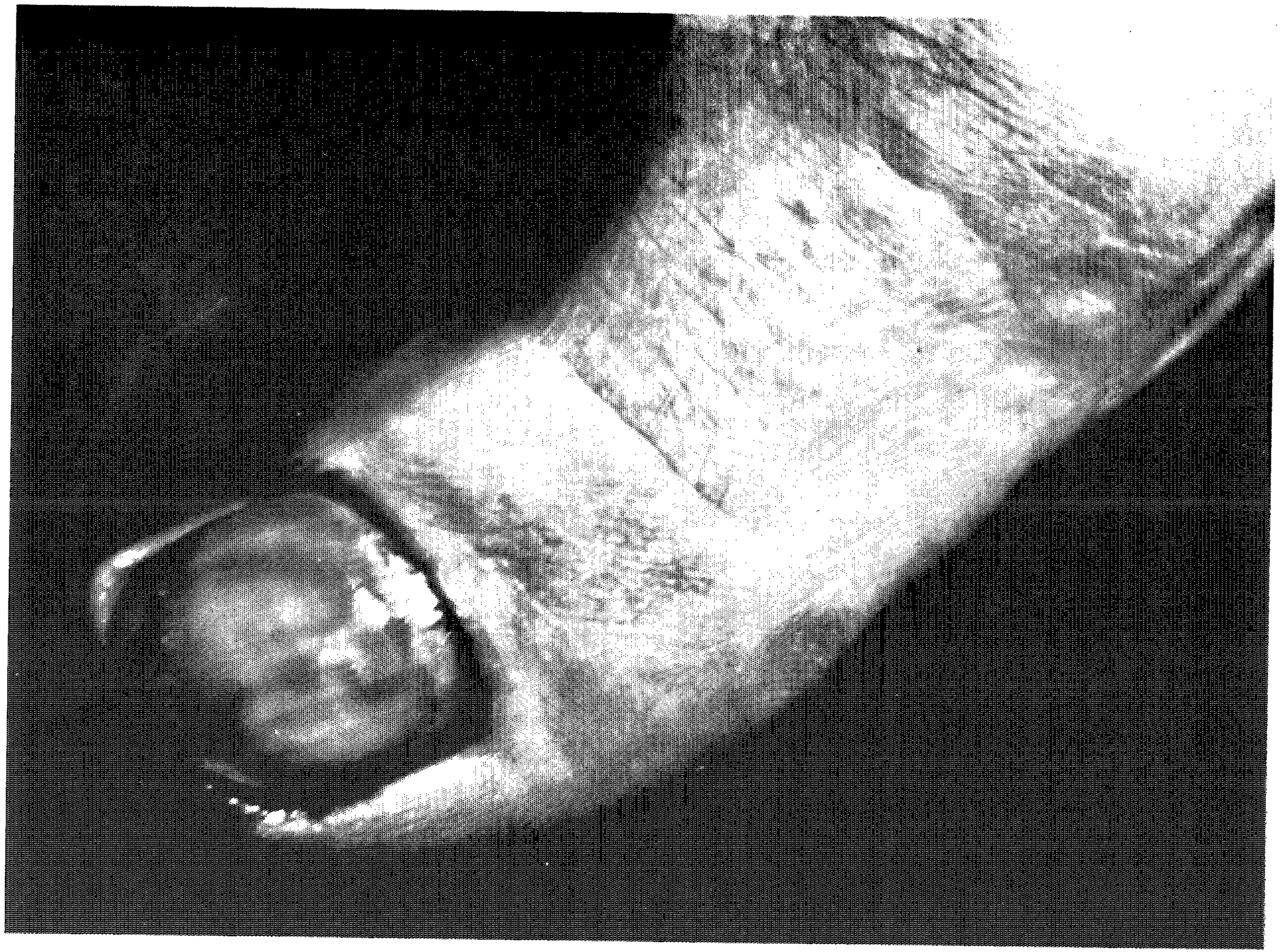
GROS ORTEIL. SUJET MASCULIN. 30 ANS. – PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS. — PHOTO. J.-A, BOIFFARD.

Rien de semblable ne peut être cité pour l'antiquité classique (à part l'usage curieux des très hautes semelles dans les tragédies). Les matrones romaines les plus pudiques laissaient voir constamment leurs orteils nus. Par contre, la pudeur du pied s'est développée excessivement au cours des temps modernes et n'a guère disparu qu'au XIX^e^ siècle. M. Salomon Reinach a longuement exposé ce développement dans l'article intitulé *Pieds pudiques* (1), insistant sur le rôle de l'Espagne, où les pieds des femmes ont été l'objet de l'inquiétude la plus angoissée et ainsi la cause de crimes. Le simple fait de laisser voir le pied chaussé dépassant la jupe était regardé comme indécent. En aucun cas il n'était possible de toucher le pied d'une femme, cette privauté étant, à une exception près, plus grave qu'aucune autre. Bien entendu, le pied de la reine était l'objet de la prohibition la plus terrifiée. Ainsi d'après Mme d'Aulnoy le comte de Villamediana étant amoureux de la reine Elisabeth imagina d'allumer un incendie pour avoir le plaisir de l'emporter dans ses bras : « Toute la maison qui valait cent mille écus fut presque brûlée, mais il s'en trouva consolé lorsque profitant d'une occasion si favorable il prit la souveraine dans ses bras, et l'emporta dans un petit escalier. Il lui déroba là quelques faveurs et *ce qu'on remarqua beaucoup en ce pays-ci, il toucha même à son pied.* Un petit page vit cela, rapporta la chose au roi et celui-ci se vengea en tuant le comte d'un coup de pistolet. »

Il est possible de voir dans ces obsessions, comme l'a fait M. Salomon Reinach, un raffinement progressif de pudeur qui a pu gagner peu à peu le mollet, la cheville et le pied. Cette explication étant en partie fondée, n'est cependant pas suffisante si l'on veut rendre compte de l'hilarité provoquée communément par la simple imagination des *orteils*. Le jeu des lubies et des effrois, des nécessités et des égarements humains est en effet tel que les doigts des mains signifient les actions habiles et les caractères fermes, les doigts des pieds l'hébétude et la basse idiotie. Les vicissitudes des organes, le pullulement des estomacs, des larynx, des cervelles traversant les espèces animales et les individus innombrables, entraînent l'imagination dans des flux et des reflux qu'elle ne suit pas volontiers, par haine d'une frénésie encore sensible, mais péniblement, dans les palpitations sanglantes des corps. L'homme s'imagine volontiers semblable au dieu Neptune, imposant le silence à ses propres flots, avec majesté : et cependant les flots bruyants des viscères se gonflent et se bouleversent à peu près incessamment, mettant brusquement fin à sa dignité. Aveugle, tranquille, cependant, et, méprisant étrangement son obscure bassesse, un personnage quelconque prêt à évoquer en son esprit les grandeurs de l'histoire humaine, par exemple quand son regard se porte sur un monument témoignant de la grandeur de son pays, est arrêté dans son élan par une atroce douleur à l'orteil parce que, le plus noble des animaux, il a cependant des cors aux pieds, c'est-à-dire qu'il a des pieds et que ces pieds mènent, indépendamment de lui, une existence ignoble.

Les cors aux pieds diffèrent des maux de tête et des maux de dents par la bassesse, et ils ne sont visibles qu'en raison d'une ignominie, explicable par la boue où les pieds sont situés. Comme, par son attitude physique, l'espèce humaine s'éloigne *autant qu'elle peut* de la boue terrestre, mais que d'autre part un rire spasmodique porte sa joie à son comble chaque fois que son élan le plus pur aboutit à faire étaler dans la boue sa propre arrogance, on conçoit qu'un orteil, toujours plus ou moins taré et humiliant soit analogue,



GROS ORTEIL, SUJET FÉMININ, 24 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

psychologiquement, à la chute brutale d'un homme, ce qui revient à dire à la mort. L'aspect hideusement cadavérique et en même temps criard et orgueilleux du gros orteil correspond à cette dérision et donne une expression suraiguë au désordre du corps humain, œuvre d'une discorde violente des organes.

La forme du gros orteil n'est cependant pas spécifiquement monstrueuse : en cela il est différent d'autres parties du corps, l'intérieur d'une bouche grande ouverte par exemple. Seules des déformations secondaires (mais communes) ont pu donner à son ignominie une valeur burlesque exceptionnelle. Or il est le plus souvent opportun de rendre compte des valeurs burlesques par une extrême séduction. Mais nous sommes amenés ici à distinguer catégoriquement deux séductions radicalement opposées (dont la confusion habituelle entraîne les plus absurdes malentendus de langage).

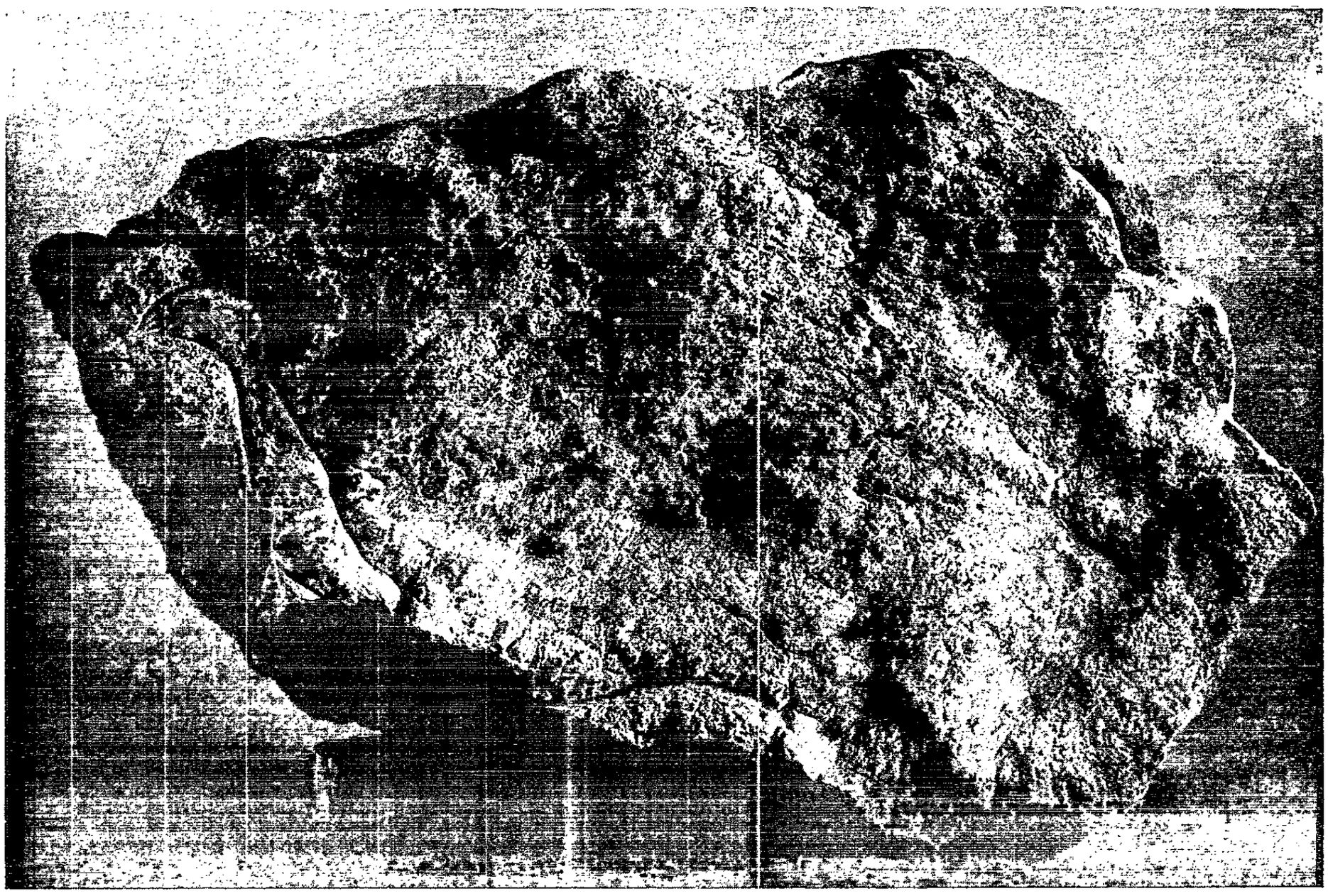
Qu'il y ait dans un gros orteil un élément séduisant, il est évident qu'il ne s'agit pas de satisfaire une aspiration élevée, par exemple le goût parfaitement indélébile qui, dans la plupart des cas, engage à préférer les formes élégantes et correctes. Au contraire, si l'on choisit par exemple le cas du comte de Villemediana, on peut affirmer que le plaisir qu'il eut de toucher le pied de la reine était en raison directe de la laideur et de l'infection représentées par la *bassesse* du pied, pratiquement par les pieds les plus difformes. Ainsi, à supposer que ce pied de la reine ait été parfaitement joli, c'est cependant aux pieds difformes et boueux qu'il empruntait son charme sacrilège. Une reine étant *a priori* un être plus *idéal*, plus éthéré qu'aucun autre, il était humain jusqu'au déchirement de toucher d'elle ce qui ne différait pas beaucoup du pied fumant d'un soudard. C'est là subir une séduction qui s'oppose radicalement à celle que causent la lumière et la beauté idéale : les deux ordres de séduction sont souvent confondus parce qu'on s'agite continuellement de l'un à l'autre et qu'étant donné ce mouvement de va-et-vient, qu'elle ait son terme dans un sens ou dans l'autre, la séduction est d'autant plus vive que le mouvement est plus brutal.

Dans le cas du gros orteil, le fétichisme classique du pied aboutissant au lèchement des doigts indique catégoriquement qu'il s'agit de basse séduction, ce qui rend compte d'une valeur burlesque qui s'attache toujours plus ou moins aux plaisirs réprouvés par ceux des hommes dont l'esprit est pur et superficiel.

Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement (la plupart des êtres humains sont naturellement débiles et ne peuvent s'abandonner à leurs instincts que dans la pénombre poétique). Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit bassement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil.

Georges BATAILLE.

NOTES. — (1) Dans *L'Anthropologie*, 1903, p. 733-736 ; réimprimé dans *Cultes, mythes et religions*, t. I, 1905, p. 105-110.



I. — OISEAU. — ATELIER SOLUTRÉEN DU ROC.

L'ART SOLUTRÉEN DANS LA VALLÉE DU ROC (CHARENTE)

La plus ancienne découverte se rapportant aux manifestations artistiques de l'Age du Renne, semble remonter à 1853, lorsque Joly-Leterme trouva dans la grotte de Savigné (Vienne) une couche archéologique qui contenait des silex taillés et un ossement de Cerf orné de deux gravures.

Les trouvailles de Lartet et Christy, en 1864, et celles plus récentes d'Emile Rivière en 1895, dans la grotte de la Mouthe (Dordogne), sont venues compléter cette notion stupéfiante : Notre sol avait été foulé dans un passé de 250 siècles, par des artistes qui pratiquaient la gravure et la sculpture.

D'innombrables découvertes ont, depuis, confirmé l'authenticité des premières œuvres artistiques signalées ; les beaux travaux de MM. H. Breuil, le comte Bégouen, Capitan, Cartailhac, Daleau, Passemard, de Saint-Périer, Peyrony, etc., nous permettent d'admirer un très grand nombre d'exécutions du plus haut intérêt.

A part la découverte de M. Peyrony, au Fourneau du Diable (Dordogne), le niveau solutréen compris dans l'âge du Renne, n'avait fourni que des documents incertains, et on prêtait seulement aux hommes de cette époque une grande habileté dans la taille du silex.

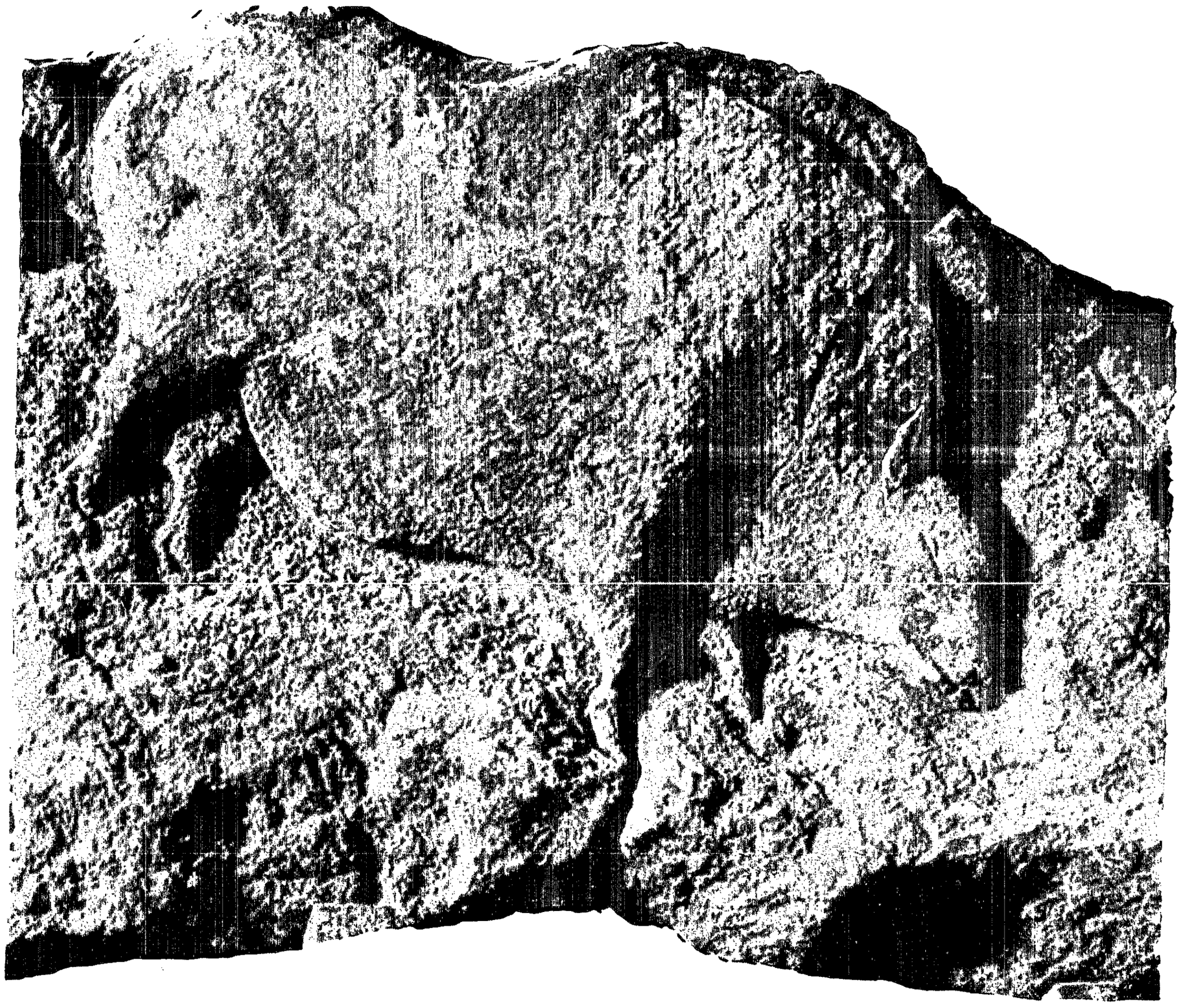
Les travaux de longue haleine que j'ai entrepris dans la vallée du Roc (Charente), paraissent modifier certaines conclusions hâtives, car la vaste station fouillée et explorée sur de nombreux points me permet d'envisager la question solutréenne sous un jour nouveau, avec des documents imprévus. En effet, au milieu de la falaise, sur la rive droite d'une des sources de l'Echelle, j'ai trouvé une plate-forme qui, jadis, servait d'atelier. Ce lieu bien exposé et propice à l'expansion de la vie humaine, contenait d'innombrables silex taillés, ceux dont la facture correspond à l'époque solutréenne ; les traces de foyers étaient abondantes et les débris osseux provenant des animaux consommés formaient une strate importante. Quelques gravures sur plaquettes calcaires rencontrées là, me faisaient déjà entrevoir, en 1924, que les Solutréens s'adonnaient volontiers aux reproductions des animaux qui les entouraient.

Mais la découverte capitale faite au Roc, en octobre 1927, fut celle d'une frise sculptée, exécutée sur des blocs de fort volume ; les pierres primitivement étaient redressées et occupaient le fond de l'atelier. La description de cette œuvre d'art surprenante pour un âge si reculé a déjà été publiée (1); je rappellerai seulement ici quelques points saillants et signalerai les nouvelles découvertes faites dans les travaux de 1928.

La frise comprend cinq blocs principaux, le plus volumineux mesure 1 m. 64, et son poids dépasse 600 kilogrammes.

Au moment de la découverte, les différents appareils étaient appliqués sur la couche archéologique, la face sculptée en dessous ; ils avaient donc été bousculés et arrachés de leur position primitive, car ils devaient siéger sur des socles encore visibles aujourd'hui. Placées un peu au-dessus du sol de l'atelier, les sculptures épousaient une ligne cintrée de 8 mètres environ. L'effet produit par ces magnifiques exécutions devait être saisissant et on se demande si des êtres humains n'ont pas conçu cet important travail avec l'intention de vénérer une croyance, tout en satisfaisant leur passion artistique. Plusieurs animaux figurés sont des femelles au ventre gravide. Cette particularité m'a fait songer au culte de la fécondité, symbolisé dans une frise dominant un lieu de travail. Cette association de l'activité industrielle et d'une pratique à tendance religieuse, me paraît un sentiment élevé pour une race si reculée ; cependant, les documents sont là, ils nous dictent une telle interprétation.

Parmi les animaux au ventre gravide, l'un d'eux représente probablement un Suidé, son exécution en champlevé très profond donne un relief considérable, l'animal semble marcher lentement, la tête un peu tendue en avant. Primitivement, je n'étais pas exactement fixé sur la détermination de la bête, car en employant le terme de pseudo-Bovidé, je ménageais un doute qui rendait possible l'affectation à un Suidé ou à un Carnassier. Après des examens et des comparaisons multiples, je pense aujourd'hui que l' " animal fantastique " doit être regardé, avec plus de vraisemblance, comme un Suidé, un Sanglier par exemple. La photographie reproduite ici (fig. 2), permet de contrôler les détails sur lesquels nous insistons. La tête ovalaire, l'œil allongé, délicatement fendu et presque en occlusion, le museau projeté en avant et la mâchoire inférieure en retrait, forment un ensemble de caractères que nous pouvons retrouver chez le Sanglier. L'oreille est étroite, pointue et dressée, ce n'est pas l'aspect



2. — SANGLIER (?). — ATELIER SOLUTRÉEN DU ROC.

que nous trouvons chez les Bovidés. L'absence de cornes permet encore de rejeter la première détermination.

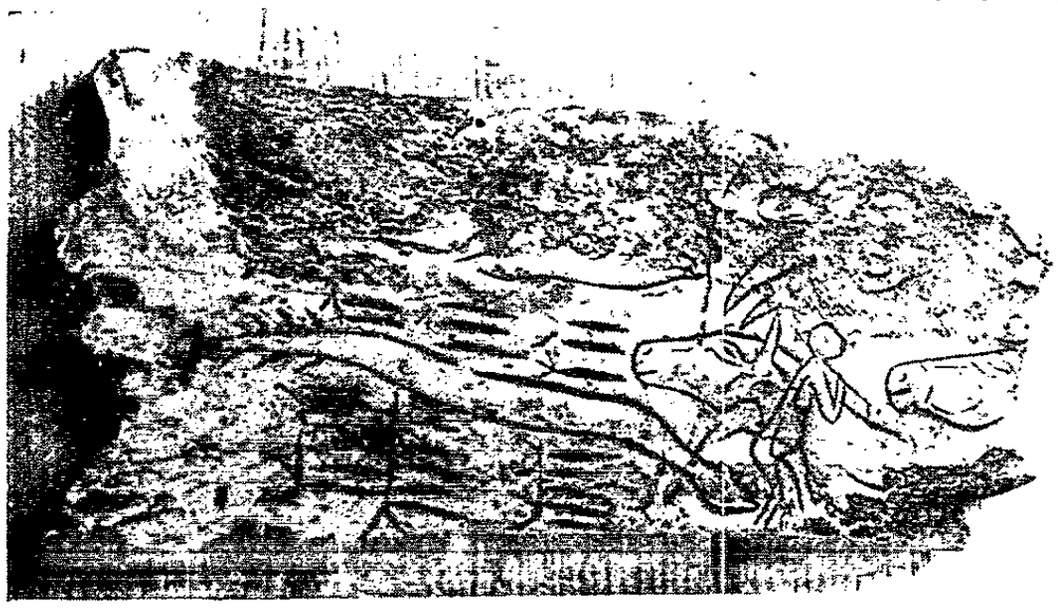
L'animal est bas sur ses pattes, son membre antérieur est court et massif, son ventre globuleux se rapproche du sol et son attitude est celle d'une bête qui cherche sa nourriture. Le bas-relief est d'un bel effet, son exécution est d'une habileté remarquable ; la mise en place du sujet, ses proportions, son mouvement et même son expression dénotent chez l'artiste une observation très juste des formes et un savoir très profond dans l'art de les rendre.

Le bloc F est encore une masse pesante ; l'une de ses faces, l'antérieure, est couverte de sculptures variées : deux petits Chevaux, un Blaireau (?), et un Homme dans une attitude de danse. Sur l'angle droit de la pierre, et sur la face latérale droite, nous découvrons une scène d'un intérêt palpitant : un Bœuf musqué charge un être humain! Le cou et la tête de l'animal occupent l'angle de la pierre, leur relief dépend d'une taille en véritable ronde bosse. La tête est abaissée, les jambes antérieures tendues et les postérieures en propulsion correspondent à l'attitude de la charge (fig. 4). Ces mouvements d'une exactitude étonnante, représentent bien un animal qui fonce sur un ennemi : en effet, à proximité, un être humain sans vêtements apparents, fuit devant l'inégalité de la lutte, il a posé son bâton sur l'épaule gauche, et l'accélération de la course est soulignée par la flexion des jambes. Cette composition réaliste est d'un bel effet, et nous devons nous incliner devant le degré d'observation si juste de l'artiste solutréen. Cette œuvre est d'une technique différente de celle constatée sur le bloc du Sanglier, car le Bœuf musqué est taillé très énergiquement dans la pierre, les effets sont obtenus à l'aide d'éclats habilement dégagés et non par le procédé d'un grattage et du polissage. Dans son travail, l'artiste nous montre des preuves de hardiesse, il a su donner une animation étonnante à ses sujets ; cette composition est, je pense, la pièce capitale de la frise.

Il est intéressant de rapprocher ici l'attitude du petit homme fuyant devant la charge d'un Bœuf, d'une autre figuration humaine trouvée dans la station de la Madeleine, par Lartet et Christy, sur un fragment de bois de Renne (2). La pièce porte de nombreuses gravures ; l'une d'elles représente un animal, sorte de serpent monstre qui met en fuite un être humain (fig. 3).

Si nous comparons les deux figurations, nous voyons qu'elles se superposent assez exactement ; les sujets n'ont pas de vêtements, leurs bâtons sont placés pareillement sur l'épaule et les jambes, dans la même attitude, indiquent la fuite. Cette coïncidence est remarquable, l'artiste de la Madeleine a vécu à une époque plus récente que celui du Roc, et on se demande comment, à une assez grande distance, le Magdalénien a pu s'inspirer d'une attitude fixée sur la pierre par un de ses prédécesseurs.

Les fouilles de 1928 au Roc m'ont procuré huit blocs ornementés : je les ai trouvés sur les parties latérales de l'atelier et sur le plan déclive qui descend vers le fond de la vallée. Plusieurs blocs se raccordent ; ils ont été, d'ailleurs, rencontrés dans un périmètre restreint ; l'un des assemblages, composé de trois pierres, représente un Renne. On voit, en effet, une double palmure incisée profondément dans la pierre, chaque branche porte quatre ramifications qui se développent élégamment. Ces bois semblent couchés sur la ligne dorsale de l'animal ; malheureusement, des régions importantes manquent, notamment la tête, et on ne peut affirmer que l'animal a été représenté dans l'attitude du saut. La pièce appartenait certainement à une sculpture remarquable d'une exécution très soignée.



3 BOIS DE RENNE GRAVÉ. LA MADELEINE (DORDOGNE)

4. BŒUF MUSQUÉ METTANT UN HOMME EN FUITE. — ATELIER SOLUTRÉEN DU ROC.

Deux pierres portent encore des traits profondément sculptés, l'une d'elles représente un Bovidé privé de sa tête, et l'autre, incomplète, s'adresse à un Renne. Un bloc pesant, dont la largeur avoisine 80 centimètres, m'a révélé sur sa plus large face, un ensemble de traits exécutés au manganèse. Les lignes, d'un violet foncé, dépassent par endroits un centimètre de largeur et s'étalent sur une surface un peu aplanie. Devant cette peinture très sommaire, on peut entrevoir le contour d'un Rhinocéros. C'est, je crois, la première œuvre de ce genre signalée dans le Solutréen.

Parmi mes récentes découvertes, l'une d'elles, fort originale, répond à un oiseau (fig. 1). La pierre reposait sur la bordure de l'atelier, mais n'appartenait pas à la frise. C'est un fragment de sculpture paraissant abandonné et destiné peut-être par l'artiste à un autre lieu. La facture de cette œuvre est remarquable ; sous un trait accentué, profond de 3 à 4 millimètres et en champlevé, on suit le profil d'une jolie tête et d'un corps un peu allongé ; ces régions sont suffisantes pour reconnaître un oiseau. La tête est ovoïde, sa taille correspond à l'œuf d'une poule, l'œil est elliptique et le bec court, nettement fendu.

Un trait se détache à la naissance du dos ; on est tenté d'y voir le mouvement élégant d'une aile déployée. L'extrémité postérieure de l'animal est incertaine. Cet oiseau ressemble, comme le pense M. Berlioz, à un Gallinacé ; la forme de la tête et la brièveté du bec le font supposer. Le corps manque de précisions, mais on trouve cependant son indication dans un trait à double interprétation.

En effet, l'aile de l'oiseau peut se comprendre autrement, si on l'identifie avec la croupe d'un gros mammifère. Cette hypothèse est vraisemblable, car la ligne de la croupe se continue inférieurement par un trait qui limite, d'une part le dos de l'oiseau, et de l'autre la fesse du mammifère. Plus bas, la sculpture montre l'amorce de la cuisse et la ligne ventrale de l'animal mitoyen.

La juxtaposition de contours, ou plus exactement le procédé du trait commun à deux sujets différents n'est pas exceptionnel dans la technique de nos artistes précurseurs, et nous en avons ici un exemple intéressant.

Les représentations d'oiseaux sont fort rares dans les œuvres de l'Age du Renne ; si nous nous reportons à l'étude que M. Henri Breuil en a fait, dans une des magnifiques publications de l'*Institut de Paléontologie Humaine* (3), nous trouvons une douzaine de gravures se rapportant à ces animaux. Ajoutons aussi à la liste, une gravure trouvée par M. E. Passemard, dans la grotte d'Isturitz : la silhouette appartiendrait à un Corbeau ou à une Perdrix (4). L'auteur de la découverte considère cette pièce comme curieuse ; j'ajouterai qu'elle est très belle et d'autant plus intéressante que sa position stratigraphique est connue ; elle provient d'une couche contenant du Solutréen à la base et du Magdalénien au sommet.

En dehors des importantes sculptures signalées, entre autres les véritables compositions du Roc, il existe des ébauches, des études ou des notes jetées sur la pierre ou sur les ossements ; ces œuvres n'ont pas l'ampleur des choses finies, mais dans ces simples exécutions émanées de grands artistes, nous retrouvons constamment le goût, l'habileté et la vérité.

Quels étaient ces artistes ? Est-il permis d'en retrouver les traces dans les débris humains que j'ai découverts, inhumés sous de gros blocs, contre l'atelier duRoc ? Les ossements appartenaient à trois sujets et reposaient sur une couche solutréenne. L'étude des crânes et des

os longs m'a permis d'identifier leurs caractères avec ceux de la race de Chancelade ; ils étaient donc des Mongoloïdes de petite taille, voisins des Esquimaux actuels. Cette race, entièrement différente de celle de Cro Magnon, a pu cependant vivre à ses côtés, et je serais tenté de lui attribuer les grandes qualités artistiques que nous avons constatées. La présence de cette race asiatique dans nos contrées, permet d'entrevoir une migration vers l'Occident, à une époque avoisinant la fin de l'Aurignacien. Ces hommes, en s'infiltrant irrégulièrement dans les populations existantes, ont répandu les secrets de la technique dite solutréenne, et ils ont perfectionné les procédés de la sculpture déjà connue.

Au Roc, la vaste installation solutréenne et la sépulture de l'Age du Renne sont, non sans raisons, contemporaines. Il existe donc là une relation immédiate entre les hommes du type Chancelade et l'essor artistique que nous constatons dans la taille du silex, et dans l'exécution des belles sculptures insoupçonnées.

La stratigraphie des couches rencontrées dans l'atelier du Roc ne laisse aucun doute sur l'âge de nos sculptures. Les blocs ornementés reposaient sur un important foyer non remanié, ils étaient d'autre part recouverts par deux autres couches contenant des pointes à cran et des feuilles de laurier ; mais l'horizon superficiel a livré une pointe à cran dégénérée, massive et plus épaisse. Cette couche terminale semble correspondre à un déclin dans l'art de la taille.

L'atelier du Roc nous permet d'assister sur place au développement d'une peuplade solutréenne pénétrée par des sentiments artistiques très élevés. Les œuvres ne sont pas cachées dans le fond des cavernes pour présider à quelques pratiques de sorcellerie, mais au contraire, resplendissantes, elles ornent dans la meilleure lumière, un site protégé où d'habiles ouvriers et de remarquables sculpteurs travaillaient en commun.

L'inspiration qui a guidé l'établissement de notre frise est compliquée. Le choix du lieu, ici en plein soleil, est exceptionnel ailleurs, et la présence de plusieurs animaux au ventre gravide doit retenir notre attention, car ce n'est pas seulement une coïncidence, mais plutôt le désir de vénérer la fécondité. La représentation, si bien exprimée, d'un Bœuf chargeant un homme, celle d'un autre personnage humain probablement masqué et dans une attitude chorégraphique, nous montrent la variabilité voulue dans le choix des scènes. Toutefois, devant cette frise, on ne peut admettre l'unique intention cultuelle ou symbolique, car il faut largement tenir compte, chez nos troglodytes, du désir impérieux de satisfaire une passion : celle de l'Art.

Dr Henri MARTIN.

NOTES. — (1) Dr Henri Martin, *Les sculptures de l'atelier solutréen du Roc (Charente)*. Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, le 18 novembre 1927 ; id., *L'Atelier solutréen du Roc, sa frise sculptée. L'Anthropologie*, T. XXXVIII. 1928 ; id., *La frise sculptée et l'atelier solutréen du Roc. Archives de l'Institut de Paléontologie humaine*. Mémoire 5.

(2) Lartet et Christy, *Reliquiæ Aquitanicæ*, 1875. Planche II B, fig. 8 et 8 *bis*

(3) Alcade del Rio, H. Breuil et L. Sierra, *Les Cavernes de la région Cantabrique*, Monaco, 1911, p. 230.

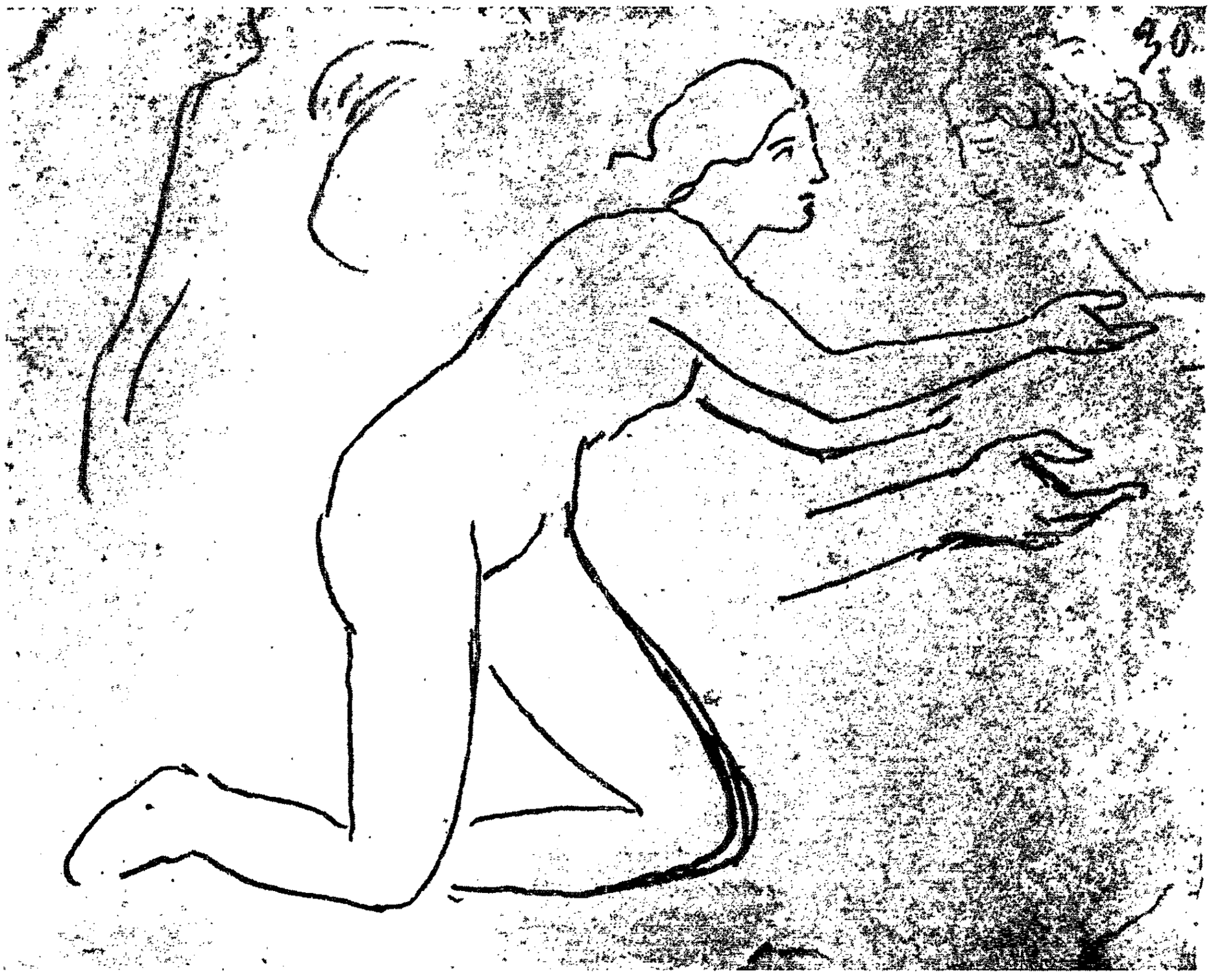
(4) E. Passemard, *La Caverne d'Isturitz. Revue archéologique*, 1922, T. XV.

EXPLICATION DES FIGURES. — 1. Atelier solutréen du Roc. Longueur du bloc : 0 m. 47. Oiseau, probablement Gallinacé. Juxtaposition d'un Mammifère.

2. — Atelier solutréen du Roc (Charente). Fraction du bloc AB. Sculpture en champlevé très profond, représentant probablement un Sanglier. Longueur de l'animal : 66 centimètres.

3. — Bois de Renne gravé. La Madeleine (Dordogne). Découvert par Lartet et Christy. Au milieu de nombreux motifs gravés, on peut isoler un monstre serpentiforme. Cet animal fantastique paraît retourné, la ligne dorsale en bas. On dirait qu'il cherche à mordre la jambe d'un homme ; l'être humain prend la fuite, son bâton sur l'épaule et les jambes un peu fléchies. Photographie prise sur le moulage développé de la pièce originale. Musée de Saint-Germain.

4. — Atelier solutréen du Roc. Bloc F. Longueur totale : 152 centimètres. Sur l'angle droit de la pierre on distingue un Bœuf musqué, la tête abaissée ; il met en fuite un homme, visible sur la face latérale de la pierre.



INGRES, ESQUISSE. — MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.

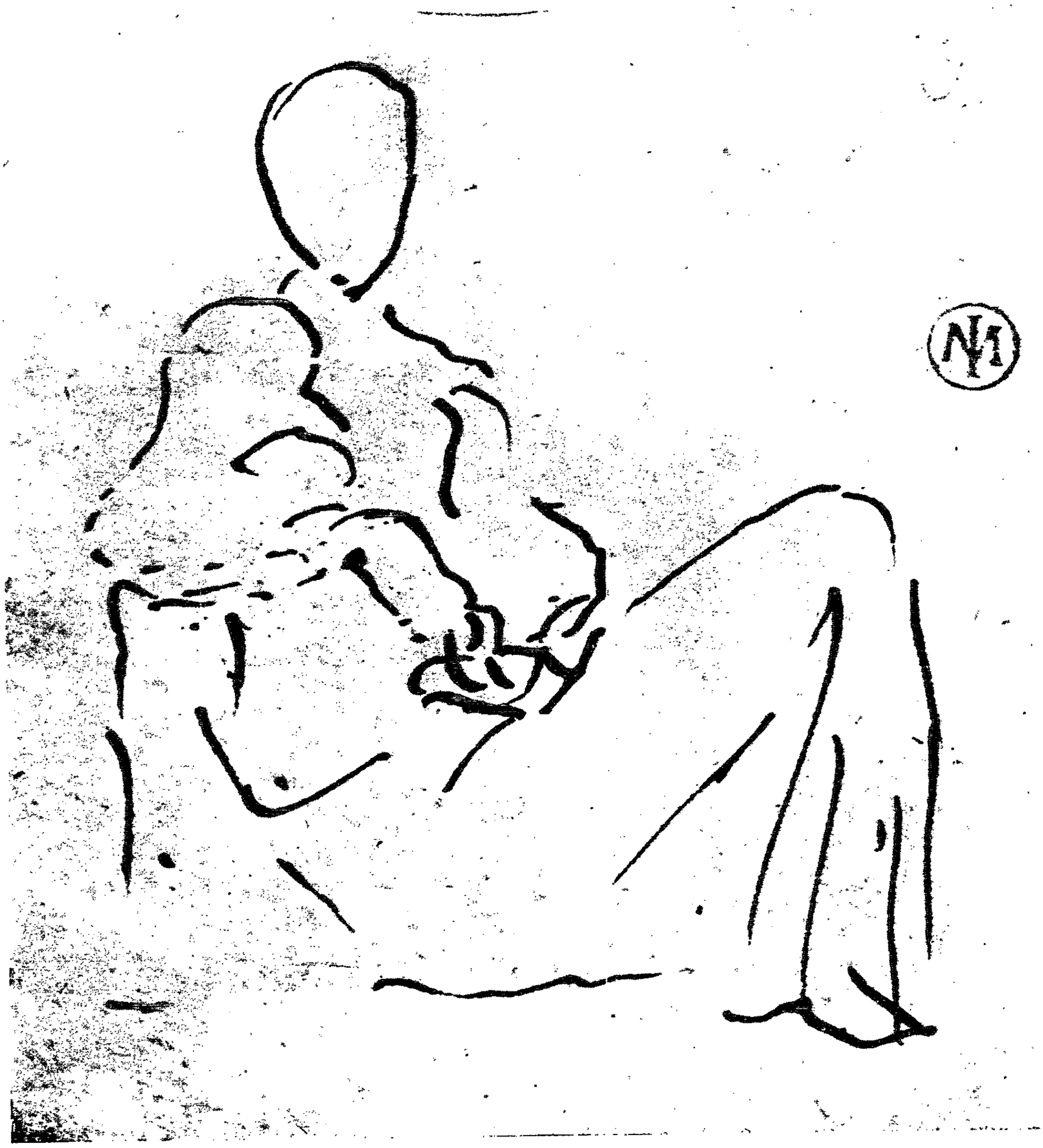
DESSINS INÉDITS D'INGRES.

Les élèves d'Ingres ayant acheté un squelette durent l'enlever de l'atelier : corrigeant non loin du squelette, le maître s'agitait « ayant tout à fait l'apparence d'un homme tournant le dos à une cheminée dont le feu trop ardent lui brûle les jambes ». « Cette répulsion pour tout ce qui est hideux, ou seulement laid, rapporte son élève Amaury-Duval (*L'Atelier d'Ingres*, Paris, p. 45), M. Ingres la portait à un point dont on se ferait difficilement l'idée. » Comme il passait auprès d'un mendiant étalant ses plaies, sa femme dut jeter un châle sur sa tête et le conduire loin de là par la main. Ingres écrivait : « N'étudiez le beau qu'à genoux. » Ou : « On n'arrive dans l'art à un résultat honorable qu'en pleurant. »

Ce comportement à peu près pathologique du peintre à l'égard de la beauté n'était pas cependant sans contre-partie et il y a lieu de citer ici Jules Laurens disant dans la *Légende des ateliers :* « Devant tout modèle de portrait à reproduire, soit-il le plus joli ou surtout le plus beau des modèles, c'est toujours, commandait Ingres, par une sorte de

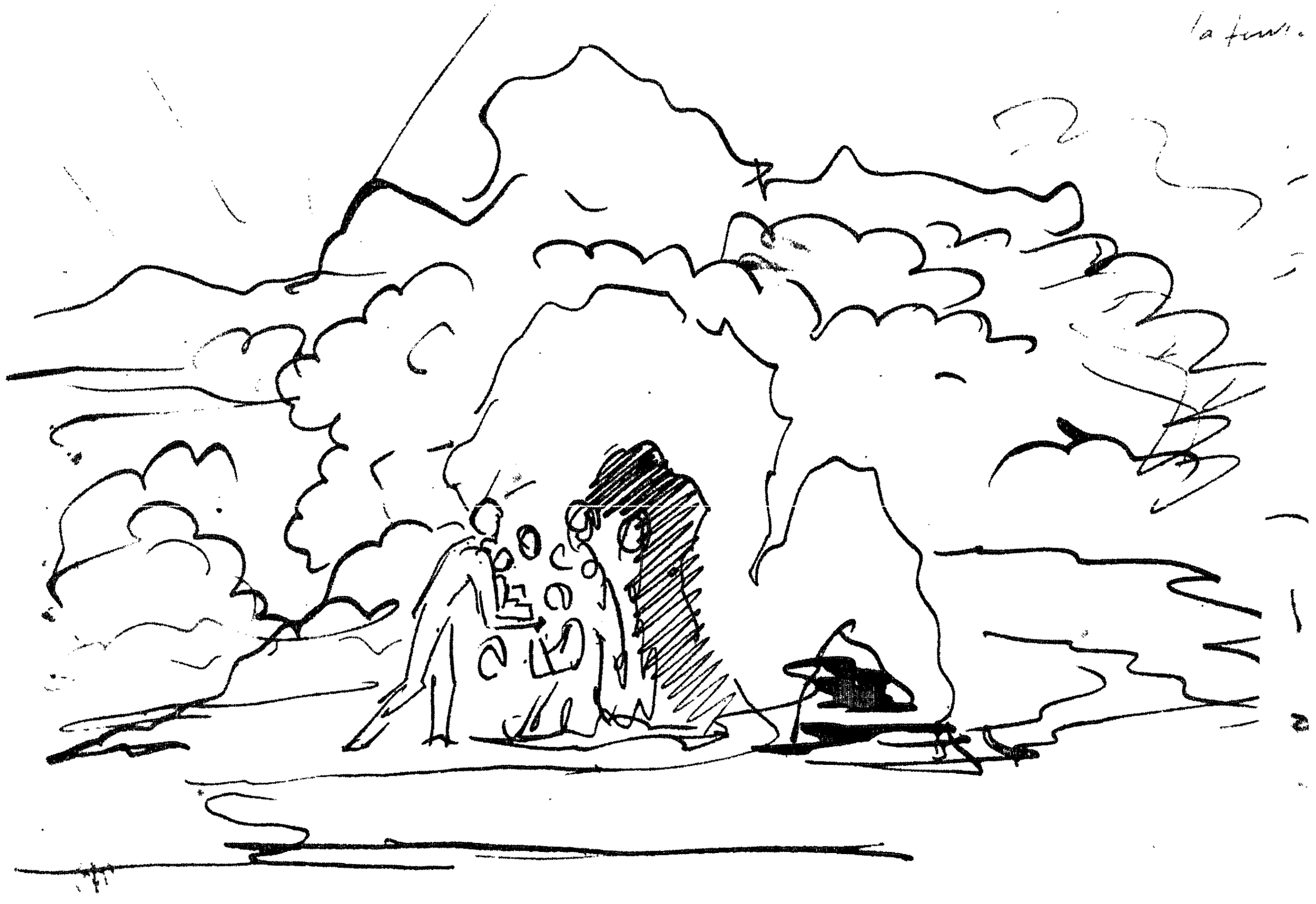
charge qu'il faut commencer. » On trouverait ainsi jusque chez Ingres les éléments d'un développement dialectique des formes — allant d'une certaine difformité à la beauté accomplie — dont les dessins inédits que nous reproduisons seraient explicatifs.

