

ACTION

CAHIERS DE PHILOSOPHIE ET D'ART

SOMMAIRE

Pitoeff, J. Bucher. — Poèmes de *André Salmon*, *Max Jacob*, *Jean-Victor Pellerin*. — Aspects d'*André Gide*, *André Malraux*. — *Luciole*, *Paul Dermée*. — Salon des Indépendants. — Poèmes de *Raymond Radiguet*, *Antonin Artaud*, *Céline Arnould*. — Homicide par imprudence, *Vlaminck*. — Les amants de Pise, *Léon-Pierre Quint*. — Virtuosité, tu n'es qu'un mot ! *Jane Mortier*. — De l'art nègre, *Carl Einstein*. — L'Allemagne en dix minutes, *Paul Dermée*. — Critique des livres par *Antonin Artaud*, *Pascal Pia*, *Marcel Sauvage*, *Alexis Dunan*, *Roberto Garcia*. — Spectacles, *Henri Colas*.

GRAVURES

Reproductions d'œuvres de *Kars*, *Luc Albert Moreau*, *Robert Mortier*, *Crissay*, *Féder*, *Marcovssis*, *Lipchitz*, *Charbonnier*, *Małowski*, *Survage*,
—— *Irène Lagut*, *Chavenon*, *Férat* et de sculptures nègres. —

Tous droits de traduction et de reproduction des textes et clichés réservés pour tous pays. Les auteurs sont seuls responsables de leurs écrits. Il sera rendu compte des ouvrages adressés en double exemplaire.

DIRECTION :

FLORENT FELS — ROBERT MORTIER

Comité de Rédaction : *Paul Dermée*, *Georges Gabory*, *André Malraux*.
La Direction reçoit le Vendredi de 3 à 5 heures à la LIBRAIRIE STOCK, 7, Rue du Vieux-Colombier

Abonnement d'un an (6 numéros) : 15 francs pour tous pays.

DÉPOSITAIRE GÉNÉRAL POUR TOUS PAYS :

STOCK - DELAMAIN, BOUTELLEAU & C^{IE}
Libraires, 7, Rue du Vieux-Colombier, PARIS (6^e)

Prix du Numéro

3 Francs

LES ÉDITIONS
DE LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

nrf

3, RUE DE GRENELLE
PARIS - VI^e
TÉL. : FLEURUS 12-27

Pour les lecteurs d' "ACTION"
Extrait du catalogue

LITTÉRATURE:

Guillaume APOLLINAIRE

ALCOOLS 6.75
LA FEMME ASSISE 7.50
L'ENCHANTEUR POURRISSANT 13. »

André SALMON

TENDRES CANAILLES 5.75
MONSTRES CHOISIS 5.75
LA NÉGRESSE DU SACRÉ-CŒUR. 6.75
L'ENTREPRENEUR D'ILLUMINATIONS 7.95
L'AGE DE L'HUMANITÉ. Portrait par
Marie Laurencin 20. »
LE CALUMET. Bois de André Derain 35. »

Paul MORAND

TENDRES STOCKS. 7. »
OUVERT LA NUIT. 7. »

Louis ARAGON

ANICET ou le PANORAMA 7.50

ART:

LES PEINTRES FRANÇAIS NOUVEAUX

Volume in-16 orné d'une trentaine de reproductions et précédé d'une notice

Prix. 4 Francs

Ont déjà parus : MATISSE - Ch. GUÉRIN - L.-A. MOREAU
JEAN PUY - OTHON FRIEZ - JEAN MARCHAND - M. DE VLAMINCK
ROUAULT - UTRILLO - MARIE LAURENCIN - A.-D. DE SEGONZAC
MARQUET.

Paraîtront prochainement : R. DE LA FRESNAYE - A. DERAINE
PICASSO - M. DENIS - GIRIEUD - BRAQUE - SIGNAC - Y. ALIX
ANDRÉ LHOTE - DUFRESNE - J.-L. BOUSSINGAULT - ASSELIN
FAVORY - D. GALANIS

Nous préparons également

LES SCULPTEURS FRANÇAIS NOUVEAUX

ACHETEZ CHEZ VOTRE LIBRAIRE

L'ALLEMAGNE EN DIX MINUTES

Tout voyage est sentimental, c'est pourquoi ils forment la jeunesse. Tel Florentin si contraint et réticent dans ses murs, sitôt perdue de vue Sainte-Marie aux Fleurs, se débri-dait tout d'une lieue et à n'en plus dormir, au temps où Nanna initiait Pippa aux aventures.

La porte d'Allemagne est Wiesbaden occupée. Y débar-quer à 1 heure de la nuit, seul, sans gîte ni correspondant, et trouver après deux heures de ronde comme seul visage humain à la porte d'un palais une face noire sortant d'une capuche, voilà qui date notre voyage de 1922.

— Quoi toi li veut ? Couchir ? — Toi demande li chef de poste. Li connaît mademoiselles.

Le seul établissement ouvert était le Moulin-Rouge, rue de Laspée, derrière le Rathaus. J'y fus reçu par une vieille Dame établie jadis à Paris puis à Monte-Carlo et qui m'in-troduisit dans un cercle d'officiers supérieurs de diverses nations. Des demoiselles, filles d'autres officiers supérieurs, figuraient sur la carte entre les sandwiches et le champagne.

Et la boue de Strasbourg sécha lentement à mes bottines, puis tomba sur les tapis avec la cendre des cigarettes.

La maison était chauffée à l'eau thermale. Aux murs, nul tableau. Ce furent mes adieux au monde civilisé.



Nous partîmes à l'aube, trois chasseurs de casquettes et moi. Du coup l'expressionnisme — le seul style allemand depuis cinq siècles — renaissance du gothique transrhénan — nous révéla sa force et son triomphe.

S'il est vrai que tout cela sort du *Sturm*, Walden est le père gigogne d'une innombrable postérité : boîtes de cigarettes, pommeaux de cannes, affiches, baies dentelées

MONSIEUR

n'est pas

LE MAGAZINE

DES SNOBS

c'est

≡≡≡ LA REVUE ≡≡≡

DES

HOMMES ÉLÉGANTS

SPÉCIMEN SUR DEMANDE



PARAISSENT CHAQUE MOIS

LE NUMÉRO 5 Francs

ABONNEMENTS { France 50 Francs.
Étranger 60 Francs.

4, Rue Tronchet -:- PARIS

de brasseries, lèvres de femmes en zvastica, sourires à surprises et lanternes sourdes et muettes. *Toute l'Allemagne est expressionniste* — l'expressionnisme est roi. C'est lui qui trône au Kronprinz-Palei !