N. B. - *Nous devons d'avoir pu photographier ces dessins à l'obligeance de M. Félix Bouisset, Conservateur du Musée Ingres à Montauban, qui poursuit avec beaucoup de zèle la réorganisation de ses belles collections.*



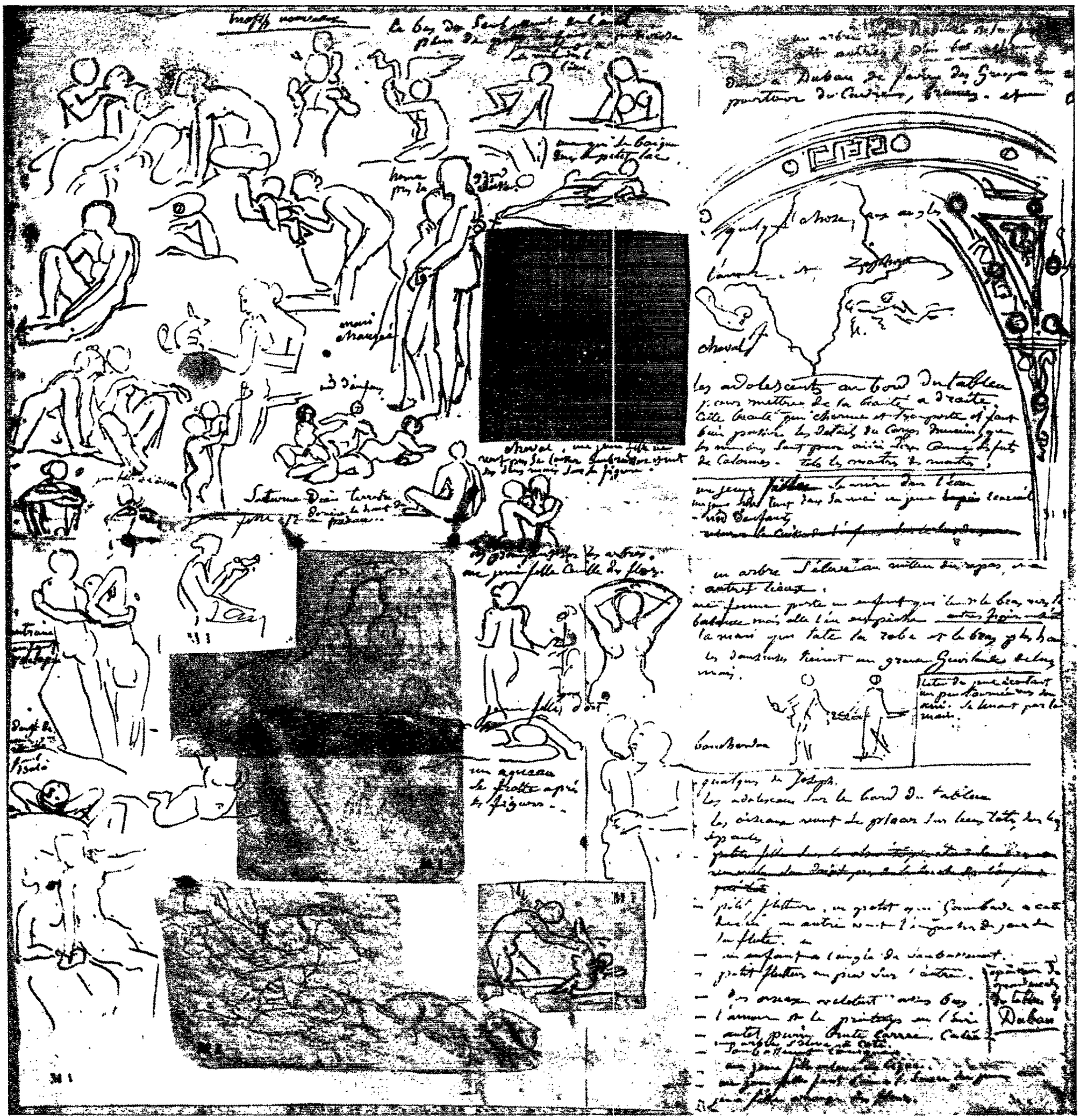
INGRES, ESQUISSE. — MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.

INGRES. ESQUISSE D'APRÈS WATTEAU. — MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.



INGRES, ESQUISSE.— MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.

INGRES, ESQUISSE. — MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.



INGRES. NOTES ET CROQUIS. — MUSÉE INGRES A MONTAUBAN.

TOTÉMISME ABYSSIN

Sur les plateaux abyssins, quand, autour des feux de nuit, les hommes se chauffent sans tendre les paumes à la flamme, par respect pour elle, on entend cette histoire, aux nombreuses variantes, que chacun écoute avec attention bien qu'il en connaisse le thème :

Petite histoire d'un homme qui a perdu sa sœur. Un jour un homme, voulant voir un de ses parents et revenir, commença le chemin avec sa sœur. S'étant trompé de chemin, (le frère) s'étant séparé de sa sœur, chacun d'eux se perdit. Le soir, au camp, comme ce que Dieu a dit ne manque pas (d'arriver), ils se rencontrèrent. L'homme, ayant de mauvais désirs, demanda à sa sœur d'accepter. Alors la fille, ayant peur de la colère de Dieu, refusa. Quand elle eut dit " non ! ", lui, pour apaiser son désir, l'accomplit avec une feuille d'aloès. Ayant fait ainsi, et étant parvenu dans le pays dans lequel il comptait aller, il revint en passant à côté de cet aloès. Il trouva alors, assis près de la plante, un joli enfant qui lui ressemblait. Il s'écria : « Oh ! c'est un don de Dieu ! » Ayant embrassé l'enfant et remercié Dieu, il se maria avec sa sœur. Ils vécurent là, et leur descendance se multipliant, ils devinrent nombreux. Aujourd'hui, ils ont tous dans leurs maisons un pied d'aloès (sur) une sorte d'autel. Et à côté de cet aloès, chaque soir, on fait une petite prière et on repose en paix. Et si, par le trou (de la porte), entre un souffle de vent qui agite les feuilles, on dit que l'aloès est courroucée, on en devient triste et on fait une prière. On dit aussi que ces gens ont deux fois par an une grande fête et qu'il s'y produit de grands miracles. Mais on peut en douter. Ce que nous avons raconté au début (de cette histoire) eux-mêmes le croient, et on le raconte partout. Et pour cela, le pays où ils vivent est appelé " Les aloès ", entre Ankober et Addis-Ababa, et eux-mêmes s'appellent " Les aloès ".

Il arrive souvent qu'à la fin du récit, l'un des auditeurs constate « qu'il faut vraiment être dans le besoin pour vivre comme muletier en compagnie d'un tel bavard, enfanté de menteur, et certainement natif du Choa. » Et, s'il est du Wollo, il rétablit la " vérité ".

Ce n'est pas ainsi, mais ainsi : un garçon étant saoul d'hydromel dit à sa mère : « Je suis touché pour toi par l'arc d'amour. — (Par Saint) Georges ! dit la mère, prends plutôt cette (feuille) d'aloès. » Il la prit et termina (son désir). Et la mère, au lieu de la jeter, plaça (la feuille) d'aloès dans une corbeille qu'elle ferma. Après neuf mois, un bel enfant étant (né) dans (la corbeille), elle le trouva et lui donna le sein. L'enfant eut une descendance dans un village appelé « Qui remue », parce qu'il y a beaucoup de fougères alentour. Et les gens qui habitent ce pays s'appellent " Les aloès ". C'est fini (1).

Ce mythe aux versions diverses dans la forme, mais concordantes dans le fond, ne peut être attribué à un désir de ridiculiser les origines d'une famille ; une plaisanterie ne serait pas si cohérente, et il faut voir là bien plutôt un reste, aussi sûr qu'une inscription dans la pierre, de l'organisation sociale et religieuse de ce peuple venu d'Asie avec ses rois, ses tentes et, sans doute, ses totems.

L'histoire de l'aloès est un mythe totémique, si on entend par totémisme une forme religieuse se reconnaissant à un culte thério, phyto ou extra-morphique, à une

1. — RÉVÉLATION DU TOTEM DE L'ALOÈS.

3 — ACCOUCHEMENT DE L'ALOÈS.

4. — PRÉSENTATION DE L'ENFANT.

5. — RECONNAISSANCE DE L'ENFANT.

DESSINS A L'ENCRE ET AU CRAYON DU PEINTRE ABYSSIN BAHAYLOU (1928). — COLL. GRIAULE.

similitude des noms portés par le groupe et le totem, et à une consanguinité sentie par le groupe vis-à-vis de l'animal, du végétal ou de la chose auquel le culte est rendu.

Ce mythe contraste, à première vue, avec ceux qu'a rencontrés Littmann dans les pays tigréens, en Abyssinie du Nord (*Princeton Expedition*), et avec ceux des régions centrales (Griaule, *Mythes...*), relatifs à des tabous de nourriture ou de mort, et dont le type est celui-ci : l'ancêtre de la famille étant un jour dans un pays étranger voit arriver à lui un animal poursuivi par des chasseurs. La bête se réfugie soudain dans la toge de l'homme, comme demandant protection, et les poursuivants se heurtent alors au refus de l'ancêtre qui emmène l'animal avec lui, le nourrit et l'apprivoise. Il ordonne alors à toute sa descendance, à peine de malédiction, de s'abstenir de tuer ou de manger les animaux de cette espèce.

On remarque, dans ce thème, que l'animal et l'homme sont liés par une sorte de contrat sans aucune idée de parenté, et qu'il ne se manifeste que négativement par une défense de nuire à l'animal. Dans le cas de l'araignée et de la famille Enabsié du Godjam, l'alliance présente un caractère plus intime : l'ancêtre, poursuivi par des voleurs, se réfugia dans un trou dont l'ouverture fut obstruée par une araignée tissant sa toile. Les voleurs passèrent outre, croyant ce trou abandonné. L'homme ainsi sauvé défendit à sa descendance d'écraser les araignées, moyennant quoi elle aurait le pouvoir de guérir, en crachotant sur la partie malade, les gens atteints d'une sorte d'herpès dénommée « urine d'araignée ».

Ces mythes ne sont pas considérés jusqu'ici comme totémiques, faute de l'élément consanguinité. Mais n'y aurait-il pas lieu de les examiner de plus près, à la lueur du fait nouveau qu'est la découverte d'une descendance de l'aloès ? N'est-il pas troublant de constater sur ces plateaux, chrétiens depuis quinze siècles, une véritable gamme de totems, allant du simple contrat homme-animal, avec rapports réduits à un tabou de tuer, pour aboutir, en passant par une forme d'alliance plus intime, à une véritable parenté dont la représentation graphique, dans sa brutale simplicité, est un irrécusable témoin ?

Marcel GRIAULE,
Chargé de mission en Abyssinie.

NOTES. — (1) Voir une autre version, dans mon article *Mythes, croyances et coutumes du Bégamder*, Journal Asiatique de Janvier-Mars 1928. Dans cette variante, il est question d'un frère et d'une sœur habitant le Farta. région centrale abyssine. La fille indique au garçon le moyen de la feuille d'aloès, qui se trouve engrossée et accouche après neuf mois, aidée par le couple. L'enfant ainsi recueilli donna par la suite naissance à une race qui se répandit dans toute l'Abyssinie

J'ai trouvé des traces de ce mythe jusqu'au Harar, c'est-à-dire à plusieurs centaines de kilomètres de Farta.

EXPLICATION DES FIGURES.—Les dessins présentés ici ont été exécutés à l'encre et au crayon par le peintre Bahaylu, (La traduction littérale de la légende amharique figurant sur chaque tableau est transcrite en italique).

1. *Comme il lui demande* (*son consentement, sa sœur*), *ayant coupé une* (*feuille*) *d'aloès,* (*la lui donne*). — Dans cette variante du mythe de l'aloès, c'est la sœur qui révèle le totem à son frère.

2. *C'est comme il fit avec l'aloès.* — Ce tableau représente deux phases de l'histoire : d'une part l'homme s'unissant sexuellement à la plante ; d'autre part l'aloès, dont la feuille coupée a été replacée et dans laquelle se développe le fœtus.

3. *C'est comme la sœur fait accoucher l'aloès.*

4. *C'est comme* (*la sœur*) *lui fait voir* (*l'enfant*) *en disant* : « *Tu as engendré avec l'aloès* ».

5. (*L'homme*) *s'étant chargé de l'enfant, retourne à la maison. Et la sœur, prenant l'aloès et le bâton, s'en retourne avec lui.* La plante est emportée pour être l'objet d'un culte. Le bâton est nettement ici un symbole phallique ; il est à remarquer que jamais une femme abyssine, à moins d'être vieille ou infirme, ne marche avec un bâton. Il est au contraire très ridicule pour un homme de se montrer en public sans un bâton ou une arme. Cette règle a évidemment moins d'importance dans des villes comme Addis-Ababa ou Diré-Daoua, où la présence des Européens est néfaste à la conservation des coutumes.

እሬቱን፡እግዲሬገ፡ነው።

2 — L HOMME ET L'ALOÈS. DESSIN DE BAHAYLOU. — COLL. GRIAULE.

LE TRÉSOR DE NAGY-SZENT-MIKLOSZ

Le trésor de Nagy-Szent-Miklosz a été découvert en 1789 dans le Comitadj de Toronthal, en Bulgarie, au cours de travaux exécutés dans une ferme.

Il se compose de coupes, de vases, de bols et d'assiettes d'or dont le style s'apparente à des objets semblables découverts en Anatolie (aujourd'hui dans la collection Morgan), à des objets d'argent du Musée de l'Ermitage à Leningrad, à un vase d'argent du Musée de Lyon. Il faut y voir, vraisemblablement, le travail d'un atelier migrateur. Le style éclectique est caractéristique de l'art de nomades, empruntant un peu partout des thèmes mythologiques, des procédés techniques. La date ne peut être fixée exactement : toutefois les objets sont postérieurs aux beaux travaux sassanides des VI^{e} et VII^{e} siècles. Il y a lieu de rappeler qu'après les grands chocs de l'hellénisme et du haut moyen-âge, ils s'est formé un nouveau syncrétisme des formes.

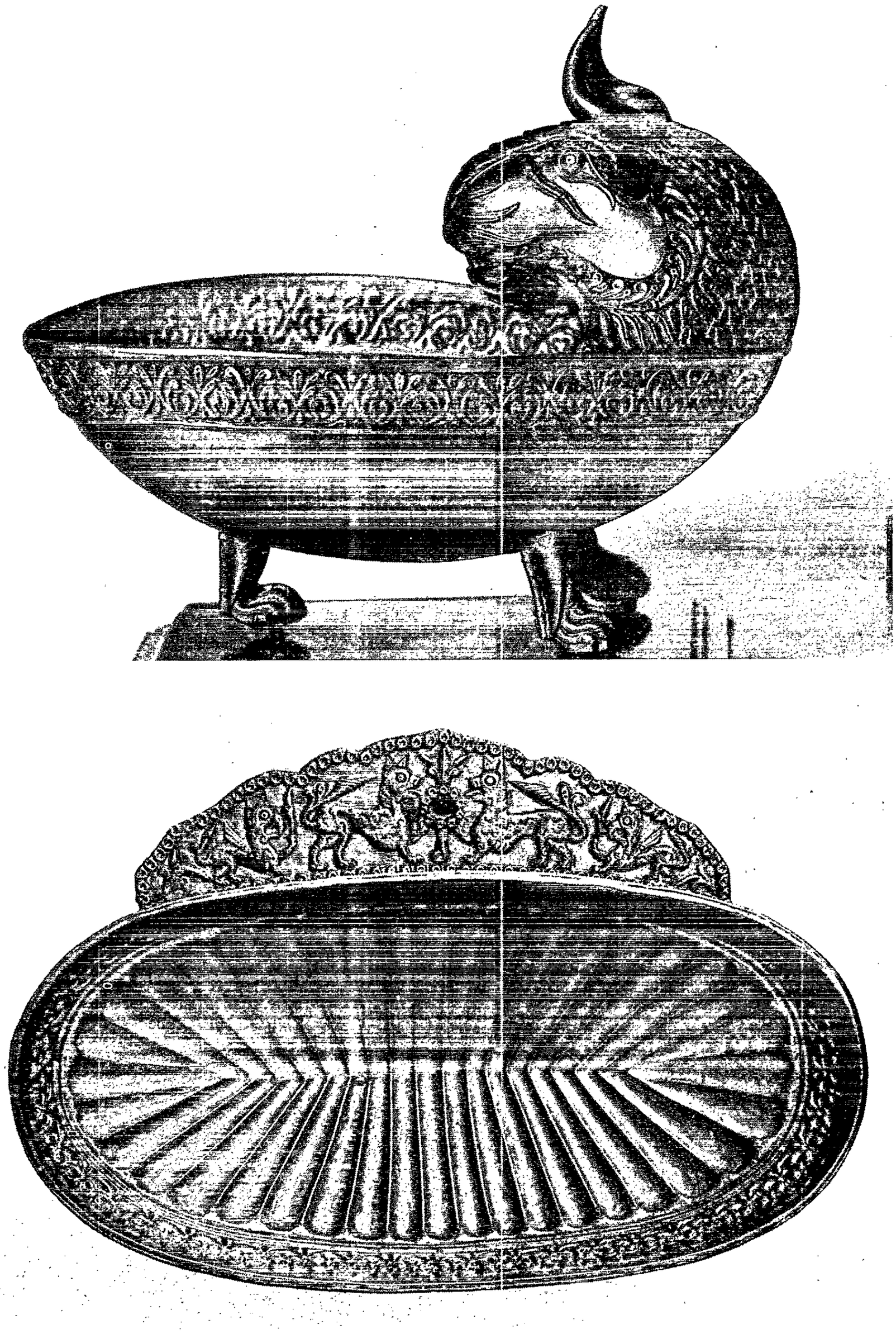
Nous trouvons dans les objets de ce trésor des motifs hellénistiques et sassanides, des formes classées sous le nom d'art scythe ou plutôt d'art caucasien. Les éléments hellénistiques subsistants sont d'ailleurs dominés par les éléments asiatiques.

Sur l'un des vases est figurée une femme sur un aigle. On avait cru y voir un Ganymède, mais il s'agit bien d'une femme. Il faut probablement chercher le thème de ce vase dans les mythes asiatiques de Garuda. En particulier, le motif des ceps se trouve sur la façade de Mschatta, au Kaiser-Friedrichs Museum à Berlin. Ce motif a d'autre part exercé une influence sur l'ornementation d'églises russes comme Yourief-Polotzki et Saint-Dmitri à Vladimir.

Le cheval ailé à figure humaine (p. 322) indique une influence venant de l'Asie Mineure. On songe aux sculptures de Boghaz-Keui.

Un ensemble de raisons engagent à croire que ce trésor était destiné à un prince bulgare converti au christianisme et qu'il est l'œuvre de Turcomans. Le prince est mentionné sur une coupe ronde dans une inscription en vieux bulgare : « Le prince fait ses eulogies avec cette coupe. » Et cette coupe porte une croix avec l'inscription suivante : « Jésus-Christ a délivré l'homme par l'eau, d'où il a fait surgir le saint et nouvel Esprit. » Cette coupe a pu servir à un rite religieux, probablement au baptême. Sur un gobelet figure d'ailleurs la mention suivante : « Fais le dormir dans le lieu des vivants, o Christ ! »

Il est facile de constater un eclectisme de forme semblable à celui de ce trésor dans les collection du musée de Leningrad. Il s'agit d'un ensemble de formes dominant depuis la Chine, la Mongolie et l'Altaï jusqu'à la Mer Noire et au Caucase, jusqu'à la Pologne et la Hongrie. Et nous trouvons d'autre part des objets analogues sur une autre grande route de migration allant au Nord vers l'Irlande. On peut constater une certaine parenté entre les ornements zoomorphes de ces objets et l'ornementation irlandaise et l'on retrouve même sur les croix irlandaises Ormazd ouvrant la porte de l'enfer et certains mythes zoroastriens interprétés d'une manière chrétienne.



1. VASE ZOOMORPHE D'OR ; 2. COUPE D'OR. — TRÉSOR DE NAGY-SZENT-MIKLOSZ. — KUNST HISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

TRÉSOR DE NAGY-SZENT-MIKLOSZ. VASE D'OR. — KUNST HISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

TRÉSOR DE NAGY-SZENT-MIKLOSZ, VASE D'OR. — KUNST HISTORISCHES MUSEUM, VIENNE.

LA MUSIQUE CUBAINE.

Je n'oublierai jamais cet humble village près de La Havane que l'on nomme parfois las fritas *et plus souvent* la playa.

C'est là que me conduisit, le soir même de mon arrivée, Alejo Carpentier que je voyais pour la première fois. Le rhum blanc étincelait dans les petits verres sur les comptoirs de bois blanc dressés en plein air.

Deux orchestres inouïs combattaient à grand vacarme. Des instruments étranges s'entrechoquaient et, sur tout cela, passaient l'immense plainte des cornets à pistons et celle de la mer.

Je n'oublierai jamais ces musiciens noirs que je devais revoir, débardeurs le jour, sur le port, et, la nuit, danseurs magnifiques et obscènes.

Je n'oublierai jamais les belles négresses, ni le ciel précieux, ni l'odeur des ténèbres.

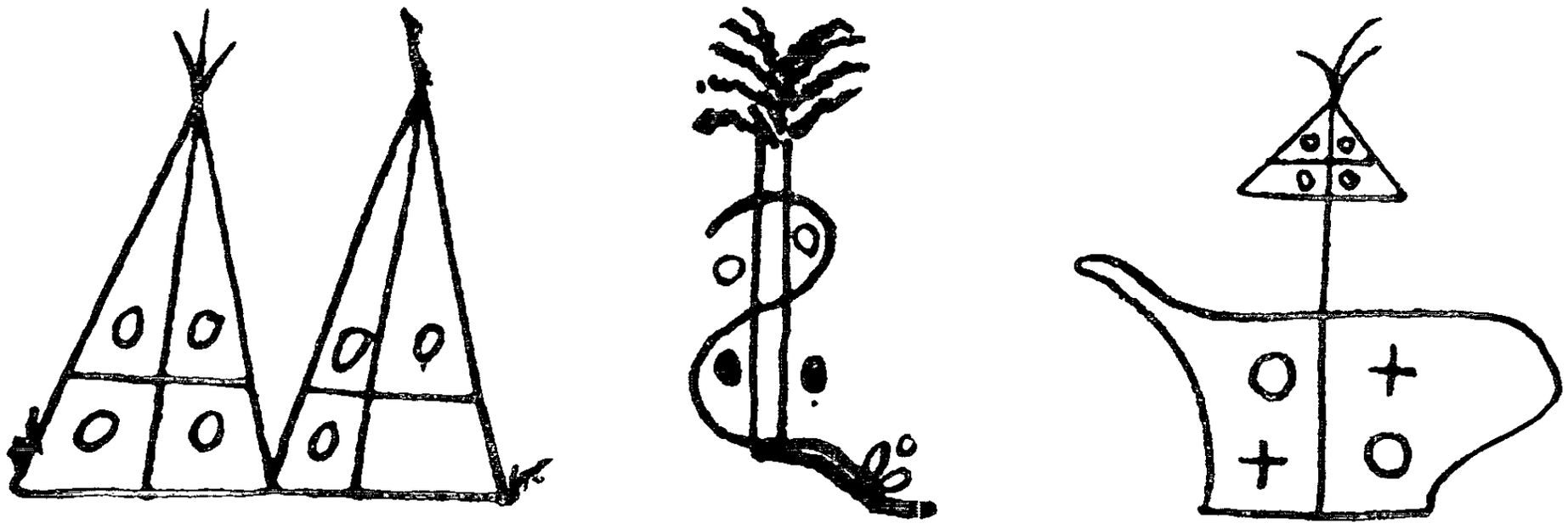
Et moins encore je n'oublierai la plainte fraternelle de ces chants nouveaux, à l'accent neuf mais qui, d'être plus humains qu'aucun autre, parlaient une langue qui m'était familière.

Si familière que pour l'avoir entendue voici de longs mois j'en reste encore obsédé et bouleversé. Et que je garde à Alejo Carpentier la plus vive reconnaissance d'un tel cadeau et d'un accueil si fastueux. — Robert DESNOS.

La musique cubaine, telle qu'elle existe aujourd'hui, avec ses formes définies, ses instruments spéciaux, ses amalgames de rythmes, est de formation toute récente. Au milieu du XIX^e^ siècle elle se trouvait encore réduite à ses éléments primitifs. A cette époque, la société havanaise raffolait de la *Danza* légère, d'allure quelque peu chopinienne, que l'on avait tirée de vieilles contredanses normandes importées par les colons français de la province de Santiago. Dans les campagnes, le paysan blanc, s'accompagnant d'une guitare, chantait la *Guajira* et le *Punto*, ou dansait le *Zapateado*, d'origine parfaitement espagnole. Le nègre, encore réduit à l'esclavage, n'avait pris aucune initiative musicale. De temps en temps, le maître lui laissait taper sur ses tambours, ornés de dessins à la craie jaune, lui faisait chanter quelques hymnes " de là-bas " pour prouver qu'il se portait bien. Une fois par an, le jour des Rois, les noirs avaient la permission d'envahir la Havane de leur grand carnaval. Masqués, sanglés, déguisés en diables, sultans ou sorciers, ils sautaient dans les rues au bruit d'orchestres de grelots, chachas, calebasses et tambours ; on mimait le " jeu du serpent " :

...P'tite mère, p'tite mère,
le serpent veut me manger ;
...C'est pas vrai, ma négresse,
c'est pas vrai,
le serpent est déjà mort,
calaba-son-son-son.

Cinquante ans plus tard la situation avait changé. Au commencement de ce siècle les nègres des campagnes cultivaient la canne à sucre sur leurs propres lopins de terre ; ceux des villes s'étaient faits marchands de journaux, de fruits et de glaces, ou bien joueurs de *base-ball* et musiciens ambulants. Ils s'occupaient de politique. Leurs anciennes



Cuba. — Signes magiques figurés sur des tambours.

associations funéraires, destinées à les préserver de la fosse commune, étaient devenus des associations de protection mutuelle (les *nañigos*)... Bien que séparés des blancs, ils leurs faisaient sentir leurs forces et leurs caractères. Grâce à eux les éléments de musique cubaine se mélangeaient rapidement, créant des styles tout à fait inattendus.

La *Danza* aristocratique était devenue le *Danzon* bruyant, violemment rythmé, que les musiciens " de couleur " jouaient maintenant avec force timbales, traitant la contrebasse en batteur, et imposant de véritables acrobaties au cornet à pistons. La *rumba* nègre et la *clave*, qui se jouent avec accompagnement de bâtonnets en bois de fer, se transformaient au contact des lentes et langoureuses mélodies italo-espagnoles. Les instruments les plus divers se voyaient réunis dans les mêmes orchestres. Incapables de supprimer des rythmes, les *tocadores* (joueurs) nègres préféraient les garder tous ensemble, parallèlement.

Ce fut alors que naquît le *Son* contemporain, peut-être la forme musicale la plus extraordinaire qu'ait produit le folklore d'Amérique latine. Le *Son*, tel que le joue actuellement le nègre de Cuba, est un " air à chanter et danser ", comportant trois parties, dont un final d'une ampleur presque symphonique. Les instruments employés, dont le nombre peut varier entre six et douze, sont surtout des percuteurs. L'ensemble se compose d'une guitare plus un *trés*, ou guitare à trois cordes ; une *marimboula*, ou caisse de résonnance munie de petites touches en métal qui vibrent sur une tige métallique ; une *botija*, sorte de jarre en terre cuite dont on obtient en soufflant sur ses parois un son semblable aux *pizzicatti* de la contrebasse ; un *bongo*, tambour grave qui se joue sur la face et les bords, et qui donne de sonores *glissandi*, s'il est frotté avec la paume de la main ; un *guiro*, calebasse striée que l'on râcle avec une baguette ; les *maracas* — aigües et graves — calebasses rondes, remplies de grenaille (ou de 180 cailloux ramassés par une nuit de lune, suivant la tradition) ; les *timbales*, petits tambours qui se tiennent entre les jambes et se jouent avec deux doigts ; la *quijada*, mâchoire de bœuf, pleine de gravier, dont les dents servent à produire de puissants *vibrattos* ; le *diente de arado*, pointe de charrue primitive en métal, qui produit toute une gamme, et sur laquelle on tape avec une cheville de fer ; les *claves*, ou bâtons sonores, qui s'entendent à plusieurs kilomètres de distance...

Le *Son* est entièrement construit sur ce formidable appareil de percussion. L'expression purement mélodique est confiée à la voix des musiciens, et à quelques *solos* de cornet à pistons ou de trompette chinoise (les orchestres nègres de Cuba ignorent le saxophone). Même les guitares, qui peuvent être doublées, sont traitées en batterie.

Le *Son* débute généralement par un court solo de guitare, qui observe un rythme immuable et typique, en descendant vers les basses. Un coup de *bongo*, prépare l'entrée successive des batteurs, dont les périodes inégales s'échafaudent à mesure. Les *maracas* produisent leurs cliquetis. Les *claves* se situent à l'extrême aigu. Les *timbales* partent en roulements rapides et saccadés... Quand toute la percussion est en place, le cornet à piston ou la trompette chinoise exposent une mélodie lente — presque un *recitativo*, qui est répété immédiatement par la meilleure voix de l'orchestre :

Messieurs, Messieurs,
les parents du disparu m'ont prié
de faire l'éloge
de celui qui fut
Papa Montero.

Le mouvement s'accroît, et après une courte transition confiée à la batterie seule, les autres musiciens prennent le refrain en cœur :

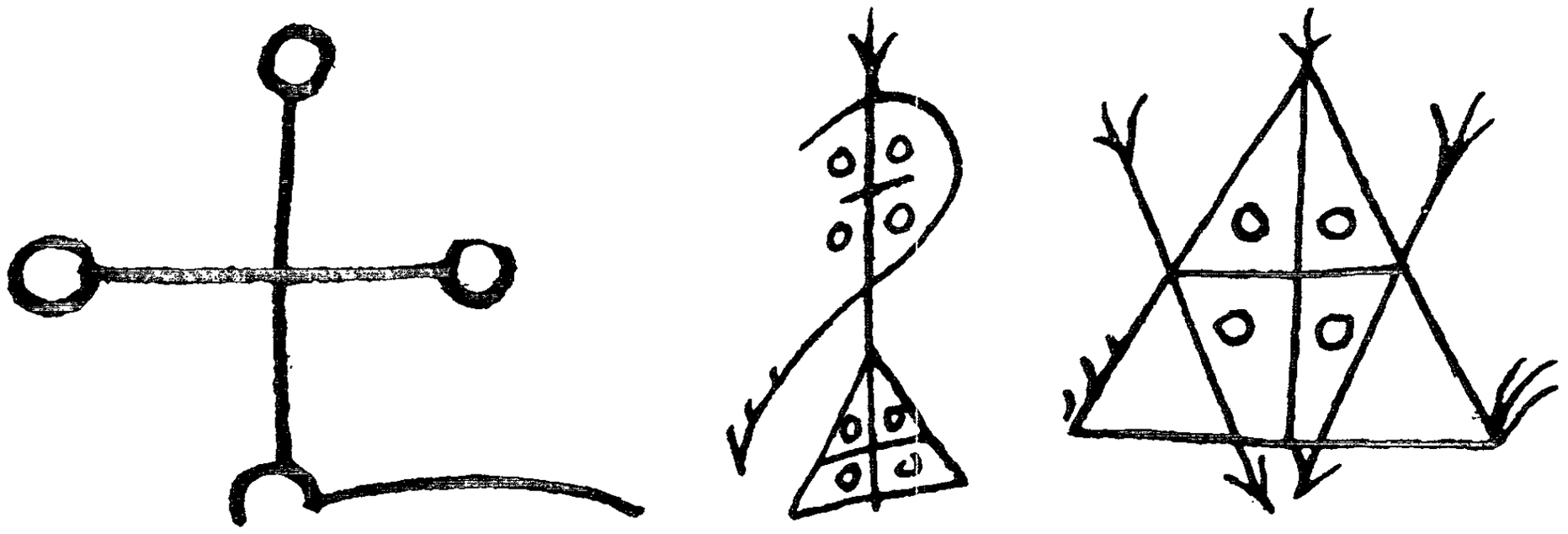
Pleurons Papa Montero,
Zumba ;
Il était canaille et danseur.

Sur ce refrain des paroles s'improvisent pendant un bon moment. Le cœur pose des questions auxquelles répond le soliste. Cela donne lieu à des variations que la batterie suivra sans trève. A la fin, au comble du mouvement, les instruments et les voix repartent à pleine force dans une sorte d'*allégro* avec vocalises — tiré généralement d'une incantation ou hymne religieux —, dont les paroles nègres, martelées, accentuent encore la trépidation de l'orchestre :

Efimere bongó
yamba-ó
Efimere bongó
yamba-ó.

Un *Son* véritable, muni de toute ses parties, variations et redites, arrive a durer une quarantaine de minutes, dans un accroissement continuel du mouvement. Aucune musique au monde ne pourrait donner une plus grande sensation de joie, de tension de force, que cette prodigieuse machine sonore, que des nègres inventèrent sous le ciel lourd des Antilles.

Le *Son*, expression lyrique par excellence, est devenue, depuis quelques années, la traduction poétique de toutes les joies et inquiétudes du nègre cubain. Quand sa canne à sucre se vend mal, quand une femme le trompe, quand il exprime ses enthousiasmes politiques, il produit un nouveau *Son*. Toute une mythologie antillaise a été créée pour suivre les accents de sa batterie. C'est l'histoire de Mayeya *qui prêtait des faux serments devant les petits saints vêtus de papier* ; c'est Candita la folle, *qui habillait son homme et qui fut tuée par Loukoumi* ; c'est l'éloge des femmes de Palma Soriano,



Cuba. — Signes magiques figurés sur des tambours.

qui dansent à l'aube. Il y a aussi la *marche funèbre de Goyito*, le panégyrique du candidat aux prochaines élections, qui fit cadeau à l'orchestre d'une guitare toute neuve ; la glorification de la mulâtresse *chaude en amour*...

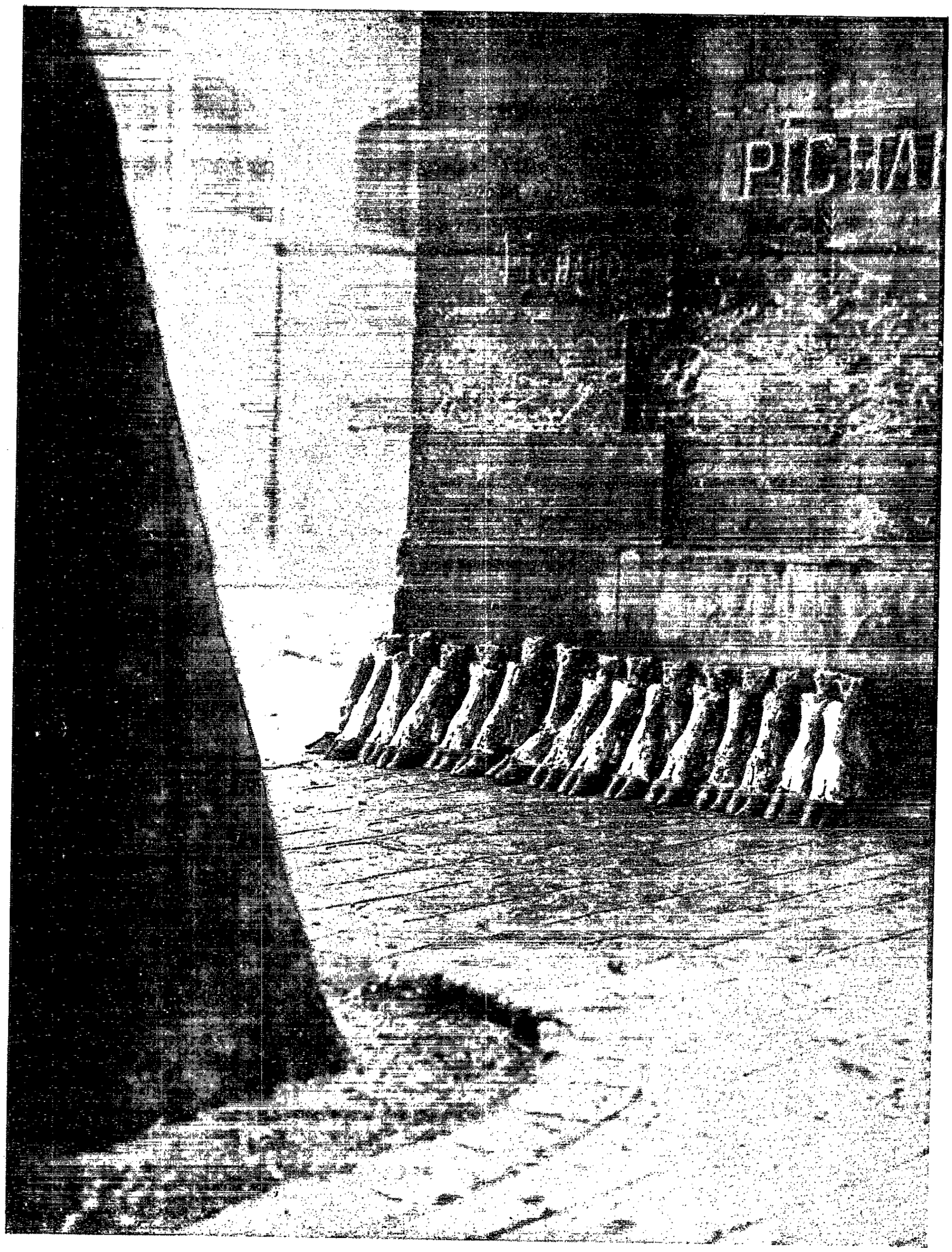
Mais ici tout n'est que musique profane. Pour le nègre cela passe au second plan. Il a besoin d'ésotérisme, d'incantations, de mystère... Et, quand on est entre soi, loin des blancs, les tambours savent produire des rythmes chargés d'un sens bien plus profond.

Certains tambours, couverts de signes magiques, ne peuvent servir que pour des percussions secrètes : *toques*, — séries de rythmes, avec leurs variations particulières, destinés à accompagner les cérémonies ou danses de sorcellerie. Quelques-uns de ces *toques* ont la mission de produire une violente excitation nerveuse sur celui qui les entend. Ils combinent des périodes asymétriques, ils déplacent des accents, ils passent brusquement du pianississimo à la plus grande violence, ils créent d'étranges intermittences rythmiques pour les rompre tout à coup ; ils sont d'une instabilité exaspérante... Rien de plus mystérieux que cette action affolante de la batterie. Après une heure de *toques* produits dans une chambre close par trois nègres silencieux, qui fixent farouchement les peaux de bouc de leurs tambours, le patient finit par se rouler par terre, désaxé, couvert de sueur, en poussant des cris. Pendant une demi-heure ses paroles auront alors des significations prophétiques.

A toutes occasions les nègres font intervenir la musique dans leur vie. Ils ont des orchestres spéciaux — des *charangas* de quatre ou cinq instruments — pour jouer des airs de ralliement pendant les meetings politiques ; ils ont des tambours graves et lourds pour " pleurer les trépassés " ; ils chantent des hymnes à Saint Lazare, qui guérit les maladies...

Grâce aux danses et sérénades des paysans créoles, Cuba possédait déjà, il y a un siècle, un folk-lore musical extrêmement personnel. Actuellement, après la transformation subie par ces éléments sonores, sous l'influence du génie rythmique que le nègre porte en lui, sur le sol de la grande Antille s'élèvent des chants qui comptent parmi les plus beaux du monde.

Alejo CARPENTIER.



Aux abattoirs de La Villette. — Photo. Eli Lotar.

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

ABATTOIR. — L'abattoir relève de la religion en ce sens que des temples des époques reculées, (sans parler de nos jours de ceux des hindous) étaient à double usage, servant en même temps aux implorations et aux tueries. Il en résultait sans aucun doute (on peut en juger d'après l'aspect de chaos des abattoirs actuels) une coïncidence bouleversante entre les mystères mythologiques et la grandeur lugubre caractéristique des lieux où le sang coule. Il est curieux de voir s'exprimer en Amérique un regret lancinant : W. B. Seabrook (1) constatant que la vie orgiaque a subsisté, mais que le sang de sacrifices n'est pas mélé aux cocktails, trouve insipide les mœurs actuelles. Cependant de nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra. Or les victimes de cette malédiction ne sont pas les bouchers ou les animaux, mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir supporter que leur propre laideur, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui: la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible et où, subissant l'obsession indélébile de l'ignominie, ils sont réduits à manger du fromage. — G. BATAILLE.

(1) *L'Ile magique*, Firmin-Didot, 1929 (cf. plus loin, p. 334).

CHEMINÉE D'USINE. — Si je tiens compte de mes souvenirs personnels, il semble que, dès l'apparition des diverses choses du monde, au cours de la première enfance, pour notre génération, les formes d'architecture terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses, que certaines grandes cheminées d'usine, véritables tuyaux de communication entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuantie des quartiers de filatures et de teintureries.

Aujourd'hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la *beauté* des usines, la lugubre saleté de ces énormes tentacules m'apparaît d'autant plus écœurante, les flaques d'eau sous la pluie, à leur pied, dans les terrains vagues, la fumée noire à moitié

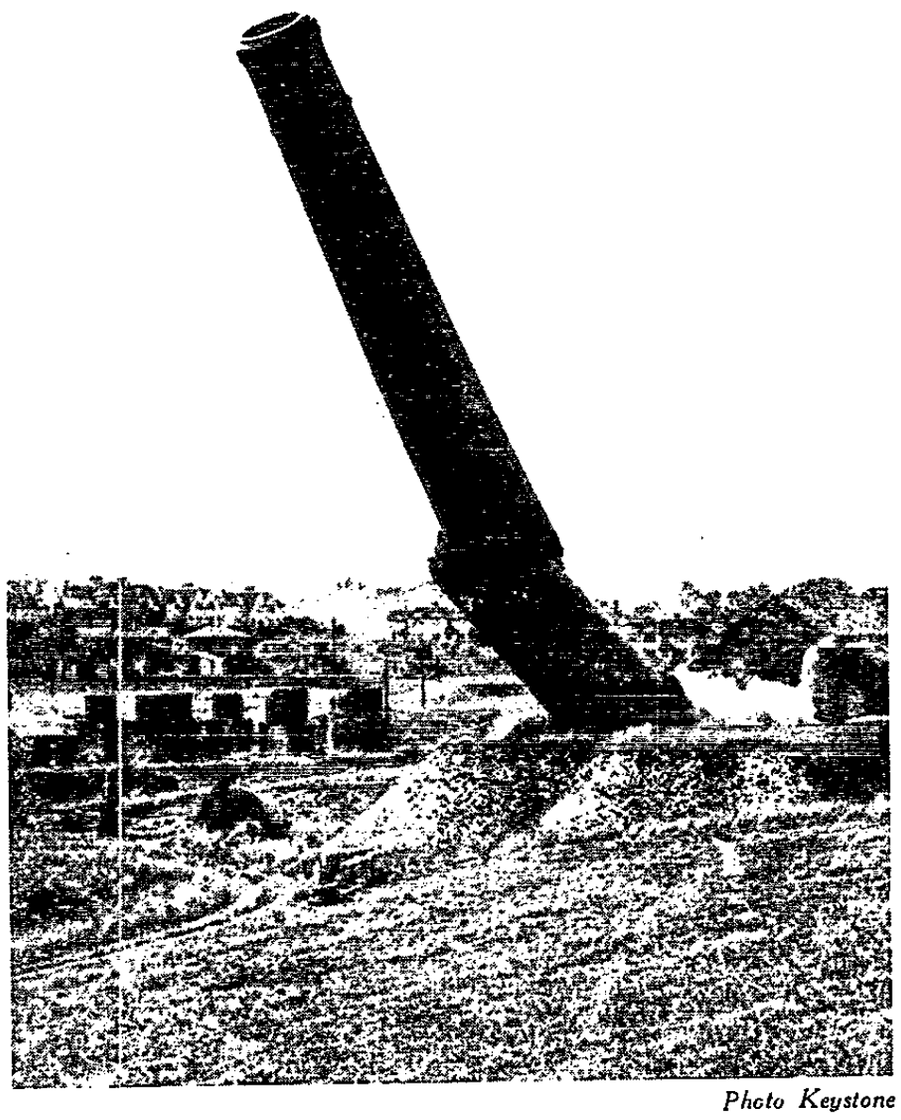
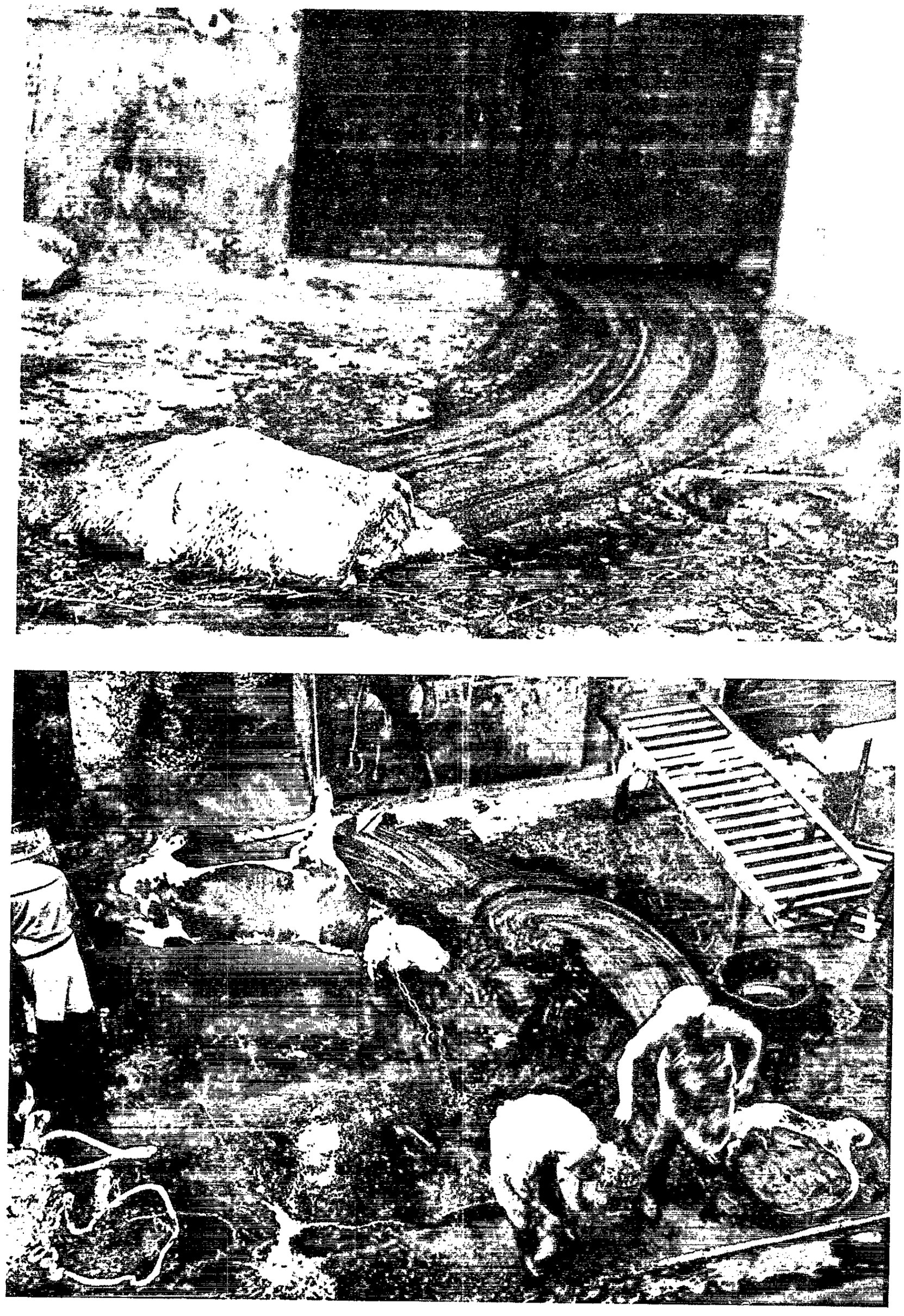


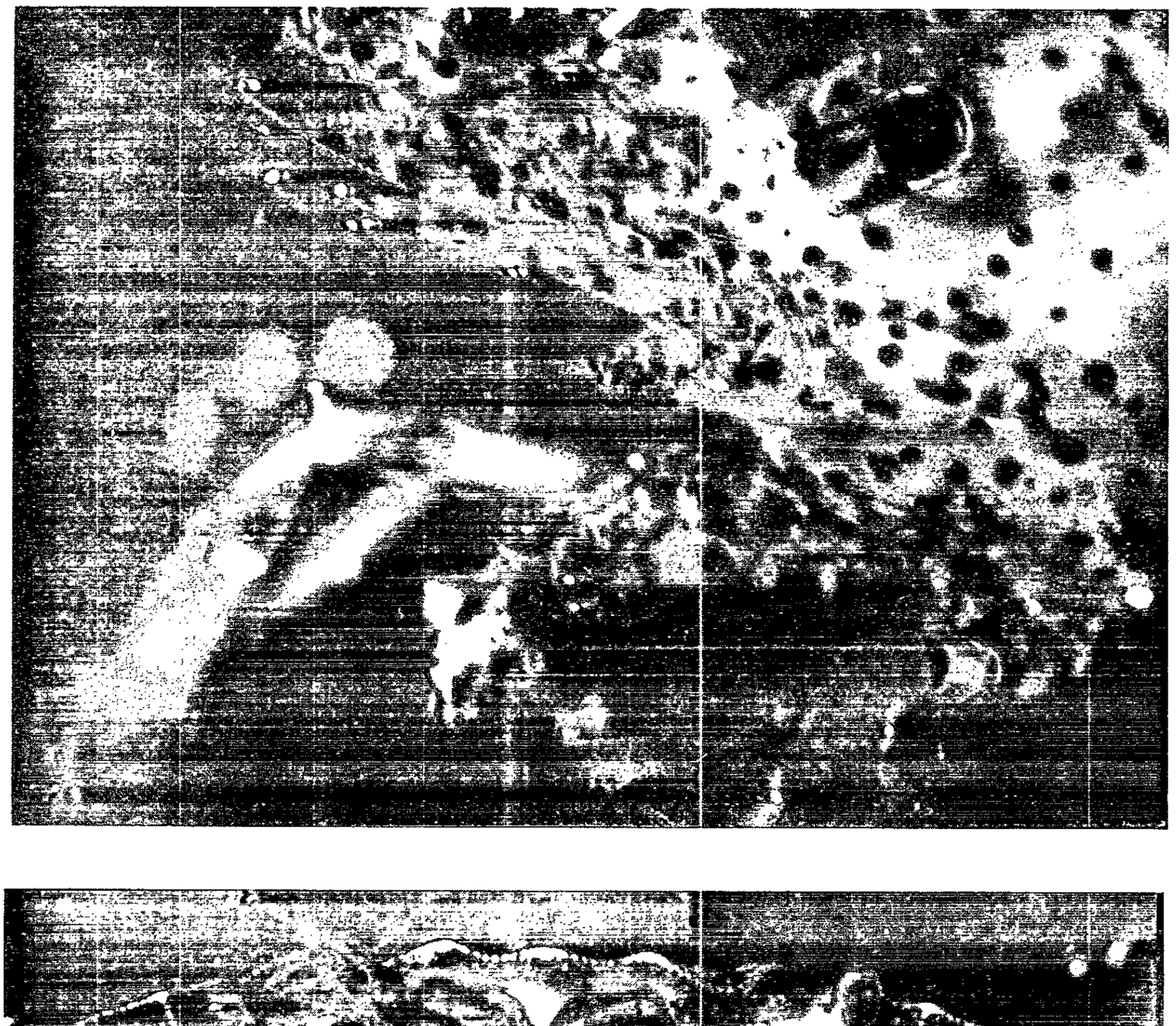
Photo Keystone

Chute d'une cheminée haute de 60 mètres
Banlieue de Londres.

rabattue par le vent, les monceaux de scories et de mâchefer sont bien les seuls attributs possibles de ces dieux d'un Olympe d'égout et je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant et que ma terreur me faisait discerner dans mes épouvantails géants, qui m'attiraient jusqu'à l'angoisse et aussi parfois me faisaient fuir en courant à toutes jambes, la présence d'une effrayante colère, colère qui, pouvais-je m'en douter, allait devenir plus tard ma propre colère, donner un sens à tout ce qui se salissait dans ma tête, et en même temps à tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar. Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens, quand



Aux abattoirs de La Villette (cf, p. 329). — Photo Eli Lotar.



1. Tête de crevette ; 2. Tête de crabe. (cf. p. 332). — Film Jean Painlevé (1929).

ils aperçoivent des cheminées d'usines, y voient uniquement le signe du travail du genre humain, et jamais la projection atroce du cauchemar qui se développe obscurément dans ce genre humain à la façon d'un cancer : en effet, il est évident qu'en principe, personne ne regarde plus ce qui lui apparaît comme la *révélation* d'un état de choses violent dans lequel il se trouve pris à parti. A cette manière de voir enfantine ou *sauvage* a été substituée une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée d'usine pour une *construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées*, c'est-à-dire pour une abstraction. Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l'erreur des définitions de ce genre.

Il y a lieu d'insister par exemple sur le fait qu'une cheminée d'usine n'appartient que d'une façon très provisoire à un ordre parfaitement mécanique. A peine s'élève-t-elle vers le premier nuage qui la couvre, à peine la fumée s'enroue-t-elle dans sa gorge qu'elle est déjà la pythonisse des événements les plus violents du monde actuel : au même titre il est vrai que chaque grimace de la boue des trottoirs ou du visage humain, que chaque partie d'une agitation immense qui ne s'ordonne pas autrement qu'un rêve ou que le museau velu et inexplicable d'un chien. C'est pourquoi il est plus logique, pour la situer dans un dictionnaire, de s'adresser au petit garçon qu'elle terrifie, au moment où il voit naître d'une façon concrète l'image des immenses, des sinistres convulsions, dans lesquelles toute sa vie se déroulera et non à un technicien nécessairement aveugle. — G. B.

CRUSTACÉS. — Un jour Gérard de Nerval se promenait au Palais-Royal, tenant en laisse un homard vivant. Les badauds s'empressaient autour de lui, étonnés, et s'esclaffaient de cet étrange équipage. Un de ses amis lui ayant demandé pourquoi il se rendait ainsi ridicule, Nerval répondit : « Qu'avez-vous donc à rire ? Vous autres vous vous promenez bien avec des chiens, des chats et autres animaux domestiques bruyants et sales, mon homard, à moi est un animal doux, gracieux et propre et lui, au moins, il connaît les merveilles de la mer ! »

Un peintre de mes amis disait un jour que si une sauterelle avait la taille d'un lion, elle serait le plus bel animal de la terre. Qu'en serait-il d'une langouste géante, d'un crabe énorme comme une maison et d'une crevette haute comme un arbre ! Crustacés, animaux fabuleux qui émerveillent les enfants jouant sur les plages, vampires sous-marins nourris de cadavres et de détritus. Lourds et légers, ironiques et grotesques, animaux faits de silence et de poids.

Entre tous les gestes ridicules que les hommes s'imposent, il y a celui de la pêche à la crevette. Tout le monde a vu ce vieux monsieur barbu et conges-tionné, coiffé d'un chapeau de piqué blanc, habillé d'un veston d'alpaga, le pantalon retroussé jusqu'aux cuisses, au panier d'osier sur le ventre, haveneau en bataille, pourchassant dans un trou d'eau les crevettes de son dîner. Malheur à la pauvre petite crevette qui se laisse prendre ! Désespérée, elle frétille, elle se débat, elle glisse, elle tressaute entre les doigts vainqueurs. Animal fleur élastique, gracieux et vif comme le mercure, pétale séparée du grand bouquet des vagues ! C'est aussi une femme. Qui n'a entendu parler de la Môme Crevette ?

Parmi les crustacés, le crabe dit "dormeur", image du sommeil éternel, est le plus mystérieux, le plus faux, le plus fuyant. Il se dissimule sous les rochers et ses yeux mobiles guettent la proie au passage avec une méchanceté cruelle. Il marche de travers. Il a tous les défauts. Il y a des hommes qui lui ressemblent.

La langouste et le homard sont nobles. Ils se cultivent comme les huitres et les tulipes. Ils sont à toutes les cérémonies des hommes : banquets politiques, repas de noce ou d'enterrement.

Toutes ces bêtes changent de carapaces, vieillissent, durcissent, font l'amour et meurent. On ne sait si elles souffrent ou si elles ont des idées sur la morale et l'organisation des sociétés. D'après Jarry, il semblerait qu'un homard soit devenu amoureux d'une boîte de corned-beef...

Les crustacés sont ébouillantés vivant pour conserver la succulence de leur chair. — Jacques BARON.

MÉTAMORPHOSE. — 1) *Jeux abyssins.* La faune joue dans le folklore africain un rôle de premier plan. Le cycle de l'hyène est de beaucoup le plus important de la littérature orale.

Cet animal a rassemblé sur sa tête toute l'horreur des nuits épaisses qu'il remplit de plaintes sinistres, soigneusement comptées par les gens calfeutrés dans les maisons aux toits de chaume, et interprétées dans la divination populaire.

Personnification du maléfice ou du mauvais œil, incarnation ou monture du sorcier, elle est aussi, sur les plateaux abyssins, le croquemitaine des petits et des grands. Un jeu du Wollo (fig. 1, p. 333) consiste à effrayer les gens en imitant son hurlement et en pénétrant lentement dans l'embrasure des portes, le corps penché en avant, pour rappeler sa marche étrange — pattes antérieures très hautes, arrière train presque au ras du sol —, recouvert d'une toge blanche fixée sur la tête par deux nœuds tenant lieu d'oreilles.

Lorsqu'on veut au contraire faire rire les enfants et les femmes, on emprunte la forme d'un oiseau débonnaire aux légendaires mésaventures : la pintade. On couvre pour cela d'une toge les mains jointes sur une baguette, et on lie aux poignets. On obtient ainsi une tête en losange, prolongée d'un long cou, les bras couverts, ainsi que le corps, du reste de l'étoffe. Le

joueur se met à quatre pattes, appuyé sur les coudes, la tête rentrée dans les épaules. Il abat et relève ses avant-bras, imprimant ainsi à la tête un mouvement de va et vient qui imite à merveille une pintade picorant (fig. 2). — Marcel GRIAULE.

2) *Hors de soi.* Les *Métamorphoses* d'Ovide et le roman d'Apulée, l'*Ane d'or ou les Métamorphoses*, compteront toujours parmi ce que l'esprit humain a conçu de plus poétique, en raison de ce qui est leur fondement même, c'est-à-dire la métamorphose.

Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent : table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier... Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes.

Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à toute passion, par conséquent à tout ce qui existe de valable. Cela, sans doute, est de nature à satisfaire les amateurs de marécages stagnants, mais aucunement ceux que consume une ambition plus haute.

Photo M. Griaule

1. Hyène. (cf. ci-dessus)

Sans parler des artifices magiques qui permettraient d'accomplir *réellement* (quoique pour un temps plus ou moins long) cette métamorphose, il est certain que rien ne compte en deçà de ce qui est capable de mettre un homme véritablement *hors de soi*, qu'il s'agisse d'ingrédients matériels ou de tout ce qui, dans la vie, est susceptible, d'une manière ou d'une autre, de créer un éclatant et violent paroxysme. — M. LEIRIS.

3) *Animaux sauvages.* A l'égard des animaux sauvages, les sentiments équivoques des êtres humains sont peut-être plus dérisoires qu'en aucun cas. Il y a la dignité humaine (au dessus de tout soupçon apparemment) mais il ne faudrait pas aller au jardin zoologique : par exemple quand les animaux voient

Photo M. Griaule

2. Pintade. (cf. p. 333)

apparaître la foule des petits enfants suivis des papa-hommes et des maman-femmes. L'habitude ne peut empêcher, quoi qu'il en semble, un homme de savoir qu'il ment *comme un chien* quand il parle de dignité humaine au milieu des animaux. Car en présence d'êtres *illégaux* et foncièrement libres (seuls véritablement *outlaws*) l'envie la plus trouble l'emporte encore sur un stupide sentiment de supériorité pratique (envie qui s'avoue chez les sauvages sous la forme du totem, qui se dissimule comiquement sous les chapeaux à plumes de nos grand-mères de familles). Tant d'animaux au monde et tout ce que nous avons perdu : l'innocente cruauté, l'opaque monstruosité des yeux, à peine distincts des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, l'horreur liée à la vie comme un arbre à la lumière. Restent les bureaux, les papiers d'identité, une existence de domestiques fielleux et, toutefois, on ne sait quelle folie stridente qui, au cours de certains écarts, touche à la métamorphose.

On peut définir l'obsession de la *métamorphose* comme un besoin violent, *se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux*, excitant un homme à se départir tout à coup des gestes et des attitudes exigées par la nature humaine : par exemple un homme au milieu des autres, dans un appartement, se jette à

plat ventre et va manger la pâtée du chien. Il y a ainsi, dans chaque homme, un animal enfermé dans une prison, comme un forçat, et il y a une porte, et si on entr'ouvre la porte, l'animal se rue dehors comme le forçat trouvant l'issue ; alors, provisoirement, l'homme tombe mort et la bête se conduit comme une bête, sans aucun souci de provoquer l'admiration poétique du mort. C'est dans ce sens qu'on regarde un homme comme une prison d'apparence bureaucratique.

G. B.

L'ILE MAGIQUE [1]

L'occidental moderne, pour lequel la magie n'est le plus généralement que divagation spiritualiste ou superstition de bonne femme, oublie le plus souvent que, si la sorcellerie et les pratiques occultes ont subi une éclipse en Occident — éclipse telle que maintenant il n'est plus guère possible d'en attendre de grands résultats dans ces pays — il existe du moins dans le monde des régions plus favorisées à ce point de vue et qui, sans doute parce que le machinisme et les liens étroits d'une civilisation purement utilitaire n'ont pas encore banni tout à fait de chez elles ces pouvoirs primitifs, restent toujours capables de se révéler journellement le théâtre de quelques-unes de ces manifestations, dites par nous *surnaturelles*. Aujourd'hui les récits de voyageurs abondent qui, dans des parties du monde autres que l'Europe, ont été les témoins de maints phénomènes encore inexplicables, tels que lévitation, bilocation, sans parler des guérisons obtenues par des moyens magiques, ou de la fameuse marche pieds nus sur des pierres chauffées à blanc.

Jusqu'à présent la sorcellerie haïtienne et les rites du Vaudou n'étaient guère connus en France que par de vagues racontars plus ou moins journalistiques. De temps en temps les journaux américains, pour la plupart toujours avides d'accabler les nègres, annonçaient un crime atroce dont l'auteur était un noir soi-disant affilié à la secte du Vaudou. Ils reproduisaient ainsi ces accusations de crime rituel que longtemps l'Europe centrale fit peser sur les juifs. Il manquait un livre émanant d'un auteur sérieux, pour effectuer une mise au point. Outre sa valeur littéraire, c'est cette valeur de *justice* que possède *L'Ile Magique* de W. B. Seabrook, observateur consciencieux et le premier homme de race blanche initié aux mystères du Vaudou.

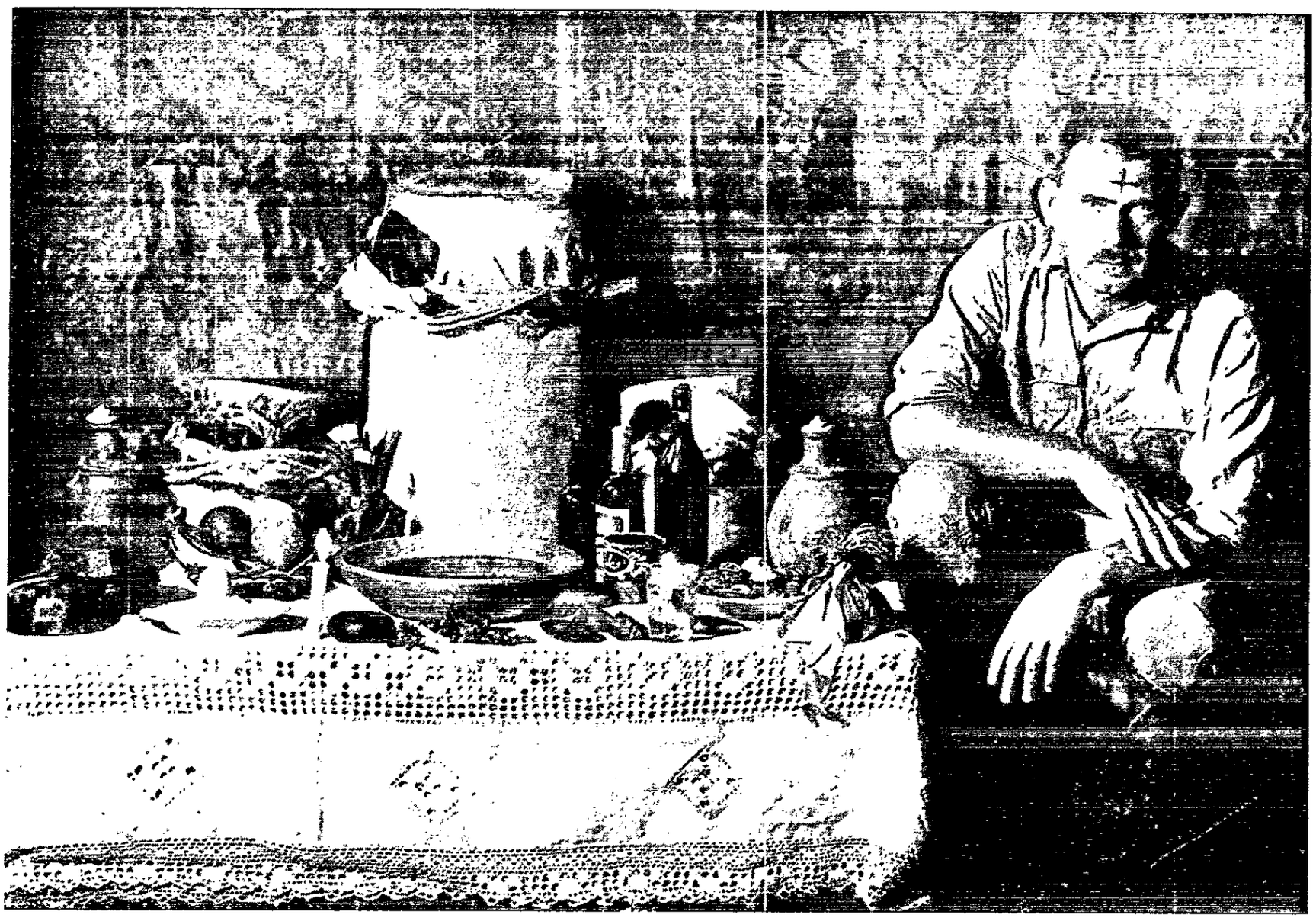
Seabrook établit d'abord une distinction entre la *religion* vaudou et la *sorcellerie* qui est autour. Probablement originaire d'Afrique et mêlée de croyances chrétiennes, la religion vaudou, malgré son panthéon nombreux, est une religion comme toutes les autres, et seuls des sacrifices d'animaux peuvent lui conférer un caractère, si l'on y tient, barbare. Le sacrifice humain — que l'on retrouve parfois, mais rarement, dans la sorcellerie haïtienne — n'y intervient que d'une façon fictive, sous forme d'identification hallucinatoire d'une personne humaine à l'animal sacrifié. Le caractère orgiaque de la plupart des cérémonies rituelles, pour exaltant qu'il soit, n'a rien non plus, tout compte fait, qui doive à tel point effrayer " l'Européen moyen ", s'il songe à tous les rites sensuels que célèbrent plus ou moins hypocritement chaque nuit, dans les grandes capitales, des gens que ne soulève aucun délire mystique. Ceci dit, non dans le but d'accabler ces derniers, mais afin de réaliser la nécessaire mise au point...

Les pratiques de sorcellerie, elles, sont peut-être plus litigieuses, tout au moins à l'échelle de la morale qui a cours actuellement en Occident. Après avoir raconté comment il vit une jeune négresse, par la bouche de laquelle s'exprimait " l'oracle de la mort ", prédire l'avenir, vêtue d'une robe de mousseline blanche et d'une jaquette d'homme, coiffée d'un chapeau haute forme et un cigare éteint entre les dents, Seabrook parle des *zombies*, morts qu'on ranime par des moyens magiques et qu'on envoie travailler dans les champs (sans doute, en réalité, individus artificiellement mis en état de léthargie, enterrés, puis réveillés et déterrés, par suite dociles comme des bêtes de somme, puisque de bonne foi ils doivent croire qu'ils sont morts), puis de diverses pratiques d'envoûtement et de nécromancie, enfin d'un sacrifice humain exécuté une nuit sur la personne d'un soldat, par la fille de celui qui, à cette époque toute récente, était président de la république, vêtue d'une longue robe écarlate et porteuse d'un étincelant plateau d'argent.

Dans un style remarquablement concret et vivant, Seabrook nous retrace tout cela, mais ce qu'il convient d'admirer le plus chez lui, c'est ce qu'il représente en fait d'attitude humaine. Voici enfin un occidental " qui comprend ". Sans céder jamais au stupide préjugé de race, il se met de plain-pied avec les indigènes et l'on peut même dire que bien souvent c'est lui qui s'humilie.

Admirateur passionné de toutes les mystiques, il répugne à distinguer entre ces deux ordres de choses si voisins : mysticisme et érotisme. Ce qu'il voit avant tout, c'est le désir intense que devrait avoir tout homme de briser ses limites, quitte à se confondre avec les bêtes, les plantes, les minéraux, à s'abîmer dans la grande ombre du dehors, plus réelle et plus vivante que lui. — M. L.

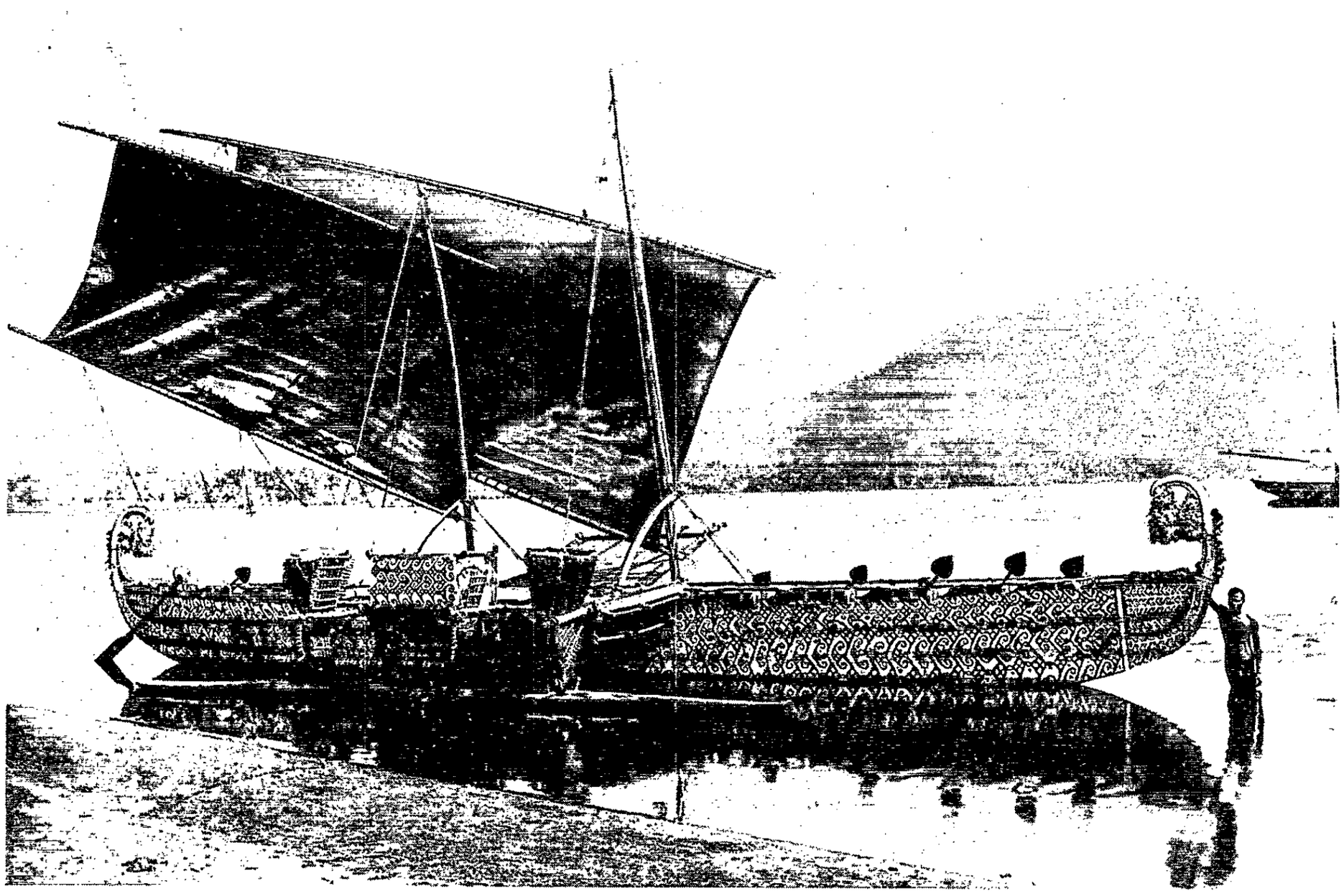
(1) *L'Ile magique*, trad. G. des Hons, Firmin-Didot.



William B. Seabrook, auprès d'un autel Vaudou.
La croix de sang sur le front est le signe de l'initiation Vaudou.

Cliché Firmin-Didot.

L'oracle de la mort.



Bateau de guerre des îles Hermites. — Aujourd'hui au Musée d'Ethnographie de Berlin.

LA MORT D'UNE TRIBU.

Le splendide bateau de guerre de Louf, la plus vaste des îles centrales du groupe des Hermites situé au Nord de la Nouvelle-Guinée et à l'est des îles de l'Amirauté, restera comme un monument de la culture d'une race aujourd'hui à peu près disparue.

Louf possède d'importantes cultures de palmiers et de cocotiers, mais la présence dans ses eaux de "trepangs" ou bêches de mer, de l'espèce des holothuries, a sur les destinées de la population insulaire une influence beaucoup plus décisive. Le trepang n'est pas employé seulement, en Chine et au Japon, comme épice pour la cuisson des aliments, mais on lui attribue la qualité de vivifier et de faire renaître les forces viriles. La richesse que représente son exploitation attira sur cet atoll la fatalité, parcequ'une foule de pêcheurs, de commerçants et d'aventuriers vinrent des îles Carolines et de l'Est pour pêcher le trepang dans la lagune et qu'ils détruisirent la vigueur de la race indigène en lui apportant l'alcool et les maladies sexuelles. Pourtant, quelle force vivait en ce petit peuple entreprenant et énergique ! En eux se mêlaient, les éléments mélanésiens, polynésiens, micronésiens avec de fortes influences malaises.

Ces hommes bruns et vigoureux d'un nouvel âge de pierre, dont les instruments de travail tintaient d'ornements de coquillages et de pierre dure, étaient particulièrement remarquables pour leur adresse à construire des bateaux, à leur donner des formes harmonieuses et à les orner, pour la guerre, de peintures et de riches sculptures. Ils étaient d'ailleurs de hardis navigateurs de haute mer. Un seul bateau de guerre, mais une pièce de tout premier ordre a pu, à la toute dernière heure, être conservé à la postérité et mis en sûreté au Musée d'Ethnographie de Berlin.

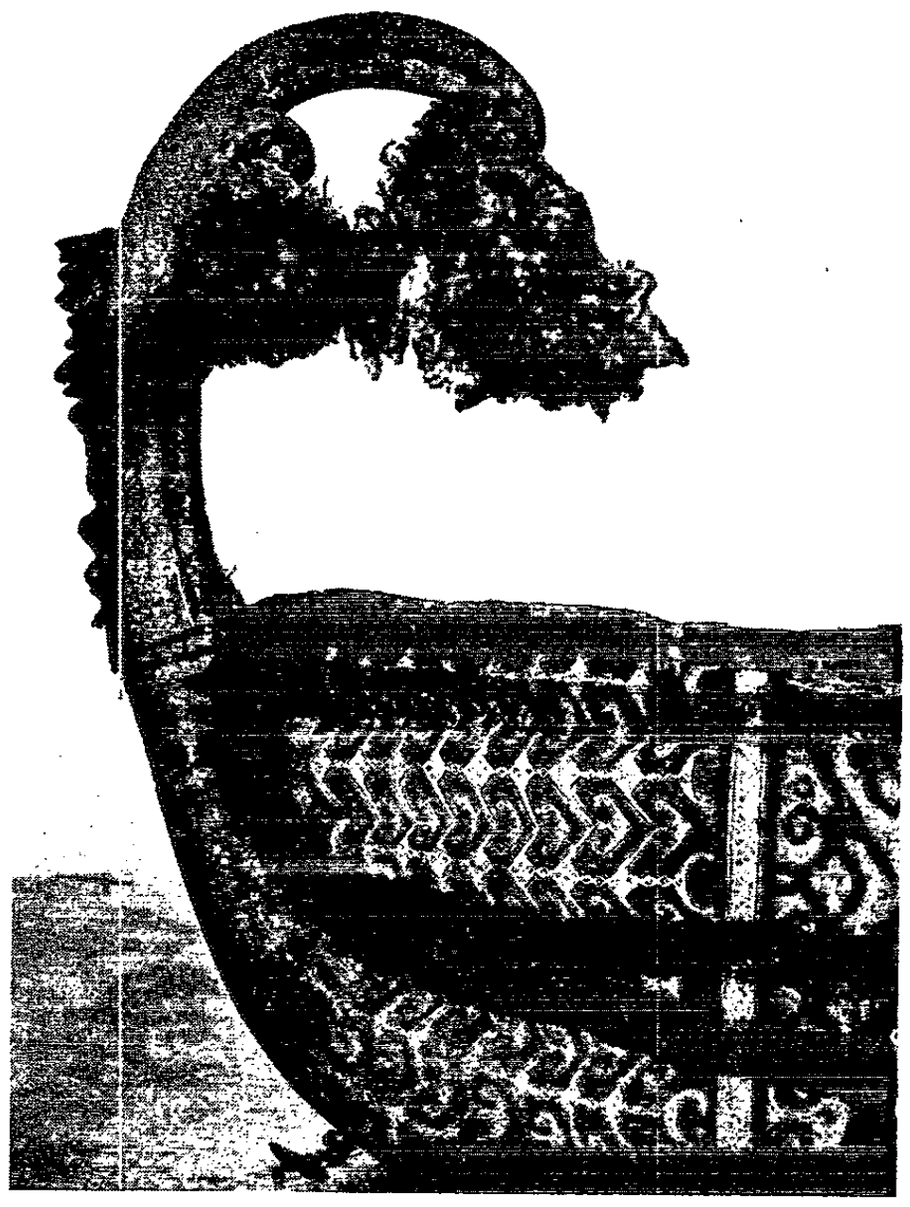
L'ampleur, l'art de la construction et de l'ornementation de ce canot de guerre sont sensibles dans la reproduction que nous en donnons. On peut imaginer sur ce bateau un équipage de cinquante hommes, puissants rameurs, vrais gens de guerre, dont les expéditions aux îles voisines avaient le plus souvent pour but Minigo, où ils faisaient des prisonniers qu'ils vendaient ensuite comme esclaves. Ce bâtiment important fut construit par les indigènes dans la période de leur pleine prospérité, en l'honneur d'un chef de ce groupe d'îles. Un tronc d'arbre forme le fond du bateau ; les flancs ont pu être élevés, grâce à des planches forées à leurs extrémités de trous par lesquels passent les lianes solides qui les relient les unes aux autres ainsi qu'au corps même du bateau. Toutes les fissures sont bouchées à l'aide de blocs de résine. Des deux côtés de la coque ont été aménagées des plateformes pour transporter des fardeaux.

Aucun clou n'a été employé pour la construction du bateau : toutes les jointures ont pu être réalisées avec de simples lianes. Les peintures d'un rouge brun du corps du bateau doivent être interprétées, comme des visages humains stylisés, car d'après les croyances des Insulaires des mers du Sud, les âmes des morts sont exorcisées par ces peintures et peuvent alors servir les vivants et protéger le bateau contre tout danger.

Ce bateau de guerre, à peine achevé, ne put faire aucune expédition guerrière. Une effrayante fatalité atteignit la population de Louf ; soixante de ses hommes les plus forts, qui s'étaient embarqués sur un bateau de guerre ne revinrent plus dans leur patrie ; bateau et équipage disparurent à jamais. La perte de ces hommes en pleine capacité de reproduction condamna la race à l'extinction. Aucun enfant ne naquit plus désormais dans l'île. Le destin de ce peuple, rongé à l'intérieur et accablé au dehors par la fatalité, réalisa alors la prophétie.

Les palmes continueront à pousser
Le corail à s'étendre
Mais l'homme brun disparaîtra dans la mort.

A. EICHHORN,
Conservateur au Musée d'Ethnographie de Berlin.

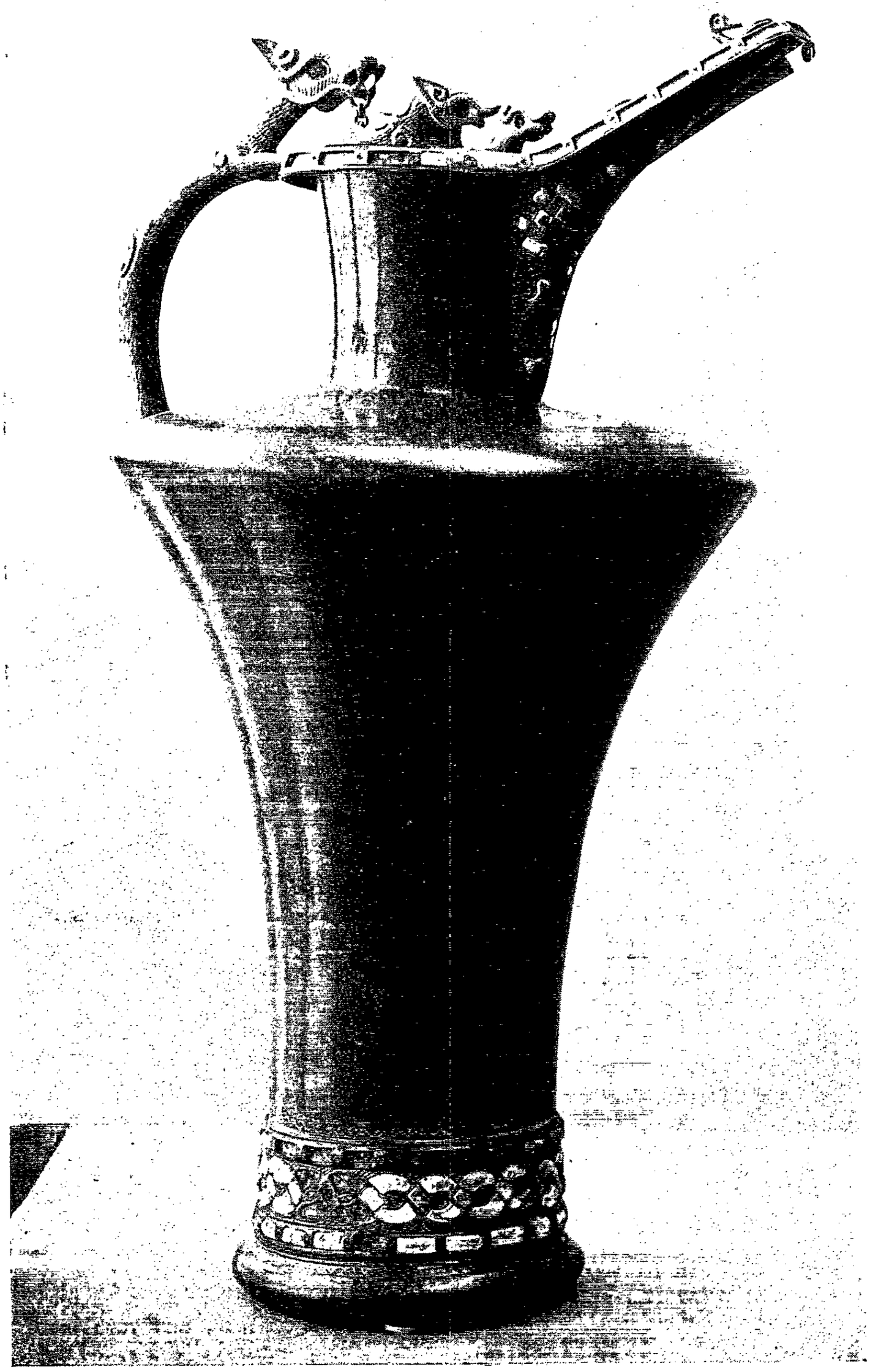


Bateau des Iles Hermites. — Détail.

LES VASES DE BOUZONVILLE

La curiosité a été vivement émue par la trouvaille faite en Lorraine l'hiver dernier, en février 1928. Ce qui souleva cet émoi c'est d'abord la somme considérable offerte par le British Museum pour s'assurer la possession des objets qui, par malheur, nous échappaient à 5.320 livres ; au cours du franc stabilisé, voilà de quoi justifier aux yeux de l'homme dans la rue, quelque empressement. C'est surtout la qualité artistique et technique de ces vases exhumés sur l'emplacement de l'abbaye de Bouzonville (Moselle).

Qu'au Ve siècle avant notre ère, entre Metz et Trèves eussent vécu des populations capables de laisser un tel témoignage de leur industrie et de leur civilisation, peu de gens, sauf les spécialistes, s'en doutaient. Il s'agit de deux larges jarres de bronze, à deux anses, d'une décoration très sobre, du type dit en grec *Stamnos*, destiné à contenir du vin, et de deux buires de 40 cm. de hauteur (repr. p. 342 et 343), celles-ci d'un décor raffiné, qu'on peut imaginer maniées par des échansons à demi barbares, dans un festin de Walkyries. *Oenochoe* semble un terme peu adéquat au luxe si peu classique de leur parure étrange. La base ronde et étroite du vase est ornée de torsades d'émail rose ; une anse se greffe sur l'épaule élargie, c'est un animal fantastique au muffle de loup ou de panthère, aux yeux incrustés de corail, dont le corps aminci s'achève, à l'endroit de l'attache de l'anse, en un masque humain horrifique et stylisé.



Premier vase de Bouzonville. — British Museum.

Second vase de Bouzonville. -- British Museum.

Sur le couvercle, deux bêtes aux oreilles pointues couchées sur un champ d'entrelacs tracés au burin, semé de cercles où jadis des globules de corail étaient enchâssés. Le bec du vase est surmonté d'un canard, et la gorge présente un somptueux lavis d'émail, échiquier où l'adresse consommée de l'ouvrier s'est exercée à inscrire, dans les carreaux, des méandres. L'état de conservation est excellent, la patine d'un vert olive propre à faire valoir le décor précieux qui se joue sur la peau mordorée du bronze.

Art gréco-celtique, tel est l'étiquette que l'on a attachée à ces incomparables pièces. Et je veux bien que l'influence des artisans grecs du V^e^ siècle soit pour quelque chose dans leur production, mais quelle saveur exotique garde pour nous le goût des émaux rutilants, du corail rouge, apotropaïque, teint du sang de la Gorgone, venu du bassin de la Méditerranée, mais pour lequel les barbares du Nord eurent une passion dont témoignent leurs fibules, leurs bracelets, leurs torques. Quant au style de ces animaux sans nom, où se manifeste un sens si sûr de la décoration, ne peut-on lui comparer celui des objets d'or barbares trouvés récemment en Hongrie, à Tapio-Szentmarton, ou Zoldhalompuszta, cerfs couchés, les ramures déployées sur l'échine, dont les articulations sont ornées d'une volute en relief à peu près semblable à celles que nous observons ici ?

La forme même des buires à vin de Bouzonville n'est pas sans exemple, c'est celle de l'oenochoe de Weinkirchen, découverte dans un tumulus avec des *stamnoi* à deux anses, dont le bec allongé est également flanqué de deux loups (?) accroupis. D'autres vases semblables, à becs tubulaires, ont été trouvés à Waldalgesheim, dans la Marne (Le Catillon), dans les Ardennes (Aussonce), et ailleurs encore.

Les vases de Bouzonville, qu'une souscription nationale a fait entrer au British Museum comptent parmi les monuments les plus évocateurs que nous ait laissés une lointaine antiquité. Ils nous donnent un enseignement précieux sur la culture qui florissait dans nos pays il y a près de vingt-cinq siècles, et aussi sur ces vastes voies commerciales qui relièrent entre elles les contrées d'Europe les plus éloignées, sur ces *routes*, le long desquelles s'écoulait un fleuve de denrées, de matières précieuses, or et ambre, et d'objet manufacturés de toute nature. Ainsi l'imagination des Barbares septentrionaux installés au bord de l'Océan, s'accordait à celle des Scythes, des rives de la mer Noire. — Jean BABELON.

EXPOSITION HANS ARP
(GALERIE GOEMANS)

Les gnômes à longue barbe qui descendent en coulée de terre, les korrigans de bois sculpté, les sylphes à mains d'air, les ondines dont les jambes s'embarrassent dans les replis de l'eau, les salamandres aux lèvres de flamme, tout ce qui est situé entre matière brute et personne, indépendant des quatre règnes en même temps que lié à tous, ni caillou, ni rivière, ni ombre ni métal, ni idée ni charpente, ni gazeux ni solide, moitié figue moitié raisin, ni chair ni poisson, tout ce dont le destin est d'être à jamais pris entre l'écorce et l'arbre, les oursons mal léchés, les chenilles en mal de se changer en papillons, les singes anthropoïdes, les sphinx, les sirènes, les animaux savants, les chimères, les hermaphrodites, les griffons, tout ce qui hésite entre un seau d'eau et une mesure d'avoine, les ânes de Buridan, les pommes de Newton et les statues de Condillac, les automates de Vaucanson, l'étonnant phénomène de l'osmose à travers les parois dites semi-perméables, les sels minéraux à l'état de surfusion, les amalgames de neige et de boue dont les Esquimaux revêtent les patins de leurs traîneaux, les veaux à cinq pattes, les hommes-lions de foire, les homuncules, les négrilles les palotins, les amphibies, les mandragores, les arbres desséchés à branches de fantômes, l'eau de mer qui contient pêle-mêle sérum sanguin, saletés et corpuscules vivants, les nuages bovidés, les pluies vermiculaires, les grêles de caillots de sang, les pies voleuses, les aérolithes simulateurs de vieilles médailles, les balais de chiendent, tout cela se retrouve dans les poèmes et dans les autres œuvres de Hans Arp, précipité vers son intensité la plus extrême, par la force que dégage l'éruption de ce volcan d'humour.

Hans Arp prend l'univers et le transforme en une tôle ondulée, lui qui connaît si bien la menuiserie et tout ce qu'on peut tirer de la matière. Il fait se gondoler les formes et, systématiquement, rendant tout presque semblable à tout, bouleverse les classifications illusoires et l'échelle même des choses créées. Il s'amuse avec le monde comme un lutin échappé d'une forêt et se comporte au milieu des relations à la manière magnifique d'un chien dans un jeu de quilles (j'irai même jusqu'à préciser : *d'un scotch terrier*). Ses reliefs de bois peint et ses récents reliefs de corde pourraient être les " reliefs " de quelque extravagant festin — théophagique ou d'anthropophagie rituelle —

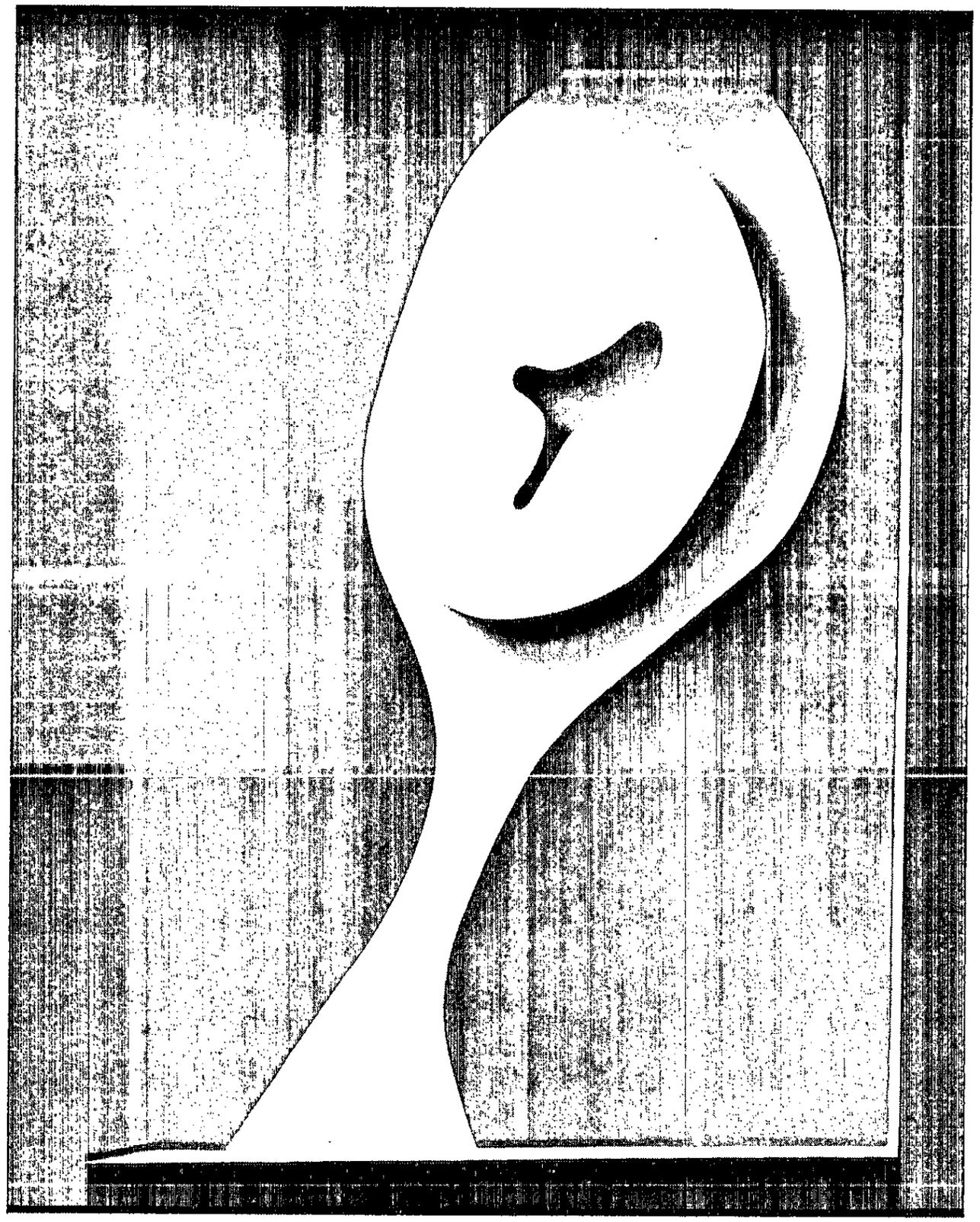


Photo Galerie Goemans

Arp, Tête (Relief de bois peint)

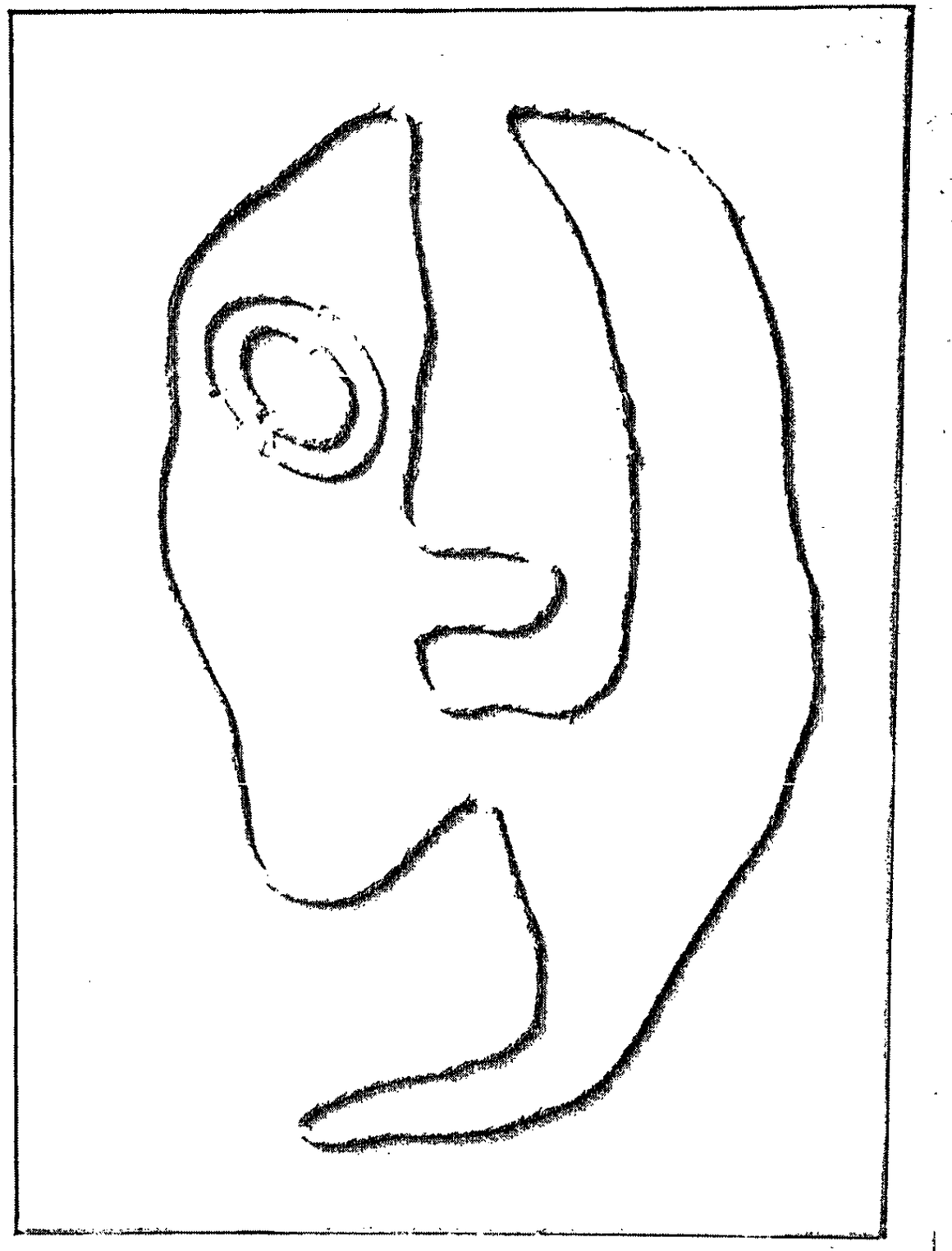


Photo Galerie Goemans

Arp, Tête (Relief en corde)

au cours duquel une famille de géants encore mal différenciés des masses montagneuses qui les ont engendrés et une kyrielle de nains aussi charmants que des pucerons auraient fraternisé, buvant à plein gosier ce que d'aucuns appellent divinité et découpant nature naturante et nature naturée en tranches follement saignantes, assaisonnées d'un persil capable de débarrasser instantanément terre et ciel de tous les gâteux et indigents perroquets d'éternité. — M. LEIRIS.

L'EXPOSITION DE L'ART ABSTRAIT A ZURICH

Il est surprenant de constater qu'on peut encore parler de l'*art abstrait*, et s'imaginer encore que des formes ou des faits, parce qu'ils sont dégagés de leur sens conventionnel, sont abstraits et non concrets, — ce qui n'est que conception consciente se trouvant ainsi confondu à tort avec un fait psychologique complet.

Il y a justement très peu de temps que les mathématiciens ont renoncé à croire à la certitude 100 % de leurs solutions. Ils y ont renoncé un peu tard, étant donné qu'il est bien évident qu'une certitude absolue excluant toutes les autres possibilités, tous les procédés se trouvent appauvris quand ils sont transformés en fonctions à sens unique. Il s'agit ici sans aucun doute d'une méthode des plus réactionnaires, vu que chaque changement est ainsi réduit à une simple variante des solutions vieillottes.

Charmante ironie ! ces peintres — abstraits ou suprématistes — mettent en jeu une sorte de mathématique d'amateurs, pour gonfler leurs piètres solutions d'une importance générale. Tout cela est une vieille histoire : la généralisation prise pour un moyen de puissance. On réduit à des formules expurgées les tableaux tendus et presque indécomposables des devanciers, ce qui veut dire qu'on les *vide*.

Tout ce que font les suprématistes est borné par des souvenirs se rattachant à la maison protectrice de maman, aux routes linéaires, au système métrique. Ces tableaux standardisés et hygiéniques ne sont pour nous que des hypertrophies de l'ordre. Des flics théoriques règlent la comptabilité des formes, d'où toute surprise dangereuse est soigneusement exclue. On fabrique des ersatz d'architecture, des tableaux collectifs ou doctrinaires, absolument superficiels en face de ce qui est nécessité par un besoin précis, comme les constructions américaines ou cette réussite parisienne, le Garage Marbeuf de Citroën, auprès duquel le garage voisin, construit pour Donnet par Mallet-Stevens, se révèle un plat objet d'art qui — ainsi que la plupart des constructions dites " modernes " — ne fait que trahir une influence picturale, celle du cubisme de 1911-1913. On dessine des surfaces trouées, au lieu de créer des volumes.