Chose curieuse les agents respectent les arts plastiques et la foule ne rit pas, comme chez nous, devant les œuvres de Gleize et d'Archipenko. Qui faut-il plaindre : nos artistes ou leur foule ?

Un mark vaut un sou. Deux cents marks c'est ce qu'on paie une bouteille de champagne dans les cabarets de nuit et le cochon de lait au kummel qui fait s'attendrir les yeux des belles.

Pas de poudre sur les visages ni de kohl sous les cils. Si peu de souci de plaire nous peine et nous étonne. La nature par elle-même serait bête s'il n'y avait l'art de vivifier les joues, les lèvres et les regards.

Un bas de soie, mais mal tiré. Beaucoup de tirs picturaux mais on ne sait sur quelle cible. Littérature explosive — mots grenades à main — Toute votre poésie de Paris est fleurie d'images comme le printemps, me dit-on, c'est un rêve d'adolescent. Nous, Allemands, nous sommes à l'âge d'homme et la vie de l'usine et de la rue rythme nos hymnes saccadés.

Berlin est une ville trop neuve dont les bras sont partout et la tête nulle part ; ou encore, un vrai chat à neuf pattes avec un palais et une gare au bout comme double griffe.

J'ai vu nourrir au Jardin zoologique de voraces tortues et des plantes carnivores. Les singes ont tous fui à Munich. Ni fleurs, ni chevaux, ni chiens dans les rues. Les demoiselles de chez Wertheim ne flirtent pas avec les clients. On fume dans le métro ; il y a des femmes qui ont des amants.

La flèche de la cathédrale de Strasbourg transperce le cœur de tout bon Allemand.

Cologne a Max Ernst, un pont Wilhelm-gothique et la rue des Boutiques — Francfort, des grottes dans ses cafés, — Frohnau, Carl Einstein, et Stieglitz, Westheim.

ÉDITION DE LA GALERIE
S I M O N

29^{bis}, RUE d'ASTORG
: PARIS VIII^e :
(PRÈS SAINT-AUGUSTIN)

Vient de paraître :

CŒUR DE CHÊNE

POÈMES PAR PIERRE REVERDY

: ILLUSTRÉS DE GRAVURES SUR BOIS :

: : : : : PAR MANOLO : : : : :

90 ex. sur hollande Van Gelder. 115 fr.

10 ex. sur japon impérial. 225 fr.

LES ECRITS NOUVEAUX

Recueil Mensuel de Littérature

COLLABORATEURS :

Gabriel d'Annunzio, Pierre Benoit, André Billy, André Breton,
Paul Claudel, Louis Aragon, Jean Cocteau, Georges Duhamel,
Léon-Paul Fargue, Henri Ghéon, André Gide, René Gillouin,
Edmond Jaloux, Jean Giraudoux, Max Jacob, Comtesse de
Noailles, Jules Romains, Tristan Klingsor, André Rouveyre,
André Salmon, André Suarès, Jérôme et Jean Tharaud,
-:- -:- -:- -:- -:- Paul Valéry -:- -:- -:- -:- -:-

Vente et Abonnement : Le Numéro 3 Francs

Un an : pour la France 30 francs, pour les autres Pays 36 Francs

Directeur : Maurice MARTIN du Gard

100, Rue du Faubourg Saint-Honoré

J'ai rencontré un poète futuriste nommé Vasari indigné de manger chaque jour des pommes de terre.

Les Allemands parlent aujourd'hui une langue que nous ne comprenons plus.

PAUL DERMÉE.

LIVRES REÇUS

SCAFERLATI POUR TROUPES, *poèmes*, suivis de *La Malemort*, de Jean Lefranc, par Maurice Betz.

Jusqu'à la prochaine, qui ne saurait tarder, le livre de guerre ne vaudra plus grand'chose. Nous ne connaissons que trop le coup de sifflet des obus : pour qui sont ces serpents ?...

Mais *Scaferlati pour troupes*, qui est d'un poète sensible autant qu'adroit nous apporte « une bouffée de rêve et de souvenirs ».

Maurice Betz, naguère adora Francis Jammes et Walt Withmann mais il y a mieux et plus dans son recueil d'essais : le goût des images habilement choisies, plus habilement placées, le don de l'impression directe, le ton de la simplicité. Amour, simplicité du cœur écrit le poète, un poète qu'enfant nous ne connaissions pas mais qui, du premier coup se classe parmi les meilleurs de notre génération.

Une langue sûre d'elle-même, pas une phrase inutile, pas une larme de trop !

*La vie nous a laissé
plus de sources de joie
que n'a de chants la route.*

Marcel SAUVAGE.

POINT DE MIRE, par Céline Arnould.

Le monde vu du fond de la mer. Si vous n'êtes arbre à corail ou madrépore, vous ne pouvez rien comprendre à l'art de Céline Arnould. Il faudrait en plus être un arbre à corail intelligent et qui pense. Un poème comme *Jeu d'échecs* ne se peut aborder de front. Il y faut une âme à l'instar. On espère peut-être de nous une explication logiquement raisonnable, une coordination raisonnée de ces poèmes ! Il n'y en a pas. Céline Arnould pense par association d'idées. Une image appelle une autre image d'après des lois qui sont les lois même de la pensée. Chaque poème est un corps complet et parfaitement organisé auquel des nécessités intérieures et

LISEZ
Le COURRIER MUSICAL
(bi-mensuel)
et La SEMAINE MUSICALE
(hebdomadaire)

Les 2 grands périodiques qui publient
des articles et comptes rendus de Florent Schmit, Darius Milhaud,
L. Auber, André Caplet, Honegger, etc.
des correspondances du monde entier.
des suppléments musicaux.
des illustrations.
les programmes détaillés de tous les concerts.

1.000 pages de texte par an

Abonnement global : 35 frs. - Séparément 25 et 12 frs.

Spécimen gratuit : 29, rue Tronchet, Paris - (8)
où l'on trouve des billets numérotés pour tous les concerts
(Téléphone : Gut. 79-48).

ÇA I R A

Revue mensuelle d'Art et de Critique

DIRECTION-ADMINISTRATION : 61, Hofstraat, Eeckeren-Anvers.

Abonnement de 6 mois (6 numéros) fr. 8.

— d'un an (12 numéros) fr. 15.