Les programmes ont peut-être une certaine valeur comme moyen de propagande. On ne saurait oublier cependant que toute connaissance porte fatalement en soi le germe d'une erreur finale. Les formules des Mondrian, Malewitsch, etc., eurent peut-être leur utilité, lorsqu'il fut nécessaire de chasser les rapins de leurs bistrots romantiques et sales, mais que ces hygiénistes n'oublient pas que le travail réellement décisif a été fait bien avant eux. Devant leurs toiles, on pense beaucoup trop à la parole de Juan Gris : « La peinture est une sorte d'architecture plate et colorée ».

Les tableaux de Picasso, de Braque, de Gris, de Léger constituent des inventaires d'expériences, riches et audacieux. Il ne s'est jamais agi pour eux d'illustrer des programmes, mais de découvrir des solutions particulières ; et, dans le domaine de l'art, le particulier et l'exception seuls sont décisifs, contrairement à ce qui se passe dans le domaine de la science, où les savants changent leurs trouvailles en faits métaphysiques, à l'aide de leurs généralisations illimitées. Or, l'abstraction est au fond, comme tous les après-coup, une chose posthume, identique au repentir des actes manqués.

Ces tableaux géométriques ne font que donner une illustration à des doctrines. D'étranges pythagoriciens fabriquent des bibelots puritains, qui avant tout sont des objets moraux. Ces ascètes du ripolin, par leur clarté à bon marché, sont en contradiction avec la complexité des processus psychiques. Leur méthode nous ramène à la bonne vieille psychologie et à ses éléments abstraits... Mais si ces modernistes fanatiques prennent à témoin le " modernisme " des machines, nous demandons alors à voir les automobiles de 1905. Un avion datant de cinq ans ne sera jamais qu'un vieil autobus, poussé par une machine à coudre Louis XV.

Il importait que la nouvelle génération retrouvât les psychogrammes, les courbes idéographiques, capables d'exprimer des faits différenciés. La manière dont on parle de nos amis Masson et Miró dans la préface du catalogue de l'exposition ne nous en paraît que plus curieuse : « Masson et Miró jouent aimablement de notre fantaisie, en lui offrant un terrain vide d'apparences, pour qu'elle y réalise les plans les plus légers et les plus spirituels ».

Ici nous ne pouvons malheureusement que constater le vide spirituel de l'aimable préfacier...

Rien ne va plus. Assez des cocktails vides de l'absolu ! — C. EINSTEIN.

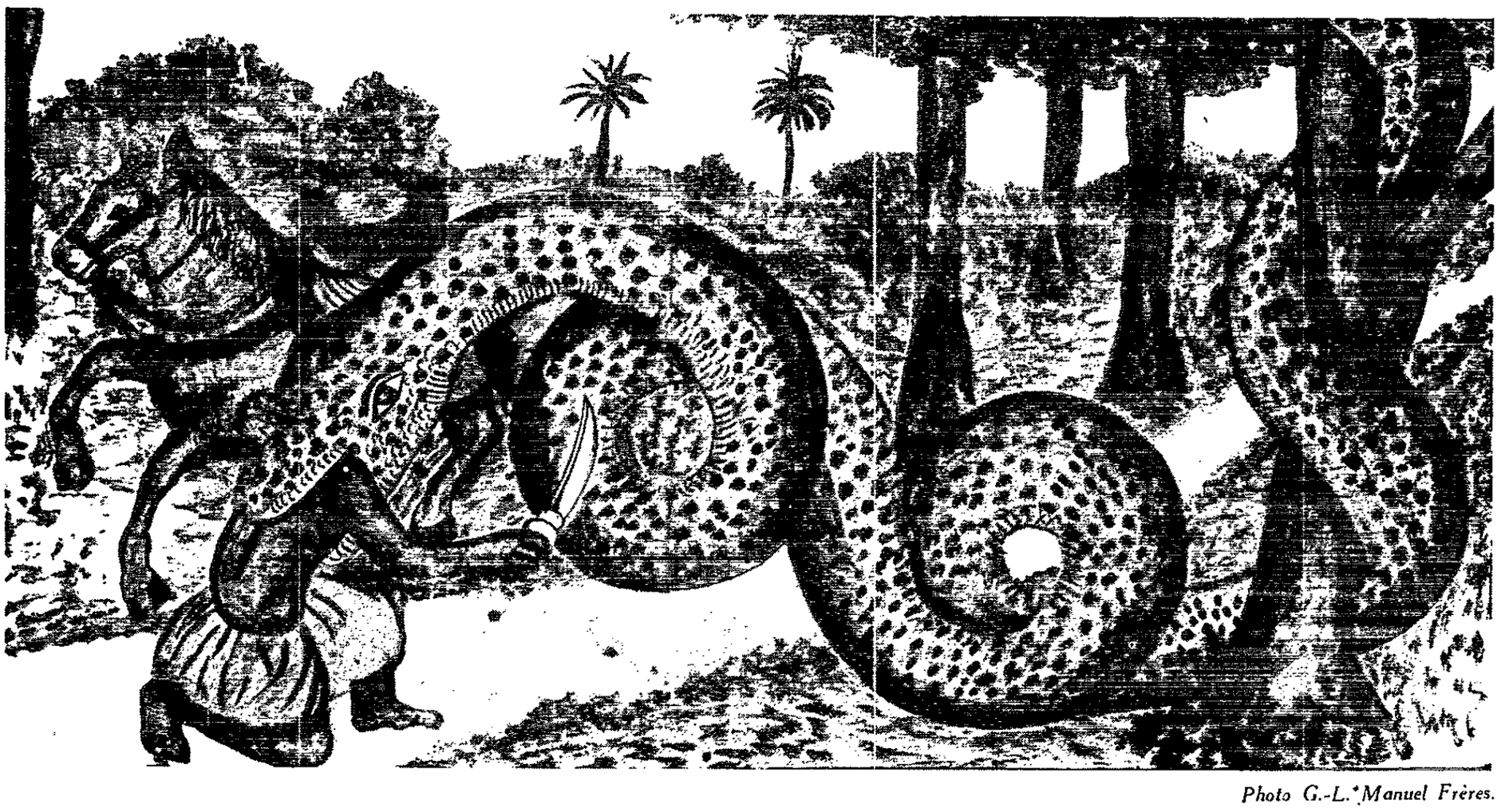


Photo G.-L. Manuel Frères.

Kalifala Sidibé, Serpent avalant un homme.

EXPOSITION KALIFALA SIDIBÉ
(GALERIE GEORGES BERNHEIM)

Vaniteuse et naïve, la race blanche s'imagine être seule au monde, et s'arroge le privilège de l'intelligence et de la civilisation. Il semblerait que plus les hommes ont la peau sombre, plus ils sont méprisés. Les blancs ont établi sans rire cette échelle de valeur : race blanche, race jaune, race rouge, race noire. Du fait de cette classification complètement arbitraire, établie en grande partie parce quelle se trouve conforme aux intérêts d'une féroce cupidité, tout ce qui vient des nègres est intéressant.

Le peintre soudanais dont Mme Bolette Natanson nous présente un ensemble de toiles n'est pas, comme tant d'autodidactes, un primaire prétentieux qui ne vise qu'à copier platement ce qu'il a vu au musée, ou chez d'autres autodidactes. Ses tableaux ont d'autres charmes que celui — pire que discutable — de cette gaucherie soi-disant naïve qu'on loue d'ordinaire chez les " peintres du dimanche ".

Des scènes populaires, des scènes de chasse, des tableaux inspirés du folklore africain, voilà ce que nous montre Kalifala Sidibé, franchement et crûment, sans aucun maniérisme, lui qui découvrit la peinture en se servant, paraît-il, de pièces de cotonnade, et des couleurs employées à la factorerie de son pays pour le numérotage des sacs. Hommes et animaux vivent ici dans une merveilleuse intimité. C'est le plein totémisme, l'absence d'orgueil proprement humain, et l'on devient pareil à ces héros primitifs ayant le choix, pour se marier, entre une femme, un arbre, deux ou trois belettes, quelques buffles et un certain nombre de renards... On y retrouve aussi le charme des histoires de nursery, où de petits enfants, nègres ou blancs, sont victimes des mille tours que leur jouent les animaux facétieux, entre deux explosions de bonds et de cris. Invraisemblables histoires qu'on pourrait peut-être découvrir à la base de toute espèce de poésie..... Le *Serpent avalant un homme* est aussi proche qu'il est possible des cauchemars enfantins, de ces constructions élémentaires et terribles qui, malgré leur futilité, leur burlesque apparents, laissent parfois des traces sur toute une vie.

Kalifala Sidibé est originaire du pays des Bambaras. Rien d'étonnant, donc, à ce que sa peinture soit assez composite. Certains le déploreront, au nom du préjugé de la " pureté de style ", qui obnubile tant d'esprits, avec celui des " hautes époques ". J'aime, pour ma part, tout ce qui a ce côté mélangé, *sang-mêlé*, depuis les sarcophages d'époque romaine dont certains portent des visages de femme très réalistes et splendidement fardés, jusqu'au spectacle des Fuégiens vêtus de pantalons européens qu'ils ont trouvés dans les épaves, en passant par la philosophie alexandrine et l'élégance inimitable des nègres de Harlem.

M. L.

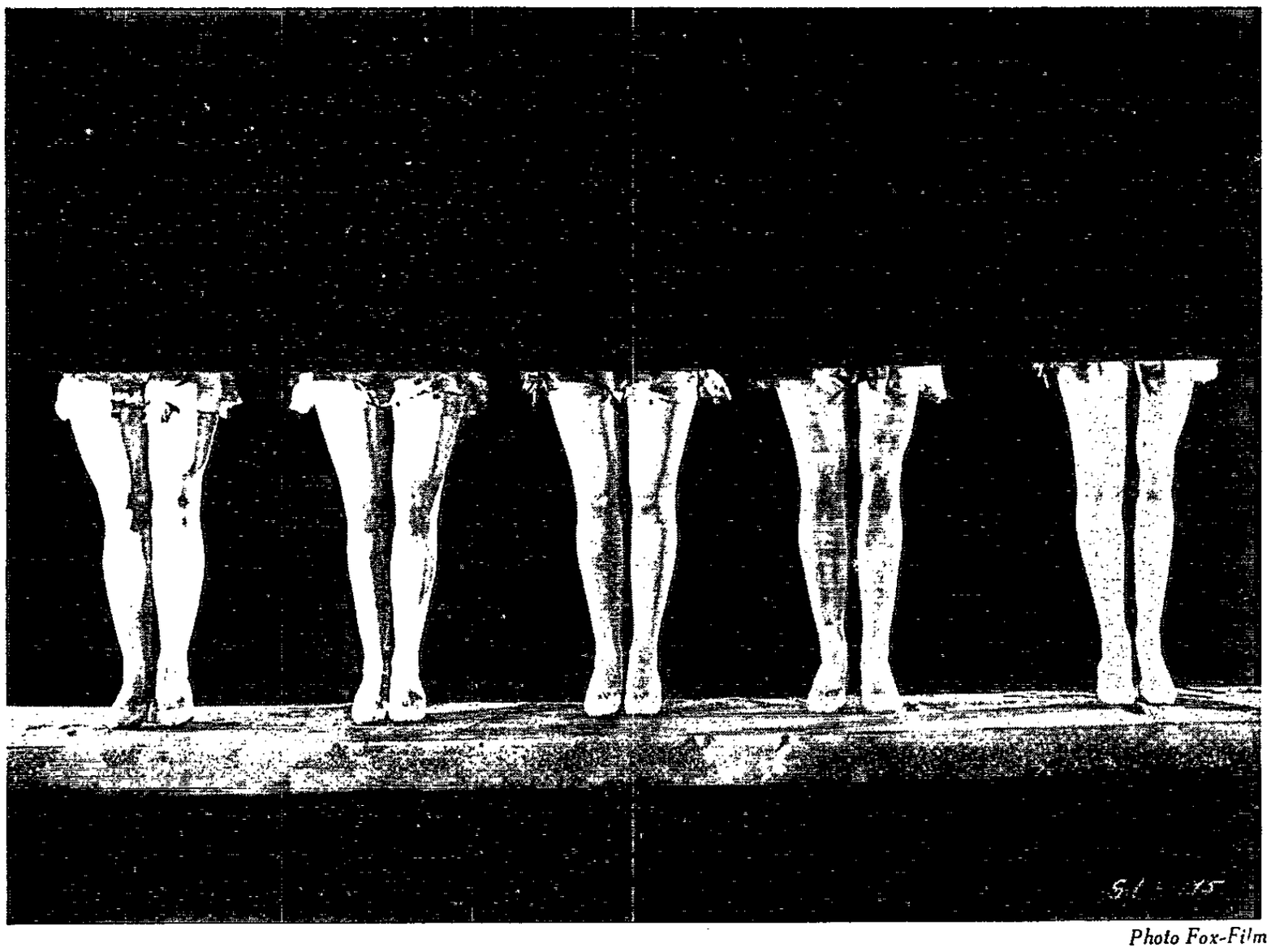


Photo Fox-Film

FOX FOLLIES : le nouveau film parlant qui passera prochainement au Moulin Rouge et dont nous donnerons un compte rendu dans le numéro suivant.

DOCUMENTS. - N[r] 6. November 1929.

ENGLISH SUPPLEMENT

GEORGES BRAQUE

There is in Braque's work such an atmosphere of serenity, it is so perfectly finished that mere words can add nothing. The use of metaphors or lyrical allegories would rather serve to veil his productions, and delirious enthusiasm is not suitable to his aristocratic self-possession.

His painting has no other basis but painting itself ; everything that is singular is eliminated. Braque never tries to save the game by introducing into his work non pictorial elements. He gives the impression of a man, who quells all inspiration until he has found the technical solution. Consequently his pictures are finished before they are painted ; it is impossible to detect in him any dramatic agitation or how the subject matter was formed in his mind. It is owing to his self-control, to his capacity of beginning a painting only when he has completed its conception that he has such mastery and foresight. All sentimentality is overcome and the efforts made by the painter are indiscernable.

His realisation of limiting himself, his eager desire to achieve perfection, eliminate every kind of dramatic element, as though there were contradiction between the perfection of form and the dynamic agitation of men. We admit that this form of resignation to one's limitations seems to us to be the solution, necessitating the most courage. As soon as Braque has decided upon the general subject of his picture, he has already determined and almost completed the conception of the whole work. Then comes its concrete realisation and, with the help of so rare a form of concentration, he arrives at that mysterious and serene perfection. The series of motives are very patiently elaborated ; the rhythm is witheld in the desire for technical perfection ; in this way any outburst of feeling and the initial emotion are dominated. The artist, who strives after perfect achievement, is not concerned about himself and produces work, which conceals his personality. It will perhaps be argued that in this manner Braque's personality becomes more and more hidden as his work becomes more perfect, as his marvellous technique conceals more and more his inventive ingenuity.

According to the article of Carl EINSTEIN, *pp.* 289-296.

THE BIG TOE

The human foot is usually subjected to grotesque forms of torture, which give it a misshapen and stunted appearance. For some foolish reason or other it is doomed to have corns, callosities and bunions, and, if we take into consideration customs, which are only now disappearing, it is doomed to be most revoltingly dirty.

The secret horror a man has of his feet is one of the reasons why he tries as much as possible to conceal both its length and shape. The heels of shoes, which are more or less high according to the sex wearing them, partially correct the flat, even shape of the foot.

Moreover this form of anxiety often goes hand in hand with sexual anxiety ; this is specially striking in the case of the Chinese, their who, after having brought about the atrophy of their women's feet, place them out of sight during sexual intercourse. A husband must not see the naked feet of his wife, and, generally speaking, it is unseemly and immoral to look at women's feet.

No analogy can be found in classical antiquity (except the curious custom of using very high heels in tragedy). The most bashful Roman matrons used constantly to show their big toes naked. Shyness as regards the display of the foot grew considerably during modern times and hardly disappeared until the nineteenth century. M. Salomon Reinach has analysed this evolution at length in an article entitled " *Pieds pudiques* ", drawing special attention to the rôle played by Spain, where women's feet have formed the object of the most intense anxiety and have consequently been the cause of crimes. The mere fact of allowing the foot, even though shod, to extend beyond the skirt and thus be seen is considered as indecent. In no case was it possible to touch a woman's foot, such a liberty, with one exception, being considered more serious than any other. Naturally the queen's foot was the object of the most terrifying prohibition. In this connection, according to Mme d'Aulnoy, the count de Villamediana, being in love with queen Elisabeth, had the idea of setting his house on fire so as to have the pleasure of carrying her off in his arms : " The whole house, " she says, " worth a hundred thousand crowns, was almost burnt down, but he found consolation, for, taking advantage of so favourable an opportunity, he carried the sovereign off in his arms to a small stair-case. He there robbed her of a few favours and, *what was specially noticed in this country, he even touched her foot*. A small page saw this, told the king about it, and he avenged himself by shooting the count with a pistol. "

Granted that there is a certain charm in a big toe, it is nevertheless evident that there can be no question of satisfying a noble aspiration, as for instance the indelible taste, which, in most cases, induces us to prefer elegant and harmonious forms. In the case however of the count de Villamediana it may be said that the pleasure he experienced in touching the queen's foot resulted directly from the ugliness and stink, as represented by the baseness of the foot, practically speaking by the most misshapen feet. Therefore even if it be assumed that this queenly foot was extremely pretty, it is from misshapen and dirty feet that it derived its sacriligious charms. A queen being *a priori* a more ideal, a more ethereal person than any other, it was extraordinarily human to touch that part of her, which was not very different from a trooper's reeking foot. By acting in such a way one falls a victim to charms, which are radically opposed to those emanating

from light and ideal beauty ; these two sorts of charms are often confused with each other, because constantly one comes under both in turn and that as a result of this oscillating movement between the two, (whether it finally ceases on one side or the other), the power of the charm is in proportion to its violence.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.* 297-302.

SOLUTREAN ART IN THE VALLEY DU ROC (CHARENTE)

The oldest discovery connected with the artistic expressions of the Reindeer Age seems to date back to 1853, when Joly-Leterme found in the grotto of Savigné (Vienne) an archaeological layer, containing some carved flints and the bones of a stag, adorned with two carvings.

The discoveries of Lartet and Christy in 1864 and those of Emile Rivière in 1895 in the grotto de la Mouthe (Dordogne) have confirmed this astounding notion ; 250 centuries ago our soil was trodden by artists, who were engravers and sculptors.

Subsequently a large number of discoveries corroborated the authenticity of these artistic productions.

The exhaustive investigations carried out by Dr. Henri Martin in the Valley du Roc (Charente) seem to modify certain hastily drawn conclusions. The chief discovery, made at Roc in 1927, was that of a carved frieze, consisting of five principal blocks, the largest of these measuring 5 ft 5" and weighing over 11 1/2 cwt. These magnificent productions must have produced a striking effect, and it may be asked if human beings did not conceive so considerable a work in order to venerate a creed, whilst expressing their artistic inspiration. Several of the animals depicted are females with gravid bellies ; this characteristic suggests the cult of prolificness, symbolised in a frieze placed above a spot where men work and meet. This association between industrial activity and practices having a religious tendency seems to be a noble feeling for so primitive a race ; however the proofs are there and we are obliged to adopt such an interpretation.

The photograph we reproduce here (fig. 2) enables us to verify the details mentioned below. The oval-shaped head, the long, delicately shaped and almost closed eyes, the projecting snout and the receding lower jaw, are characteristics common also to the wild boar. The ears are narrow, pointed and raised : these features are not typical of the bovidae. The absence of horns enables us to reject the first hypothesis. The animal stands low on his paws, his fore-paws are short and thick, his globular belly almost touches the ground, and his attitude is that of a beast searching for food.

On the right hand corner of stone F. and on the right lateral surface there is a scene of intense interest : a musk ox is charging at a human being. The neck and head of the animal are depicted on the corner of the stone, the relief being obtained by a sculpture in genuine alto-relievo. His head is lowered, his fore-legs outstretched whilst his hind-legs are driving him forward, this being the attitude adopted when charging (fig. 4). The technique of this work is different from that on the block portraying the wild boar, for the musk ox has been very vigorously cut out of the stone and the effects are obtained by means of chips skilfully hewn out and not by the process of scraping and polishing. In this work there are proofs of the artist's boldness ; he has succeeded in rendering his subjects astonishingly alive · this composition is the chief one of the frieze.

It is interesting to compare the attitude of the little man fleeing before the ox to another human figure discovered in the station of la Madeleine by Lartet and Christy on a fragment of a reindeer' horns (?). It includes several carvings ; one of them represents an animal, a sort of monstrous serpent, which puts to flight a human being (fig. 3).

On comparing the two compositions it will be seen that they correspond fairly exactly to each other ; they wear no clothes, both carry a stick on their shoulders and in each case the position of the legs indicates flight. This coincidence is remarkable ; the la Madeleine artist lived at a more recent epoch than the sculptor of the Roc and the question may be asked how, after considerable time had elapsed, the artist of la Madeleine could have been influenced by an attitude carved in stone by one of his predecessors.

Among Dr. Henri Martin's recent discoveries one of them, which is very original, resembles a bird (fig. 1). The stone was on the edge of the work-shop but did not form part of the frieze. It is a fragment of a composition in stone, apparently abandoned, and perhaps intended by the artist to be placed elsewhere. The composition o. this work is remarkable : cut out vigorously in the stone. to a depth varying between 1/6th and 1/8th of an inch, is the profile of a pretty head and of a rather long body ; these indications are sufficient for us to recognize a bird. The head is ovoid, the body resembles a hen's egg, the eyes are elliptical and the beak is short and clearly outlined. (fig. 1). A form depicted, proceeding form the upper portion of the back, is suggestive of the graceful movement of an outspread wing. There is however another possible interpretation : this form may be the crupper of a large mammifer. Such an interpretation seems probably correct, for the line of the crupper is continued downwards by a stroke, which seperates the bird's back from the mammifer's buttocks. Below we see the beginning of the thigh and the ventral line of the animal, who is placed between the other two.

The juxtaposition of contours, or, to be more precise, the process consisting of a stroke common to two different figures is not an exceptional feature of the technique of our predecessors in art ; the case in point is an interesting example.

In addition to the above mentioned works of importance, amongst which the real compositions of le Roc, there are some rough casts, studies or notes outlined on stone or bones ; they have not the fulness of the finished works, but these simple productions, executed by great artists, show proofs of taste, skill and a love of truth.

Who were these artists ? Is it permissible to discover their traces among the human remains found buried beneath large blocks hard by the workshop of le Roc ?

At le Roc the vast Solutrean installation and the vault of the Reindeer Age are, not without reason, contemporaneous. There is therefore an immediate connection between the men of the Chancelade type and the artistic ardour, as shown by the carvings in flint and the execution of fine works of sculpture, hitherto unsuspected.

The motives to which the artists obeyed when composing the frieze are complex. The selection of the spot, in this case in full sun-light, is exceptional and the inclusion of several animals with gravid bellies is worthy of attention, for it is not merely a coincidence but rather indicates the desire to venerate prolificness. The representation, so well rendered, of an ox charging at a man. and that of another human being, probably masked and in a choregraphic attitude. are proofs of the intentional variability in the choice of scenes. However in this frieze it is impossible merely to recognize a worshipful or symbolical intention, for in the case of the Troglodytes account must be taken of their pressing desire to satisfy a passion, namely that of Art.

According to the article of Dr. Henri MARTIN, *pp.* 303-309.

SOME UNPUBLISHED DRAWINGS BY INGRES

Ingres' pupils, having bought a skeleton, were obliged to withdraw it from the studio ; the master, who was correcting some drawings not far from the skeleton. " looked exactly like a man with his back to the chimney, whose legs were being burnt by a very hot fire ".

" This repulsion for all that was hideous or merely ugly was carried by M. Ingres, according, to his pupil Amaury-Duval (*l'Atelier d'Ingres*, Paris, G. Crès, p. 45), to an almost inconceivable point. " One day he passed by a beggar, who had exposed his sores, and his wife was obliged to throw a shawl over his head and to lead him by the hand far away from the spot.

Ingres wrote : " Never study the beautiful but on your knees. " And again : " In art it is only with the help of tears that we can achieve satisfactory results. "

This almost pathological attitude of the painter's towards beauty was not without its counter-part and in this connection we may quote Jules Laurens, who in his *Légende des Ateliers* writes " Before any model of a portrait to be reproduced, even if it is the prettiest or, more especially, the most beautiful of models, one must always ", according to Ingres instructions, " start by a sort of caricature ".

There are in Ingres the elements of a dialectical development of forms — ranging from a certain difformity to perfect beauty — of which the unpublished drawings here reproduced can be considered as an explanation.

According to the article p. 310.

ABYSSINIAN TOTEMISM

On the Abyssinian plateaux. around the night fires, the following story is often told :

Short story of a man who has lost his sister. One day a man, intending to go and see his parents, started off with his sister. As what God prophesies always happens, they met in the evening at the camp. The man, filled with evil desires, asked his sister to agree. She, dearing the wrath of God, refused. After she had said " No ! ", he, so as to satisfy his desire, had recourse to an aloes leaf. Having reached the country he intended to visit, he passed on his return by the aloes plant. He found, seated beside the plant, a pretty child, who resembled him. He exclaimed : " Oh ! it is a gift from God ! " Having kissed the child and thanked God, he married his sister. They dwelt there, and their offspring multiplied, with the result that their number increased in the country.

Today, in remembrance of this story, they all have in their homes the lower part of an aloes plant placed on a kind of altar. Every evening, beside this aloes, they offer up a prayer and rest peacefully, And if through the hole in the door the wind enters and stirs the leaves. they say that the aloes is angry, they become sad and pray. Further it is maintained that these folk have a great festival twice a year and that at these times great miracles happen. This however may be doubted. The beginning of this story is believed by them and is told throughout the country. That is why the country between Ankober and Addis-Ababa, where they live, is called " The Aloes " and why they call it " The Aloes. "

If the man. who tells the story, is from Wolla, he tells it in this way :

A boy, drunk on hydromel, said to his mother : " Cupid has filled me with desire for you. " " By St. George ! " replied his mother, " take rather that aloes leaf. " He took it and satisfied his desire. His mother, instead of throwing the leaf away, placed it in a basket and closed it. After nine months a fine child was born in the basket : she found him there and nursed him. The child had a progeny, called " The Aloes ".

The story of the aloes is a Totemic myth, if by Totemism is meant a form of religion, which can be recognised by a therio, phyto or extra-morphic cult, by a similarity of names belonging to the group and the Totem, and by a relationship felt to exist by the group as between itself and the animal, vegetable or thing to which the cult is addressed.

This myth seems, at first sight, to contrast with those recounted to Littmann in the Tigrean provinces, in Northern Abyssinia (Princeton Expedition), and with those of the central regions, relating to taboos connected with food or death, of which the following is typical : the oldest member of a family, being one day in a foreign land, sees an antelope coming towards him, pursued by huntsmen. The animal take refuge in the folds of his robe and the pursuers are met by his refusal to hand it over ; he takes it into his house, feeds and tames it. He orders that all his progeny abstain from killing or eating antelopes of this kind, lest they fall under a curse.

In this theme the animal and the man are bound to each other by a sort of contract, without however any idea of relationship, this latter only being expressed in a negative manner by a prohibition to injure the animal. In the case of the spider and the family Enabsié du Godjam the connection is of a closer nature : the oldest member of a family, pursued by robbers, took refuge in a hole, the opening of which was obstructed by a spider spinning its web. The robbers passed by this hole, as they believed that it was empty. The man, thus saved from danger, forbad his descendants to crush spiders, and said that if they obeyed him they would have the power to cure, by spitting on the affected part, those afflicted with a sort of herpes called " spider's urin ". Therefore in this case the family participates in the nature of the animal.

Up till now these myths have not been considered as Totemic, on account of the lack of elements of relationship. Is it not however advisable to consider them more closely under the light of new facts, resulting from the discovery of a descendancy from the aloes plant ? Is it not disconcerting to find on these plateaux, the inhabitants of which have been Christian for fifteen centuries, such a series of Totems ranging from the mere contract as between man and animal, with no link but a taboo to kill, then assuming the form of a closer connection and finally illustrating a relationship, the graphic representation of which, in its brutal simplicity. is a conclusive proof ?

Explanation of the figures. — These are pen and crayon drawings by the painter Bahaylu of the Choa. (The literal translation of the Amharic legend is in each case printed in italics).

1. *As he asks his sister for her consent, she, having plucked an aloes leaf, gives it to him.* In this variant of the aloes myth it is the girl who reveals the Totem to her brother.

2. *The action is the same as with the aloes plant.* This drawing represents two phases of the story : firstly the man having sexual intercourse with the plant ; secondly the aloes, the plucked leaf of which has been replaced on the plant and bears the foetus.

3. *It is as though the girl attends the aloes plant to deliver it.*

4. *It is as though the girl showed her brother the child, saying : " You have procreated with the aloes plant ".*

5. *The man, having taken charge of the child, returns home. And his sister, taking the aloes plant and the stick, returns with him.* The plant is carried off so as to be the object of a cult. The stick is certainly in this case a phallic symbol : it must be noted that an Abyssinian woman, unless old or infirm, never carries a stick when walking. It is however quite ridiculous for a man to show himself in public without a stick or an arm. This rule is not so important in towns like Addis-Ababa or Dire-Daoua, where the presence of Europeans is contrary to the maintenance of customs.

According to the article of Marcel GRIAULE, *pp.* 316-319.

THE TREASURE OF NAGY-SZENT-MICKLOSZ

The treasure of Nagy-Szent-Micklosz was discovered in 1789 in the Comitadji of Toronthal in Bulgaria.

It consists of a gold cup, of gold vases, bowls and plates, the style of which resembles that of similar objects discovered in Anatolia, that of objects in silver in the Ermitage Gallerics at Leningrad, and that of a silver vase in the Lyons Gallery. This treasure is probably the work of a migratory group of artists.

On one of the vases figures a woman on an eagle. This figure had been taken for Ganymedes, but there is no doubt about its being a woman. The theme of this vase can probably be found in the Asiatic myths of Garuda.

The winged horse with a human face shows an influence from Asia Minor.

Vases of this kind were handed over in payment for an affianced bride by the peoples of Mongolia and Altaï and by the Turcomans.

This treasure was no doubt intended for a Bulgarian prince, converted to Chirstianity, and it is the work of the Turcomans. On one round cup the following mention of the prince is made in old Bulgarian : " The prince offers up his praises with this cup ". There is moreover on this cup a cross with the following inscription : " Jesus-Christ delivered man by water, from which He caused to rise the saintly and new spirit. "

It is easy to detect an eclectism of form similar to that of this treasure in the collections at the Leningrad Galleries. There prevails an ensemble of forms extending from China, Mongolia and Altaï to the Black Sea, Caucasia, Poland and Hungary. Moreover similar objects are to be found on another great migratory route, going northwards to Ireland. A certain relationship exists between the zoomorphic ornaments of these objects and Irish ornementation.

According to the article p. 320.

CUBAN MUSIC

Cuban music, in its present day form, is a quite recent evolution Until the middle of the nineteenth century it was in a very primitive state. At this period the society of Havana doted upon the light " Danza ", of a somewhat Chopinian character, this being a variation of the old Norman country-dances, imported by French settlers from the province of Santiago. In the country districts the white peasants, accompanying themselves on the guitar, used to sing the " Guajira " and the " Punto " or dance the " Zapateado ", all of these being of purely Spanish origin. The negroes, who were still in a state of slavery, had as yet no musical initiative. From time to time their masters allowed them to bang on their drums, adorned with sketches in yellow chalk, and made them sing a few hymns " from yonder ", just to prove that they were in good health. Once a year, on Twelfth

Night, the negroes were allowed to invade Havana with their big car-, naval. Masked, laced up, disguised as devils, sultans or sorcerers they used to jump in the streets to the music of an orchestra composed of small bells, chachas, calabashes and drums.

Fifty years later the situation had changed. At the beginning of this century the negroes in the country districts cultivated sugar cane on their own plots of ground ; those in the towns were newspaper sellers, fruit or ice merchants, or again base-ball players and strolling minstrels. They took part in politics. Their former funereal associations, the object of which was to preserve them from the common grave, had become associations of mutual protection (the " Nanigos ").

The aristocratic " Danza " had become the noisy " Danzon ", with its very marked rhythm, which coloured musicians then played with many timbals, treating the double bass player as a beater, and compelling the comopean player to perform real acrobatic feats. The negro " Rumba " and " Clave ", which are played with an accompaniment by wood or iron sticks, were changed when made to harmonize with the slow and languishing Italo-Spanish melodies. The most widely different kinds of instruments were brought together in the same orchestra. As the " Tocadores " (negro players) were unable to do away with the rhythms, they preferred to keep them all together, parallelly.

Hence came into being contemporaneous "Son". The "Son", as played today by Cuban negroes, is an " air to be sung or danced ", comprising three parts, of which one is a finale of an almost symphonic fulness. The chief instruments used are percuttors. The ensemble consists of a guitar plus a " Tres ", or guitar with three strings ; a " Marimboula ", or musical box, fitted with small metal notes, which vibrate on a metal stem ; a " Botija ", which is a sort of terra cotta jar, and from which, when one blows on its sides, issues a sound similar to the " Pizzicatti " of the double-bass ; a " Bongo ", a bass drum, which can be beaten ,on the top or sides, and which, if rubbed with the palm of the hand, produces sonorous " Glissanzi " ; a " Guiro ", a streaked calebash, which is scraped with a stick ; the " Maracas ", a round calebash, filled with taillings ; the " Timbals " small drums held between the legs are played with two fingers ; the " Quijada ", an ox' jaw-bone, full of gravel, the teeth of which are used to produce powerful " Vibrattos " ; the " Diente de Arado ", a metal tooth of a primitive plough ; the " Claves " or sonorous sticks, which can be heard miles away.

The "Son", pre-eminently a lyrical expression, has become within the last few years the poetical rendering of all the Cuban negro's joys and woes. When the sales of his sugar cane are bad, when a woman is unfaithful to him, when he wishes to express his political enthusiasm, he produces a new "Son". An entire mythology of the West Indies has been composed so as to follow the expressions of his various emotions.

This however is but profane music In the negro's eyes this takes second place. He needs esoterism, incantations, mystery... And when they are among themselves, far from white men, they know how to make their drums produce rhythms, having a much deeper meaning.

Certain drums, covered with magic signs can only be used for secret percussions or " Toques ", — series of rhythms, with their special variations, their object being to serve as an accompaniment to dances or ceremonies connected with sorcery.

On every occasion negroes introduce music into their lives. They have special orchestras — " Charangas " with four or five instruments — to play rallying airs during political meetings ; they have heavy, bass drums to " weep over the dead " · they sing hymns to St. Lazarus, who heals the sick...

Tanks to the dances and serenades of the Creole peasants Cuba already possessed, a century ago, a very original musical folklore. Nowadays, after the transformation of the various elements of sound, under the influence of the genius for rhythm, characteristic of the negro, there arise from soil of the largest West Indian island chants, which are among the most beautiful in the world.

According to the article of Alejo CARPENTIER, *pp.* 324-328.

WAR-SHIP OF THE HERMIT ISLES

The splendid war-ship of Louf, the largest of the central islands of the Hermit group, lying to the north of New Guinea and to the east of the Admiralty Isles, is a representative example of the culture of a race, which today has almost disappeared.

The majesty and the skill of the construction and ornementation can be seen in the reproduction, which we give, of this war-ship. We can imagine on this ship a crew of fifty men, powerful oarsmen, real warriors, who, in the course of their expeditions to the neighbouring islands, usually landed at Minigo, where they made some prisoners and subsequently sold them as slaves. This fine ship was built by the natives during their period of great prosperity, in honour of a chief of this group of islands. The flooring of the ship consists of a tree trunk : it has been possible to build the sides of the ship tanks to planks, at the extremities of which holes have been bored, solid lianas passing through these and binding the planks to each other as well as to the body of the ship. All the fissures are blocked up by means of bungs of resin. On either side of the hull platforms have been erected for the carrying of heavy loads.

According to the article A. EICHHORN, *p.* 336..

THE VASES OF BOUZONVILLE

The vases of Bouzonville, which thanks to a national subscription have been admitted into the British Museum, can be ranked among the most genuinely representative works of art, bequeathed to us by a remote antiquity. They provide us with invaluable information concerning the culture, which flourished in Western Europe about twenty five centuries ago, as well as concerning the vast trade routes, which connected up the countries of Europe, furthest from each other : along these routes there was a constant flow of marchandise, precious wares, gold, amber, and manufactured articles of all kinds.

Few people, except specialists, realised that, in the fifth century before our era, there existed between Metz and Trèves populations capable of leaving after them such proofs of their industry and civilisation. The specimens consist firstly of two big bronze jars, each having two handles, of a very sobre decoration, called in Greek " Stamnos " and to be used for wine, also secondly of two pitchers 16 inches high, of elaborate decoration, which, one may imagine, were handled by half barbarian cupbearers during a Walkyrie festival.

These incomparable works have been labelled " Greco-Celtic Art ". As regards the style of these unnamed animals, which are proofs of such an unerring taste in decoration, can it not be compared to that of the barbarian objects in gold recently found in Hungary, at Tapio-Szentmarton, or at Zoldhalompuszta, stags in a reclining position with their horns spread out on their backs, their joints being adorned with volutes in relief and being almost similer to those of the specimens under consideration .

According to that article of Jean BABELON, *pp.* 337-440.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées
et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

Le Gérant : Georges LAMBERT.

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

7

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

André SCHAEFFNER. Le Capriccio d'Igor Strawinsky. — Michel LEIRIS. Une peinture d'Antoine Caron. — Roger VITRAC. Gaston-Louis Roux. — Dr Pierre MÉNARD. Le Marquis de Sade : étude graphologique. — Georges BATAILLE. Le « Jeu lugubre ». — Les portes de bronze de San-Zeno de Vérone. — Robert DESNOS. Imagerie moderne.

Chronique par Georges Bataille, 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

OUVERTURE

DE LA

GALERIE METTLER

EXPOSITION DE PORTRAITS

INGRES. - MONTICELLI. - COURBET. - MANET. - CEZANNE.
RENOIR - MATISSE. - PICASSO. - MASSON.

du 16 Janvier au 8 Février 1930.

174, rue du Faubourg St-Honoré, PARIS. - Tél. : Élysées 24-15

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 Hellens, F. Perdriel, 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 Barodi ; 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 ; 35 reproductions et dessins. (56 pages)

POUR PARAITRE :

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

Le dépôt des Cahiers de "SÉLECTION" est aux **ÉDITIONS DES CHRONIQUES DU JOUR**
DIRECTION-ADMINISTRATION : 100, Rue d'Assas - PARIS *Tente :* 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 15 JANVIER 1930

(Numéro 85)

LUC DURTAIN ..... De Saïgon à Toulé-Sap (I).
JUAN RAMON JIMENEZ ..... Platero.
MARIE LE FRANC ..... Epaves.
BORIS PILNIAK ..... Bois des Iles (fin).
HENRI PETIT ..... Fidélité.

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

CONDITIONS D'ABONNEMENT

SANS PRIMES

	Un an	6 mois
France, Colonies, Belgique, Luxembourg ..	**56** fr.	**28** 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 : **95** 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 :

Pierre AUDARD
Jacque BARON
Marc BERNARD
Blaise CENDRARS
Hermann CLOSSON
René DAUMAL
André DELONS
Robert DESNOS
Hubert DUBOIS
Paul ELUARD
André GAILLARD
Alfredo GANGOTENA
Stefan GEORGE
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
Jules SUPERVIELLE
Ernst TOLLER
Roger VITRAC
William-Carlos WILLIAMS

ARTWORK

CAHIERS TRIMESTRIELS ÉDITÉS PAR D. S. MAC COLL

Le numéro d'Hiver de ARTWORK contient :

NOTES DE VOYAGE, *par le Professeur Henry Tonks ; Slade Professor of Fine Art, Collège de l'Université Gower Street.*

NOUVELLE SCULPTURE A CAMBRIDGE, *par Leonard Ellon.*

PORTRAITS DESSINÉS A TRINITY COLLEGE, *par le Professeur Arthur Hind, anciennement Slade Professor of Fine Art à l'Université d'Oxford.*

ROMANO ROMANELLI, *par Randall Davies.*

QUELQUES DESSINS AUTOMATIQUES, *par Charles Aitken, Directeur de la National Gallery, Millbank.*

SAUVEGARDE DU PAYSAGE, *par C. R. Ashbee M. A., R. B. A., fondateur du London Survey Committee, fondateur de l'Essex House Press.*

PARCS ET GALERIES, *par D. S. Mac Coll.*

ET IL EST ILLUSTRE PAR SOIXANTE REPRODUCTIONS.

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, au prix de 15 fr. 50 le numéro. Le montant de la souscription annuelle est de 65 francs, franco.

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.

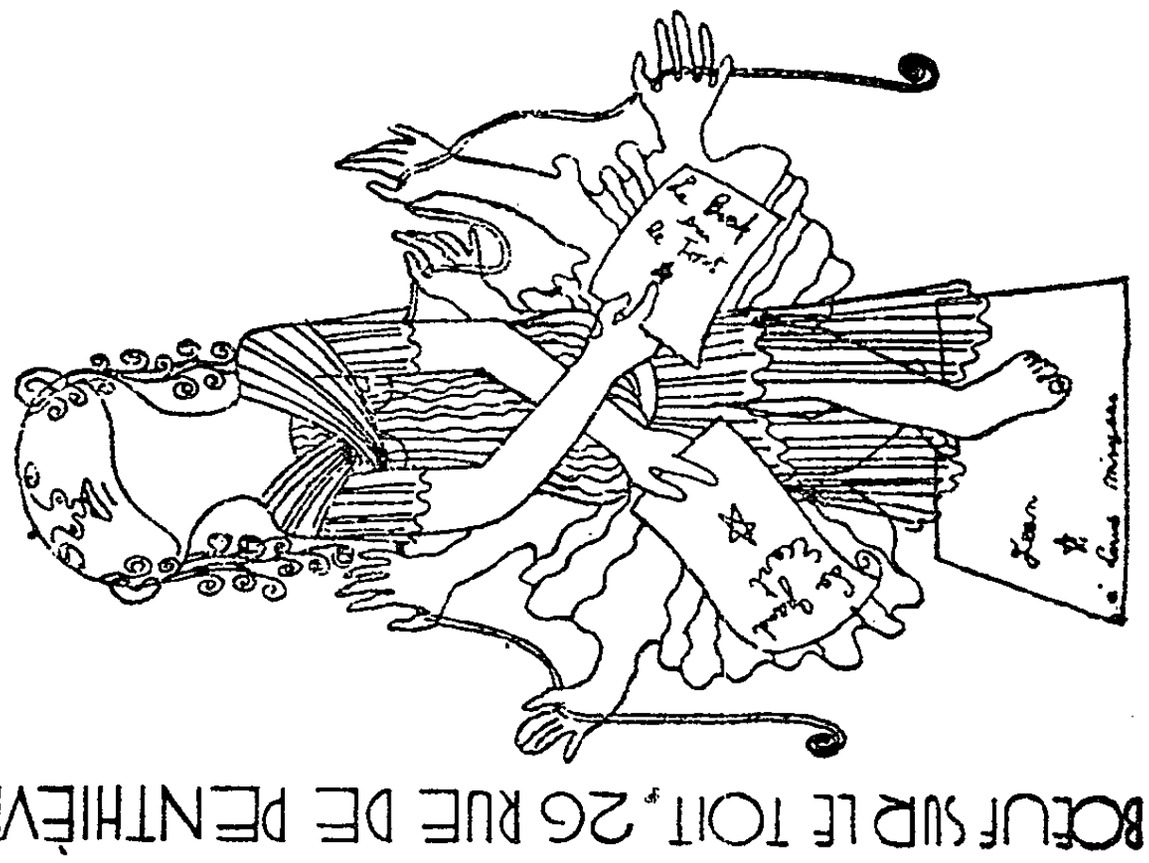
Cette Revue, acquise par nous, apparaît désormais non seulement enrichie de contenu et forme, mais encore augmentée et soigneusement faite. Les savants les plus éminents et des collectionneurs comme FALKE, FIOCCO, FRIEDLAENDER, G. GLÜCK, A.-L. MEYER, PANOFSKY, SCHMARSOW, STRZYGOWSKI, TIETZE, VOSS, WÖLFFLIN, 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.

LE GRAND ECART, 7 RUE FROMENTIN



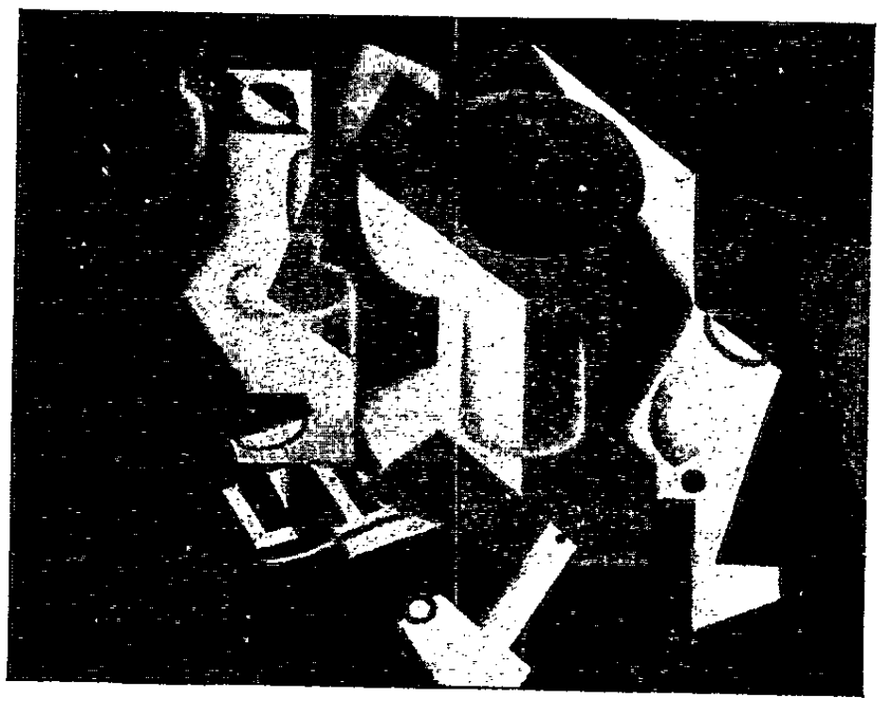
LE BŒUF SUR LE TOIT, 28 RUE DE PENTHIÈVRE

DESSIN DE JEAN COCTEAU

RESTAURANT BAR DANCING

GALERIE FLECHTHEIM

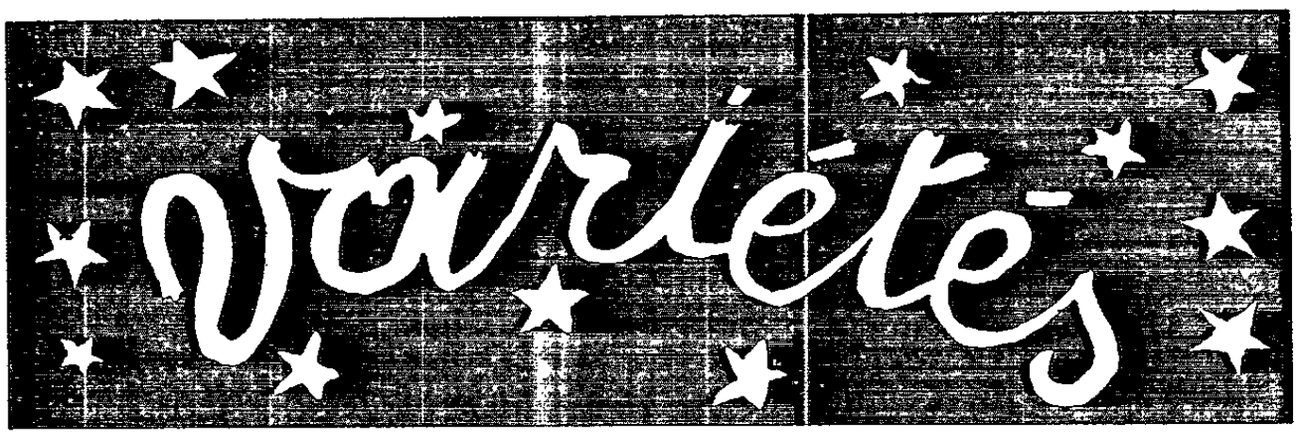
AUGUSTE RENOIR
ET LES MAITRES CONTEMPORAINS
SCULPTURES POLYNÉSIENNES



Juan Gris, nature morte.

EXPOSITION Juan GRIS
Ouverture le 2 Février 1930.

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



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 :-:

DOCUMENTS

Nº 7. — Décembre 1929

SOMMAIRE :

André SCHAEFFNER. *Le Capriccio d'Igor Strawinski*..... 345
Michel LEIRIS. *Une peinture d'Antoine Caron*..... 348
Roger VITRAC. *Gaston-Louis Roux*..... 356
Dr Pierre MÉNARD. *Graphologie du marquis de Sade*..... 364
Georges BATAILLE. *Le " Jeu lugubre "*..... 369
Les portes de bronze de San-Zeno de Vérone..... 373
Robert DESNOS. *Imagerie moderne*..... 377

CHRONIQUE :

Dictionnaire (G. Bataille, M. Griaule, M. Leiris)..... 381
Six conférences d'Eisenstein (G. H. Rivière)..... 384
A propos d'Abraham Juif (G. H. Rivière)..... 384
Cinéma d'avant-garde (Robert Desnos)..... 385
Fox Movietone Follies (Michel Leiris)..... 388
Exposition de sculptures modernes (*Galerie Georges Bernheim*) (Carl Einstein)..... 391
Exposition de peinture française à New-York..... 396
L'enfant de la grenouille..... 396
Nouveautés de la collection David-Weill..... 396
Masque rituel Ekoi (G. E.)..... 396
Mosaïques des Thermes de Caracalla..... 396

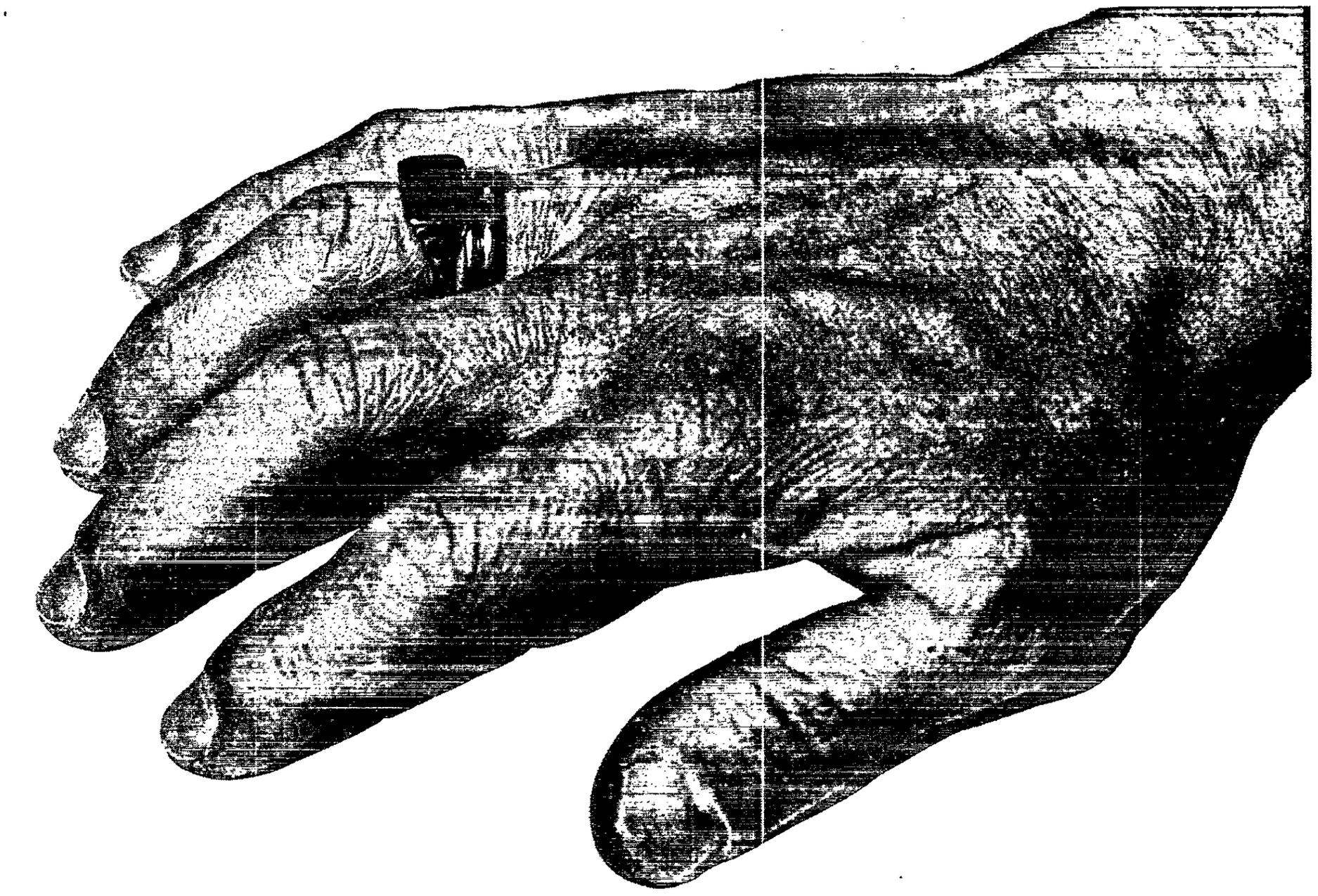
RÉDACTION & ADMINISTRATION :

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 Nº 18 Fr.) - ÉTRANGER, Plein Tarif : 180 Fr. (le Nº 20 Fr.)



MAIN DROITE D'IGOR STRAWINSKY. -- PHOTO J. A. BOIFFARD.

LE CAPRICCIO D'IGOR STRAWINSKY

Il n'est guère de musicien chez qui la fonction de créer des œuvres ait autant entraîné celle de réformer une opinion publique toujours en défaut devant une évolution musicale que les termes de " classique ", de " moderne " et bien d'autres encore se montrent trop lents à suivre. Au cours des dix-huit années qui séparent *Petrouchka* du *Capriccio*, une trentaine d'œuvres se sont employées, les unes *mieux* et non *contre* les autres, à détruire des idées — signes plutôt d'une absence d'idée, parasites attachés aux œuvres les moins faites pour s'en accommoder. Qu'il l'ait voulu ou non, Strawinsky a dressé, par ses œuvres successives, une sorte de réquisitoire telle qu'aucun autre musicien n'a eu à en former contre une échelle de valeurs communément admises, table des défauts esthétiques d'une époque, soutien des faiblesses présentes. Contre l'idéal d'un faux art qui se voulait faire prendre pour grand. Car c'était sur les hauteurs, ou sur ce qu'elle prenait pour telles, que la musique s'était le plus *abaissée*, le plus déprise d'elle-même. Jamais peut-être un musicien ne s'était trouvé en face d'un pareil amas de préventions, de petites habitudes. Quoique des esthètes eussent proclamé le règne de la « musique pure », personne n'était capable de juger une œuvre selon le seul poids de musique qu'elle contient, et non au gré d'idées vagues ou avec les faux

embarras de courtes vues techniques : car aux méprises de la littérature d'art s'étaient ajoutées celles des *gens de métier*, « pauvres connaisseurs dans l'art qu'ils exercent, s'ils ne joignent à la pratique de cet art une supériorité d'esprit ou une finesse de sentiment, que ne peut donner l'habitude de jouer d'un instrument ou de se servir d'un pinceau. Ils ne connaissent d'un art que l'ornière dans laquelle ils se sont traînés, et les exemples que les *écoles* mettent en honneur. Jamais ils ne sont frappés des parties originales ; ils sont, au contraire, bien plus disposés à en médire... » (1) Idéologues et croque-notes, Strawinsky les a constamment rencontrés sur sa route pour s'entendre expliquer l'inégalité de ses œuvres : la grandeur relative des unes nuisant à la beauté des autres, toutes semblant parfois n'avoir existé que pour porter préjudice à une nouvelle venue. Rarement une admiration d'ensemble, qui veuille embrasser un continuel effort de renouvellement.

Sans doute le *Capriccio* compte-t-il parmi les œuvres heureuses de Strawinsky qui s'imposèrent dès le premier jour ; du moins le seul finale (*Allegro capriccioso*), par son rythme, par sa joie emporta-t-il l'adhésion de ceux que les deux premiers mouvements, plus ésotériques, plus allusifs avaient imparfaitement gagnés. *Apollon* et le *Baiser de la Fée*, *Mavra* et la *Sonate* pour piano, œuvres desquelles le *Capriccio* découle, n'en ont cependant pas été réhabilitées. Ainsi qu'il arriva avec le *Sacre* ou avec *Noces*, le *Capriccio* semblerait apporter un argument de plus contre des œuvres que l'on désira méconnaître : mais l'argument ne se tourne-t-il pas plutôt contre le goût de qui ne saisit les qualités d'une œuvre que reproduites en la suivante ? Le succès du *Capriccio* signifie avant tout que les styles de *Mavra* et du *Baiser de la Fée* sont près d'être assimilés ; s'il y a " progrès " nous le devrons chercher moins chez Strawinsky qu'en l'esprit du public. *Mavra*, à la rigueur, avait besoin d'un certain temps pour être saisie : elle était toute à la mesure de sa beauté, rien d'exclusif ne la dépassait, ne nous séduisait en dehors d'elle ; sa fraîche tendresse, sa malice animale et sa nouveauté sonore la renfermaient toute et ne nous laissaient aucun autre recours. Quelle œuvre fut plus bornée à son propre contenu, à sa seule manifestation que *Mavra* ? Or d'une bien moindre difficulté d'accueil était le *Baiser de la Fée* ; cette œuvre, aussi simple et directe que *Pulcinella*, ne faisait appel — le génie de la mise en œuvre à part — qu'à des notions éprouvées de mélodie, d'harmonie, de " musique russe ", de ballet blanc où le cor lunaire d'*Obéron* prélude aux rythmes désarticulés du can-can parisien : c'était ensemble les parfums de *Giselle*, du *Spectre de la rose* et de la *Boutique fantasque* répandus sur les petits contes de Tchaïkowsky pour le piano ; quoi de plus accessible à tous que les correspondances qui avaient uni la musique aux jupes écossaises, aux diligences romantiques, aux vues d'Interlaken, aux tables de jeu de Pouchkine — tout cela repris en le rythme *fatal* de Strawinsky, en la tristesse d'un *Petrouchka* lakiste ? La science de *Mavra* était en quelque sorte plus offensante ; celle du *Baiser de la Fée* s'effaçait : entre elles toute la distance de la prophétie à la discrétion. Sur l'écume des violons d'*Apollon musagète*, Strawinsky avait seulement posé quelques notes de cor, des traits de flûtes, enfin l'accordéon et la grosse caisse de *Petrouchka* ; comme à un arbre de Noël ne pendaient que de mélodiques fils d'argent. Mais le nom de Tchaïkowsky avait déplu...

Le *Capriccio*, c'est le *Baiser de la Fée* sans Tchaïkowsky, et *Mavra* après quelques années de réflexion, — et c'est Strawinsky au piano (2). D'où s'explique le succès de cette œuvre, d'une maîtrise sans doute incomparable, mais en faveur de laquelle le temps a d'abord puissamment agi. Maîtrise de la forme : moins encore que dans *Mavra*, dans l'*Octuor* ou

dans *Œdipus-Rex*, nous ne savons si la ligne générale fut donnée en premier, l'effort du musicien s'étant appliqué ensuite à en enrichir successivement les détails, ou si la ligne est née d'une série de détails dont le *fini* a produit la cohérence. Maîtrise d'orchestre : au-dessus ou au-dessous des deux lignes implacablement horizontales du piano des groupes d'instruments accrochent la légèreté inflexible de leurs harmonies ; il suffit de peu d'instruments à la fois, mais qui toujours forment un orchestre ; et de cela la première idée était venue avec *Mavra*. Qu'il s'agisse de cet orchestre toujours mobile, mais constamment entier en la minceur de ses membres, ou de cet effet de variété produit par le rebondissement d'une seule tonalité dans le final, nous songeons au mot de Schubert sur le Beethoven des dernières années : « L'art est déjà devenu pour lui une science : *il sait ce qu'il PEUT*, et *l'imagination obéit à sa réflexion inépuisable*. » (3) Depuis *Apollon* Strawinsky est entré dans cette période extrêmement mystérieuse du génie à quoi les uns n'atteignent que vers leur vieillesse, d'autres vers la quarante-cinquième année. Les domaines du possible se sont étendus dans une direction nouvelle, de même que sur la carte céleste la loupe fait apparaître des astres invisibles. C'est beaucoup plus de lui, de sa propre réflexion que des objets eux-mêmes que Strawinsky exige désormais. Il ne cherche pas tant à limiter ses moyens, mais à augmenter ses efforts. Il sait maintenant qu'il peut beaucoup plus de lui-même et que l'essentiel est à trouver en lui, en le pouvoir de sa *méditation*. Autant pour lui que pour le public qui l'écoute, une œuvre comme le *Capriccio* apparaît dès lors le signe d'une victoire de l'esprit.

André SCHAEFFNER.

IGOR STRAWINSKY,
DESSIN DE SON FILS,
THÉODORE STRAWINSKY.

NOTES. — (1) DELACROIX, *Journal*, 26 mars 1854.

(2) Ainsi qu'Ernest Ansermet au pupitre du chef d'orchestre.

(3) Mot de Schubert, rapporté par Karl Johann Braun von Braunthal et cité in : J. G. PRODHOMME, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu* (Paris, Stock, 1927).

UNE PEINTURE D'ANTOINE CARON

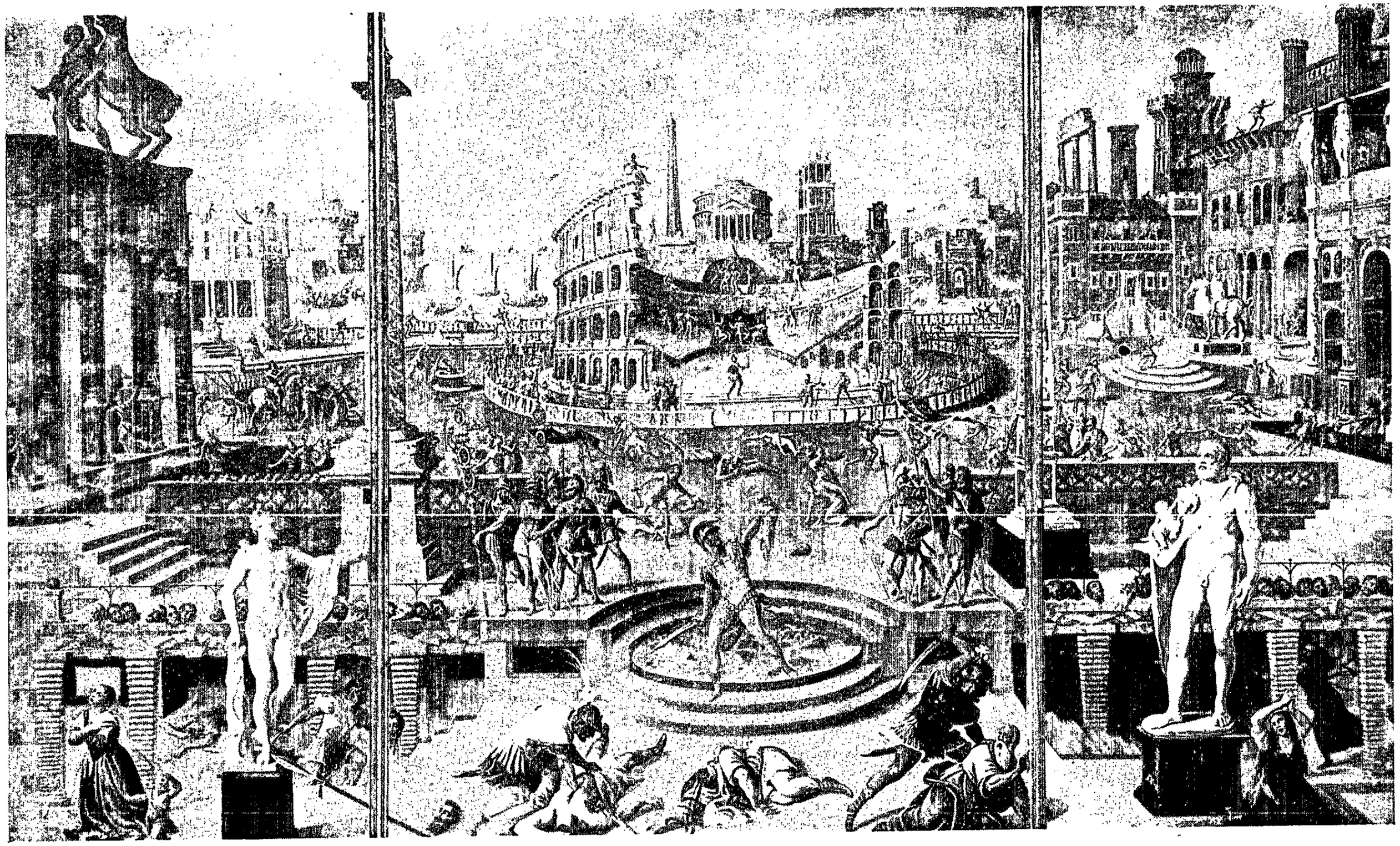
NOTE DOCUMENTAIRE. — *Le tableau dont parle ici Michel Leiris appartient à la collection du marquis de Jaucourt, à Paris. Il est signé, peint sur soie et se présente actuellement comme un tryptique de 117 cm. de hauteur et de 200 cm. de largeur. Mais il n'a été divisé en trois parties qu'après avoir été découpé pour servir de paravent. Ses possesseurs actuels l'ont acquis, il y a quelques années, d'un antiquaire de Londres. Il a été identifié par le comte Gnoli.*

Son auteur Antoine Caron, originaire de Beauvais, a vécu de 1515 à 1593. Il appartenait à l'école de Fontainebleau où il travailla de 1540 à 1550. Il fut officiellement peintre de Catherine de Médicis. Ce peintre aujourd'hui ignoré eut de son temps un renom exceptionnel. Voici ce que dit de lui son contemporain Antoine Loisel : « Ses dessins étaient collectionnés et payés si cher qu'il peut être considéré comme le patron, le professeur et la loi. Il est étrange qu'il n'ait pas laissé une grosse fortune. »

Un tableau de même sujet que celui que nous publions a figuré à une vente anonyme du 20 octobre 1817 (Catalogue rédigé par Laneuville), mais ses dimensions (43×78 cm.) *sont nettement différentes. Anatole de Montaiglon dans une monographie* (Antoine Caron de Beauvais, peintre du XVI^e^ siècle, *Paris*, 1850) *décrit également un tableau de même sujet et l'attribue au même peintre. Mais les dimensions indiquées vaguement par Montaiglon ne concordent pas avec celle du catalogue Laneuville et la description explicite diffère par des détails précis des données du tableau que nous publions, qui seul peut être attribué nettement à Antoine Caron.*

Un des souvenirs d'enfance les plus lointains que j'aie gardés est celui qui se rapporte à la scène suivante : j'ai sept ou huit ans ; je suis à l'école ; à côté de moi se trouve une petite fille aux longs cheveux bouclés et blonds ; elle et moi, nous étudions ensemble une leçon, dans le même livre d'*Histoire Sainte*, posé sur une grande table de bois noir. Je vois encore très nettement l'image qu'à ce moment nous regardions. Il s'agissait du sacrifice d'Abraham. Au-dessus d'un enfant agenouillé, les mains jointes et la gorge tendue, le bras du patriarche se dressait, armé d'une énorme couteau, et le vieillard levait les yeux au ciel sans ironie, cherchant l'approbation du dieu sanguinaire auquel il offrait son fils en holocauste.

Cette gravure — assez pauvre ornement d'une des pages d'un livre de jeunesse — m'a laissé une impression ineffaçable, et divers autres souvenirs cristallisent autour. D'autres légendes d'abord, lues dans des manuels d'histoire ou de mythologie, tels le mythe de Prométhée au foie rongé par un vautour, ou l'anecdote de l'enfant spartiate qui avait dérobé un renard, l'avait dissimulé sous sa tunique et, bien que le renard lui rongeât cruellement la poitrine, ne disait rien, aimant mieux souffrir mille morts que révéler son larcin. Des rêves ensuite, les premiers que je me rappelle avoir faits : une fois, je suis dévoré par un loup, une autre fois par un cheval, et c'est encore pour moi un souvenir pénible que celui du vieux fiacre mal peint, lavé de pluie, conduit par un cocher sordide, coiffé d'un antique haute-forme de cuir blanc. Puis ce sont d'autres images de ce livre d'*Histoire Sainte* dont je parlais tout à l'heure, celles-ci représentant la Mer Rouge engloutissant l'armée de Pharaon, les supplices raffinés infligés par Antiochus à la famille des Macchabées, le frère de Judas Macchabée lui-même périssant écrasé par la chute de l'éléphant qu'il venait de frapper à mort.



ANTOINE CARON, MASSACRES D'UNE PROSCRIPTION ROMAINE. 117 200 CM. — COLL. DU MARQUIS DE JAUCOURT.

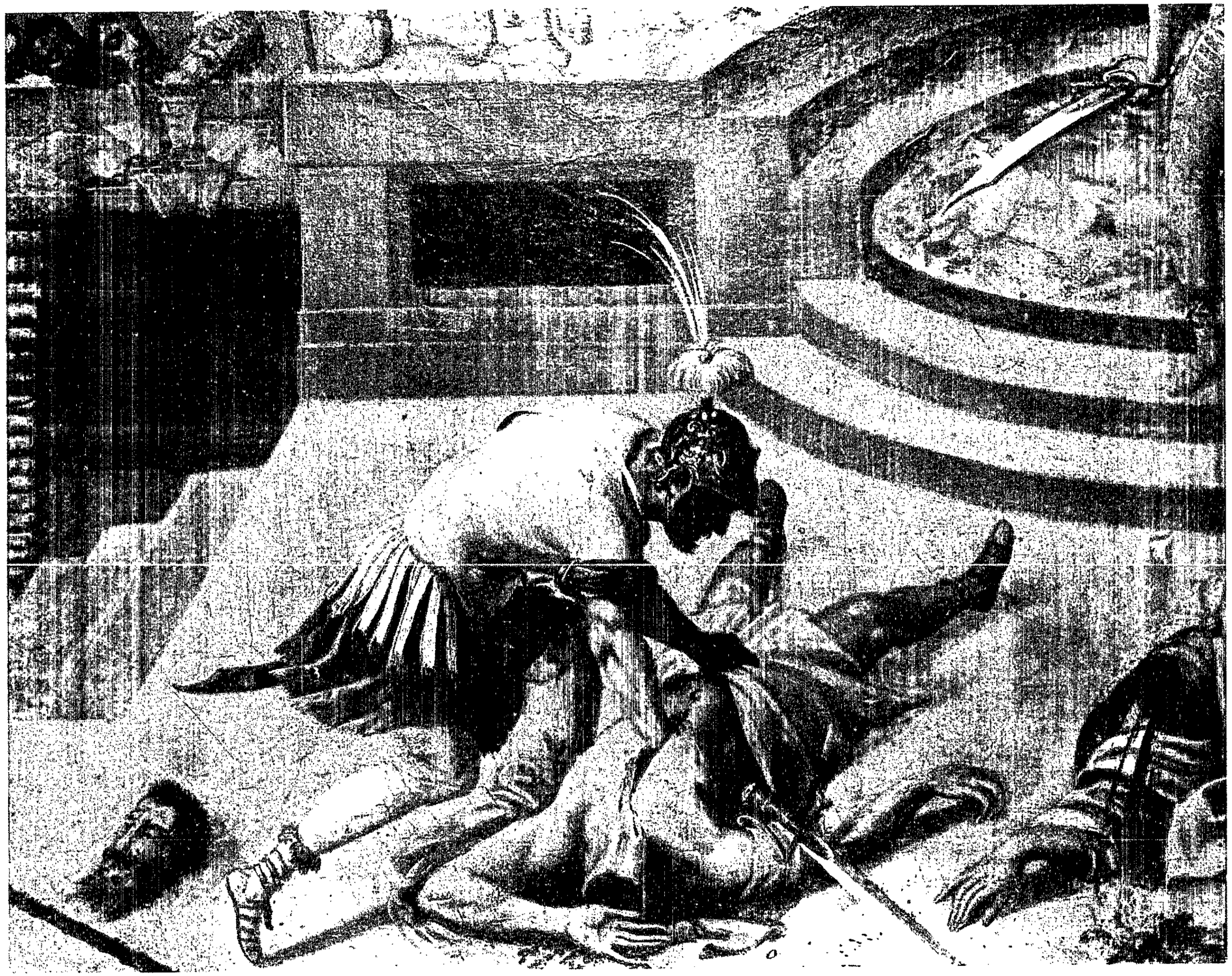
Ces différents souvenirs s'associent pour moi à la menace que me fit un jour mon frère aîné de m'opérer de l'appendicite à l'aide d'un tire-bouchon, ainsi qu'à celle que m'avait fait une fois un camarade de classe, avec qui je m'étais querellé, de me faire fendre le crâne à coups de hache par son père ; ils se rattachent aussi au sentiment désagréable que m'a laissé un accident survenu à un autre garçon du même âge que moi, qui s'était fait une coupure profonde au poignet et portait un très gros pansement, sous la blancheur duquel j'imaginais le poignet sanguinolent et presque complètement tranché, la main à peu près détachée de l'avant-bras. Viennent alors, par ondes de plus en plus larges et vagues, des souvenirs d'événements variés, tels que bruit d'une rixe entendue un soir que je sortais avec mes parents de chez un oncle habitant un quartier mal famé, ou cris épouvantables poussés par une femme que venait de broyer le métro, à l'une des stations les plus sinistres d'une des lignes aériennes qui desservent les boulevards extérieurs.

Beaucoup plus imprécis pour moi sont les souvenirs qui n'ont pas une base de cruauté. Mon enfance m'apparaît analogue à celle d'un peuple perpétuellement en proie à des terreurs superstitieuses, et placé sous la coupe de mystères sombres et cruels. L'homme est un loup pour l'homme, et les animaux ne sont bons qu'à vous manger ou a être mangés.

Je ne crois aucunement que cette façon de voir le monde me soit particulière, et il me semble qu'au contraire on peut lui accorder, sans hésiter, une très grande généralité. Si la tragédie, en matière esthétique, est essentiellement noble, ce n'est pas à cause de la majesté du langage ou de la grandeur des attitudes, mais parce que beaucoup de sang, apparemment ou non, y est versé. Œdipe aux yeux sanglants représentera toujours le summun du grandiose, tant il est proche, et par son crime et par ses blessures, de nos effrois d'enfants. Les grandes tueries, sur les tréteaux, du théâtre de l'époque élisabéthaine, les romans *noirs* ou *frénétiques*, et même Racine, dont la douceur ne fait que dorer la pilule des plus atroces actions, et dont le nom se trouve si bizarrement mêlé à l'Affaire des Poisons, déploient aussi leurs oripeaux cruels, chauve-souris sombres aux dents acérées et jalouses. Et c'est une raison identique qui fait que, de tous les contes, celui de Barbe-Bleue est sans doute le plus beau, avec ce colosse à la stature terrible, qui conserve dans une armoire plusieurs filles, dont les corps — tels des ciels pleins d'orages maléfiques — sont constellés de sang...

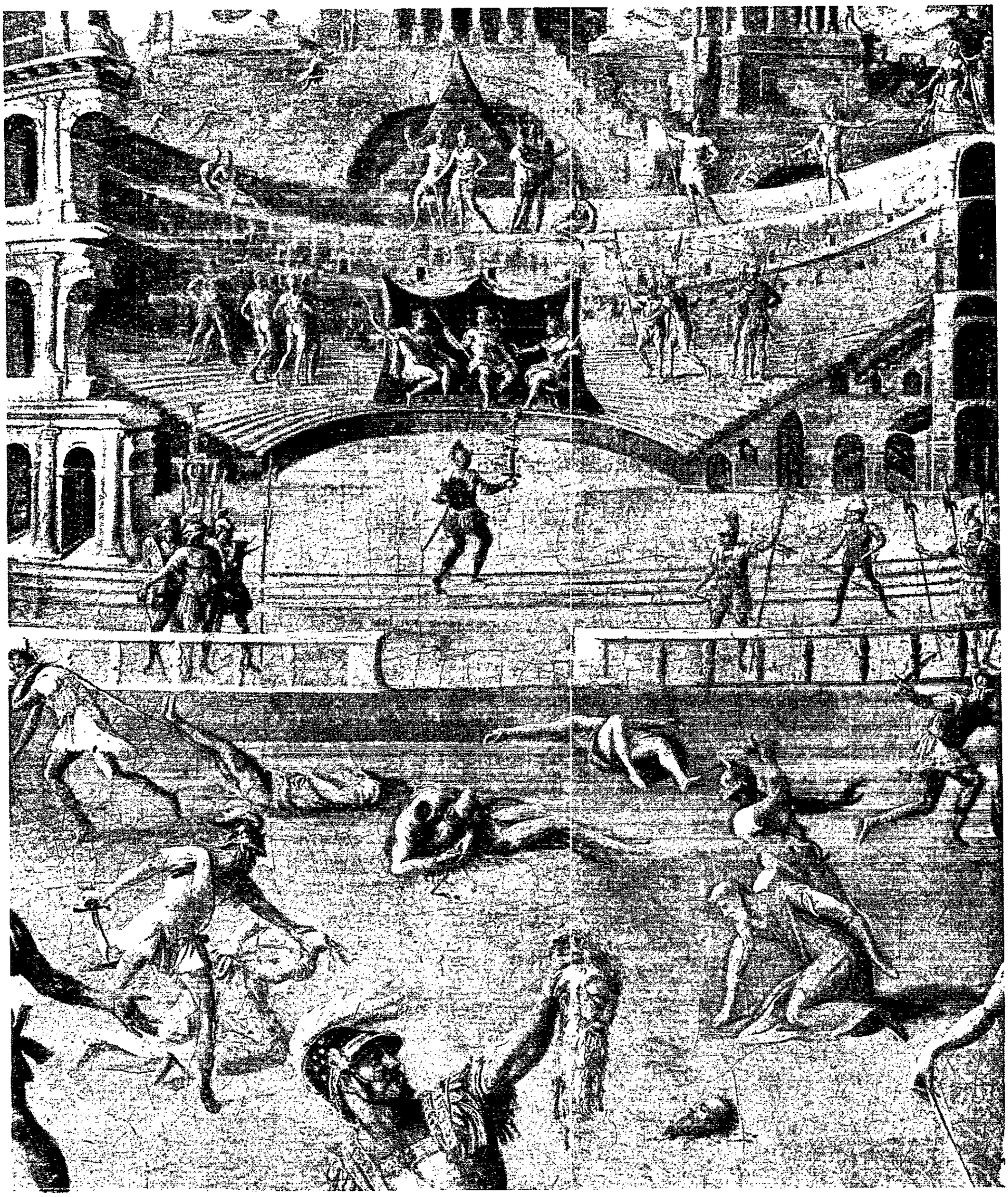
Il appartenait légitimement à un homme qui fut le peintre de Catherine de Médicis d'être l'auteur d'un des tableaux qu'on peut classer à juste titre parmi les plus terrifiants et les plus admirables, et qui contient en germe une grande partie de la peinture actuelle, notamment celle de Chirico. Dans son *Dogme et rituel de la haute magie* (2e édition, 1861), Eliphas Lévi rapporte, d'après la *Démonomanie des sorciers* de Bodin, une histoire qui est peut-être celle qui dépeint le mieux l'horreur démesurée de toute cette période où la grâce du groupe de peintres qu'on désigne sous le nom d'« école de Fontainebleau » voisine avec les barbaries des guerres de religion et le tragique usage des légendaires gants empoisonnés. Il y a toutes les chances pour que cette histoire soit fausse. Elle n'en est pas moins plus significative que beaucoup d'autres :

« Atteint d'un mal dont aucun médecin ne pouvait découvrir la cause ni expliquer les effrayants symptômes, le roi Charles IX allait mourir. La reine-mère, qui le gouvernait entièrement et qui pouvait tout perdre sous un autre règne; la reine-mère, qu'on a soupçonnée



ANTOINE CARON, MASSACRES D'UNE PROSCRIPTION ROMAINE. DÉTAIL.

ANTOINE CARON,
MASSACRES D'UNE
PROSCRIPTION
ROMAINE, DÉTAIL.



ANTOINE CARON, MASSACRES D'UNE PROSCRIPTION ROMAINE, DÉTAIL.

de cette maladie, contre ses intérêts mêmes, parce qu'on supposait toujours à cette femme, capable de tout, des ruses cachées et des intérêts inconnus, consulta d'abord ses astrologues pour le roi, puis eut recours à la plus détestable des magies. L'état du malade empirant de jour en jour et devenant désespéré, on voulut consulter l'oracle de *la tête sanglante*, et voici comment on procéda à cette infernale opération :

On prit un enfant, beau de visage et innocent de mœurs ; on le fit préparer en secret à sa première communion par un aumônier du palais ; puis, le jour venu, ou plutôt la nuit du sacrifice arrivée, un moine, jacobin apostat et adonné aux œuvres occultes de la magie noire, commença à minuit, dans la chambre du malade et en présence seulement de Catherine de Médicis et de ses affidés, ce qu'on appelait alors la messe du diable.

A cette messe, célébrée devant l'image du démon, ayant à ses pieds une croix renversée, le sorcier consacra deux hosties, une noire et une blanche. La blanche fut donnée à l'enfant, qu'on amena vêtu comme pour le baptême, et qui fut égorgé sur les marches mêmes de l'autel aussitôt après sa communion. Sa tête, détachée du tronc d'un seul coup, fut placée, toute palpitante, sur la grande hostie noire qui couvrait le fond de la patène, puis apportée sur une table où brûlaient des lampes mystérieuses. L'exorcisme alors commença, et le démon fut mis en demeure de prononcer un oracle et de répondre par la bouche de cette tête à une question secrète que le roi n'osait faire tout haut, et n'avait même confiée à personne. Alors une voix faible, une voix étrange et qui n'avait plus rien d'humain, se fit entendre dans cette pauvre petite tête de martyr. « J'y suis forcé », disait cette voix en latin : *Vim patior*. A cette réponse, qui annonçait sans doute au malade que l'enfer ne le protégeait plus, un tremblement horrible le saisit, ses bras se roidissent... Il crie d'une voix rauque : « Eloignez cette tête ! éloignez cette tête ! » et jusqu'à son dernier soupir on ne l'entendit plus dire autre chose. Ceux qui le servaient, et qui n'étaient pas dans la confidence de cet affreux mystère, crurent qu'il était poursuivi par le fantôme de Coligny, et qu'il croyait revoir devant lui la tête de l'illustre amiral ; mais ce qui agitait le mourant, ce n'était déjà plus un remords, c'était une épouvante sans espoir et un enfer anticipé. »

Cette scène se serait passée au château de Vincennes en 1574, soit huit années après celle où Antoine Caron peignait, sur de la soie, les *Massacres d'une proscription de la République Romaine*. Il est curieux de remarquer que, à côté d'œuvres assez anodines attribuées à Caron, figurent des gravures pour une édition des *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi qu'une grande partie des illustrations de la traduction des *Images ou Tableaux de platte peinture, des deux Philostrate*, par l'illustre hermétiste Blaise de Vigenère, faites (selon Nagler) d'après ses dessins. Les cavaliers rouges qui, dans les *Massacres*, traversent le ciel, au-dessus des monuments de Rome et des balustrades chargées de têtes coupées, architectures entre lesquelles se déroulent d'affreuses scènes de carnage, ne pourraient-ils pas avoir un sens plus profondément symbolique que celui de simples messagers de malheur ? Il est en tous cas certain qu'Antoine Caron prit un étrange plaisir à l'exécution de ce tableau. Il n'est que d'examiner les détails — principalement ceux du centre — pour se convaincre du goût très vif et très spécial (d'ordre sadique ou masochiste) que le peintre devait avoir de figurer ces fulgurantes horreurs. Comme un enfant torture des animaux domestiques et décapite des mouches, se ronge les ongles jusqu'au sang, ou encore joue à se faire peur, Antoine Caron, six ans avant la Saint-Barthélemy, tue en peinture des vieillards et fait s'enfuir des femmes échevelées,

Songeant à ce qu'on raconte des pratiques ténébreuses de Catherine de Médicis et de son sorcier Ruggieri, on serait, pour un peu, tenté de dire qu'il s'agissait d'une sorte d'envoûtement. Voire même d'une préfigure de ce massacre dont le nom sonne comme un sourd tocsin à travers tous les temps : la Saint-Barthélemy, qui suivit de peu l'assassinat de Coligny, dont certains supposèrent que Charles IX, à son lit de mort, voyait revenir la tête, comme une tête tranchée. Ici ce sont, non des replis de baldaquin ou de tentures louches, mais des terrasses ensoleillées qui sont remplies de têtes de vieux amiraux aux regards morts, tandis que la grandeur du décor, riche en ruines, en constructions hautaines et compliquées, et en statues, fait ressortir encore l'éclat du sang, d'un rouge si pur, auprès d'un si grand nombre de pierres blanches...(1)

Dans une cave, un vieillard dort.
Tout au fond, trois triumvirs président au massacre.
Avec les nuages, les chevaux rougeoyants se hâtent.
Ridiculement, un homme tombe dans un puits.

.....Mais c'est alors que sonne minuit

et que les tragédiens chaussent leurs cothurnes de bronze
coiffent leurs perruques de sang
et viennent mimer l'abominable histoire
des taupinières convulsées à cause d'un peuple de fourmis

Egouts coupés Boyaux tranchés Digues emportées Ponts rompus

Dans le ventre des édifices
les soupiraux offrent aux fuyards leurs caves oblongues
cachettes obscures comme des entrailles maternelles

Mais qu'on m'attaque à coups de pioche dans les gencives
qu'une voix de chanvre humide m'étrangle
ou que la bouche la plus ardente baise mes dents
ce sera toujours la même chute de paroles
en sonnailles à travers les cités solennelles
tandis que tombent inéluctablement
comme tombent les détritus le matin dans les rues
les têtes coupées qui lèchent l'ombre et les pieds des statues

dont le front va plus haut que tous les oiseaux blancs.

Michel LEIRIS.

NOTES. — (1) Ce tableau semble être de ceux que le destin a voués de toute éternité à d'étranges avatars. Si tout ce qui vient d'être dit au sujet des événements troublants auxquels il aurait pu être mêlé reste dans le domaine de la pure hypothèse, il n'en est pas moins vrai que, de nos jours, il a été le principal sujet d'un fait curieux. Un 11 novembre, jour anniversaire de l'armistice, il s'est trouvé — par quelle mystérieuse succession de hasards ? — que cette scène de massacre s'est décrochée, au beau milieu de la minute de silence, et est tombée à terre avec un bruit terrible...

GASTON-LOUIS ROUX

Au milieu des hommes, entre les hommes et leurs miroirs, au point où leur activité rejoint le drame, se dressent par intermittences, mais très régulièrement, de hauts personnages imprévus, cocasses, tragiques dont la nécessité rassure ou épouvante. Ce sont les montgolfières de la pensée, les baudruches, les cartonnages des carnavals et des fêtes intimes, ce sont aussi " les grandes têtes molles ", Ubu, Don Quichotte, Eiffel, annonciateur impuissant d'une terrible statue. L'amour, la gloire, la honte, le crime, etc... ne peuvent se limiter à la surface liquide du visage. De temps à autre une bulle monstrueuse s'élève, prend forme et, si elle échappe à l'éclatement général, reste, parfois plusieurs siècles, suspendue ironiquement au-dessus du paysage social. Elle présage de grands bouleversements ou de grandes rigolades.

Depuis une cinquantaine d'années, les artistes sont emportés par leur pinceau. La baguette de ces sorciers, indisciplinée et vibrante, nous refait rageusement une nature de combat. J'envie les artistes qui sont particulièrement choisis par ces hôtes redoutables, par ces vivants cauchemars. Gaston-Louis Roux est un de ces privilégiés.

Sans doute est-il difficile de dire à quelles mystérieuses suggestions il obéit lorsqu'il nous présente un " Loup-Garou " à tête de canard, ce " Tragédien " dressé comme un prisme. Il nous en donnerait sûrement la clé, mais une clé forgée pour les besoins de la cause, pour une justification à laquelle il ne croit pas lui-même et qui — en dernière analyse — est contenue toute entière dans les secrets de peindre. Mais le secret échappe à tout le monde et échappe plus qu'à tout autre au peintre qui, nous ayant étonné, s'étonne de notre étonnement et devient enfin la proie de l'étonnement universel. Comme on pouvait écrire autrefois : " Il y a de la diablerie là-dessous ".

Néanmoins le choix des sujets, des couleurs, des attributs marque une préoccupation à laquelle le tempérament de Roux n'est pas étranger. Mais le tempérament n'est-ce pas encore tout le mystère ?...

S'il faut faire appel à tant d'images, à tant d'intermédiaires pour donner à ces apparences déroutantes la signification dont elles sont en quelque sorte le produit, si le peintre juge lui-même devoir donner un titre à ses tableaux et par là-même arrêter l'invasion et la discipliner, n'est-il pas évident que nous avons le droit de parler de conquêtes et de dire que l'esprit qui ne voyait qu'un Ours ou qu'un Taureau dans le ciel commence à y discerner aussi le brin d'herbe et la palpitation de la rosée? Ici la critique artistique perd ses droits et ce fut de tout temps un critérium de l'authenticité, cette alliance subite de la poésie et des arts plastiques s'authentifiant l'un par l'autre à l'aide des moyens qui leur sont propres. Mais on voudrait nous y tromper en poussant les autres au scandale. Les autres y viendraient aussi par la bottine du " Loup-Garou ", par la langue des " Amoureux " et par la pince de " l'Arracheur de dents ". Ils se reconnaîtront aux cris de ces visages subitement découverts et les glaces des devantures leur renverront de nouveaux reflets.

La mécanique de la peinture s'est remise à fonctionner. Je veux dire que Roux dresse une *barricade dynamique*(1). Une de ses dernières œuvres, " L'Arracheur de dents ", constitue dans

Photo Galerie Simon

ROUX. LE LOUP-GAROU (1929) ; 100 × 81 CM. - COLL. ROLAND TUAL.

l'évolution de Roux et dans la signification générale de la peinture un événement capital. A toute une tradition de végétaux, d'entrailles, de cratères et de lèpre, à la pharmacie, à l'insane immobilité des germes et des empreintes, Roux oppose des automates monstrueux à l'invisible machinerie, prêts à fonctionner, vêtus d'acier, de rubans et de haillons et les présente à la *Lumière moderne*, nets, précis et sans bavures.

D'un coup, Roux a franchi le marécage et piétiné de sa godasse à boutons les tartines de la peinture. Grâce à lui l'humour le plus authentique, celui de Swift, de Sterne, de Jarry se prépare à entrer dans la carrière et tous les saints de l'Almanach du Père Ubu (saint Etronge, sainte Limace, sainte Morale, saint Pistolet, saint Gros, saint Amour, sainte Farce, saint Injurieux, sainte Plume, etc...) commandent déjà leur tableau vivant à Gaston-Louis.

Depuis trop longtemps nous étions suivis de compagnons héroïques, de ces messieurs et de ces dames qui traversent les époques avec des gestes que nous nous surprenons à imiter, avec des attitudes qu'il nous inspirent. Je ne cache pas, en ce qui me concerne, que *L'Arracheur de dents* me donne le ton. C'est d'abord en forme de rein ou de haricot la tête monoculaire du dentiste où brille un second œil, la dent extraite (voir la reproduction, et me suivre autant que possible) au bout d'une pince perfectionnée par le parallélipipède de la main qu'un bras vert et coudé comme le cierge du ricanement intérieur attache définitivement à l'omoplate vibrant encore de la pesée et du cri de la dame. Ensuite c'est la dame dont la chevelure ondule propageant le même cri, suggéré par la bouche ouverte, hurlement qui vous prend sans effort la forme d'un collier d'or jaune et vertigineusement, sans souci de confondre le bras du fauteuil et son propre bras, atteint une petite main crispée où s'enroule comme une corde de violon une cravate bleu Angélico. Et enfin, ce sont toutes ces dents qui vous font, madame, une belle poitrine et de jolies jambes sur un fond de faucheuse mécanique et sur un piédestal d'acier chromé. Le tout d'un merveilleux effet grâce à l'utilisation savante de la perspective et de la couleur qu'on dirait du dentiste qu'il va franchir la toile et de la femme qu'elle va tomber derrière.

Gaston-Louis Roux, grand peintre du mouvement.

Roger VITRAC.

NOTES. — (1) *Barricade*, n. f. Retranchement établi dans une rue avec des barriques. Par extension : barricade de fleurs. (André Breton, *Préface à l'exposition de peintures de Delbrouck et M. Defize*), barricade dialectique (Louis Aragon, *Préface à l'exposition de peintures de Savitry*) barricade de marc de café, etc.

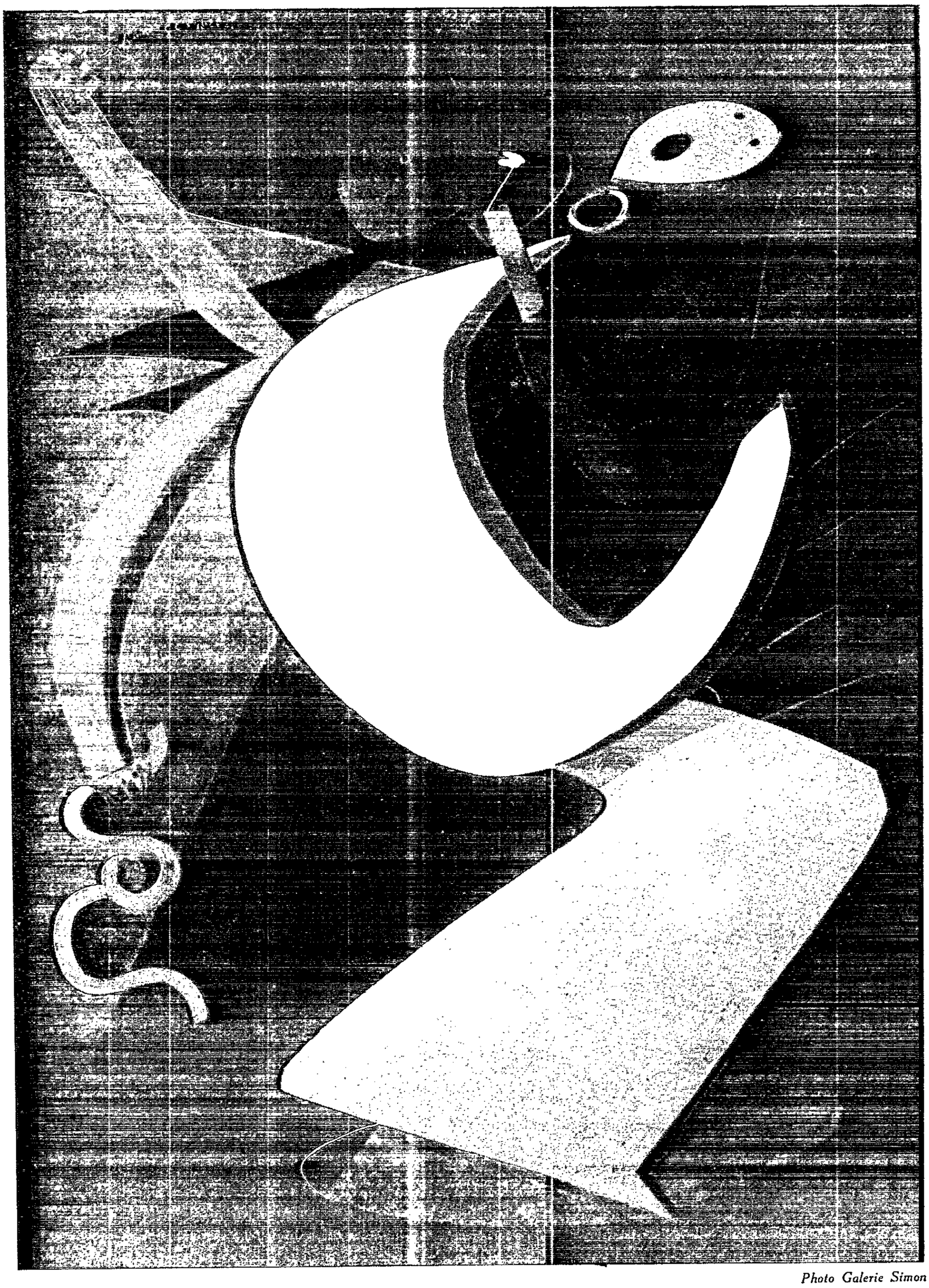


Photo Galerie Simon

ROUX, L'ARRACHEUR DE DENTS (1929) ; 162×114 CM. - GALERIE SIMON.

Photo Galerie Simon

ROUX, LES AMOUREUX (1929) 130 89 CM. - COLL. GISELA REBER, LAUSANNE

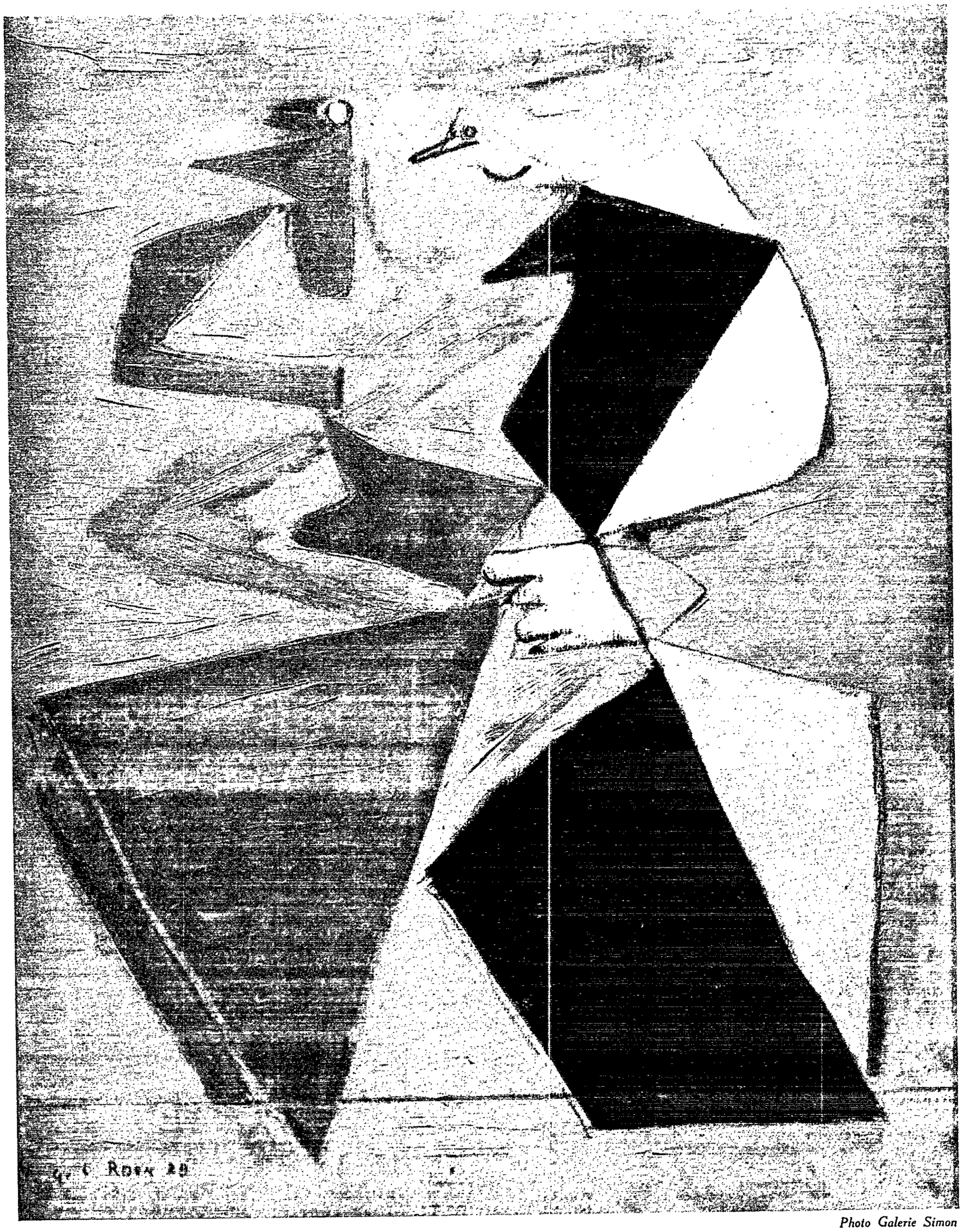


Photo Galerie Simon

ROUX. HOMME POURSUIVANT UNE JEUNE FILLE, (1929), 61 × 46 CM. — COLL. ERIC ALLATINI.