Le Numéro fr. 1.50

Collaborent à "ÇA I R A" : P.-A. Birot -:- Léon Chenoy -:- Paul
Eluard -:- Maurice Van Essche -:- Ivan Goll -:- Willy Koninckx -:-
Jacques Lothaire -:- Paul Manthy -:- Georges Marlier -:- Paul
Neuhuys -:- Clément Pansaers -:- Pascal Pia -:- F. Picabia -:-
Ch. Plismer -:- Ezra Pound -:- G. Ribemont-Dessaignes -:- André
-:- -:- Salmon -:- Marcel Sauvage, etc.. -:- -:-

Vient de Paraître aux Éditions de "ÇA I R A"

Paul Neuhuys : Poètes d'Aujourd'hui (L'orientation actuelle de la
conscience lyrique).. .. fr. 6.00

DÉPOT GÉNÉRAL A PARIS : 3, RUE BERTHOLLET (V^e)

lointaines imposent sa forme et sa dimension. Ex. : *Jeu d'échecs*.

Mais, avant tout, Céline Arnould ne fait pas de littérature. Nous ne sommes pas pour les règles. Mais plus une littérature se passe de règles, plus elle a besoin de reposer sur la vie, de se modeler sur la vie, de s'infuser de la vie. Si aux yeux de certains la littérature d'à présent n'apparaît plus que comme une mandarinade de lettrés décadents, la faute en est à quelques artificiels assembleurs d'images mécaniques, posées là comme des papillons tout faits. Mais la poésie de Céline Arnould est une explosion d'ardentes sèves. C'est la vie elle-même qui pousse au dehors des efflorescences si nourries : c'est comme un brasier d'images :

Voici venir habillées d'austères musiques les fanfares du soir
ou :

Le cortège de ses mains jointes en fougères stellaires.

Un poème de Céline Arnould a une couleur de cendre verte et de piment violet, et de toutes les choses en général qui font penser à ces clowneries merveilleuses et autres parades foraines dont s'enchantent les grands enfants.

Le recueil est précédé d'un portrait de Céline Arnould par Halicka qui est comme une classification de son âme.

Antonin ARTAUD.

ESSAI DE RÉHABILITATION DE GILLES DE RAIS par le Dr Ludovico HERNANDEZ (Edit. Bibliothèque des Curieux).

Le braquemart de Gilles de Rais est célèbre dans l'Histoire. On appelait ainsi une lourde épée dont s'est servi précisément Gilles de Rais pour égorger de jeunes pages innocents. Ce fut un des plus grands dépeceurs de toutes les époques on lui attribue des centaines et des centaines de victimes facilitées par le troc des jeunes enfants. Grand protecteur des arts, riche de cinquante millions (ce qui signifiait quelque chose à l'époque comme milliardaire aujourd'hui). Il fut jugé et condamné sous l'influence néfaste du duc de Bretagne et de l'évêque de Nantes, deux personnages qui convoitaient ses biens et les eurent. On a longtemps confondu Gilles de Rais avec Barbe-Bleue — chose inexplicable puisque le prédécesseur de Landru tuait des femmes qu'il avait aimées alors que Gilles de Rais massacrait des enfants et que la vue du sang lui suffisait. Pas un seul témoin ne le déchargeant, Gilles de Rais fut brûlé vif avec ses deux domestiques. Et vraiment il n'y avait que des témoignages suspects émanant de gens soumis à la torture. Il ne mourut point en infâme mais en très honnête homme.

Dr Roberto GARCIA.

LIBRAIRIE STOCK

DELAMAIN, BOUTELLEAU & C^e

LES CONTEMPORAINS œuvres et portraits au XX^e siècle

Cette collection sous la direction de F. Fels a pour but de faire connaître au grand public les œuvres les plus significatives de notre époque. Chaque brochure contient un portrait de l'auteur, une notice biographique, une œuvre caractéristique

VIENT DE PARAÎTRE :

ANDRÉ SALMON. — **Prikaz**

Notice de G. Gabory - Portrait par Survage

FRANÇOIS DE CUREL - **Le Solitaire de la Lune**

Notice de F. Fels - Portrait par Fournier

ELIE FAURE. — **Les Constructeurs**

Extraits (Nietzsche et Cézanne)

Notice de P. Budry

MAX JACOB. — **Le Cornet à Dés**

Notice de G. Gabory - Portrait par Picasso

PIERRE MAC ORLAN. — **La Bête conquérante**

Notice de André Salmon - Portrait par Chas Laborde

JEAN COCTEAU - **Le Secret professionnel**

Notice de Larousse - Portrait par Picasso

JEAN GIRAUDOUX — **La Pharmacienne**

Portrait par Gorvel

Pour paraître ensuite : Kipling -:- -:- Freud -:- André Suarès
-:- Les Tharaud -:- Jaurès -:- Maurice Barrès -:- Bernard Shaw -:-
Apollinaire -:- Einstein -:- André Gide -:- Foch -:- Sertillanges
-:- -:- Georges Duhamel -:- Anatole France -:- Jules Romains -:- -:-

PRIX DU VOLUME : UN FRANC



P I T O E F F

Sans doute, il y a dans Pitoeff un tempérament essentiellement fait pour le théâtre ; tout enfant, il se plaisait à jouer aux poupées, et il nous racontait qu'une fois son père se vit arrêté à la frontière de France, revenant de Paris, avec une malle contenant 100 poupées, ce qui ne laissa pas d'intriguer un peu les douaniers. A travers son enfance et sa jeunesse, et même pendant qu'il faisait ses études de droit, il se voua toujours avant tout au théâtre ; c'était en lui plus qu'une vocation, plus qu'une passion même, car son propre être se réalisait en donnant jour à ses idées sur le théâtre.