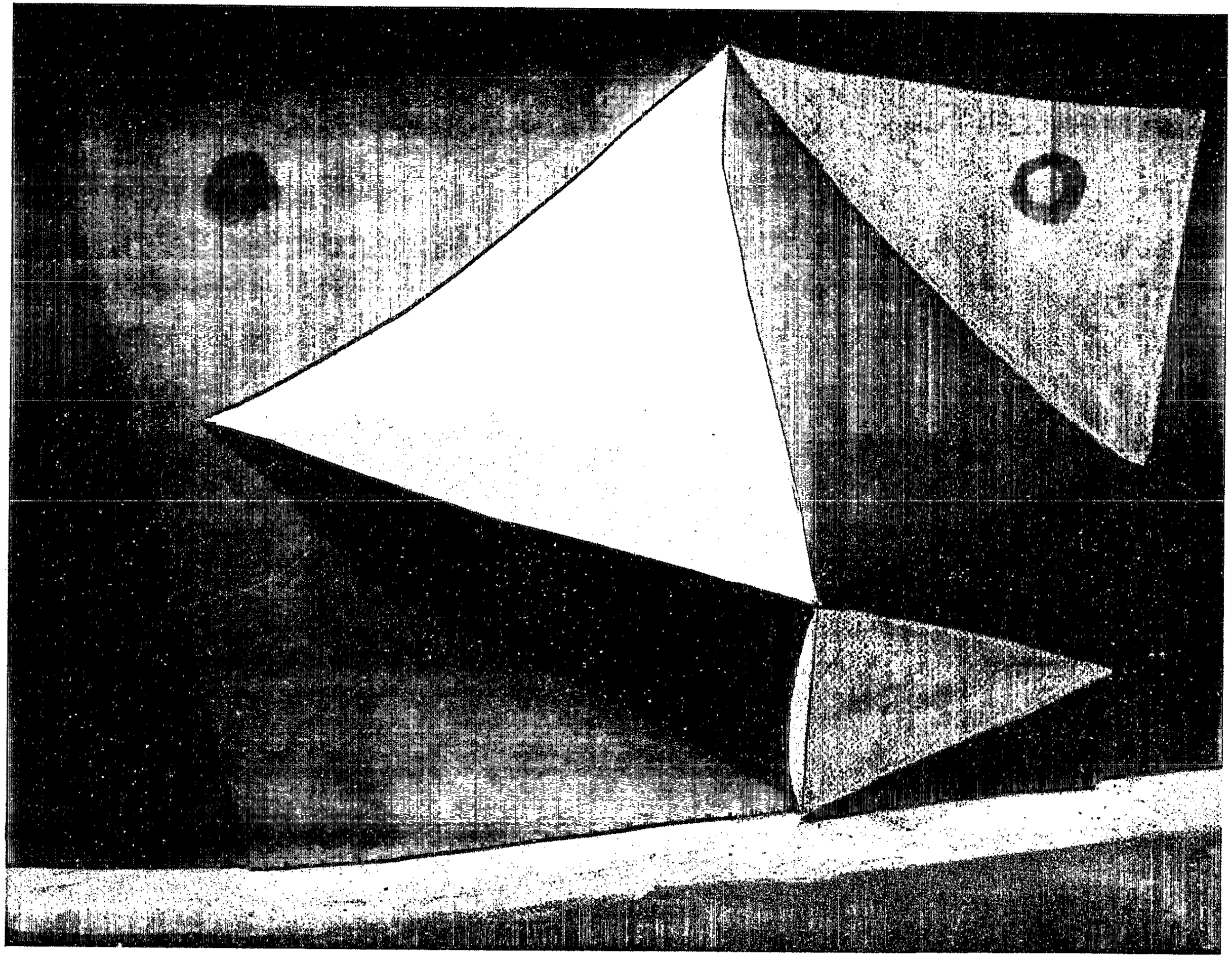


Photo Galerie Simon

ROUX. TÊTE (1929): 46 · 61 CM. - COLL. FRITSCH, LAUSANNE.

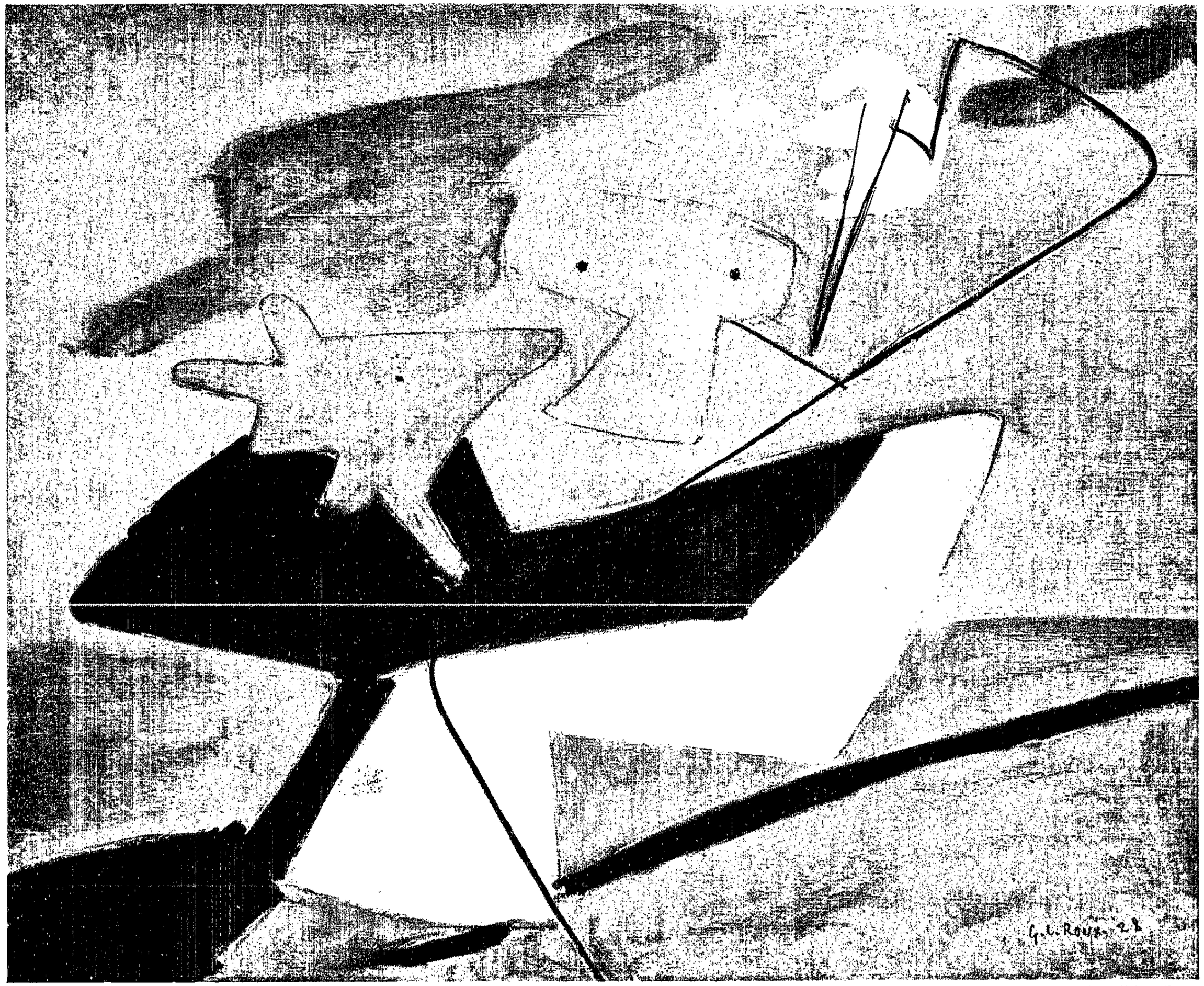
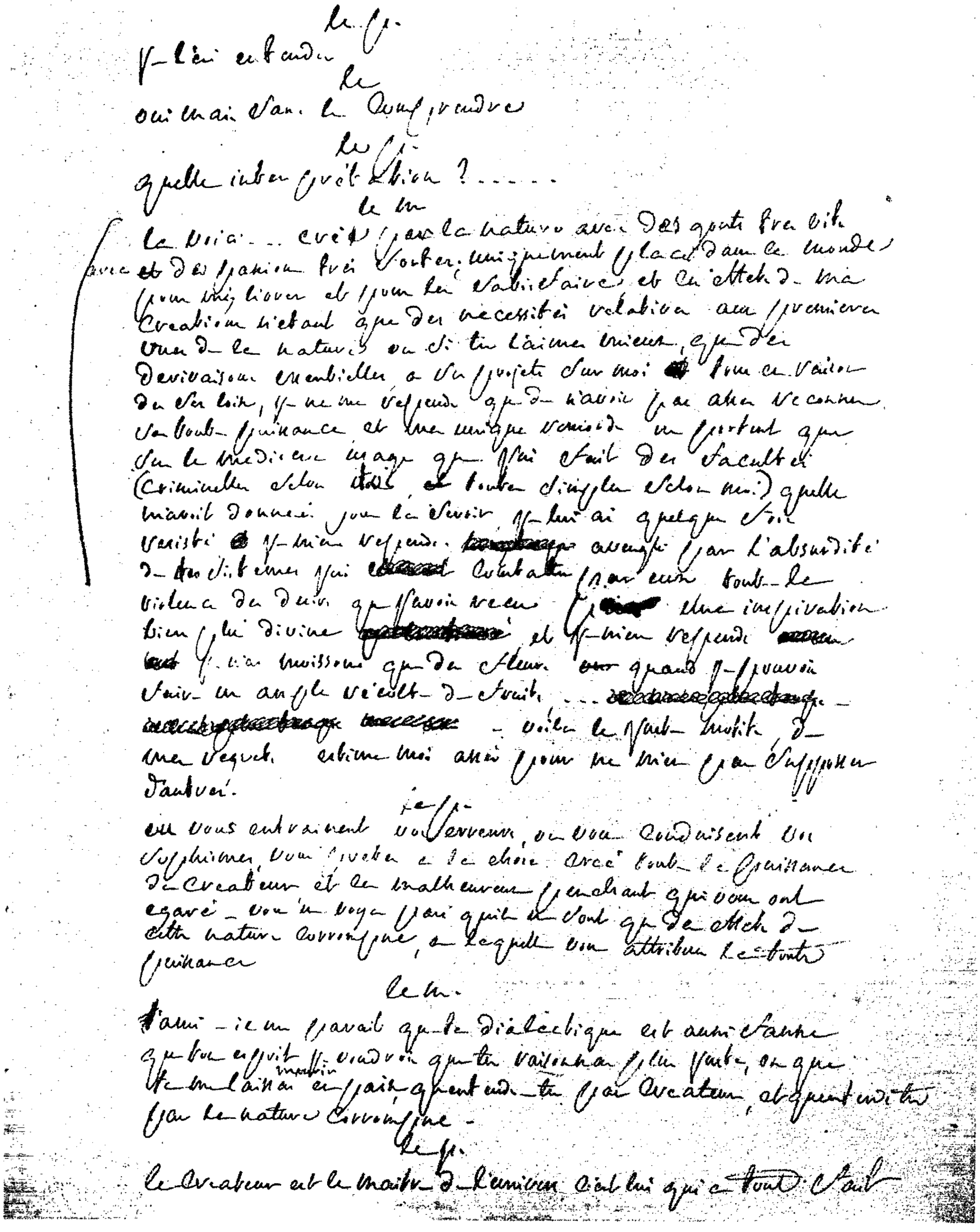
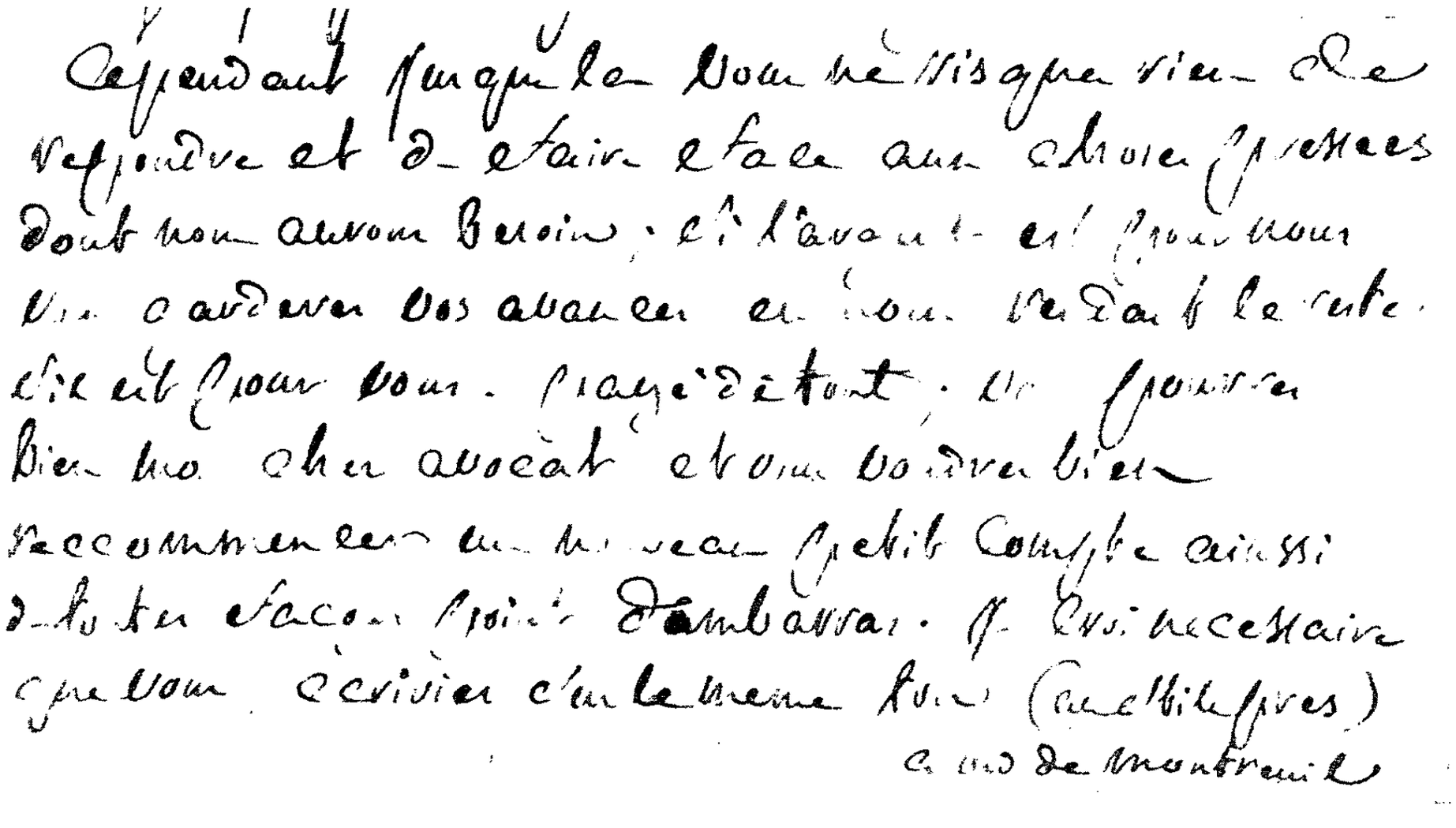


Photo Galerie Simon

ROUX, HOMME ÉGORGEANT UN ANIMAL (1929) 73 92 CM. — COLL. MULLER. SOLEURE.



PAGE DU MANUSCRIT AUTOGRAPHE DU *DIALOGUE ENTRE UN PRÊTRE ET UN MORIBOND*, ÉCRIT PAR LE MARQUIS DE SADE AU DONJON DE VINCENNES EN 1782. - COLL. MAURICE HEINE. *(Copyright by Stendhal et C°. 1929)*



2. LETTRE AUTOGRAPHE ÉCRITE PAR LE MARQUIS DE SADE A L'AGE DE 30 ANS. — COLL. MAURICE HEINE.

LE MARQUIS DE SADE : ÉTUDE GRAPHOLOGIQUE

L'écriture est l'inscription graphique du geste. Ce geste peut être étudié à loisir en dehors et à l'insu du sujet. La graphologie permet de connaître non seulement les émotions passagères, mais la personnalité intime du scripteur et les variations de cette personnalité. Tout ce qui est du domaine du psychisme inférieur est de son domaine. Par contre, elle ne peut indiquer qu'indirectement et d'une manière hypothétique tout ce qui appartient au psychisme supérieur. C'est faute d'avoir fait cette distinction capitale que la graphologie créée entièrement par cet homme de génie que fut l'abbé Jean-Hippolyte Michon n'a pas pris le développement qu'elle aurait dû avoir. La graphologie permet d'étudier d'une manière scientifique tout le subconscient. Elle ne peut pas dire comment l'homme se comporte dans la vie. Nos actes dépendent, en effet, à la fois et des circonstances extérieures et de notre volonté, éléments qui ne s'inscrivent pas dans le graphisme.

Nous avons été surpris d'apprendre par Freud lui-même, que les Psychanalystes ne s'étaient pas encore servis d'une méthode qui leur ouvrait tant d'horizons et leur permettait d'étayer leurs théories sur une base scientifique.

A la base de toute la psychologie se trouvent l'instinct de conservation et l'instinct sexuel. C'est le grand mérite de Freud d'avoir insisté sur l'importance des instincts dont la psychologie classique ne s'occupait guère.

L'instinct sexuel se prête facilement à l'étude scientifique par le graphisme. On peut par exemple prendre le cas courant de la jeune fille qui se marie et voir s'il se produit ou non, après le mariage, des modifications de l'écriture et quelles sont ses modifications. Nous ferons cette étude ultérieurement.

La graphologie peut étudier aussi les perversions de l'instinct sexuel ainsi que les troubles qui peuvent survenir du refoulement de cet instinct. Nous ne nous occuperons dans cet article que des perversions de l'instinct sexuel.

Nous ne pouvons mieux choisir comme sujet d'étude que le Marquis de Sade qui fut à la fois sodomite, masochiste, sadique et qui passa la plus grande partie de sa vie en prison à cause de ses débauches. Il écrivit des romans que le dictionnaire Larousse, expression de l'opinion publique, déclare sans aucune valeur littéraire et monstrueusement obscènes. M. Maurice Heine avec qui nous sommes entrés en relations a eu la grande obligeance de nous prêter la belle collection d'autographes qu'il possède du Marquis de Sade et de sa famille (1).

Nous avons fait l'étude du graphisme sans avoir lu les ouvrages du Marquis de Sade, ce qui était préférable dans un sens, puisque nous risquions moins d'avoir des idées préconçues. Nous montrons ici deux spécimens d'écriture. La lettre autographe n° 2 (p. 365) fut écrite alors que Sade avait environ trente ans et habitait son château seigneurial. C'est sur cette lettre que nous trouvons le plus de signes péjoratifs, aussi nous avons fait reproduire un second spécimen d'écriture (p. 364), quelques lignes du manuscrit « Dialogue entre un prêtre et un moribond ». Cet ouvrage a été écrit par Sade au début de la quarante-troisième année de son âge et à la fin de la troisième de sa détention par lettre de cachet au château de Vincennes.

Le graphisme du Marquis de Sade indique un homme d'une haute intelligence et d'une grande culture (2) avec des goûts artistiques développés (3). Cet homme est porté à l'idéalisme (4). La seconde constatation que nous pouvons faire est l'existence d'une grande sensualité (surtout dans l'autographe n° 2) (5) jointe à une imagination ardente (6) et une faiblesse de caractère (7). Grande sensualité, imagination ardente ont comme résultante passion. On peut donc affirmer que le Marquis de Sade était un passionné, peut-être un vicieux (8). L'examen plus complet de l'écriture permet de constater une bienveillance naturelle (9), de la générosité (10) alliée à de la causticité (11), un mélange d'altruisme et d'égoisme éclatant violemment (12). On reconnait une nature peu sentimentale, non tourmentée (13), un peu entière, peu portée à la diplomatie (14). Cet homme vif ne paraît pas cruel (15). Il a l'orgueil aristocratique, est convaincu de son importance et se montre vaniteux (16). Il a une vie intérieure intense, beaucoup d'émotivité intellectuelle et peu d'esprit pratique (17). Ajoutons que le graphisme ne décèle aucun signe de déséquilibre nerveux (18).

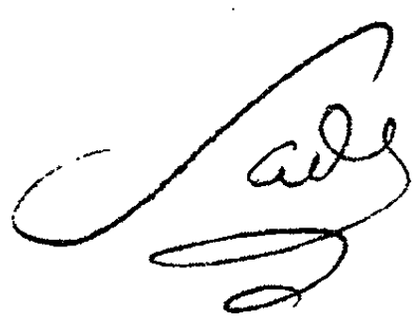
Le portrait que nous avons fait du Marquis de Sade va à l'encontre de l'opinion classique qui le représente comme un homme sans aucun talent et d'une monstrueuse obscénité. Il y aurait lieu sans doute de réviser cette première affirmation que Sade était sans talent. On nous objectera que nous n'avons pas dit que Sade était un sadique mais l'éthymologie de ce mot n'est peut-être pas fondée. Sade a pu se montrer cruel dans ses livres sans l'être dans la réalité. Toutefois le Marquis se livrait non pas à une débauche secrète, toujours niable, mais à une débauche publique et devant témoins.

Il n'y a pas dans l'homme que des instincts. Il y a aussi la volonté. Le Marquis de Sade s'est livré à la débauche parce qu'il n'a pas *voulu* résister à ses passions. Il le déclare lui-même. Lisez le manuscrit que vous avez sous les yeux : Dialogue entre un prêtre et un moribond et voyez la façon dont le moribond se repent devant le prêtre qui essaie de le confesser :

« *Je ne me repends que de n'avoir pas reconnu sa toute puissance (celle de la nature) et mes uniques remords ne portent que sur le médiocre usage que j'ai fait des facultés (criminelles selon toi, toutes simples selon moi) qu'elle m'avait données pour la servir ; je lui ai quelquefois résisté, je m'en repends. Aveuglé par l'absurdité de tes systèmes, j'ai combattu par eux toute la violence des désirs que j'avais reçus par une inspiration bien plus divine et je m'en repends ; je n'ai moissonné que des fleurs quand je pouvais faire une ample récolte de fruits... Voilà les justes motifs de mes regrets.*»

Pour rester sur le terrain graphologique nous signalerons qu'il est un graphique très intéressant à étudier et qui confirme la justesse de nos vues : c'est celui de Sœur Thérèse de l'Enfant Jésus. Le graphisme révèle une très grande sensualité. Ce serait faire une erreur grossière que de conclure que Thérèse de l'Enfant Jésus était une débauchée. Elle a donné l'exemple non seulement de la chasteté, mais aussi de toutes les vertus. Il est toutefois utile de connaître le fond de sensualité qui était en elle pour la mieux comprendre et la mieux admirer.

Docteur Pierre MÉNARD.

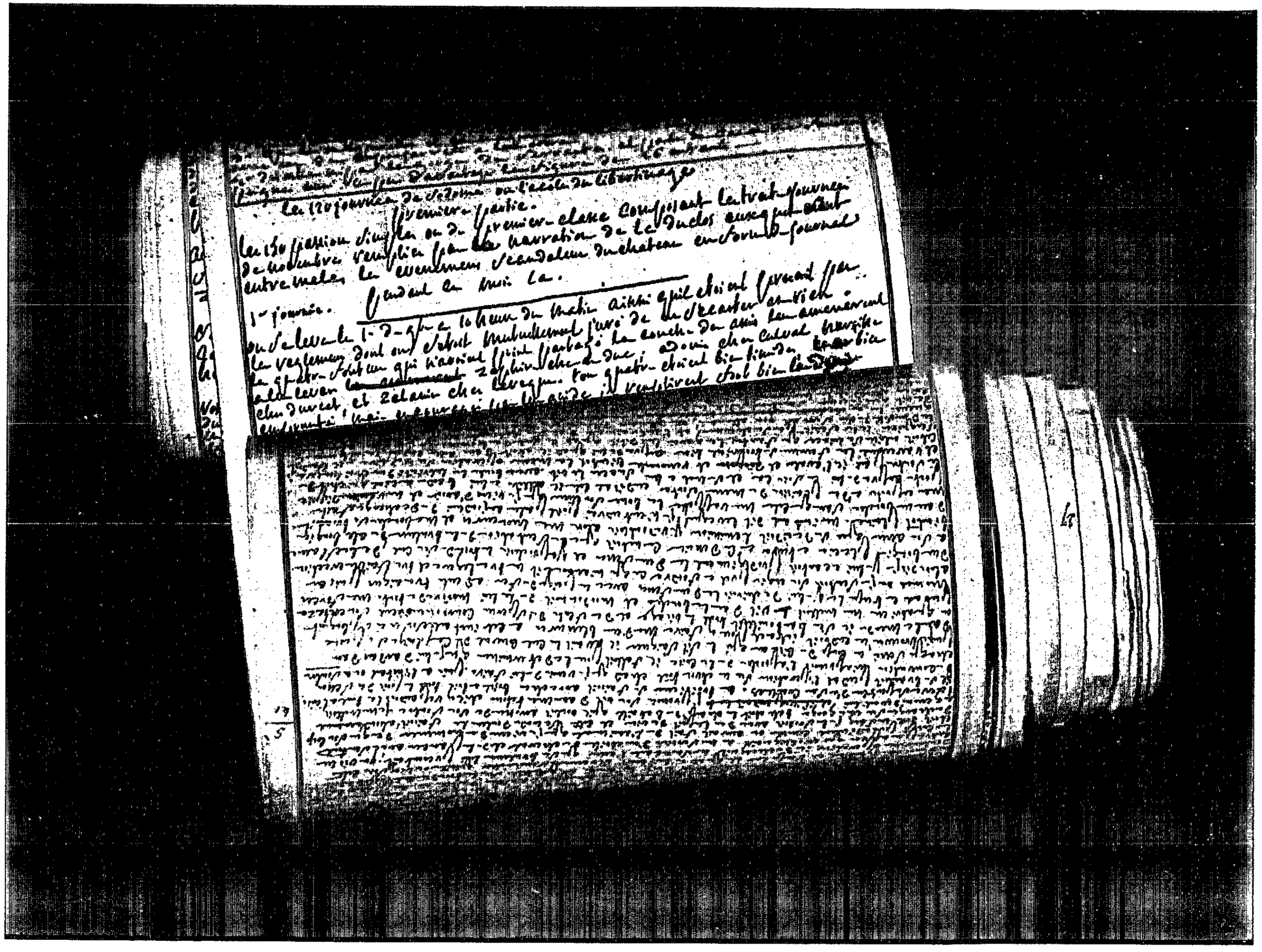


SIGNATURE DU MARQUIS DE SADE

NOTES. — (1) M. Heine a publié d'après des manuscrits originaux deux ouvrages inédits du Marquis de Sade : *Historiettes contes et fabliaux*, Kra. 1926. *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, Stendhal et Cie, 1927.

Analyse graphologique. — (2) Ecriture harmonique, claire, en relief, posée, nombreuses inégalités dans les lettres, lettres simplifiées. — (3) Lettres artistiques. — (4) Finales relevées. — (5) Fuselage, écriture appuyée, lettres pochées. — (6) Grands mouvements de plume, grande dimension des minuscules. — (7) Ecriture trop arrondie, barres des *t* absentes. — (8) Lettres pochées. — (9) Ecriture arrondie, lettres ouvertes par le haut. — (10) Ecriture large, intervalles des blancs. — (11) Quelques finales en pointes. — (12) Ecriture dextrogyre avec quelques mouvements senestrogyres très prononcés. — (13) Ecriture droite et régulière. — (14) Lignes droites, pas de gladiolement des mots. — (15) Vivacité des mouvements, peu de pointes aiguës, écriture arrondie. — (16) Ecriture haute, soulignement du nom, dimension exagérée des minuscules.

(17) Lettres disjointes (écriture hachée), inégalité de dimension des lettres. (18) Ecriture régulière, sans mouvements désordonnés, sans soulignements inutiles.



MANUSCRIT AUTOGRAPHE ORIGINAL DES *CENT-VINGT JOURNÉES DE SODOME*, ÉCRIT PAR LE MARQUIS DE SADE A LA BASTILLE EN 1785 ET TROUVÉ SUR PLACE APRÈS LA PRISE DE LA FORTERESSE. — COLL. DU VICCMTE DE NOAILLES. *(Copyright by Stendhal et C°, 1929)* — PHOTO. J. A. BOIFFARD.

LE " JEU LUGUBRE " (1)

Le désespoir intellectuel n'aboutit ni à la veulerie ni au rêve, mais à la violence. Ainsi il est hors de question d'abandonner certaines investigations. Il s'agit seulement de savoir comment on peut exercer sa rage ; si on veut seulement tournoyer comme des fous autour des prisons, où bien les renverser.

Contre les demi-mesures, les échappatoires, les délires trahissant la grande impuissance poétique, il n'y a qu'à opposer une colère noire et même une indiscutable bestialité : il est impossible de s'agiter autrement que comme un porc quand il baffre dans le fumier et dans la boue en arrachant tout avec le groin et que rien ne peut arrêter une répugnante voracité.

Si les formes réunies par un peintre sur une toile n'avaient pas de répercussion, si par exemple, puisqu'on parle de voracité — même dans l'ordre intellectuel — des ombres horribles qui se choquent dans la tête, des mâchoires aux dents hideuses n'étaient pas sorties du crâne de Picasso pour faire peur à ceux qui ont encore le front de penser honnêtement, la peinture serait bonne tout au plus à distraire les gens de leur rage, au même titre que les bars ou les films américains. Mais pourquoi hésiter à écrire que quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée, c'est-à-dire que le mouvement intellectuel immédiat, qui dans d'autres cas aboutit à l'idée, avorte. Nous ne pouvons pas ignorer que les fleurs sont aphrodisiaques, qu'un seul éclat de rire peut traverser et soulever une foule, qu'un avortement aussi obstiné est l'éclat criard et susceptible de répercussion d'un *non serviam* opposé par la brute humaine à l'idée. Et l'idée a sur l'homme le même pouvoir avilissant qu'un harnachement sur un cheval : je peux renâcler et râler : je n'en vais pas moins à droite et à gauche, la tête bridée et tiraillée par l'idée qui abrutit et fait marcher droit tous les hommes, sous la forme, entre autres, du papier imprimé aux armes de l'état. A la tricherie près, la vie humaine est toujours plus ou moins conforme à l'image du soldat commandé à l'exercice. Les cataclysmes soudains, les grandes démences populaires, les émeutes, les énormes tueries révolutionnaires donnent la mesure des compensations inévitables.

J'en arrive à dire, à peu près sans préambule, que les peintures de Picasso sont hideuses, que celles de Dali sont d'une laideur effroyable (2). On est victime de l'incommodité des mots, ou encore d'un maléfice relevant quelque peu des pratiques de la magie noire, quand on s'assure du contraire. Il suffit d'imaginer brusquement la petite fille, d'apparence charmante, dont l'âme serait l'abominable miroir de Dali, pour mesurer l'étendue du mal. La langue de cette petite fille n'est pas une langue mais une rate. Et si elle paraît encore admirablement belle, c'est, comme on dit, que le sang noir est beau, coulant sur le pelage d'un bœuf ou sur la gorge d'une femme. (Si les mouvements violents arrivent à délivrer un être d'un ennui profond, c'est qu'ils peuvent faire accéder, par on ne sait quelle erreur obscure, à une affreuse laideur qui rassasie. Il faut dire, d'ailleurs, que la laideur peut être haïssable sans aucun recours et, pour ainsi dire, par malheur, mais rien n'est plus commun que la laideur équivoque donnant, d'une façon provocante, l'illusion du contraire. Quant à la laideur irrévocable, elle est exactement aussi détestable que certaines beautés : la beauté qui ne dissimule

rien, qui n'est pas le masque de l'impudeur perdue, qui ne se dément jamais et reste éternellement au garde à vous comme un lâche.)

Peu à peu se révèlent en toutes choses les signes contradictoires de la servitude et des révoltes. Les grandes constructions de l'intelligence en définitive sont des prisons : c'est pourquoi elles sont obstinément renversées. Les rêves et les Cimmériès illusoires restent à la portée d'irrésolus à tout crin dont l'inconscient calcul n'est pas si malhabile puisqu'ils mettent innocemment la révolte à l'abri des lois. Comment ne pas admirer d'ailleurs la perte de volonté, l'allure aveugle, l'incertitude à la dérive allant de la distraction consentie à l'attention ? Il est vrai que je parle ici de ce qui, déjà, tombe dans l'oubli quand les rasoirs de Dali taillent à même nos visages des grimaces d'horreur qui probablement risquent de nous faire vomir comme des ivrognes cette noblesse servile, cet idéalisme idiot qui nous laissaient sous le charme de quelques comiques garde-chiourmes.

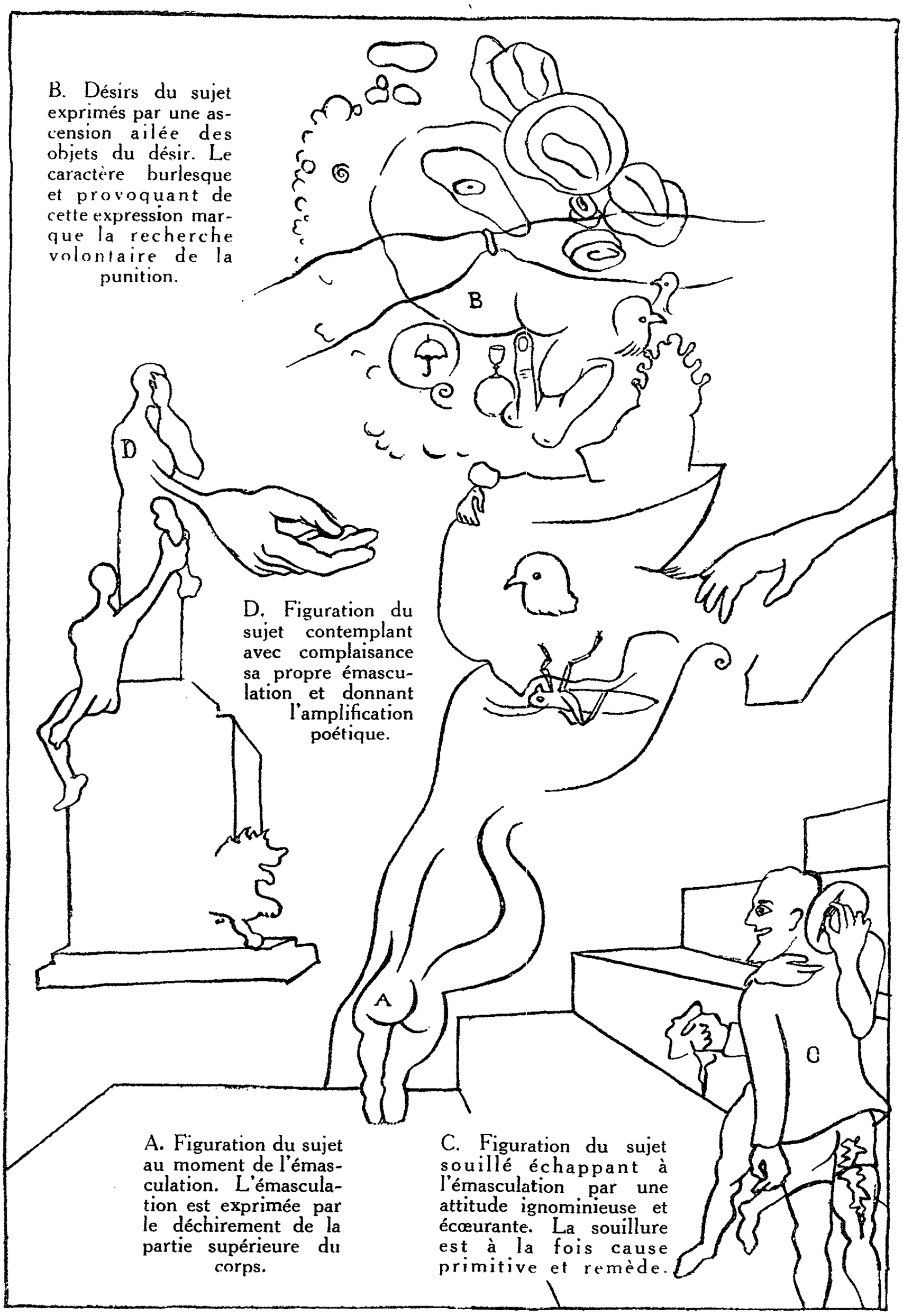
Des chiens obscurément malades d'avoir si longtemps léché les doigts de leurs maîtres hurlent à la mort dans la campagne au beau milieu de la nuit. A ces hurlements effrayants répondent, de la même façon qu'un coup de tonnerre au fracas de la pluie tels cris dont il est difficile de parler sans excitation.

Peu de jours avant le 14 juillet 1789, le marquis de Sade, voué depuis des années à la rage dans son cachot de la Bastille ameutait la foule autour de la prison en hurlant dans le tuyau qui lui servait à vider ses eaux sales, un cri insensé, le plus conséquent sans doute qui ait jamais égosillé un larynx. Ce cri est historiquement rapporté comme il suit : " Peuple de Paris, vociférait Sade, on assassine les prisonniers ! " Pratiquement le cri d'une vieille rentière égorgée la nuit dans un faubourg. On sait que le gouverneur Launay justement effrayé par l'émeute qui commençait à éclater fit transférer ce prisonnier forcené dans une autre prison : ce qui n'empêcha pas sa tête d'aller, peu d'heures après, terrifier la ville au bout d'une pique.

Mais si l'on veut rendre compte explicitement du caractère excessif de ce cri, il est nécessaire de se reporter à la déposition de Rose Keller accusant Sade de s'être livré sur elle à des sévices. Cette déposition, récemment découverte par M. Maurice Heine (3), est catégorique. La jeune fille raconte qu'après avoir été tourmentée à coups de fouet, elle chercha à émouvoir par ses larmes et par ses adjurations un homme à la fois si avenant et si méchant : et comme elle invoquait tout ce qu'il peut y avoir encore au monde de saint et de touchant, Sade, tout à coup déchaîné et n'écoutant plus rien, se mit à pousser des cris épouvantables et parfaitement écœurants...

Il est bien entendu qu'une inquiétude durable, depuis de nombreuses années, n'a d'autres sens que le sentiment qu'il manque quelque chose à l'existence et il est à peine utile d'insister sur le fait que c'est faute de pouvoir pousser ou entendre de pareils cris que, de toute part, des agités ont perdu ostensiblement la tête, vouant la vie humaine à l'ennui et au dégout, mais prétendant au même instant la réserver, la défendre même, et, à l'occasion près, héroïquement, contre des souillures qui leur paraissent ignobles.

Ceci dit sans intention critique en quelque sorte, car il est évident que la violence, même,



B. Désirs du sujet exprimés par une ascension ailée des objets du désir. Le caractère burlesque et provoquant de cette expression marque la recherche volontaire de la punition.

D. Figuration du sujet contemplant avec complaisance sa propre émasculation et donnant l'amplification poétique.

A. Figuration du sujet au moment de l'émasculation. L'émasculation est exprimée par le déchirement de la partie supérieure du corps.

C. Figuration du sujet souillé échappant à l'émasculation par une attitude ignominieuse et écœurante. La souillure est à la fois cause primitive et remède.

SCHÉMA PSYCHANALYTIQUE DES FIGURATIONS CONTRADICTOIRES DU SUJET DANS "LE JEU LUGUBRE" DE SALVADOR DALI.

hors de soi, est la plupart du temps assez brutalement hilare, pour excéder les questions de personne. Je tiens ici uniquement — dussé-je, portant de cette façon l'hilarité bestiale à son comble, soulever le cœur de Dali — à pousser moi-même des cris de porc devant ses toiles.

Pour des raisons que, par égard pour lui, je retarde d'expliquer (4), Dali s'est refusé à la reproduction de ses tableaux dans cet article, me faisant ainsi un honneur auquel je ne m'attendais pas, mais qu'après tout je puis croire avoir cherché obstinément. Je n'ignore pas de quelle lâcheté, de quelle pauvreté d'esprit relève, ou peu s'en faut, l'intérêt porté aux productions nouvelles, aux petites et aux grandes trouvailles. M'étant laissé prendre au jeu, j'ai la chance au moins d'avoir parlé d'un homme qui prendra nécessairement cet article pour une provocation et non comme une flagornerie traditionnelle, qui me haïra, j'y compte bien, comme un provocateur.

Nulle part, sans doute, d'un bout à l'autre des régions habitées bourgeoisement, il ne se passe grand chose qui soit sensiblement différent du reste, du temps passé, des traditions politiques, des traditions littéraires : toutefois, sans d'ailleurs y attacher d'autre importance, je puis dire qu'il est devenu impossible dorénavant de reculer et de s'abriter dans les " terres de trésors " de la Poésie sans être publiquement traité de lâche.

Georges BATAILLE.

NOTES. — (1) Extrait d'un essai inédit sur le complexe d'infériorité. Le titre est emprunté au tableau de Salvador Dali dont le schéma est reproduit p. 371 (ce tableau appartient à la collection du vicomte de Noailles et a figuré à l'Exposition Dali à la Galerie Goemans en novembre 1929). Le « Jeu lugubre », comme l'indique d'ailleurs le texte du schéma n'est autre que le complexe en question. Ce complexe s'exprimait déjà dans des peintures de Dali relativement anciennes. « Le sang est plus doux que le miel » (publié dans *Documents*, n° 4, p. 217) est caractéristique : le corps à la tête, aux mains et aux pieds coupés, la tête au visage tranché, l'âne, symbole de la virilité grotesque et puissante, couché mort et décomposé, la fragmentation systématique de tous les éléments du tableau...

Plus explicite encore est l'épisode de l'œil tranché dans *Un chien andalou*, film de Luis Buñuel et de Salvador Dali (cf. *Documents*, n° 4, p. 216 et le texte du scénario dans *Revue du cinéma*, novembre 1929, et *Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929.

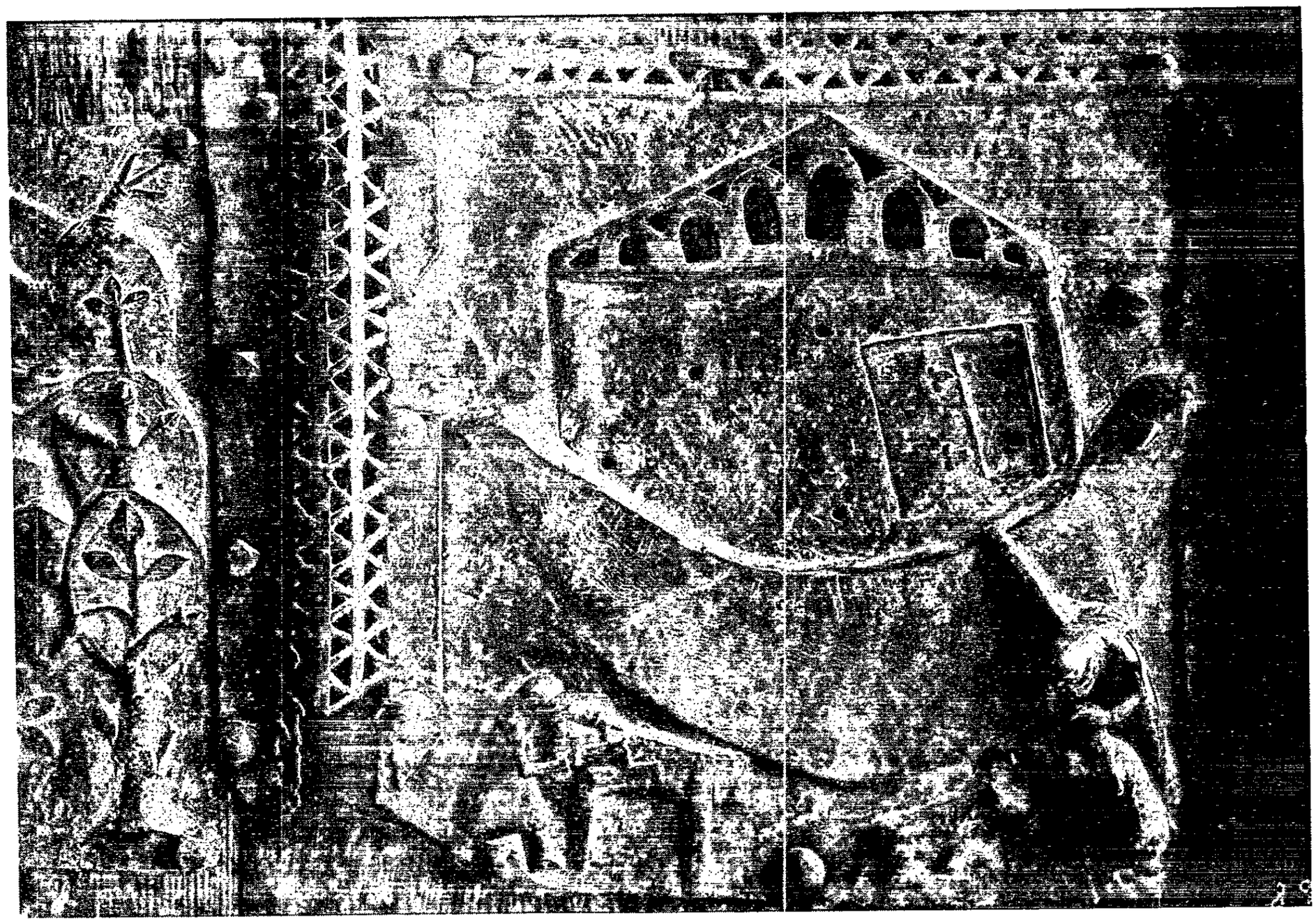
Buñuel lui-même m'a raconté que cet épisode était de l'invention de Dali auquel il a été directement suggéré par la vision réelle d'un nuage étroit et long tranchant la surface lunaire (je puis ajouter ici que les ânes morts et décomposés, qui se retrouvent dans *Un chien andalou* représentent une obsession partagée par Dali et Buñuel et remontant chez l'un et chez l'autre à la rencontre semblable, au cours de l'enfance, d'un cadavre d'âne en décomposition dans la campagne).

Le titre même de « Jeu lugubre » adopté par Dali peut être pris comme une indication de la valeur explicite de ce tableau, où la genèse de l'émasculation et les réactions contradictoires qu'elle entraine sont traduites avec un luxe de détails et une puissance d'expression extraordinaires. Sans prétendre épuiser les éléments psychologiques de ce tableau, je puis en indiquer ici le développement général. L'acte même de l'émasculation est exprimé par la figure A dont le corps, à partir du ventre, est entièrement déchiré. La provocation qui a causé immédiatement cette punition sanglante est exprimée en B par des rêves de virilité d'une témérité puérile et burlesque (les éléments masculins sont représentés non seulement par la tête d'oiseau, mais par l'ombrelle de couleur, les éléments féminins par des chapeaux d'homme). Mais la cause profonde et ancienne de la punition n'est autre que l'ignoble souillure du personnage en caleçon (C), souillure sans provocation d'ailleurs, car une nouvelle et réelle virilité est retrouvée par ce personnage dans l'ignominie et dans l'horreur elles-mêmes. Toutefois la statue à gauche (D) personnifie encore la satisfaction insolite trouvée dans l'émasculation soudaine et trahit un besoin peu viril d'amplification poétique du jeu. La main dissimulant la virilité de la tête est une suppression de règle dans la peinture de Dali, où les personnages qui, pour la plupart, ont perdu leur tête ne la retrouvent qu'à la condition de grimacer d'horreur. Ceci permet de demander sérieusement où en sont ceux qui voient s'ouvrir ici pour la première fois *les fenêtres mentales toutes grandes*, qui placent une complaisance poétique émasculée là où n'apparait que la nécessité criante d'un recours à l'ignominie.

(2) C'est là, d'ailleurs, le seul rapprochement possible entre deux œuvres qui diffèrent entre elles autant que la nuée de mouches diffère de l'éléphant.

(3) Je dois remercier M. Maurice Heine, auquel rien de ce qui concerne Sade n'est étranger, qui a bien voulu m'autoriser à faire état de faits qu'il m'a rapportés oralement d'après la déposition de Rose Keller, qui figure parmi les pièces authentiques d'un procès qui seront prochainement publiées par ses soins aux éditions Stendhal et C°.

(4) Je dois dire qu'il ne s'agit nullement de ce qu'il est convenu de déclarer louche, mais *certaines* histoires genre milieux artistiques et littéraires pourraient aussi bien provoquer d'intraitables dégoûts.



PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE, CONSTRUCTION DE L'ARCHE DE NOÉ.