Ce qui me frappe dans Pitoeff, c'est qu'il ne se répand jamais en théories, il ne dogmatise pas et critique rarement ; ce qui est banal le rebute d'instinct, mais il ne condamne jamais ce qui ressemble même de loin à une tentative ; il n'avait certes pas fait ses plans d'avance, et durant ces six saisons de Genève, il n'a pas rêvé de construire une scène immense à laquelle on accède librement... ou une scène à plusieurs plans... ou une autre enfin qui se rapporte à l'ancien théâtre grec, etc. Non, il a tenté isolément de réaliser le milieu de chaque pièce avec les moyens dont il disposait dans l'instant. Dès lors nous ne l'ignorons plus, — et malgré les « si » et les « quand » des critiques, du public, et tout le sacro-saint respect dû à la tradition, nous qui aimons Pitoeff, et qui aimons le théâtre ou la vie à sa manière, ou

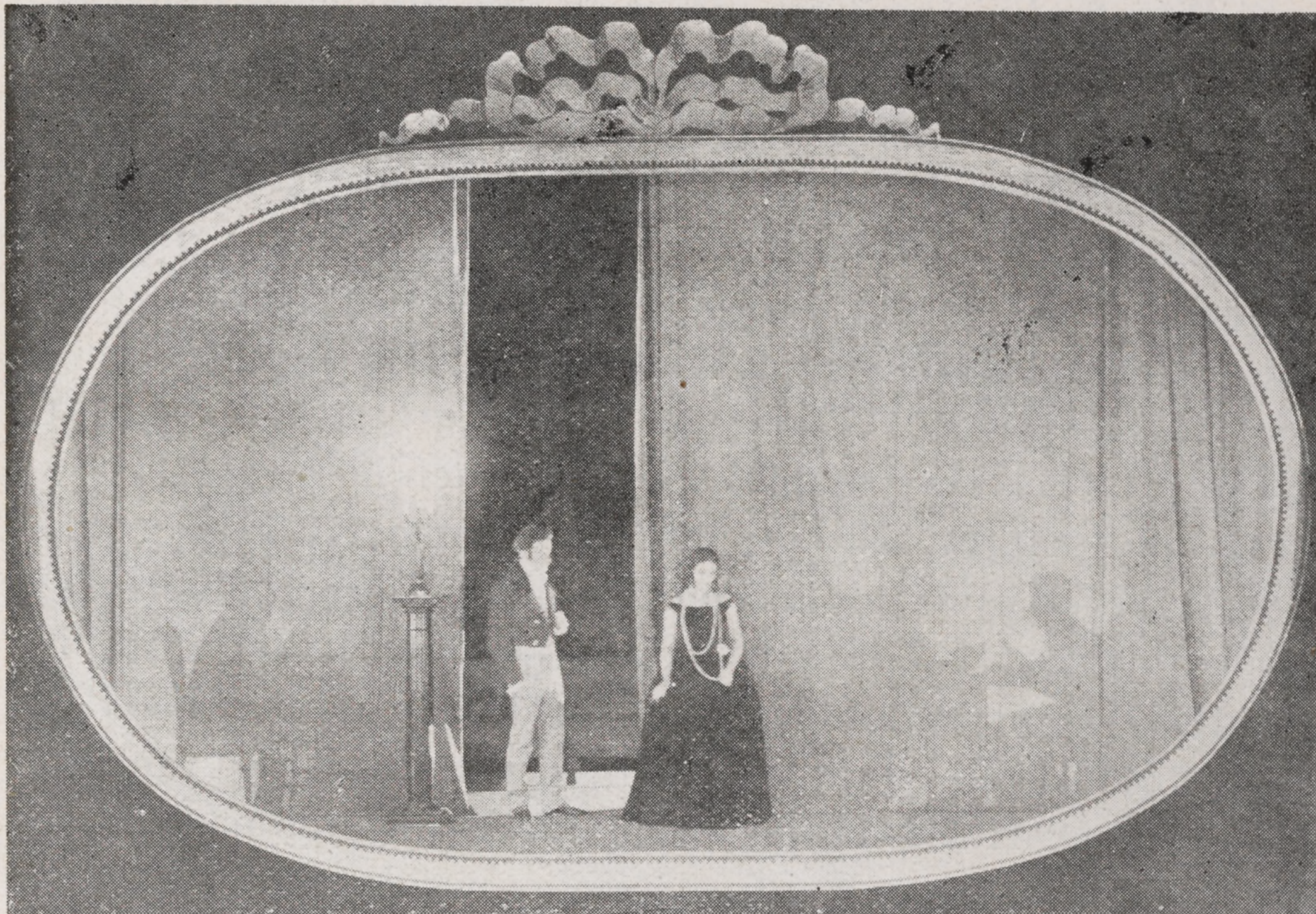
les deux ensemble, car ces deux choses sont en lui étroitement liées — il n'y a pas de construction de scène idéale, il n'existe pas de système, de tentures, de praticables, de toiles peintes, qu'on puisse prôner pour tel genre et croire meilleures en l'espèce que telles autres.

Il y a un homme qui est inspiré, *inspiré* à la lettre, par la pièce qu'il veut mettre à la scène ; son inspiration naturellement ne procède pas seulement du verbe, de sa compréhension littéraire ou artistique de l'œuvre mais aussi du processus qui se fait en lui, d'une vision en quelque sorte picturale des effets produits par les actes des divers personnages. Ainsi il n'est plus qu'une sorte de terrain précieux et finement sensible, qui reçoit des impressions violentes, et les rend, les transforme, en les faisant s'assimiler à sa propre pensée jusqu'à les faire revivre une seconde fois, c'est-à-dire les recréer à nouveau.

C'est ce que fait aussi le poète, qui est un doux réceptacle des sentiments humains et des miracles de la nature, et nous les présente dans la langue qui lui est propre.

Pitoeff donc vit en pensée avec les grands auteurs dramatiques de tous les temps, il flaire avidement le nouveau et voudrait de ses yeux percer l'inconnu, pour en extraire les chefs-d'œuvre qui ne sont pas encore. Faire ensuite passer les effets de sa sensibilité dans l'esprit des autres, des acteurs, des spectateurs, faire admettre son acception du beau, sans autre préoccupation que de sauvegarder l'idée essentielle de la pièce, voilà donc la mission du metteur en scène. Pour y arriver, il dispose de plusieurs moyens : le décor, la lumière, la mise en scène proprement dite, les costumes, et enfin ce mystérieux quelque chose qui anime tous ces éléments, et fait qu'une pièce est idéalement située, qu'elle nous émeut, et qu'elle laisse une trace profonde dans notre esprit.

Je n'irai pas trop loin en disant qu'un directeur de théâ-



LA DAME AUX CAMÉLIAS

tre conscient de ce qu'il fait, doit considérer qu'il remplit une mission, mission en quelque sorte morale, non pas de *moralité* cependant, car il n'est pas nécessaire qu'une pièce soit de tendance morale pour susciter en nous les plus belles émotions d'art. On peut y discerner la grande pitié humaine qui nous fait frissonner dans *Mademoiselle Julie*, par exemple, mais qui tout en nous permettant de suivre dans une analyse passionnée le pourquoi d'un acte comme le sien, nous laisse les nerfs intacts, parce que sachant qu'une situation semblable peut à coup sûr exister dans la vie, un travail aussi parfait et aussi savant que celui de Strindberg sur un cas pareil nous remplit d'admiration, et que cette admiration nous *délivre* à son tour de l'horreur de devoir y assister. Je parle ici au nom du spectateur averti, car il y en a beaucoup, certes, qui continueront indéfiniment à ne voir dans un spectacle que l'importance du sujet.

Si Pitoeff choisissait ses pièces en vue du succès matériel, ou même du succès tout court, il ne pourrait pas se laisser aller à sa fantaisie, ou plutôt celle-ci ne lui dicterait plus rien. A dire vrai, il l'a essayé. Naturellement il a bien fallu, quelquefois, donner une pièce dont on attendait quelque profit matériel, mais avec quel soin on choisissait alors celle qui, tout en satisfaisant le goût général du public, contenait encore un petit secret, un charme qu'on pouvait utiliser pour « en faire malgré tout quelque chose ». Ensuite, avec quel empressement Pitoeff ne revenait-il pas aux grands sujets qui le hantèrent toujours, aux Hamlet, aux Macbeth, à ce « Nikita » de Tolstoï, qui incarne la puissance du remords, au délicieux « Baladin du monde occidental », aux paradoxes de Shaw, à Ibsen, à tout ce dont enfin, on peut espérer avec le temps, tirer une leçon plus haute, à ce qu'on peut à travers les diverses époques de sa vie — jouer autrement ou mieux.

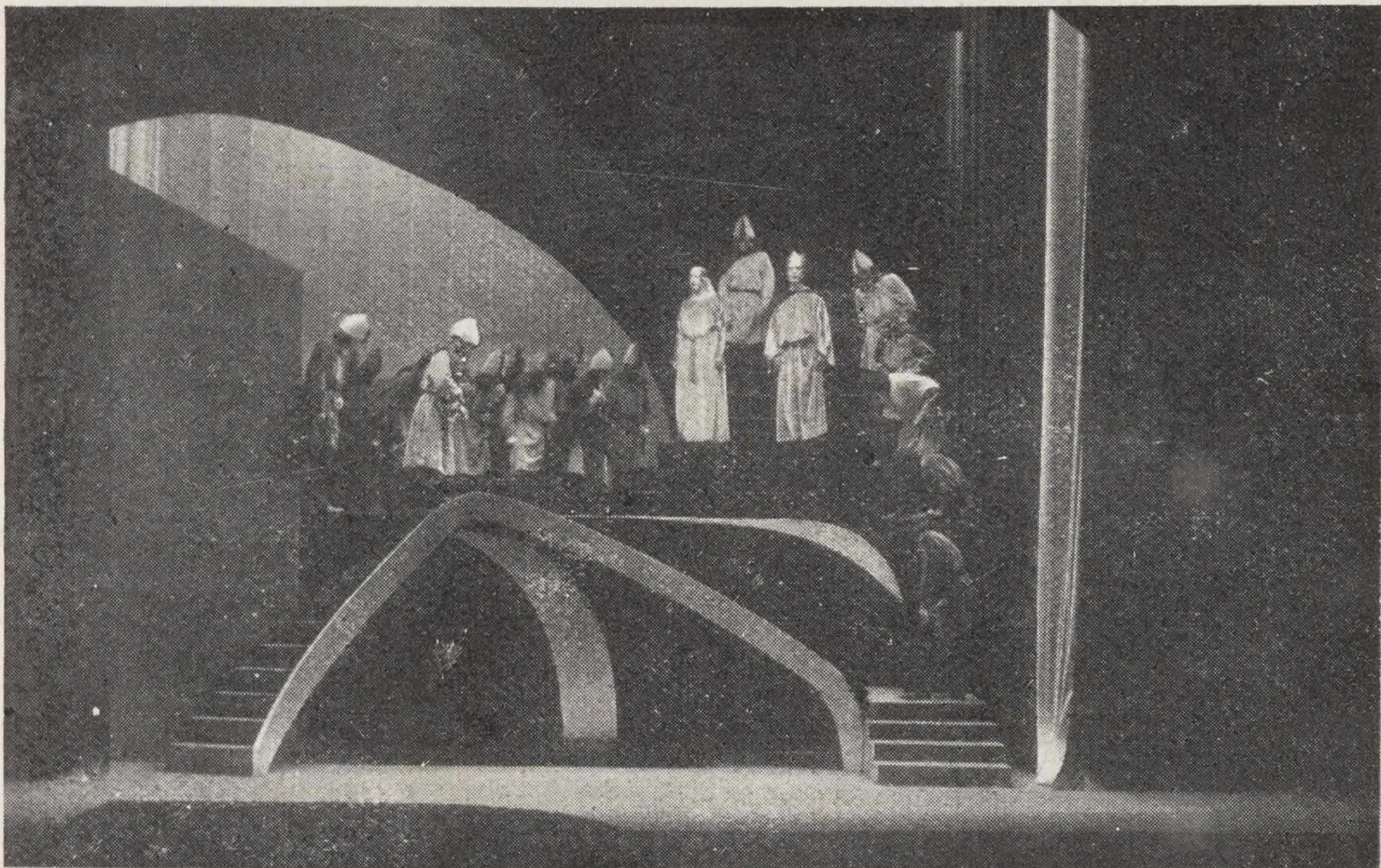
C'est ainsi que j'assistai il y a quelques années aux premières représentations, en français, de *Celui qui reçoit les gifles*, d'Andréew, pièce charmante et gracieuse, aux aspects mouvementés, et par là plaisante, mais dénuée d'un sens profond, me semblait-il, et bien plutôt entachée d'une sorte de sentimentalisme qui, à certains endroits, l'alourdisait. Je viens de la voir montée à nouveau, dans un sens complètement neuf ; Pitoeff, qui jouait le rôle principal de l'homme du monde dégoûté de tout, trouvant finalement à son goût les humbles clowns d'un cirque, mais mettant fin à ses jours et à ceux de la petite écuyère qu'il aime parce qu'il sait qu'il ne pourra pas la soustraire aux laideurs de la vie, donnait constamment la sensation de l'objectivisme parfait, non seulement celui de l'homme (l'homme dans la pièce) qui est supérieur par la pensée à tout ce qui l'entoure, et pour lequel la vie n'est plus qu'un drame plus ou moins bien représenté, mais encore celui de l'acteur qui sait qu'ici



CELUI QUI REÇOIT LES GIFLES

ce qu'il dit doit être lointain, averti, raffiné, stylisé en un mot. Et ainsi de tout ce qui l'entourait : s'il ne s'agissait que de la science de l'acteur, je n'en parlerais pas, dans un article qui concerne la mise en scène ; toute cette pièce, ni tragique ni comique, s'était transposée, par la force seule de sa vision, dans le domaine de l'irréel, et ainsi elle était devenue plus réelle pour notre esprit, tandis qu'alors qu'elle était jouée dans un sens plus réaliste, nous n'acceptons pas volontiers des situations un peu trop bizarres. Ceci, parce que Pitoeff, dans l'intervalle de trois ans, a mûri, s'est rapproché plus intimement du sujet.