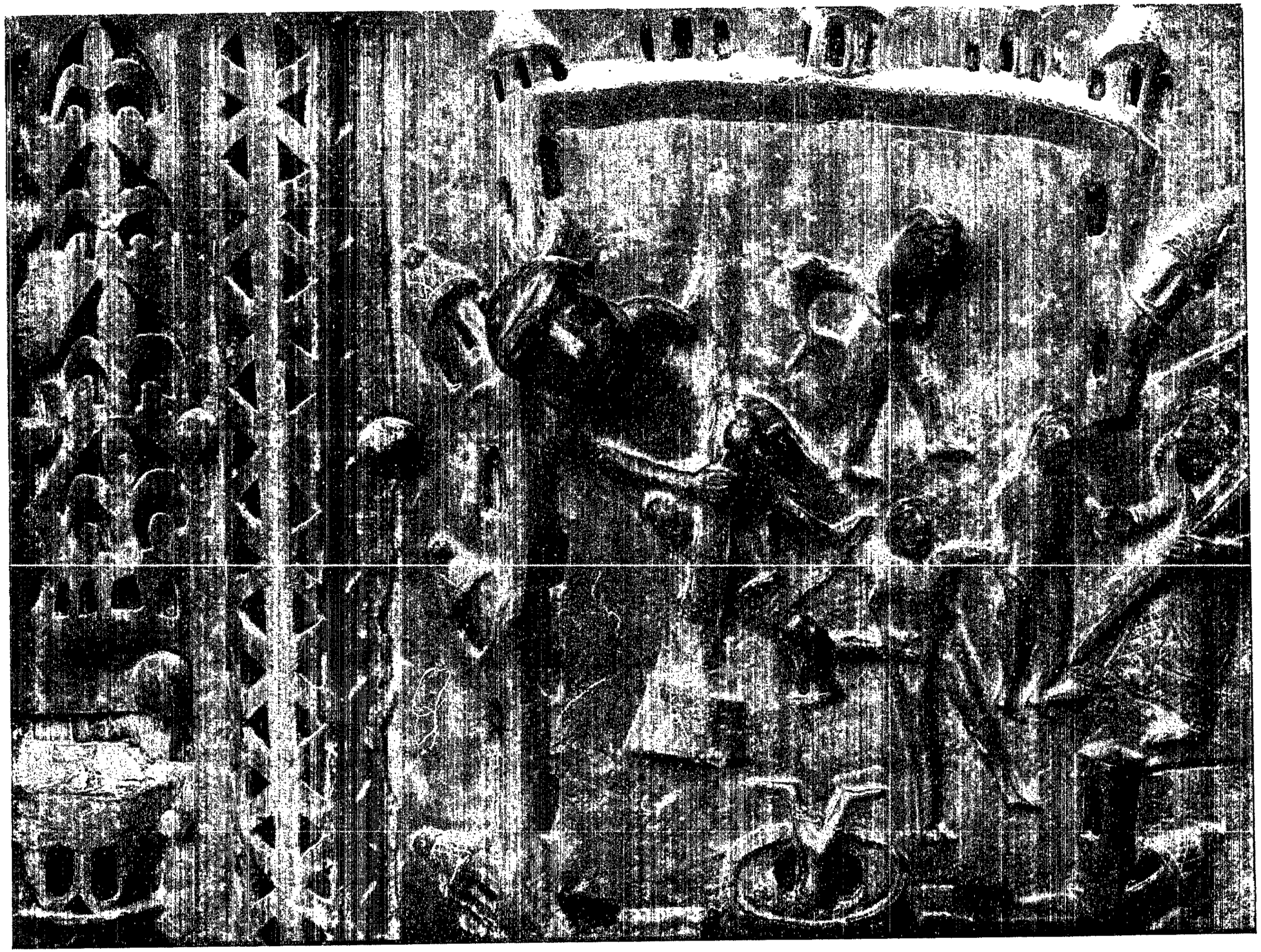
LES PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE

Les portes de bronze de l'église San-Zeno maggiore à Vérone comprennent, en premier lieu, vingt-six bas reliefs du XI^e^ siècle, représentant des scènes de la Genèse et de la vie de Christ. C'est parmi cette première série que nous avons choisi les reproductions publiées ici. Au XII^e^ siècle, seize nouveaux bas-reliefs furent exécutés et complétèrent les portes. Le travail du XI^e^ siècle a passé en général pour médiocre : « Aucune œuvre du moyen âge, écrit dans *Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* le D^r^ Vitzthum, aucune œuvre du moyen âge ne témoigne plus parfaitement de l'interruption des traditions artistiques que cette grande entreprise réalisée dans un grand centre de culture. »

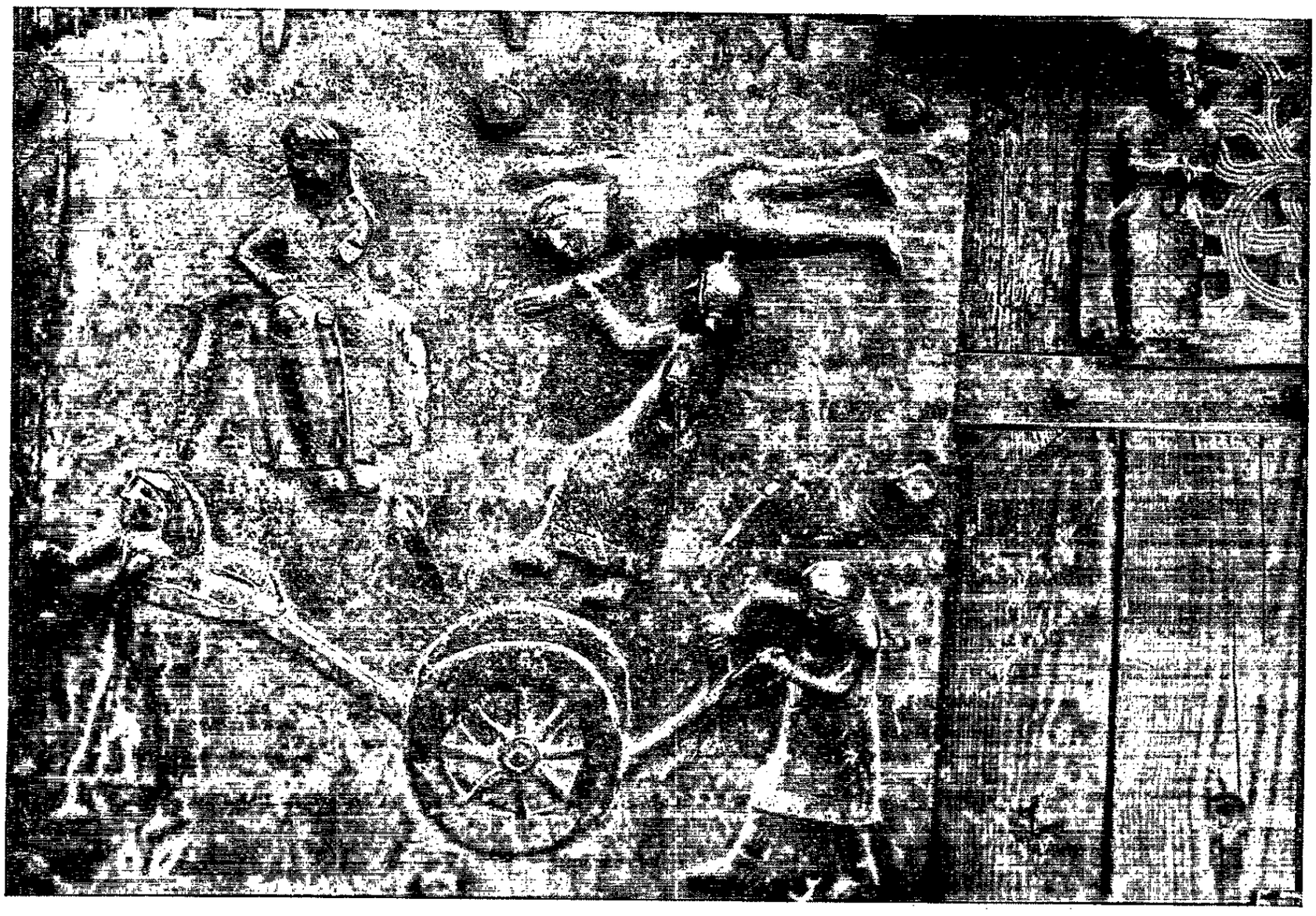
Les relations étroites de Vérone et de l'Empire ont fait croire autrefois à une origine allemande expliquant le caractère de ces bas-reliefs. Mais quel que soit le rapport avec des portes de bronze allemandes de la même époque, les auteurs s'accordent aujourd'hui pour y voir un travail purement italien.

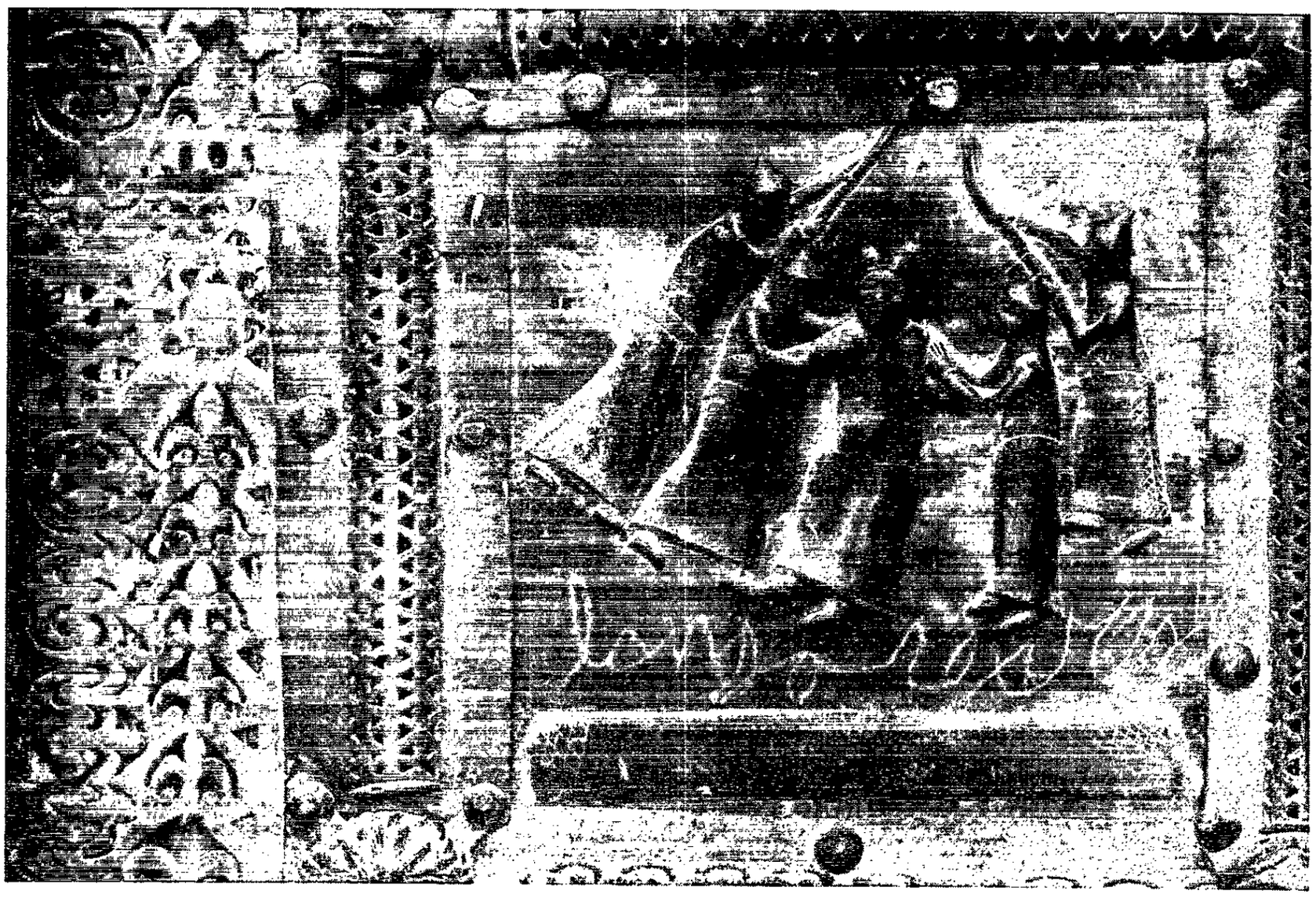
Nous insistons ici sur la merveilleuse brutalité de ces compositions qui ne sont réglées par aucune formule, qui ne témoignent d'aucun souci d'embellir, de dissimuler l'abominable vulgarité des évènements humains.

PORTES DE SAN-ZENO DE VÉRONE. LA FLAGELLATION (PREMIÈRE SCÈNE).



PORTES DE SAN ZENO DE VÉRONE. LA DESCENTE DU CHRIST AUX ENFERS





PORTES DE SAN-ZENO DE VERONE. A) LA CAPTIVITÉ D'ISRAËL ; B) LA FLAGELLATION (SECONDE SCÈNE).

IMAGERIE MODERNE

Le propre de l'esprit artiste est d'être à la remorque d'une mode. Incapable de découvrir des trésors, il est prêt à admirer ce que d'autres aiment à condition que le temps ou la valeur marchande donne une pseudo consécration à des objets souvent admirables. Tel qui méprisait voici quelques dizaines d'années les charmantes images d'Epinal en fait aujourd'hui collection, car ce sont les manifestations populaires qui pâtissent le plus de ces vogues soudaines.

Méprisées aujourd'hui on recherchera demain les extraordinaires couvertures des suppléments illustrés du *Petit Journal* et du *Petit Parisien* qui donnent à l'actualité et à l'histoire un commentaire si parfaitement expressif. *L'Œil de la Police* était une de ces galeries comparables aux panoramas qui émerveillaient nos jeunes yeux dans les fêtes de jadis, au Trône ou à Neuilly.

Je voudrais aujourd'hui, avant que le snobisme ne s'en empare, et il s'en emparera, marquer du poinçon poétique certaines couvertures de romans populaires : *Nick Carter*, *Sâr Dubnotal*, *Buffalo-Bill*, *Texas-Jack* et surtout *Fantômas*.

Signalons sans insister l'extraordinaire influence de cette imagerie sur le développement du cinéma et arrêtons-nous à l'action qu'elle eût sur la vision moderne et, partant, sur les mœurs.

Certes *Fantômas* (1) surgit parmi cette littérature comme un des monuments les plus formidables de la poésie spontanée. Le texte ici est digne de l'illustration. Toute la période qui précéda la guerre y est décrite avec une précision qui concourt précisément au phénomène lyrique. Intrigues internationales, vie des petites gens, aspect des capitales et particulièrement de Paris, mœurs mondaines telles qu'elles sont, c'est-à-dire telles que les imagine le peuple, mœurs bourgeoises, mœurs policières et présence pour la première fois du merveilleux propre au XX^{e} siècle, utilisation naturelle des machines et des récentes inventions, mystère des choses, des hommes et du destin.

Les trente-deux volumes de cette épopée moderne possèdent chacun une couverture représentant l'une des scènes du roman. Chose étrange ce n'est pas toujours la scène la plus marquante qui est utilisée mais c'est toujours la plus curieuse.

La couverture du premier volume représentant Fantômas lui-même, en chapeau haut de forme, cape et masque, se dressant gigantesque et posant le pied sur Paris, prit une importance énorme dans la mythologie et l'onirologie parisiennes. L'élégance du héros, le poignard sanglant qu'il tient à la main bouleversèrent des idées reçues et détruisirent l'idée de l'escarpe miteux, lamentable et vêtu de haillons qui avait lui-même remplacé un autre gentleman : Rocambole.

Les cauchemars dont une affiche de l'époque donne une idée très exacte (derrière une porte, deux rentiers en chemise de nuit et bonnet de coton, bougeoir à la main, écoutent deux perceurs de murailles s'acharner sur un invincible verrou de sûreté) devinrent la proie du " Roi de l'épouvante ". Il était beau, séduisant, élégant... on pouvait l'aimer et, s'il a été un idéal romantique pour beaucoup de garçons, il est hors de doute qu'il fut un idéal roma-

nesque et sentimental pour beaucoup de petites filles et même d'adolescentes. La sensualité féminine de 1929 doit certainement beaucoup à cette apparition dans l'univers onirique des enfants d'alors et, partant, sur la conception morale de notre époque. Car tout homme, consciemment ou non, cherche à être un séducteur et, en conséquence tente de répondre à l'idéal masculin des femmes. On sait qu'on ne tente pas impunément de ressembler à un modèle et qu'à une simulation physique finit par correspondre une sincérité morale.

Si Fantômas était l'animateur de toutes ces révolutions, il était puissamment secondé dans son action psychique par les affiches qui, à propos de la publication d'un roman feuilleton dans un journal (presque toujours le *Matin* ou le *Petit Parisien*) était collées sur les murs ; qui ne se souvient de *Balaoo* (Il y a des pas au plafond) ; de *Cheri Bibi* (Pas les mains ! Pas les mains !); des *Mystères de Passy* (où le viaduc de Passy s'enfonçait sinistrement dans une nuit de terreur) ; du fameux " *On vole des enfants à Paris* " et même du si singulier concours des *Petits Pois du métro* qui rajeunit de si étonnante façon la fameuse compétition du " *litre d'or* ". C'était ainsi toute une série de formules magiques qui était répandues dans le monde, série à laquelle vint s'ajouter le célèbre " Plus près de toi, ô mon Dieu. " qui illustra le naufrage du Titanic.

Là on rejoignait l'univers si sensible de la chanson qui s'harmonisait étonnamment avec cette atmosphère tragique et mystérieuse : " Et voilà la journée terminée ", La " Valse brune ", " Mariette " (souvenir de l'affaire Steinheil) et l'époque se dressait ainsi sous l'aspect extraordinaire de Fragson, assis à son piano A. Bord (quel enfant n'a pas cherché le piano " à bord " des bateaux parisiens) un pied sur Paris, l'autre sur Londres.

De Fragson qui devait mourir si tragiquement, comme un personnage de Fantômas.

Et 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 rois emprisonnés dans les sirènes des fontaines de la Place de la Concorde, de mains coupées sur le tapis de la roulette de Monte-Carlo, de fiacre conduit par un cocher mort, d'assassin vidant dans la Seine le contenu macabre d'un carton à chapeau : une tête exsangue de femme respirant des roses noires au parfum empoisonné.

Tous les éléments de la magie et de la prophétie se trouvaient projetés dans l'imagination universelle sans oublier l'humour représenté par ces fils du Père Ubu : les *Pieds nickelés*, et la locution courante : *Merci pour la langouste !*

Ainsi à l'insu des hommes, des forces magiques se heurtaient dans l'univers et le *Sâr Dubnotal* lui-même malgré ses facultés extraordinaires de psychagogue (*sic*) était impuissant à les asservir. Seul l'effroyable bain de sang de la guerre devait noyer dans ses vagues de pourpre et de boue toutes ces divinités admirables.

Renaîtront-elles un jour par la grâce des rapports sentimentaux actuels à la naissance desquels elles ont présidé ?

Robert DESNOS.

COUVERTURE EN COULEUR DE LA PREMIÈRE ÉDITION DU TOME I DE *FANTOMAS (ED. ARTHÈME FAYARD).* - COLL. ROBERT DESNOS.

COUVERTURE EN COULEUR DU N° 16 DE *SÂR DUBNOTAL*, PUBLIÉ VERS 1910 EN FASCICULES HEBDOMADAIRES. — LE TITRE DE CE N° EST *L'AFFAIRE AZZEF-POLOUKINE*, LA LÉGENDE DE L'ILLUSTRATION : *ET CETTE MAIN FLUIDIQUE, CETTE MAIN PHOSPHORESCENTE QUI FULGURAIT DANS LES TÉNÈBRES DU CAVEAU TERRIFIA LE NIHILISTE.* — COLL. JACQUES PREVERT.

CHRONIQUE

DICTIONNAIRE

CRACHAT. — 1) *crachat-âme*. On peut, sans en être deshonoré, recevoir en plein visage un coup de matraque ou de pistolet automatique ; on peut dans les mêmes conditions être défiguré par un bol de vitriol. Mais on ne saurait accepter sans honte un crachat volontairement ou involontairement lancé. Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, un commentaire du code kabyle (1), mais un simple enregistrement de notre façon de voir.

C'est que le crachat est plus que le produit d'une glande, et il faut bien qu'il soit de nature magique puisque, s'il dispense l'ignominie, il est aussi un faiseur de miracles : la salive du Christ ouvrait les yeux des aveugles, et le « baume de mon cœur » des mère guérit les bosses des petits enfants.

Le crachat accompagne le souffle, qui ne peut sortir de la bouche sans s'en imprégner. Or, le souffle est l'âme, à tel point que certains peuples ont la notion de l'« âme de devant le visage », qui s'arrête là où le souffle ne se fait plus sentir, que nous disons « rendre le dernier soupir », et que « pneumatique » signifie, au fond, « plein d'âme ».

De même que dans une ruche le trou de vol est luisant de la cire intérieure, la bouche — ouverture magiquement la plus importante du corps — est humide du va et vient de l'âme, qui rentre et sort sous forme de souffle.

La salive est de l'âme déposée ; le crachat est de l'âme en mouvement. On s'en servira pour donner de la force à un acte, pour se protéger, pour déposer sa volonté dans un objet, pour « signer » un contrat, pour donner la vie à un être.

Ainsi Mahomet lui-même (2) craignait la salive des sorcières qui soufflaient sur des nœuds en *crachant un peu*, pour accomplir des maléfices. En Grande Russie et ailleurs, on crache en prêtant serment, pour le sceller. Un peu partout, le baiser, cet échange de salive est une garantie de paix (sceller un baiser). En Afrique Orientale on crachote en ouvrant une porte fermée depuis longtemps, pour conjurer le démon de la maison vide (3). Enfin, et ceci est une démonstration éclatante de la théorie du crachat-âme, en Afrique Occidentale, pour donner l'esprit à l'enfant, le grand-père, quelques jours après la naissance, crache dans la bouche de son petit-fils.

En résumé, de la maléficience à la bienfaisance, de l'insulte au miracle, le crachat se comporte comme l'âme : baume ou ordure. — M. GRIAULE.

(1) Hanoteau et Letourneux, *Kabylie*, III, p. 193.
(2) Coran, sourate 113.
(3) Griaule, *Le Livre de recettes d'un dabtara abyssin*, Institut d'ethnologie de Paris (*sous presse*).

2) *l'eau à la bouche*. — Nous sommes à ce point accoutumés à la vue de nos semblables que d'ordinaire nous ne remarquons pas ce qu'a de monstrueux chacun des éléments qui constituent notre structure. C'est à peine si l'érotisme déclanche de grands éclairs révélateurs, qui nous font comprendre parfois la nature vraie de tel organe, lui restituant brusquement son intégrale réalité et sa force hallucinante, en même temps qu'instaurant en déesse souveraine l'abolition des hiérarchies, de ces hiérarchies sur les échelons desquelles, en temps habituel, nous casons tant bien que mal les différentes parties du corps, mettant les unes en haut, les autres en bas (selon la valeur que nous attachons aux diverses activités dont elles sont le support), les yeux au faîte — puisqu'il paraît que ce sont d'admirables fanaux, — mais les organes d'excrétion aussi lointainement bas qu'il est possible, au-dessous de tout niveau de flottaison, dans les caves humides d'une mer stagnante de détresse, empoisonnée par des millions d'égouts...

Juste au dessous des yeux, la bouche occupe une situation privilégiée, parce qu'elle est le lieu de la parole l'orifice respiratoire, l'antre où se scelle le pacte du baiser bien plus, croit-on, que l'usine huileuse des mastications. Il faut d'une part l'*amour* pour restituer à la bouche toute sa fonction mythologique (elle n'est qu'une grotte tiède et mouillée, que les dents garnissent pourtant de dures stalactites, et dans ses replis se dissimule la langue, dragon gardien de Dieu sait quels trésors !), d'autre part le *crachat*, pour, d'un seul coup, la faire tomber au dernier degré de l'échelle organique, en la douant d'une fonction d'éjection, plus répugnante encore que son rôle de porte où l'on enfourne les aliments.

Le crachat touche de très près aux manifestations érotiques, parce qu'il introduit le même « à vau l'eau » que l'amour dans la classification des organes. Comme l'acte sexuel accompli au grand jour, il est le scandale

même, puisqu'il ravale la bouche — qui est le signe visible de l'intelligence — au rang des organes les plus honteux, et par suite l'homme tout entier à la hauteur de ces primitifs animaux qui, ne possédant qu'une seule ouverture pour tous leurs besoins et étant par conséquent exempts de cette séparation élémentaire de l'organe de nutrition et de celui d'excrétion à quoi correspondrait la différenciation du noble et de l'ignoble, sont encore plongés tout-à-fait dans une sorte de chaos diabolique où rien n'est démêlé.

De ce fait, le crachat représente un comble en tant que sacrilège. La divinité de la bouche, par lui, est journellement salie. Quelle valeur accorder, en effet, à la raison, aussi bien qu'à la parole, et partant à la prétendue dignité de l'homme, si l'on songe que tout discours philosophique, grâce au fait que langage et crachat proviennent d'une même source, peut légitimement être figuré par l'image incongrue d'un orateur qui postillonne ?

Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'*informe*, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé, pierre d'achoppement molle et gluante qui fait tomber, mieux qu'un quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imagine l'être humain comme étant quelque chose, — *autre chose* qu'un animal chauve et sans muscles, le crachat d'un démiurge en délire, riant aux éclats d'avoir expectoré cette larve vaniteuse, comique têtard qui se gonfle en viande soufflée de demi-dieu...

M. L.

DÉBACLE. — Les phénomènes naturels sont un vaste alphabet de symboles dans lequel nous puisons pour forger nombre de nos expressions. Qui ne connaît le *coup de foudre*, le *déjeuner de soleil*, la *tempête sous un crâne* et l'*avalanche de compliments* ?

Pour usées que soient la plupart de ces images, il en est une portant qui demeure émouvante, à cause de sa brutale et implacable concision, mot très exactement " bâclé " avec cette hâte même qui caractérise les désastres, — je veux dire la *débâcle*.

Employée à propos de la guerre de 1870 dans l'œuvre de Zola qui la porte comme titre, et popularisée surtout pour désigner les chutes monétaires et les krachs financiers, cette expression est encore aujourd'hui extrêmement forte, d'autant plus forte même qu'étant données les circonstances actuelles elle peut passer pour prophétique.

En effet, la vie aujourd'hui se trouve liée et gelée dans l'épaisse glace industrielle qui voudrait nous changer en cadavres. Les fleuves des relations vraiment humaines sont immobiles et morts, le froid gagne, l'air se fige, et, de même que pendant cet hiver 1870-1871 qu'aiment à rappeler les plus affreux vieillards, la Seine solidifiée tendit son dos, son échine d'eau durcie, au passage des voitures, des passants et des camions, nos fleuves sentimentaux se changent en artères pleines d'un sang refroidi qui se caille, boulevards pour les animalcules tenaces d'un état de choses où rien n'a d'autre raison d'être qu'une raison d'être économique, rapports sociaux mesquins et sales comme des poux, plus difficile à supporter par nos colonnes vertébrales que des chargements entiers de voitures maraîchères ou que des omnibus pleins à craquer d'hommes à figure nécessairement ignoble. Prisonniers de ce froid comme les momies le sont de leurs bandelettes raidies, dans des poses grimaçantes de paralytiques honteux, nous ne bougeons pas, nous restons inertes, nous ne nous sentons même pour ainsi dire plus *morceaux de bois*, et pourtant nous n'espérons rien tant que la débâcle...

Si le fleuve dégelait, c'en serait fait de ce trafic qui nous attache, de cette grotesque circulation de minimes calculs qui nous courbent sous le joug et fait de nous pire que des domestiques. Pour sortir de ce débarras plein de poussière dans lequel nous moisissons, nous et nos défroques dédorées — aussi rouillés que le vieux sabre d'un cuirassier de Reischoffen — il faudrait que les eaux de nos cœurs, de nos muscles, de notre peau reprennent leur état naturel, retrouvant en même temps dans son entier leur primitive violence, celle du temps des déluges, des cataclysmes glaciaires et des raz de marée, pour rompre les quais, barrages séculaires, et se répandre à travers tous les pays, que ce soient terres en friche, champs, villes, hameaux, noyant tout ce qui n'a rien d'humain sur leur passage et finalement s'évaporant, de sorte que cette résurrection se transforme sur l'heure en défaite et n'ait en somme pour ultime résultat, après avoir d'abord brisé ce qui lui était hostile et étranger puis s'être détruite elle-même en se changeant en chimérique vapeur, que d'avoir anéanti *absolument tout*. — M. L.

INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble a rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.

La Seine pendant l'hiver 1870-71 (cf. ci-contre).

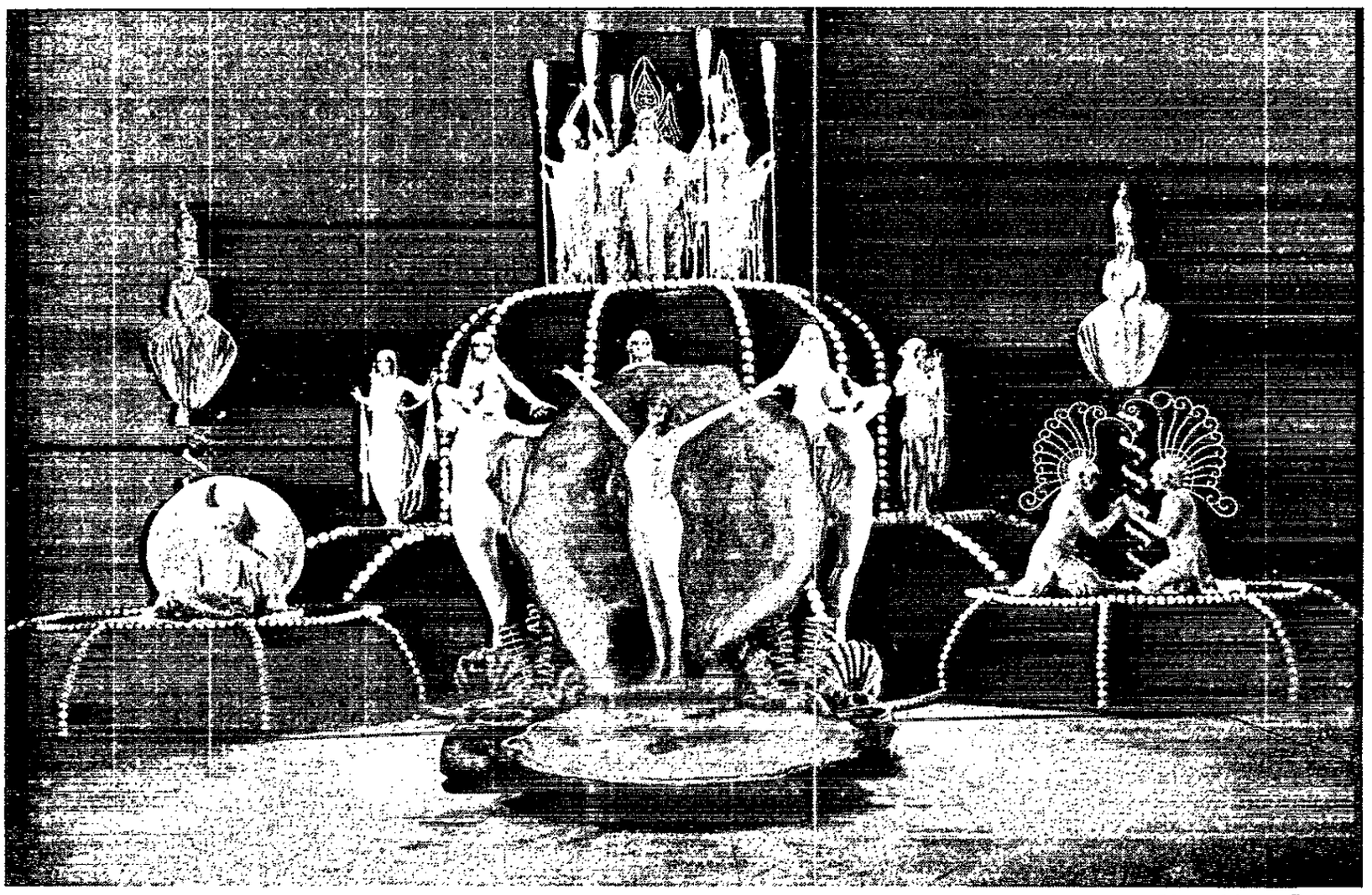


Photo Metro-Goldwyn

Un des tableaux du film parlant " *Hollywood review* ".

SIX CONFÉRENCES D'EISENSTEIN

Il n'est pas besoin de présenter S. M. Eisenstein, l'auteur bien connu de *La grève* (1924), du *Cuirassé Potemkine* (1925), d'*Octobre* (1926-27) et, en dernier lieu, de *La ligne générale* (1927-28). Le metteur en scène soviétique doit prochainement donner à Paris six conférences traitant des *Méthodes d'expression cinématographiques comparées aux méthodes d'expression des autres arts.* Nous rendrons compte en temps utile de ces manifestations si importantes.

Je suis heureux d'annoncer qu'Eisenstein doit donner à *Documents* un article dont le sujet intéressera spécialement nos lecteurs. — Georges Henri RIVIÈRE.

A PROPOS D'ABRAHAM JUIF

Nous avons donné, dans le numéro 5 de *Documents*, *Le mystère d'Abraham juif* de Robert Desnos. Le sujet de cet article et cet article même ont été mis en cause par M. André Breton dans le *Second manifeste du Surréalisme* (*Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 13).

« L'admirable quatorzième siècle est-il moins grand, écrit M. Breton, dans le sens de l'espoir (et, bien entendu, du désespoir) humain, parce qu'un homme du génie de Flamel reçut d'une puissance mystérieuse le manuscrit, qui existait déjà, du livre d'Abraham Juif, ou parce que les secrets d'Hermès n'avaient pas été complètement perdus ? Je n'en crois rien et j'estime que les recherches de Flamel, avec tout ce qu'elles présentent apparemment de réussite concrète, ne perdent rien à avoir été ainsi aidées et devancées. Tout se passe de même à notre époque, comme si quelques hommes venaient d'être mis en possession, par des voies surnaturelles, d'un recueil singulier dû à la collaboration de Rimbaud, de Lautréamont et de quelques autres et qu'une voix leur eût dit, comme à Flamel l'ange : « Regardez bien ce livre, vous n'y comprenez rien, ni vous, ni beaucoup d'autres, mais vous y verrez un jour ce que nul n'y saurait voir. » Il ne dépend plus d'eux de se ravir à cette contemplation. Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle, à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le « long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens » et le reste. Nous n'en sommes peut-être qu'à orner modestement les murs de notre logis de figures, qui, tout d'abord, nous semblent belles, à l'imitation encore de Flamel avant qu'il eût trouvé son premier agent, sa « matière », son « fourneau ». Il aimait à montrer ainsi « un Roy avec un grand coutelas, qui faisait tuer en sa présence par des soldats, grande multitude de petits enfants, les mères desquels pleuraient aux pieds des impitoyables gendarmes, le sang desquels petits enfans, estoit puis après recueilly par d'autres soldats, et mis dans un grand vaisseau, dans lequel le Soleil et la Lune du ciel venoient se baigner » et tout près il y avait « une jeune homme avec des aisles aux talons, ayant un verge caducée en main, de laquelle il frapait une salade qui lui couvrait la teste, contre iceluy venoit courant et volant a aisles ouverts un grand vieillard, lequel, sur sa teste avoit une horloge attachée ». Ne dirait-on pas le tableau surréaliste ? »

Et M. Breton ajoute en note :

« 13 Novembre 1929. — Ce passage du « Second Manifeste du Surréalisme » a été écrit il doit y avoir exactement trois semaines et c'est il y a deux jours seulement que m'a été signalé l'article de Desnos intitulé : « Le Mystère d'Abraham Juif » qui vient de paraître en tête du n° 5 de *Documents*. Il est hors de doute que Desnos et moi, vers la même époque, avons cédé à une préoccupation identique, alors que cependant nous agissions en *toute indépendance extérieure* l'un de l'autre. Ce serait la peine d'établir que l'un de nous n'a pu être averti plus ou moins opportunément des desseins de l'autre et je crois pouvoir affirmer que le nom d'Abraham Juif n'a jamais été prononcé entre nous. Deux sur trois des figures qui illustrent le texte de Desnos (et dont je critique, pour ma part, la vulgarité d'interprétation : elles datent d'ailleurs, du XVII^e^), sont précisément celles dont je donne plus loin la description, par Flamel. Avec Desnos ce n'est pas la première fois que pareille aventure nous arrive (Cf. « Entrée des Médiums », « Les Mots sans rides », dans *Les Pas Perdus*, N. R. F., édit.) Il n'est rien à quoi j'ai toujours attaché plus de prix qu'à la production de ces phénomènes médianimiques qui vont jusqu'à survivre aux liens effectifs. A cet égard je ne suis pas près de changer, je crois l'avoir suffisamment donné a entendre dans *Nadja*. »

Je dois ajouter ici que Michel Leiris ayant attiré notre attention sur Abraham Juif, nous avons demandé ici un article à Robert Desnos alors qu'il en entendait parler pour la première fois. Les miniatures reproduites n'ont pas été choisies par Robert Desnos mais par Georges Bataille. — Georges Henri RIVIÈRE.

Films Paramount

Georges Bancroft dans " *Les Nuits de Chicago* ".

CINÉMA D'AVANT-GARDE

Un mode erroné de penser dû à la persistante influence d'Oscar Wilde et des esthètes de 1890, influence à laquelle nous devons entre autres les manifestations de M. Jean Cocteau, a créé dans le cinéma une néfaste confusion.

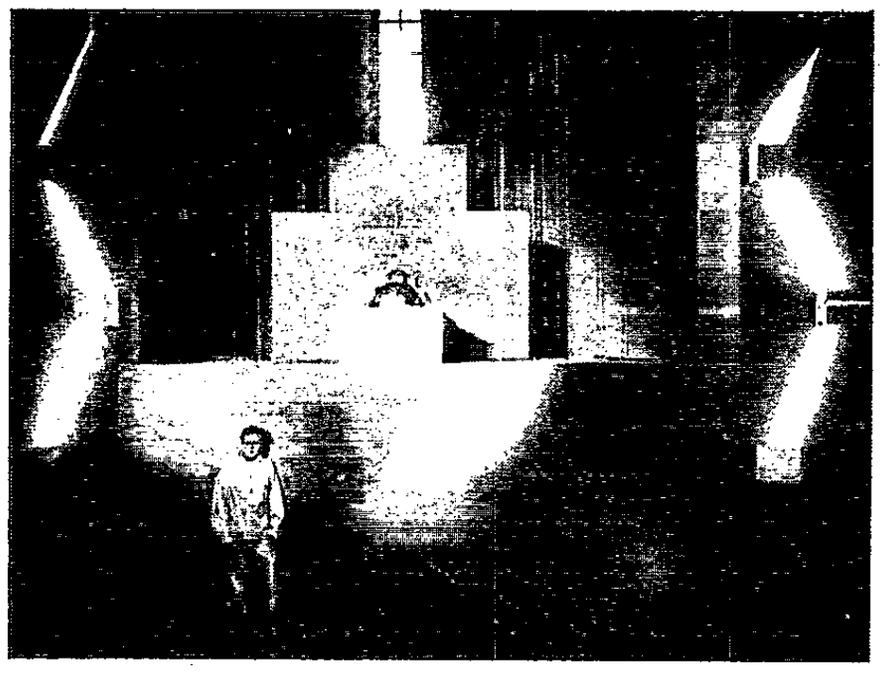
Un respect exagéré de l'art, une mystique de l'expression ont conduit tout un groupe de producteurs, d'acteurs et de spectateurs à la création du cinéma dit d'avant-garde remarquable par la rapidité avec laquelle ses productions se démodent, son absence d'émotion humaine et le danger qu'il fait courir au cinéma tout entier.

Qu'on m'entende. Lorsque René Clair et Picabia réalisèrent *Entr'acte*, Man Ray *l'Etoile de mer* (1) et Buñuel son admirable *Chien andalou*, il ne s'agissait pas de créer une œuvre d'art ou une esthétique nouvelle mais d'obéir à des mouvements profonds, originaux et, par suite, nécessitant une forme nouvelle.

Non, je m'attaque ici aux films de l'espèce *Inhumaine*, *24 heures en 30 minutes*, le *Montreur d'ombres* (2), etc...

Je n'insisterai pas, ou si peu, sur le ridicule de nos acteurs. La comparaison entre des photographies de Bancroft et de Jacques Catelain suffisant à montrer le grotesque et la vanité de ce dernier que nous pouvons prendre comme le prototype de l'acteur d'avant garde comme M. Marcel Lherbier est celui du metteur en scène.

L'utilisation de procédés techniques que l'action ne rend pas nécessaires, un jeu conventionnel, la prétention à exprimer les mouvements arbitraires et compli-



Jacques Catelain dans " *Inhumaine* " de Marcel Lherbier.

qués de l'âme sont les principales caractéristiques de ce cinéma que je nommerais volontiers cinéma des cheveux sur la soupe.

De telles œuvres ont eu leurs apologistes et il suffit pour se convaincre de l'incroyable degré d'erreur et d'artifice auquel peuvent arriver les critiques, de lire l'article consacré par M. Moussinac au film de son beau-frère : 24 *heures en* 30 *minutes.*

L'amphigouri, le méli-mélo, le pataquès, l'embrouillamini et le tohu-bohu trouvent là un magnifique exégète qui, tout naturellement conclut en recommandant à son public ouvrier, lequel aura d'ailleurs trop de vrai goût pour le suivre, une pitoyable imitation des films originaux de Sauvage et Cavalcanti au détriment d'une œuvre indiscutablement humaine et saine et poétique : j'ai nommé *Un chien andalou.*

Et ce n'est pas le moins drôle de cette confusion que de réunir ainsi dans une communauté d'idée l'éminent critique de l'*Humanité* et le pénétrant analyste protestant, M. Jean Prévost de la *Nouvelle Revue Française.*

En réalité l'avant garde, au cinéma, en littérature, au théâtre est une fiction. Quiconque prétend se compter au nombre de ces révolutionnaires timorés joue en fait la politique de « l'habit fait le moine ».

Beaux masques vous ne sauriez nous faire illusion.

Il suffirait pour vous convaincre de truquage de projeter l'un de vos films à manches de gigot avant ou après l'admirable *Symphonie nuptiale* de Stroheim en qui il convient de saluer un génie aussi authentique que Charlot et aussi important au point de vue de l'influence. Voilà bien le film humain dans toute son émouvante et tragique beauté. Cette histoire, Stroheim, vous l'avez vécue. J'ai retrouvé les personnages de *Folie de femmes*, des *rapaces*, des *chevaux de bois.* Quelle douleur portez-vous en vous depuis si longtemps, quelle douleur si grande que vous ne vous lassez pas de revivre sans cesse ses circonstances et de rejouer incessamment un rôle terrible assumé par vous jadis sans aucun doute ?

Mais là nous retrouvons notre avant-garde.

Bien qu'elle ait " découvert " Charlot quatre ou cinq ans après l'homme du peuple, notre avant-garde en a fait sa chose. Il y a Charlot et puis c'est tout.

Eh bien non. J'aime et j'admire Charlot depuis douze ans mais j'avoue que Stroheim m'émeut d'une façon plus directe, d'une façon qui convient mieux à mon tempérament.

Et c'est précisément parce que Stroheim a le courage de nous montrer l'amour tel qu'il est qu'il se trouve aujourd'hui le plus révolutionnaire des metteurs en scène et le plus humain.

Il n'est pas jusqu'à ces fameuses fleurs de pommiers, honnies par toute l'engeance des artistes et des esprits éclairés qui ne soit précisément de nature à nous émouvoir le plus profondément et le plus légitimement, quel homme vraiment amoureux n'a pas été en effet « fleur de pommier », « carte postale » et « refrain de romance » ?

Jacques Catelain dans " *Inhumaine* "

Photo Paramount

Stroheim et Fay Wray dans " *Symphonie nuptiale* ".

Il n'y a de révolutionnaire que la franchise. La caractéristique de toute réaction est le mensonge et l'insincérité. Et c'est cette franchise qui nous permet aujourd'hui de placer sur le même plan les vrais films révolutionnaires : le *Potemkine*, la *Ruée vers l'or*, la *Symphonie nuptiale* et *Un Chien andalou* tandis que nous confondons dans les mêmes ténèbres la *Chute de la maison Usher* où se révéla le manque d'imagination ou plutôt l'imagination paralysée d'Epstein, l'*Inhumaine*, *Panam n'est pas Paris*. En fait il n'y a pas plus *avant-garde* que le cinéma français dans son ensemble, qu'il s'agisse des ciné-romans ou des productions Nalpas-Gance (pauvre Napoléon), Baroncelli et tutti-quanti. Le tout est de savoir à l'avant-garde de quoi ?

On me permettra de ne pas écrire le vocable énergique et définitif qui la qualifierait aisément.

Il suffit d'ailleurs pour apprécier ces esprits avancés de voir quelle fut leur attitude lors de l'apparition du film sonore. (Le film parlant est une autre histoire et il conviendrait avant d'en discuter de savoir ce que c'est. Je m'excuse de l'ignorer n'ayant encore jamais vu de vrai films parlants).

Ce ne fut qu'un cri d'horreur qui sortit de ces bouches délicates.

Ils condamnèrent sans appel une invention de la même façon que les artistes du début du siècle condamnèrent le cinéma dans son ensemble. Les mêmes arguments furent employés. On profita de la médiocrité des productions présentes pour condamner celles de l'avenir...

Cependant que dans l'ombre où résonne le pas reconnaissable de Charlot et les baisers désespérés de Stroheim, dans l'ombre propice des salles de projection, hors de toute théorie artistique, deux adolescents, l'ami et l'amie, se pâment aux bras l'un de l'autre tandis que sur l'écran Betty Compson fait signe qu'elle a quelque chose à dire. Et elle le dira.

Robert DESNOS.

(1) Ici l'auteur de ces lignes prend un petit air modeste.

(2) Ce n'est pas à la légère que ce film allemand est cité, mais à titre d'exemple de la lamentable décadence du cinéma d'Outre-Rhin.

Photo Metro-Goldwyn

Betty Compson dans " *Les damnés de l'Océan* ".

FOX MOVIETONE FOLLIES OF 1929

« Ainsi donc, Oxford-street, marâtre au cœur de pierre, toi qui as écouté les soupirs des orphelins et bu les larmes des enfants, j'étais enfin délivré de toi ! Le temps était venu où je ne serais plus condamné à arpenter douloureusement tes interminables trottoirs, à m'agiter dans d'affreux rêves ou dans une insomnie affamée ! Ann et moi, nous avons eu nos successeurs trop nombreux qui ont foulé les traces de nos pas ; héritiers de nos calamités, d'autres orphelins ont soupiré ; des larmes ont été versées par d'autres enfants ; et toi, Oxford-street, tu as depuis lors répété l'écho des gémissements de cœurs innombrables. Mais pour moi la tempête à laquelle j'avais survécu semblait avoir été le gage d'une belle saison prolongée... »

Ce passage des *Confessions d'un mangeur d'opium* suit immédiatement le récit que donne Thomas de Quincey de la rencontre qu'il fit, dans une maison quasi abandonnée où il avait loué un logement, d'une pauvre enfant terrorisée par les fantômes, souffrant de la faim et du froid, et qui, la nuit, se serrait contre lui pour se rassurer et se réchauffer ; puis l'histoire émouvante de la petite prostituée londonienne Ann avec laquelle Quincey, lors de ses plus sombres jours, parcourait tristement les trottoirs d'Oxford-street, et qui une fois le sauva peut-être de la mort par inanition en lui offrant, de sa misérable bourse, un verre de porto épicé.

Les scènes les plus brillantes de *Fox Follies*, si attrayantes qu'elles soient, doivent céder le pas à deux tableaux bien plus inattendus, dans lesquels se fait jour cette magie de la rue, étincelante ou obscure mais toujours écrin de velours merveilleux où luisent, que l'on s'en doute ou non, les larmes grisantes d'une jeune fille... Celle qui se lamente, jolie mais trop modestement vêtue, devant la vitrine somptueuse d'un magasin, jusqu'à ce que les figures de cire s'animent et l'attirent en rêve à elles pour lui essayer les plus belles parures, celle qui sanglote sous la neige, tandis qu'une foule interlope de gens de toutes couleurs s'agite par éclairs, avec des gestes d'une inexprimable absurdité, — ces deux petites marchandes d'allumettes de légende enfantine, ou orphelines de mélodrame, et celles mêmes qui ne pleurent pas : les sirènes qui au cours d'un ballet sous-marin descendent et remontent lentement le long d'énormes algues, telles les mystérieux ludions qui évoluaient majestueusement dans le tableau de l'aquarium de *Locus Solus*, la pièce géniale de Raymond Roussel, les girls court vêtues et les écolières espiègles aux jambes nues, tout le joli côté nursery, le trouble enfantillage qui oscille entre rires et pleurs, candeur fraîche et gâtisme pervers, les belles qui chantent une gamme et remplacent ensuite leur " do, ré, mi, fa, sol... " par l'énumération de diverses parties du corps : " Eyes, lips, hairs, legs, etc.... ", tandis qu'apparaissent sur l'écran le même regard, le même sourire, la même soyeuse chevelure, la même jambe trépidante innombrablement multipliés, tout l'érotisme de bazar, la sensualité facile, la sentimentalité " bête à faire pleurer ", la musique qu'on fredonne en sortant, la carence absolue de toute idée, l'inimaginable puérilité du scénario, le luxe clinquant, les plaisanteries d'almanach, le côté vieux phonographe, Folies-Bergère pour province, virginité truquée, tout cela se résout dans la beauté première de ces deux scènes capitales, où la chute des flocons de neige se mêlant à celles des larmes grosses comme des yeux, et l'apothéose de la jeune fille gémissante dont le double, comme par enchantement, traverse la vitrine et revêt une luxueuse robe du soir, emportent tout dans le sillage d'une ambiance émouvante dont participent, tout compte fait, même les scènes apparemment très gaies et jusqu'à l'éclatement des rires perlés.

Il n'entre pas dans ce spectacle le moindre soupçon d'esthétique. En dépit de certaines apparences, tout y est populaire, admirable de bon marché. Seules les femmes le dominent parce qu'elles sont très belles, et par conséquent aussi touchantes dans leur gaîté que dans leur sentimentalité, agréables comme les vieilles romances, malgré le fond noir de la rue, et cette antique horreur qu'on n'oublie pas, la société, " marâtre au cœur de pierre " qui entend bien d'autres sanglots encore que ceux des orphelins, et bois des larmes encore cent mille fois plus sanglantes et plus amères que celles des enfants qu'un père brutal assommé, pour leur apprendre comment on doit se conduire dans le monde, vivre pour s'ennuyer, et mépriser les autres, du haut de ce qu'il nomme : sérieux, noblesse, moralité...

Mais les superbes *prénoms* de *Sue* Caroll, *Sharon* Lynn estompent toute espèce de verbiage sous leur fard adorable, et plus aucune question, grave ou non, ne se pose au cœur ou à l'esprit, autre que celles qu'un enfant peut se poser, lorsque tout simplement on le mène à la féerie.

MICHEL LEIRIS.

N.B. — Les *Fox Movietone Follies*, projetées au Moulin-Rouge, ne tinrent que peu de temps l'Affiche. La xénophobie du public compte pour une large part dans cet insuccès. D'autre part la clique des intellectuels ne pouvait que mépriser un spectacle aussi simple et aussi dénué de prétention. Il n'est pas si facile de retrouver la fraîcheur de l'enfance... Encore moins facile que d'apprendre l'anglais.

HALLELUJAH : Le nouveau film nègre américain de King Vidor.