Il y a des pièces qui doivent être fouillées comme par le scalpel de l'opérateur : exemple Ibsen, Strindberg. D'autres, où une voix terrible vous parle, qui vient de la conscience, et nous ordonne de réfléchir, comme *La puissance des Ténèbres*, *Le Cadavre vivant*. Celles où l'esprit critique



MACBETH

de Shaw et d'autres, comme par exemple la ravissante pièce de Duhamel, intitulée *Quand vous voudrez*, nous fait saisir des vérités qui n'en sont pas moins cruelles pour être dites dans un éclat de rire. Celles qui sont si passionnément aimées du metteur en scène, qu'il semblerait que son désir seul dût les faire surgir, les pièces enfin qui ne défendent aucune thèse, ne veulent rien prouver (ou du moins faut-il que le spectateur le sache démêler lui-même, car nulle parole ne le lui révèle, et la renommée n'a pas eu le temps de le lui apprendre), les pièces, en un mot, où la fantaisie occupe toute la place. Exemples : *Le Baladin*, *Les Tréteaux*, de Bloch, et cet inoubliable *Bourg Saint-Maurice*, de Chavannes, auteur suisse romand. Elle fut jouée cinq fois à Genève devant une salle à peu près vide ; il est probable qu'elle n'obtiendrait pas, à Paris, un succès beaucoup plus vif.

Enfin, il y a les drames de Shakespeare, à l'architecture grandiose, les *Hamlet*, les *Macbeth*, plus tard les *Othello*, les *Richard III*, celles dont personne n'ignore la

signification à laquelle les écoles nous initièrent, et pour laquelle il existe une tradition. Naturellement, je l'affirme, il n'existe pas de tradition à laquelle il faille se conformer ; dans ces drames, il y a une idée maîtresse, une idée grande comme le monde, et lors même qu'elle ne représente en apparence chez l'un que son ambition de domination suprême, et chez l'autre que les remords lassés d'une conscience filiale, causés par le meurtre d'un père, elles englobent pourtant toutes les pensées humaines, et il faut toute la sagesse et l'intelligence d'un homme pour les épuiser.

Lorsque Pitoeff fit à Genève (novembre 1920) sa causerie sur *Hamlet*, il s'assit en face de son auditoire, et, commençant par ces mots : « Je veux vous parler de la tragique histoire d'*Hamlet* », il devint tout blanc comme un linge et dut s'arrêter. On comprit alors que cet homme avait *toujours* pensé à *Hamlet*, qu'il avait rêvé de le jouer comme on rêve l'impossible, et que se trouvant tout-à-coup placé devant l'accomplissement du plus grand désir de sa vie, il était suffoqué par l'émotion. Il expliqua alors ce drame de manière que, le condensant dans un mot, il put dire : « *Hamlet*, c'est la vie, ce sera toujours, pour moi, la vie. »

Cette année ce fut la même chose pour *Macbeth*. Pitoeff nous expliqua qu'il eût dû figurer la tragédie par autant de décors qu'il peut y avoir de possibilités sur une surface qui s'étendrait à perte de vue, mais que, ne pouvant en réaliser autant, il en avait choisi une, une seule, qui donnerait la synthèse de son idée sur *Macbeth*. Là encore, il aurait pu dire : je n'aurais jamais fini de le démontrer, car ce drame, c'est la vie.

Dans tous les drames, les plus grands, comme dans les comédies de moindre envergure, c'est la vie qui domine tout, c'est elle qui nous exalte, elle que nous voulons connaître, et le metteur en scène, intermédiaire sublime entre l'œuvre et nous, doit nous en rendre palpable les effets.

Pitoeff joua pour la première fois, en 1917, à Genève, avec une troupe entièrement formée par lui et dans un théâtre loué par lui, *La Puissance des Ténèbres*, de Tolstoï ; un peu plus tard, *L'Echange*, de Claudel. Nous connûmes alors ce que c'est de jouer des pièces choisies devant un public friand de décors bien léchés et de toilettes du dernier cri. Oh ! Anatole France, c'est vous qui disiez : « Les acteurs me gâtent la comédie ; j'entends les bons acteurs. Leurs personnes effacent l'œuvre qu'ils jouent. Ils sont considérables, trop considérables. Je voudrais qu'un acteur ne soit considérable que lorsqu'il a du génie. Je rêve de chefs-d'œuvre joués à la diable dans des granges par des acteurs nomades. Mais après tout, il se peut que je n'entende rien aux choses du théâtre. » Dans tous les cas, ils sont rares, ceux qui ont ce goût raffiné des choses du théâtre, et Anatole France n'était pas là.

Le Baladin du Monde occidental, pièce irlandaise, par John Millington Synge, a été jouée dans un décor *peint*, représentant l'intérieur d'une auberge. Un jeune peintre, Birel-Rosset, associé par l'esprit et acteur tout ensemble, saisit les indications de Pitoeff et les exécute ; une table, des bancs, un comptoir. Tout autour, sur les tablettes des murs, des cruches de grès de diverses grandeurs, fatalement penchées, irréelles ; des casseroles en cuivre, une couleur infiniment mystérieuse partout dans cet espace dont il était impossible de définir la forme, car il avait une profondeur, mais pas d'angles. Cette apparence d'intérieur factice nous met aussitôt dans la situation d'esprit nécessaire pour goûter ce chef-d'œuvre qui ne s'apparente en rien aux pièces d'analyse ou aux pièces symbolistes, ni réaliste, ni idéaliste, ni féerique ; qui est proprement une pièce hypothétique, tout en restant humaine.