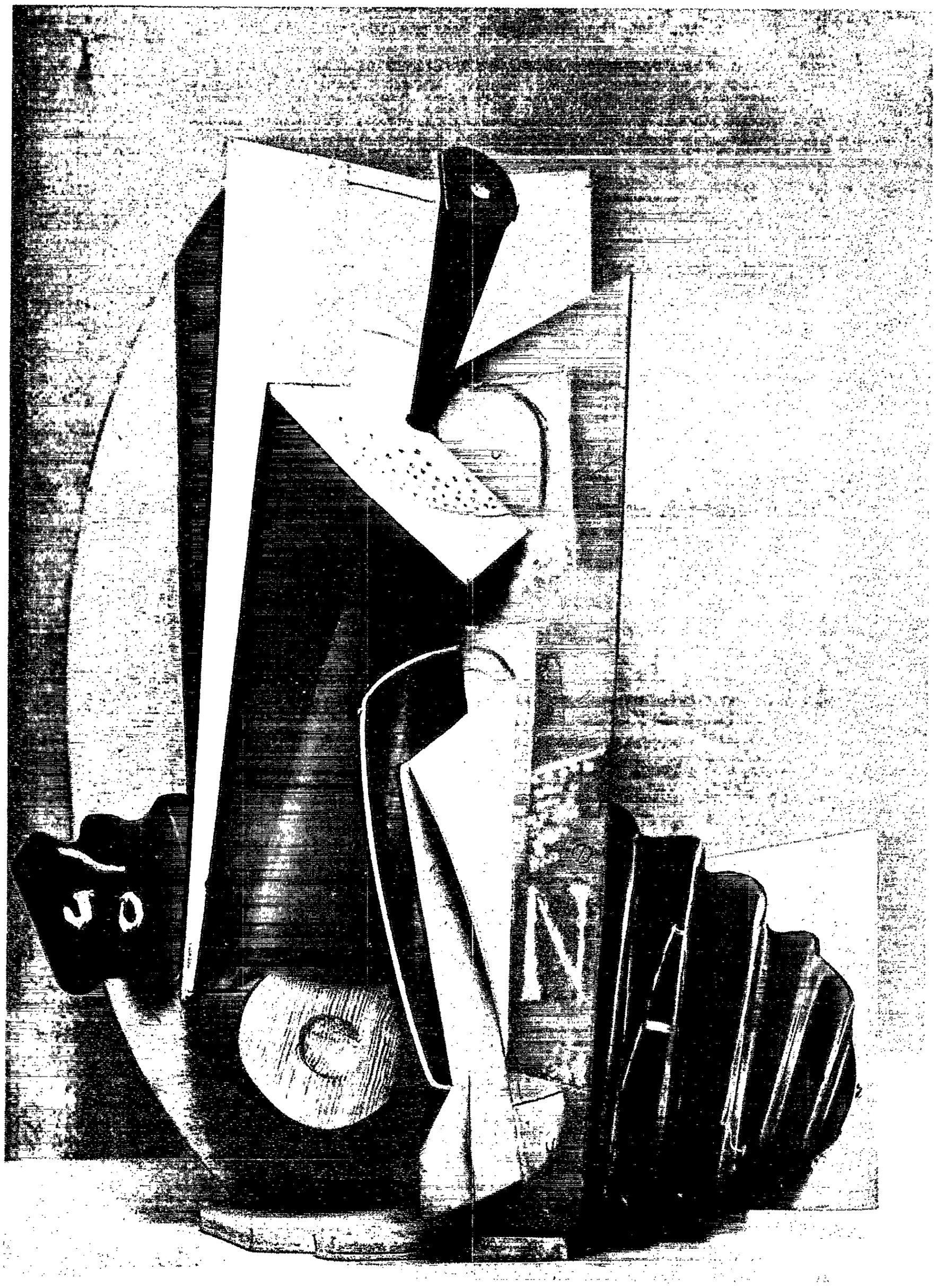
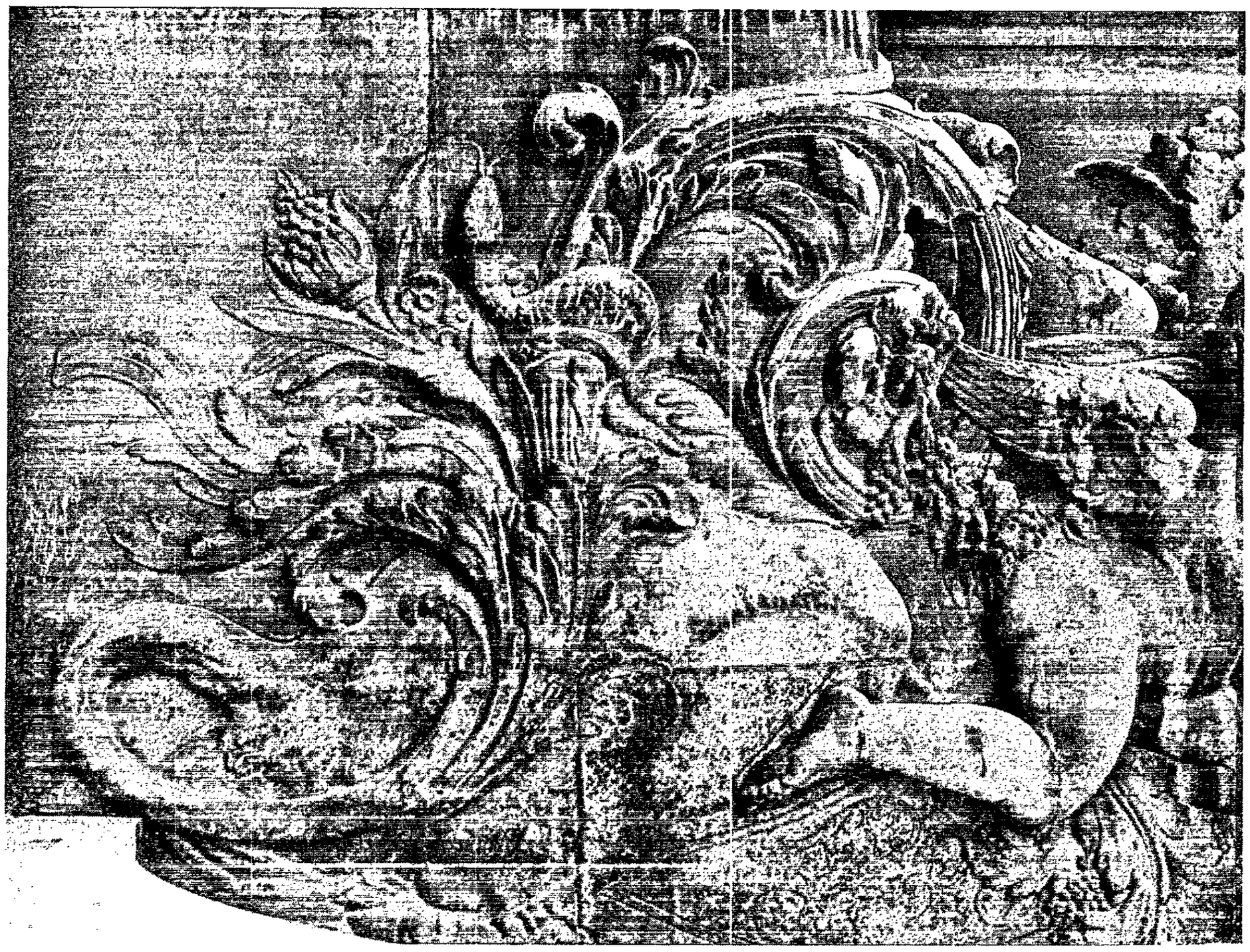


Photo Galerie Simon

Laurens, Construction (Sculpture composée de différents matériaux).



Détail de sculpture au Grand-Palais : Queue de lion.

EXPOSITION DE SCULPTURE MODERNE

Expositions de sculpture : le plus souvent une vision de plage en plâtre ou d'une salle de gymnastique pseudo-antique, compilation d'idéals solennels et vulgaires et de rêves retardataires. Des bras squelettiques, élevés vers les lampes, des maîtresses de gymnastique accroupies, des végétariens pleins de foi sont baignés dans une lumière diffuse qui décompose ce meeting de plâtre et de bronze en ombres incertaines. La plastique est le plus souvent une panne entre le bibelot et le monument aux morts. Un terrain neutre condamnant fatalement au pompier.

De mortuis nihil nisi... c'est-à-dire : style de brasserie monumental et solennel, ou des formules de beauté d'un magasin de corsets.

M. Tériade a eu le mérite d'organiser, à la Galerie Georges Bernheim, une exposition de sculpture contemporaine.

Mais nous avons assez de ces Vénus positives, exemples d'un classicisme mal compris qu'on n'enseigne maintenant que dans des institutions pour les jeunes filles de province. Assez de ces torses orthopédiques qui font la concurrence aux reliques cassées de la basse antiquité. On n'est pas moderne en évidant un angle, laissant un autre s'enfler. On fait du pseudo-cubisme en naviguant dans la fatale gondole des contrastes usés jusqu'à la corde. Assez des proportions élégantes de la Rome tardive.

Arp nous manque, ce poète de chansons populaires. Par contre, nous voyons trop les dessus de cheminée anguleux de Bourdelle transposés en sale moderne.

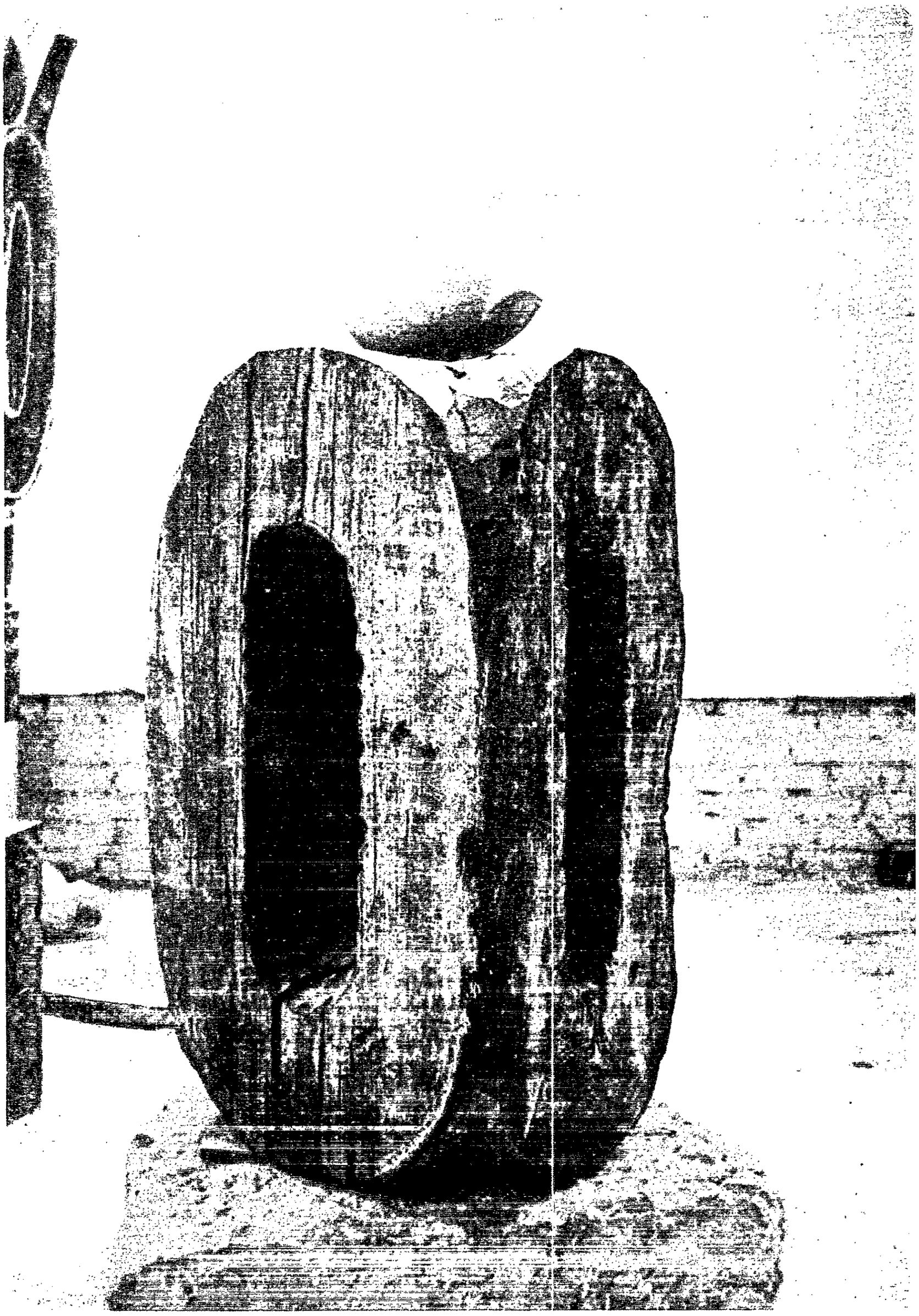
Nous citons avec sympathie Lipschitz, Laurens, Brancousi et Giacometti.

Les sculptures ont besoin de collectionneurs influents, d'un manager qui leur crée un marché.

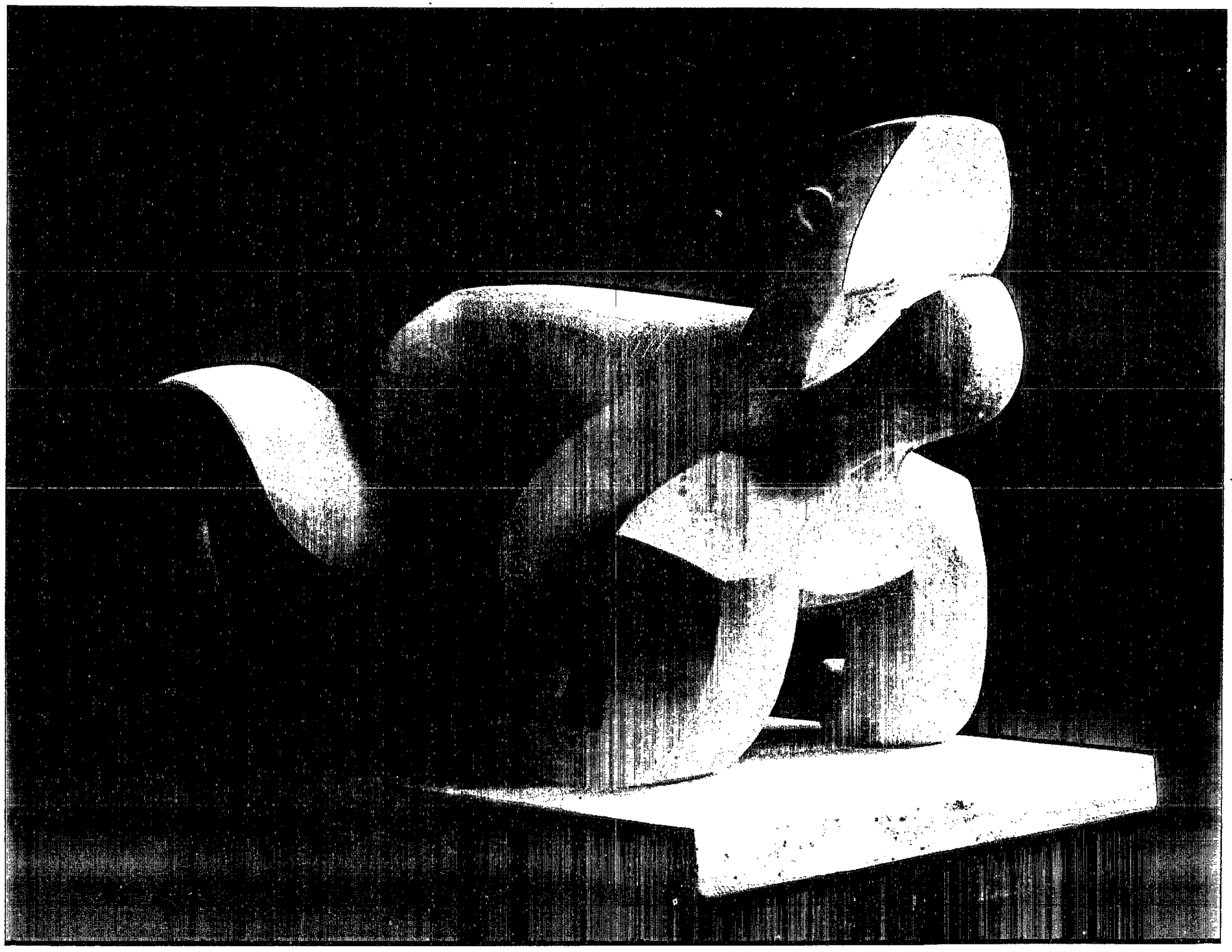
Commandez des sculptures !

C. Einstein.

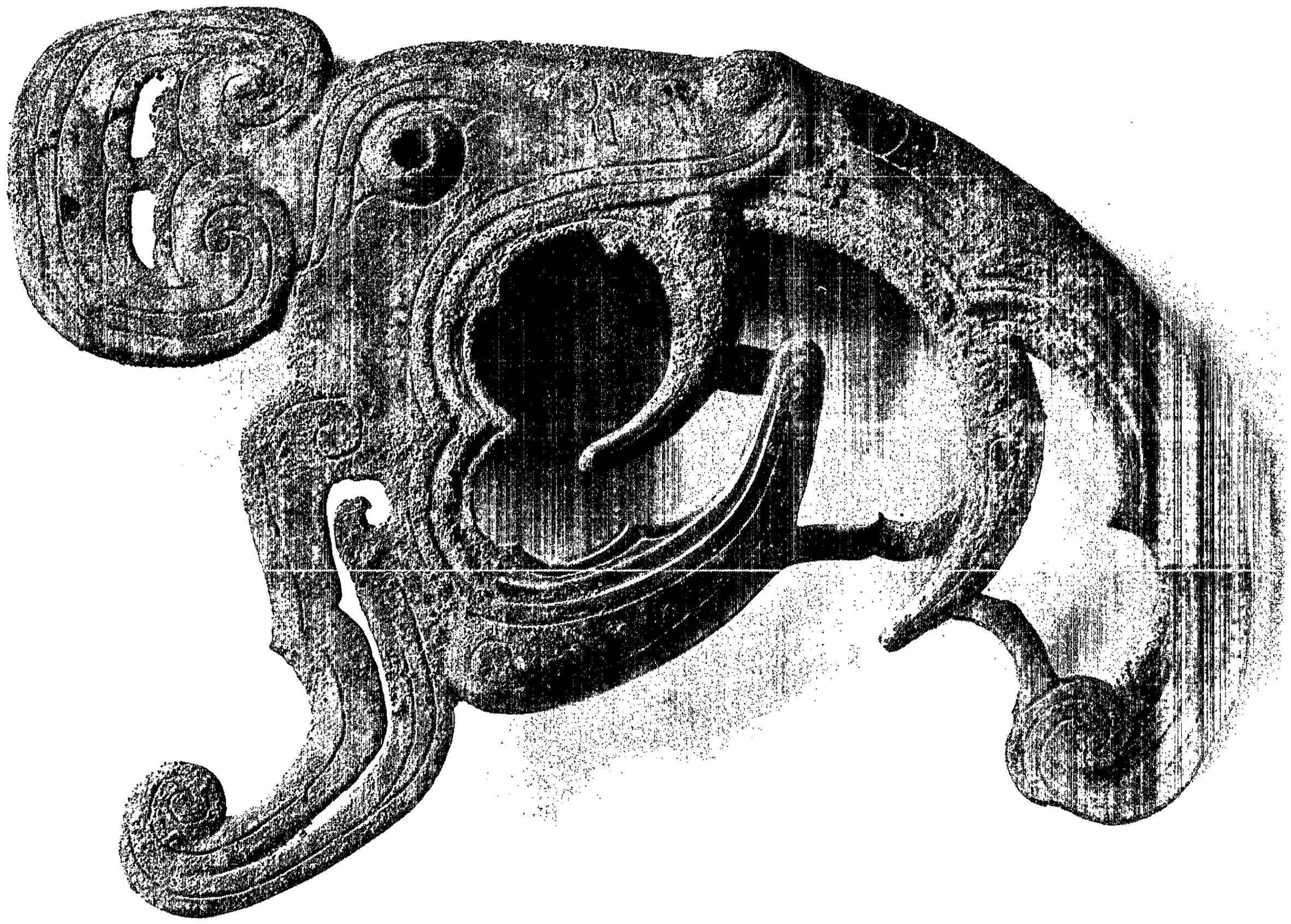
Caillou ramassé sur la plage. - Coll. Carl Einstein.



Brancusi, Le premier homme.



Lipschitz, Sculpture (1929)



Applique de bronze chinoise, époque Pré-Han (cf. p. 396). — Coll. David-Weill.

EXPOSITION DE PEINTURE FRANÇAISE MODERNE AU MUSÉE DE NEW-YORK

Le Musée d'Art moderne à New-York, dont on avait annoncé l'organisation au mois de septembre, vient d'ouvrir ses portes.

Ce Musée occupe le 12e étage du Heckscher Building au nº 730 de la Fifth Avenue. Il comprend quatre grandes salles nues, sans stupides ornements, une bibliothèque et des bureaux.

Le directeur est Mr. Barr Jr dont la belle énergie est bien connue. Mr A. Conger Goodyear est président ; Miss Lizzie Bliss, vice-présidente ; Mrs John D. Rockefeller, trésorière.

Pour célébrer son inauguration, le Musée a organisé une exposition de peinture française moderne.

Parmi les nombreux tableaux, prêtés au Musée par des collectionneurs américains et européens, par des Musées et des Galeries d'art, citons :

Paul Cézanne.

Nº 2. Portrait du peintre, Collection de Lord Ivor Spencer Churchill, Londres.

Nº 7. Le jeune homme à la tête de mort. Collection G.-F. Reber, Lausanne.

Nº 16. La Ferme. Collection Ambroise Vollard, Paris.

Nº 20. Gardanne. Collection F.H. Hirschland, New-York.

Nº 25. Nature morte. Collection privée de M. Joseph Stransky, New-York.

Paul Gauguin.

Nº 41. Le Christ jaune. Collection Paul Rosenberg, Paris et New-York.

Nº 44. L'Esprit veille... (Manao Tupapao). Collection Conger Goodyear, New-York.

Nº 52. Fleurs et fruits. Collection John T. Spaulding, Boston.

Georges Seurat.

Nº 52. Un dimanche d'été à la Grande Jatte. Collection Adolphe Lewisohn, New-York.

Nº 58. Le Pont à Courbevoie. Collection Samuel Courtauld, Londres.

Nº 60. Le phare à Honfleur. Collection de Hauke, New-York.

Nº 64. Etude pour la Grande Jatte. Collection Howard J. Sachs, New-York.

Vincent van Gogh.

Nº 72. Portrait du peintre en chapeau de paille. Détroit Institute of Arts.

Nº 76. Le facteur Roulin. Collection Robert Treat Paine, Boston.

Nº 79. La chambre à Arles. Art Institute of Chicago, Collection Birtch-Bartlett.

Nº 83. Les Gardiens à Arles. Collection Arthur et Alice Sachs, New-York.

L'ENFANT DE LA GRENOUILLE

Cette très belle photographie (p. 398) extraite d'un livre de Paul Coze, *Wakanda*, qui vient de paraître aux éditions Alexis Redier, récit d'un voyage au cours duquel l'auteur fut reçu dans une tribu de peaux-rouges de l'est canadien.

L'enfant est représenté dans la photographie devant le poteau totémique représentant son ancêtre, en l'espèce une grenouille.

NOUVEAUTÉS DE LA COLLECTION DAVID-WEILL

Nous publions ici une applique chinoise antérieure aux Han. Elle est de bronze fondu découpé et ajouré en forme de tête d'animal fantastique. Sa forme, sa légèreté et quelques perforations pratiquées en bordure semblent prouver qu'il s'agit d'une pièce de parure. Il existe d'ailleurs dans la collection de M. David-Weill une pièce parfaitement symétrique acquise en même temps et de même provenance.

MASQUE DE DANSE RITUELLE EKOI

Nous reproduisons ici (p. 400) un masque de Ju-Ju du Cross-River, tribu Ekoi, à l'ouest du Cameroun et à l'est du Nigeria. Ces masques reproduisent très souvent une sorte de tête de Janus représentant un homme, le Ciel Père. L'autre moitié représente la tête d'un jeune homme. Ces têtes de Ju-Ju sont très souvent recouvertes de peau de singe ou d'antilope ; autrefois on employait la peau d'un homme sacrifié.

Ces masques sont gardés dans les maisons des sociétés secrètes. Ils sont munis d'une monture d'osier pour les porter sur la tête et sont accompagnés d'un costume de tresses.

Ce motif de doubles têtes se trouve au Cameroun, sous la forme d'un homme et d'une femme dos à dos. Ces deux dieux correspondent au dieu des Yorouba, Obatalla, dieu du Ciel représenté généralement en cavalier et Odoudoua, déesse de la Terre, femme donnant le sein à un enfant.

Ces masques Ekoi se signalent par un naturalisme presque effrayant. Ils sont, dans l'idée du peuple qui les utilise, la représentation de l'âme concentrée dans un espace restreint. — C. E.

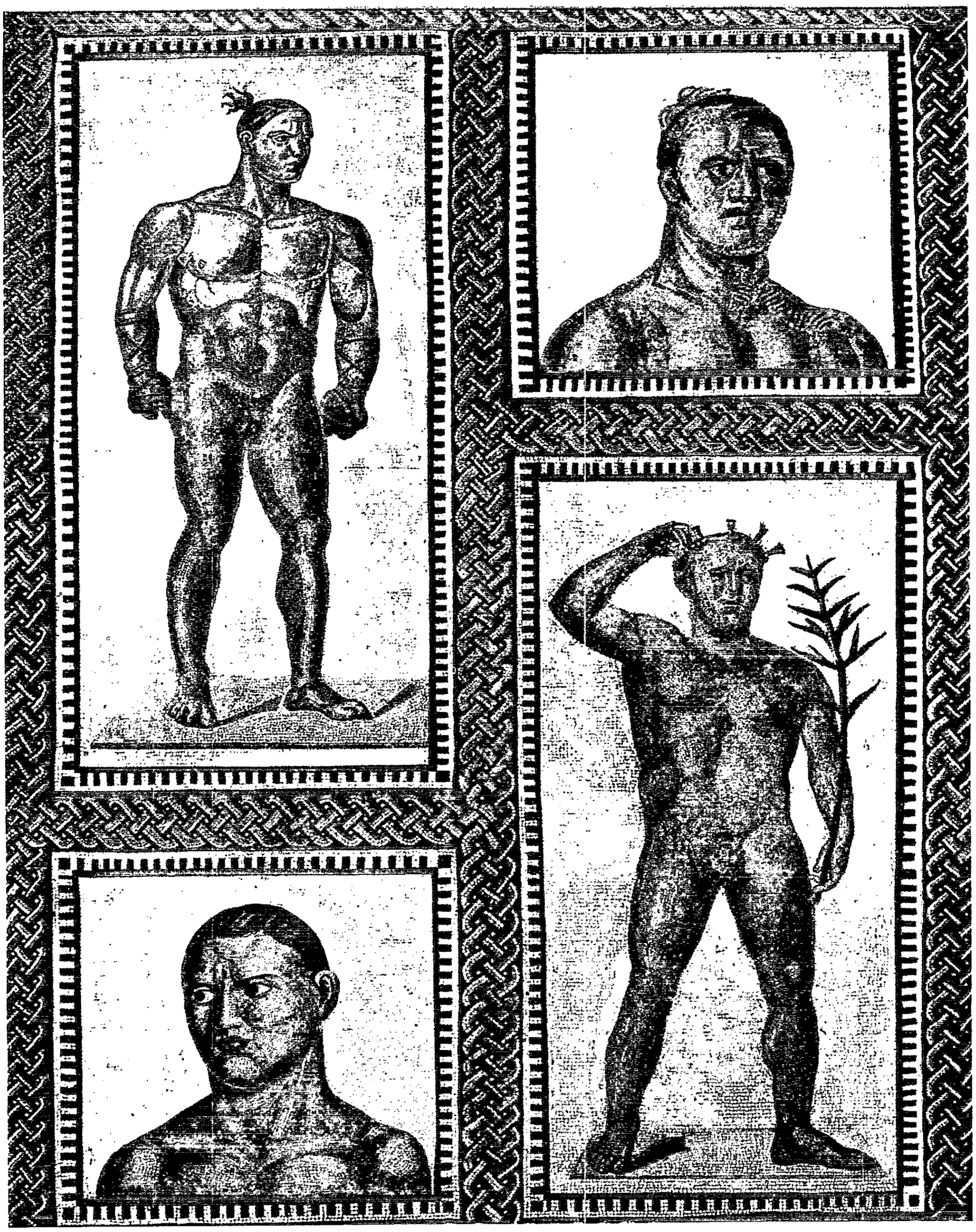
MOSAIQUES DES THERMES DE CARACALLA

On trouvera p. 399 la reproduction d'une des belles mosaïques romaines du IIe siècle conservées au Musée du Latran. Elles représentent des gladiateurs prêts à l'action.

Cézanne, Le jeune homme à la tête de mort. — Coll. Reber.

Photo Paul Coze

" L'enfant de la grenouille " (cf. p. 396).
Jeune peau-rouge devant les poteaux totémiques de sa famille.



Mosaïque des Thermes de Caracalla représentant des gladiateurs (cf. p. 396). — Rome, Musée du Latran.

Masque Ekoi (cf. p. 396). - British Museum.

DOCUMENTS. - N[r] 7. December 1929.

ENGLISH SUPPLEMENT

IGOR STRAWINSKY'S CAPRICCIO

With no other musician has the power to create works entailed to such an extent that of reforming public opinion, always at fault before a musical evolution, too slowly followed by the terms " classical ", " modern " and many others. Whether he wished to do so or not — and as a matter of fact he never did — Strawinsky, by his successive works, drew up a kind of requisitory, such as no other composer had to establish against a commonly accepted scale of values, against a table of the aesthetic faults of a period, the support of our present day weaknesses, the refuge of all our incapacities ; against the ideal of a sham art, which tried to pass for great. The moment had never been so ill chosen as when a few aesthetes proclaimed the reign of " pure music ", and this at a time when nobody was capable of strictly judging a work according to its musical content, and not in accordance with the whim of vague ideas or the artificial perplexity of short, sighted technical views ; for to the misapprehensions of art literature had been added those of the *professionnal critics*. They know nothing of art except its beaten track, along which they have trudged, and the examples duly held up by the different *schools*. They are never struck by the original parts of a work ; on the contrary they are much more apt to criticise them adversely...

No doubt the Capriccio can be counted among Strawinsky's fortunate works, which imposed themselves on the public from the outset ; at any rate the finale (allegro capriccioso), by its rhythm, by its atmosphere of joy, gained the support of those whom the two first movements, more esoteric, more allusive, had only partially won over. " Apollo " and " The Fairy's Kiss ", " Mavra " and the Sonata for the piano which are the sources of the Capriccio, have not however been reinstated. As was the case with the " Sacre " or with " Noces ", the Capriccio would seem to have provided another argument against works, which one misappreciates ; but does not such an argument turn against the taste of those who only appreciate the qualities of a work, when they are reproduced in a subsequent one ? The general taste, that is the great confusion, which the purest forms of originality have to face.

The Capriccio is the Fairy's Kiss without Tchaïkowski, and Mavra after a few years' reflection — and it is Strawinsky at the piano. This explains the success of this work, no doubt incomparably masterful, but in favour of which time had at first brought considerable pressure to bear. Mastery of form, mastery of orchestration. Whether we listen to that ever mobile orchestration, although always full, even in its least sonorous parts, or to that effect of variety produced by the repetition of one tonality in the finale, we think of what Schubert said of Beethoven towards the close of the latter's life : " Art has already become for him a science : *he knows what he* CAN DO, *and his imagination obeys his inexhaustible power of thought.* ". Since " Appollo " Strawinsky has entered into that extremely mysterious period, which certain geniuses only reach, when they are old men, and others at about forty five years of age. His possibilities have extended in a new direction, just as, when we look through a lens, we see in the sky stars, which had up till then been invisible. Henceforward Strawinsky will depend much more upon himself, upon his own power of thought than upon external objects. He will not so much try to limit his means, as to increase his efforts. He now knows that he can get much more out of himself and that the essential point is to find within himself his own power of meditation. Just as much for himself as for the public, which listens to him, a work like the Capriccio appears as the sign of the victory of the mind.

According to the article of André SCHAEFFNER, *pp.* 345-347.

A PAINTING BY ANTOINE CARON

In his " Dogme et rituel de la haute magie " (2[e] édition 1861) Eliphas Lévi tells a story, taken from the " Démonomanie des sorciers " by Bodin, which is perhaps the most illustrative of the inordinate horror of all this period, during which the exquisite charm of the group of painters, known as " l'école de Fontainebleau, " is mingled with the barbarities of the wars of religion and the tragic use of the legendary poisoned gloves. It would not be surprising if this story were untrue. It is however no less significant than many others and is as follows :

" King Charles IX, afflicted with a disease, the cause of which no doctor could discover nor explain its terrifying symptoms, was about to die. The queen mother, who ruled him absolutely and who had everything to lose under another reign ; the queen mother, who has been suspected of being the author of this disease even against her own interests, because one always supposed that this woman, capable of everything, conceived hidden ruses to serve unknown interests ; the queen mother began by consulting the astrologers on behalf of the king and then had recourse to the most abominable of magical practices. As the king's state of health grew worse every day and finally became hopeless, it was decided to consult the oracle of " The bloody head ", and this is how this infernal operation was carried out :

They took a beautiful and innocent child ; they had him secretely prepared for Holy Communion by one of the chaplains of the palace ; then, when the day or rather the night of the sacrifice arrived, a Jacobin monk, an apostate addicted to the occult practices of black magic, commenced at midnight, in the sick man's room and in the presence only of Catherine de Médicis and of her faithful adherents, what was then known as the devil's mass.

During this mass, celebrated before the image of the devil, having at his feet a cross upside down, the sorcerer consecrated two hosts, one black and one white. The white one was given to the child, who was clothed in his christening garments, and whose head was cut off on

the altar steps immediately after he had taken communion. His head, severed with one blow, was placed, still throbbing, on the large black host, which covered the bottom of the paten, and was then taken to a table, on which were burning mysterious lamps. The exorcism then began and the devil was called upon to pronounce an oracle and to reply by the mouth of this head to a secret question, which the king did not dare to ask aloud and which he had not confided to anybody. Then a feeble voice, a strange voice, which no longer had anything human about it, proceeded from this small martyr's head. " I am obliged to do so ", this voice said in Latin " Vim patior ". On hearing this reply, which no doubt informed the sick man that he was no longer protected by hell, he was seized by a horrible fit of trembling and his arms grew stiff... He called out in a hoarse voice : " Take that head away ! take that head away ! " and right up to the time of his death he was not heard to say anything else. Those who waited on him and who knew nothing of this frightful mystery, thougt he was haunted by the ghost of Coligny and that he imagined he saw before him the head of the illustrious admiral ; the cause however of the dying man's agitation was not remorse but terror without any hope and an anticipation of hell. "

This scene took place at the château de Vincennes in 1574, that is eight years after Caron painted on silk the " Massacres d'une proscription de la République Romaine ". It is curious to note that, beside some dull paintings attributed to Caron, there are some illustrations for an edition of Ovid's " Metamorphoses ", and a considerable portion of the illustrations to the translation of " Images ou Tableaux de platte peinture, des deux Philostrate ", by the illustrious hermetist Blaise de Vigenère, executed (according to Nagler) from his drawings. It is moreover certain that Antoine Caron took an extraordinary pleasure in painting this picture. We only have to examine the details — chiefly those in the centre of the picture — to be convinced that the artist must have taken a very keen and special delight (of a lewd or masochistic nature) in portraying these glaring horrors. Like a child who tortures domestic animals, beheads flies, bites his nails till they bleed or plays a game that frightens him, Antoine Caron, six years before Saint Barthélémy, represents in his paintings old men being killed and dishevelled women running away. If we think of wha has been related concerning the dark practices of Catherine de Médicis and of Ruggieri, her sorcerer, we should be almost tempted to say that there was a sort of bewitching. Perhaps even a prefigurement of this massacre, the name of which resounds throughout the ages like a muffled tocsin : the Saint Barthélémy, which closely followed the assassination of Coligny, whose head, in the form of a head cut off from its body, some supposed Charles IX saw on his death bed.

According to the article of Michel LEIRIS, *p.* 348-355.

GASTON-LOUIS ROUX

In the midst of men rise up intermittently, but very regularly, great personages, unforeseen, odd, tragic, the necessity of such beings either reassuring us or terrifying us. They are, as it were, the fire-balloons of thought, the gold-beater's skins, the paste-board boxes for carnivals and private parties, they are also " the big, soft heads ", Ubu, Don Quixote, Eiffel, the powerless harbinger of a terrible statue..

For the last fifty years artists have been carried away by their brushes The wands of these sorcerers, which are undisciplined and vibrating, peevishly bring to life again our fighting nature. I envy the artists, who are specially chosen by those redoubtable guests, by those living night-mares. Gaston-Louis Roux is one of these privileged artists.

It is no doubt difficult to say to what suggestions he responds when he presents us with a were-wolf with a duck's head, that " Tragedian " fixed like a prism. Certainly he would provide us with the key of the enigma, but a key forged specially for the purpose, to serve as a justification, in which he would not believe himself. However the secret escapes everybody and more especially the painter himself, who, having surprised us, is surprised at our surprise and is finally caught by the universal surprise.

The mechanism of painting has again begun to operate. One of his last productions " L'Arracheur de Dents " (The toothdrawer) must be considered, both from the standpoint of Roux' evolution and from that of the general signification of painting, as an event of paramount importance. To a complete tradition of vegetables, entrails, craters and leprosy, to pharmacy, to the insane immobility of germs and impressions, Roux opposes monstrous automatons with their invisible machinery.

For too long a time we were followed by heroic companions, by gentlemen and ladies, who pass through various epochs, making gestures, which we are surprised to find ourselves imitating, adopting attitudes, which we copy. I, for my part, do not conceal the fact that " L'Arracheur de Dents " (The toothdrawer) gives me the tone. Firstly in the form of a kibney or haricot bean the monocular face of the dentist, in which shines a second eye, the extracted tooth on the end of a pair of pincers, enhanced by the parallelopined of his hand, which a green arm, bent like the taper of the internal chuckle, firmly fixes to the cmoplate, still vibrating frcm the effort and the lady's cry. Then there is the lady, whose wavy hair sends forth the same cry, as is suggested by her open mouth, a shriek, which without effort assumes the form of a necklace in yellow gold and dizzily, without heeding the confusion between the arm of the chair and her own arm, reaches a small contracted hand, around which is rolled, like a violin string, an Angelico blue tie. And lastly all those teeth, which, ladies, give you a fine figure and pretty legs against a back-ground consisting of a mechanical grass-mower and on a chrome steel pedestal. The whole composition produces a marvellous effect thanks to the skilful use of perspective and colour, so much so that it seems as if the dentist were going to walk out of the picture and that the lady were going to fall backwards.

Gaston-Louis Roux, great portrayer of movement.

According to the article of Roger VITRAC, *pp.* 356-358.

THE MARQUIS DE SADE'S HANDWRITING

We were surprised to learn from Freud himself that the Psychoanalysts had not yet had recourse to a method, which would open up for them such vast horizons and enable them to found their theories on a scientific basis.

During the course of his life a man is sometimes in a state of anguish owing to the idea of death or to that of some threatening danger. Such a state is revealed by his handwriting and more especially by distorted letters. We reproduce here an envelope we received a few months ago. The lady who wrote the letter, informed us that she had a tumour and that an operation was impossible. She was expecting to die shortly.

The lines reproduced, back handwriting with many distorted letters, are from a young man, an exhibitionist, who was awaiting in prison the doom kept in store for him by his judges.

Distorted letters also appear in the last missive written by those condemned to death.

Graphologists also study the perversions of the sexual instinct as well as the disorders which may result from the intraversion of this instinct. In this article we propose to deal only with the perversions of the sexua instinct.

We feel we cannot do better than to choose as the subject of our study the Marquis de Sade, who was a sodomite, a masochist, who was lewd and who spent the greater part of his life in prison as a result of his debaucheries.

We reproduce here two specimens of his handwriting. The autograph letter was written when he was about 30 years old and was living in his lordly manor.

The Marquis de Sade's handwriting reveals a man of great intelligence, of artistic tastes, of a very sensual nature, of a fiery imagination and of a weak character. The combination of a very sensual nature and a fiery imagination results in passion. It may therefore be asserted that the Marquis de Sade was a passionate and perhaps a vicious man. On closer examination the handwriting reveals natural benevolence and generosity. This spirited man does not appear to have been cruel. He has an aristocratic pride, is convinced of his own importance and is conceited. His inner life is intense.

The portrait we have drawn of the Marquis de Sade differs from that of public opinion, which represents him as a man completely devoid of talent and monstrously obscene.

The Marquis de Sade gave himself up to debauchery because he chose not to resist his passions. He says so himself in the dialogue between a priest and a dying man :

" I only repent the fact that I did not recognise her almighty power (that of nature) and I only feel remorse on account of the poor use I made of the faculties (according to you criminal, but according to me perfectly simple), which she gave me, so that I could serve her. "

According to the article of Dr MÉNARD, *pp.*

LE JEU LUGUBRE.

Le " Jeu Lugubre " (the lugubrious game) by Salvador Dali (c. f. Documents N° 4, pp. 217 et 229), which is now in the collection of the Vicomte de Noailles, is the subject of this article.

Dali's picture is remarkable on account of its depraved character, of the expression of irreconciliable feelings. When faced with the monstrous groups and tragi-comic nightmares of Dali one immediately thinks of the digressions of the Marquis de Sade.

According to the article of Georges BATAILLE, *pp.*

THE DOORS OF SAN-ZENO AT VERONA

The bronze doors of the church of San-Zeno Maggiore at Verona include, firstly, twenty six base reliefs of the 11th century, representing scenes from Genesis and from the life of Christ. It is from this first series that we have chosen the reproductions published in this number. In the 12th century sixteen new base reliefs were carried out and thus the doors were completed. The work executed in the 11th century has generally been considered as mediocre : " No work of the Middle Ages ", writes Graf Vitzthum in his *Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, „ reveals more clearly the interruption of artistic traditions than this great enterprise carried out in an important centre of culture. "

The close relations, which existed between Verona and the Empire, formerly led to the belief that this work was of German origin, there by explaining the nature of these base reliefs. However, whatever may be the relationship between these doors and German doors in bronze of the same period, critics now agree that they are of purely Italian workmanship.

According to the article, p. 373.

MODERN IMAGERY

The essential characteristic of the artist is to be tugged along by some fashion or other. As he is incapable himself of discovering any treasures, he is prepared to admire what others like, privided that time or market value confers upon objects, frequently admirable, a pseudo consecration. He who a few dozen years ago despised the charming Epinal pictures, today collects them, for the popular manifestations of art are the chief victims of these sudden manias.

Although despised today, future generations will collect the illustrated supplements to the " Petit Journal " and „ Petit Parisien ", which provide so expressive a commentary on topical events and history.

I should like today, before it becomes the rage, — and it certainly will — to explain the poetry contained in the illustrated bindings to certain popular novels : " Nick Carter, " " Sâr Dubnotal, " " Buffalo Bill, " " Texas Jack, " and especially " Fantômas."

I should just like to allude briefly to the extraordinary influence of this form of imagery on the development of the cinema and to consider fairly fully its action upon our present ideas and consequently upon our morals.

Certainly „ Fantômas " arises out of this kind of literature like one of the most formidable examples of spontaneous poetry. The entire pre-war period is described therein with a precision, which helps to bring out the lyrical aspect of the work.

Each of the bindings of the thirty two volumes of this modern epopee represent one of the scenes of the novel. Strangely enough it is not always the most significant scene, which is portrayed, but it is always the most curious.

The binding of the first volume, representing Fantômas himself, wearing a top hat, cape and mask and looming up as a gigantic figure with his foot on Paris, came to be an enormously important factor in Parisian mythology and onirology. The hero's elegant appearance and the bloody dagger he holds in his hand upset the generally accepted ideas and put an end to the notion of a lamentable, moth-eaten assassin, clothed in rags, who had in turn replaced another gentleman : Rocambole.

Fantômas' influence was considerably enhanced by the posters, which, whenever a serial story appears in one of the newspapers (almost always " Le Matin " or " Le Petit Parisien "), are stuck on the walls.

One was wafted into the enchanting realm of song, so astonishingly in keeping with this tragic and mysterious atmosphere.

All the elements of magic and prophesy were projected into the universal imagination.

Thus, unknown to men, magic forces were clashing against each other in the universe and Sâr Dubnotal himself, in spite of his powers of psychagogy (sic), was unable to subdue them. The terrifying ocean of blood, created by the war, drowned in its red and muddy waves all these admirable divinities.

Will they, thanks to present day sentimental relations, over the birth of which they presided, one day come to life again ?

According to the article of Robert DESNOS, *pp.* 377-378.

THE " ADVANCED " CINEMA

Owing to an excessive regard for art a whole group of producers, actors and spectators have been led to evolve a form of entertainment known as the " advanced " cinema, which is remarkable for the fac that its productions are very rapidly out of date, that they portray no human emotions and that they constitute a danger to the cinema, taken as a whole.

I wish to make myself clear. When René Clair and Picabia produced " Entr'acte ", Man Ray " L'étoile de Mer " and Buñuel his admirable " Chien andalou ", there was no question of creating a work of art or new aesthetic principles, but of representing deep and original psychological movements, which consequently required a new form of expression.

The films I wish to criticise are those of the inhuman kind, such as " 24 heures en 30 minutes " and " Montreur d'ombres " etc...

The employment of technical processes, which the action does not render necessary, conventional effects, the claim to express the arbitrary and complicated movements of the soul, such are the chief characteristics of this cinema, which I should not hesitate to call the " after-thought " cinema.

And the fact of thus uniting in a communion of ideas the eminent critic of " l'Humanité " and the penetrating Protestant reviewer M. Jean Prévost of " La Nouvelle Revue Française " is not the least funny point in the confusion.

As a matter of fact " advanced " cinema, literature or drama is a fiction. Anyone who pretends to be one of these timid revolutionists pursues a policy of " the cowl makes the friar. "

Although the " advanced " cinema discovered Charlie Chaplin four or five years after the man in the street did, it claims him for its own. Charlie Chaplin exists and that is all there is to it.

I do not agree. I have liked and admired Charlie Chaplin for twelve years, but I confess that Stroheim moves me in a more direct manner, in a way which is better suited to my temperament.

And it is precisely because Stroheim has the pluck to show us love as it is, that he is the most revolutionary and the most human of present day managers.

The only revolutionary factor is frankness. The characteristics of all reactions are lying and insincerity. And it is thanks to this frankness that we are now able to place on the same plane the really revolutionary films, such as " The Potemkin ", " The Gold Rusch ", " La Symphonie Nuptiale ", and " Le Chien andalou ", whereas, owing to their obscurity, we can hardly distinguish between " The Fall of the House of Usher ", revealing Epstein's lack of imagination or rather the paralysis of his imagination, " L'inhumaine " and " Panam n'est pas Paris ".

I crave permission not to write down the forcible and conclusive expression, which would adequately define this form of art.

In order to appreciate these " advanced " people we merely need to observe what was their attitude, when the sound films made their appearance.

Nothing but a cry of horror proceeded from the mouths of these delicately minded gentlemen.

They convicted without appeal this invention, just as, at the beginning of the century, certain artists had convicted the cinema as a whole. They used the same arguments. They took advantage of the mediocrity of the productions of the time to condemn those of the future.

According to the article of Robert DESNOS, *pp.* 385-387.

GALERIE PAUL CASSIRER

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

BERLIN. W. 10

VICTORIA STRASSE 35

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6e)

édite

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît le 15 de chaque mois, sur 32 pages abondamment illustrées et donne les informations les plus complètes sur le mouvement des Arts.

ACQUISITIONS DES MUSÉES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS - ARCHÉOLOGIE - CLASSEMENTS DES MONUMENTS HISTORIQUES - LES BIBLIOTHÈQUES - LES VENTES - EXPOSITIONS D'ART ANCIEN ET MODERNE - LIVRES D'ART - LÉGISLATION - ACADÉMIES - SOCIÉTÉS SAVANTES

LE NUMÉRO : 4 francs.

Abonnement : France, 40 francs par an ; Etranger, 50 francs - Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* bénéficient d'une remise de 20 francs sur l'abonnement à *Beaux-Arts*. - Envoi d'un spécimen sur demande.

Le Gérant : Georges LAMBERT.

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

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

ACÉPHALE nos 1 à 5, 1936-1939
Georges Bataille

AVENTURE nos 1 à 3, 1921-1922
Roger Vitrac, Marcel Arland

ACTION nos 1 a [12], 1920-1922
Florent Fels

BIFUR nos 1 a 8, 1929-1931
Georges Ribemont-Dessaignes

CERCLE ET CARRÉ nos 1 à 3, 1929-1931
Michel Seuphor

CHANTIERS nos 1 a 9, 1928-1930
Joë Bousquet

COBRA nos 1 a 10, 1948-1951
PETIT COBRA nos 1 à 4,
TOUT PETIT COBRA nos 1 à 5,
Christian Dotremont

DADA Zürich-Paris 1916-1922
CABARET VOLTAIRE, DER ZELTWEG,
DADA nos 1 à 4/5, BULLETIN DADA no 6,
DADAPHONE no 7, DADA AUGRANDAIR no 8,
LE CŒUR À BARBE
Tristan Tzara

LES DERNIERS JOURS nos 1 à 7, 1927
Pierre Drieu-la-Rochelle, Emmanuel Berl

DÉS no 1, 1922
Roger Vitrac, Marcel Arland

LES DEUX SŒURS nos 1 à 3, 1946-1947
Christian Dotremont

DOCUMENTS nos 1 à 7, 1929 ; nos 1 à 8, 1930
Georges Bataille, Georges Henri Rivière, Michel Leiris

DOCUMENTS INTERNATIONAUX DE L'ESPRIT NOUVEAU
Numéro unique, 1927
Paul Dermée, Michel Seuphor

EN ROUTE MAUVAISE TROUPE... no 1, 1913
LE CANARD SAUVAGE nos 1 à 4, 1913-1914,
CE QUE LES SÂRS ONT DIT nos 1 à 3, 1913-1915,
in *JACQUES VACHÉ ET LE GROUPE DE NANTES*
Michel Carassou

En couverture
PHOTOGRAPHIE DE JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD
EXPOSITION DE LA GALERIE D'ART CONTEMPORAIN, II, [496]