Le décor du *Miracle de Saint-Antoine*, de Maeterlinck, peint par Birel-Rosset, représente, au 1^{er} acte une anticham-

bre ornée d'un lavabo, d'un porte-parapluie, de deux bancs, de sièges. Les sièges sont peints, ils sont visiblement faux, pourtant le Saint s'y tient sagement assis ; il tourne le robinet et tient patiemment le seau qu'il doit remplir, quoique nul n'ignore qu'il s'agit d'une toile peinte derrière laquelle il n'y a rien. Le triomphe de cette pièce réside dans le décor du 2^e acte où, voulant figurer une salle à manger pleine d'hôtes assis et s'adonnant à la bonne chère, Pitoeff fait simplement peindre une table entourée de gens ventrus et rouges qu'on voit de trois-quart ou de dos. Cela augmente tellement le sens comique, profond et exquis de gaminerie qu'il y a dans la farce de Maeterlinck, qu'on ne voit pas comment on pourrait la goûter dans un décor représentant des objets réels.

Hamlet a été monté tout en pans coupés, pans carrés ou rectangulaires, maniables, c'est-à-dire attachés par des charnières, de manière qu'ils pussent être disposés en tous sens, formant alternativement triangles, carrés, devenant corridors du château, salle de spectacle, terrasse d'*Hamlet*, port de départ (agrémenté pour cela de quelques cubes indiquant des rocs). Il suffisait donc d'incliner vers le devant ou vers le fond ces parois, qui se composaient aussi en hauteur de deux parties distinctes, et de les présenter sous divers éclairages, pour obtenir des effets si différents qu'on ne savait plus que c'étaient toujours les mêmes. Ils étaient en bois recouvert d'étoffe et peints couleur acier. Les ombres y jouaient un grand rôle ; le spectre du roi, par exemple, n'était visible que par son ombre terrifiante projetée de derrière une paroi sur une partie en pleine lumière qui la rejoignait en équerre, et où se tenait debout le jeune prince.

Macbeth, comme je l'ai dit plus haut, se composait d'un décor unique, reproduit ici ; certaines scènes se jouaient devant le rideau, d'autres dans l'obscurité complète ; le banquet avait lieu sous la scène, les bruits seuls des rires

et des discours des convives arrivaient aux oreilles des spectateurs, tandis que, pourchassé par l'apparition du spectre et torturé de remords, Macbeth surgit deux fois à la surface, incapable de surmonter son trouble affreux, suivi par lady Macbeth qui raille son émoi et tente de le remonter. Le décor, disposé sur une scène trop exigüe, était bâti en hauteur, les escaliers donnant l'illusion d'aller jusqu'à l'infini. Ainsi les scènes de majesté et du triomphe de Macbeth se passaient en haut des gradins, tandis que les scènes de l'obscur crime se déroulaient au fond.

Le public, en général, ne semble pas sensible à la présentation du décor il en éprouve les effets sans le savoir ,

Le sens de cet article devait être : *Les idées de Pitoeff* sur la mise en scène. Pitoeff n'a pu répondre faute de temps, mais s'il le pouvait, il dirait : « On ne peut émettre d'idée générale sur la mise en scène, parce qu'elle fait corps avec le sujet de la pièce. Selon le cas, elle sera réaliste, dans un cadre simplement approprié ; d'autres fois, l'action pourra se dérouler entre quelques tentures grises ou noires (ou rouges, pourquoi pas ?), quelque signe extérieur indiquant seulement ses attributions ; ou devant une toile qui représente la mer, une forêt ou toute une ville ; la mer peut être une simple ligne que démarque la silhouette d'un navire, la forêt peut être épaisse de troncs entrecroisés ou désignée par un seul arbre ; le décor peut être vaste si la scène est de grande dimension, mais si elle est au contraire petite, il faut tout faire pour donner l'illusion qu'elle est grande. Si l'on ne peut aller en largeur, on peut aller en hauteur. On crée le décor selon le sentiment qu'on a de la pièce ; et, avant tout, il faut l'aimer, en chérir toutes les possibilités. J'ai joué *Hamlet* dans un tel décor et avec tels costumes ; mais j'espère le jouer un jour dans un autre décor, et aussi le jouer autrement. »

J. BUCHER.

LE RACHAT ASSURÉ DU SOLDAT DE QUIMPER

A Max Jacob.

N'est-ce, cinq fois au long de ta tunique,
Ardente la grenade, gravée au cuivre des boutons,
Le Sacré-Cœur, soldat breton
Et catholique ?
Soldat breton en garnison loin de Quimper
Montant la garde au Rhin qui ne vaut pas l'Odéon
J'ai, d'un cœur gros d'amour, voulu t'enseigner, mon
cadet,
En bon ancien, en bon copain, un bon truc militaire,
Rien de plus ; le chemin de ton Dieu par le Système D.
Le chemin de la paix par le système Dieu !
Sans demander ta route aux agents de liaison
Sans même une oraison
Tu trouveras le secteur merveilleux,
Parce que tu es pauvre, parce que tu souffres
Plus que moi. Cependant, possédé du bienfait des scrupules
Un signe d'éternel est dans ton matricule
Et tant de signes encore dans tous les caractères intraduisibles !
Un signe d'éternel est dans le centre de la cible,
— Prends garde au Rhin et à ses filles !
Mahot ! Nigousse ! Bleusaille ! et vrai saint militaire !
Qui « *ne sait ni lire ni écrire* »
C'est justement ce qu'il faut pour lire les extraits du Code
Si tu as laissé aux Boches, là-haut, ton *Paroissien du Poilu*

Qu'on m'a donné aussi et que je n'ai point lu.
O divin illettré lisant avec méthode.
Ta foi, mon bleu, c'est le Filon !
Dieu, le seul Dieu, le Dieu à cinq galons
Dieu qui t'absous, c'est une affaire !
Et Dieu depuis longtemps a du te repérer.
Il ne faut plus désespérer ;
Même si te manquent les soins
Que le sergent tonsuré donne
Tour à tour en infirmier et en curé.
Tu n'en as pas besoin.
En marche, quand sonne et bat la clique,
Laisse-les donc gueûler *La Noire est belle et ses tétons...*
Touche en silence tes boutons,
Cinq fois au long de ta tunique,
Soldat breton
Et catholique
Qu'attend aux bords mouvants d'un océan d'éther
Dieu sur son promontoire orangé
Mahot ! Nigousse ! Bleusaille ! et vrai saint militaire !
Soldat chrétien qui « *ne sait pas nager* »

ANDRÉ SALMON.



ADIEUX AU PRESBYTÈRE DE SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE

Eldorados ! nymphes dans un jardin de prêtres
les nids d'or du Phénix aux pampres des fenêtres
et des taches d'azur au fleuve qui passait
Courbez-vous ! courbez-vous, branches qui vous lassez
comme un ciel plus petit et plus sombre sous l'autre !
Et le plissé de l'eau dessiné par Lenôtre
Venait de loin saluer l'ombre des arbres, le gazon.
J'ai vu naître et mourir ici quatre saisons
et souffre à vous quitter, ô charmante ceinture
de champs, de monument, de fleuve, de verdure !
J'ai vu tourner ici près de mon écritoire
les siècles et les rois, les dieux et leurs victoires :
quand mes yeux de la treille allaient aux géraniums
mon cœur disait « printemps » et ma plume « Actium »
Je mêlais le Folklore enchanté, le zodiaque,
le char de Phaéton, Venise et les cosaques
avec poules, lapins, vignes et champignons
Majorque, Aliaska, le château d'Avignon
avec abricotiers, fraises et perdrigons
saint François d'Assise, Aureng-Zeb, les insectes
papillons, sécateurs, la bêche et les Pandectes.
Adieu, coffret dans l'herbe, antique presbytère,
aimable prêtre, adieu, de qui j'ai tant appris.
Habitué à quitter les douceurs de la terre
à reconnaître en Dieu sa richesse et son prix
nous saurons à la mort la quitter tout entière
pour aller avec Lui goûter le Paradis.

V O Y A G E S

Saint-Benoît-de-Vieille-Vigne
Polinge en Orléanais
ta plaine calme et ta Loire bénigne
me feront oublier Paris et ses attraits.

Pour les peintres hospitalière,
la Bretagne attache et distrait.
Pour les Anglais, Tarn et ses grottes,
ascensions des villes du Lot.
Paris pour les hommes d'affaires.
Le Vésinet pour les douairières.
Pour gens de lettres, le pilote !
Dans le Midi pour la chaleur.
Dans les Alpes pour la grandeur.
Deauville pour les gens de la fête,
et Lugano pour les poètes.
Sur la cathédrale Astaroth,
pour un lecteur de Walter Scott.
Pour les amants, pour les familles,
coins, bois charmants, plages tranquilles.

A celui qui ne veut que purifier son âme,
afin d'honorer Dieu et d'augmenter sa foi,
qu'importe l'Océan gigantesque et son drame,
l'histoire et sa folie, les bosquets et leurs charmes,
les pics et leur effroi !
les mosaïques, les tableaux !
Que Simon de Montfort possédât Carcassonne
Après Oliba deux,
qu'au château de Morlaix un guide nous mentionne
Barbès prisonnier glorieux,

que le Rhône quittant dans un val de sapins
Bellegarde y soit d'émeraude
ou qu'un marbre, débris d'un monument romain,
sur Monte-Carlo s'échafaude,
si mon corps est un boulevard aux démons,
si mon œil ne voit pas, si mon oreille est sourde,
qu'ils soient à l'hôtel, en wagon,
Avec un prêtre à Lourde,
qu'importe ! Vous m'offrez la terre
et je ne bouge pas quand le démon me tient,
le monde où tout remue, et moi je suis de pierre,
tendre monde ! je n'aime rien !

Pourquoi courir après les marbres
moi qui ne sais voir dans un arbre
que du vert autour d'un poteau ?

Préparez-vous par la prière
à chérir une herbe, un oiseau,
à trouver dans la primevère
la beauté des plus vifs émaux.

Mains des anges, bras invisibles,
venez d'un mastic plus doux
composer un autre calibre
à mon cœur trop dur aux coups.
Sans obstacle, entre en moi, lumière,

force les portes du tombeau
pour m'unir à l'élémentaire
grain de sable, à la goutte d'eau.

Plate, la terre plate est le reflet du ciel,
les fleuves sont les cicatrices du Dieu mort,

les blés sont les Cheveux, les fontaines le Miel
qui coule de Son Cœur, qui coule de Son Corps.

La photographie du monde est dans ma tête,
je ne veux rien que cette image de Dieu que vous m'êtes.
Je ne veux que des hommes tels que, Dieu, vous les faites.

J'attends la paix du soir dans tes plaines fertiles,
Orléanais ! faucille oubliée sur les champs
La Loire est l'éternel emblème des durs travaux d'Adam.
O lointains du lointain ! gris bleu pommelé d'îles,
d'églises pommelé ! villages endormis,
lointain d'arbres lointains sur l'Océan fragile
des blés, soyeux espoir que Dieu bénit.
J'aime un village neuf éclatant de fortune,
un hôpital par l'intelligence construit,
qu'il y ait un jardin à la Maison Commune,
qu'une auto sans troubler la gloire pastorale
du silencieux génie que tout proclame ici
vers une gare au loin mène des céréales ;
j'aime des enfants nets, des filles raisonnables,
j'aime les mères pieuses, les pères travailleurs,
de la gaieté sans bruit, peu de vin sur les tables,
le dimanche à l'église, des jeunes gens au chœur.

MAX JACOB.



ASPECTS D'ANDRÉ GIDE

Dans la *Revue Universelle*, M. André Gide vient d'être qualifié par M. Henri Massis de démoniaque. Je serais étonné qu'il en eût été fâché ; je serais même étonné qu'il n'y eût pas pris un secret divertissement. Satan est essentiellement un révolté ; et les idées d'André Gide ne sont que les expressions diverses d'un même désir de défense. Il ne veut pas être retenu : il veut être toujours susceptible d'aller plus loin qu'il n'est encore allé. Par cela, ses livres se ressemblent, et il est illogique de juger « déconcertante » la publication de la *Porte Etroite* après celle des *Nourritures Terrestres* et de l'*Immoraliste*. Ce ne sont pas des œuvres d'ordre différent ; elles manifestent le même désir d'atteindre un bonheur dont la plus précise conscience que l'on en puisse avoir est d'être supérieur au bonheur que l'on possède. C'est ce désir, presque seul, qui fait agir Alissa ; et les deux Ménalque eussent vu sans étonnement ses gestes et deviné sans doute ses pensées.

Alissa, que l'on veut considérer comme le personnage par la création de qui M. André Gide se contredit le plus absolument, semble agir autrement que les principaux personnages de son œuvre, surtout parce qu'elle est femme et parce qu'une même façon de concevoir la vie, exprimée par deux êtres différents, produira des actes qui sembleront différents ; mais des phrases : « O Seigneur ! Gardez-moi d'un bonheur que je pourrais trop vite atteindre ! Enseignez-moi à différer, à reculer jusqu'à vous mon bonheur », et : « Dieu, c'est ce qui est devant nous. — Chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir », qui pourrait dire, sans se reporter aux textes, laquelle est tirée de *Nourritures Terrestres*, et laquelle de *La Porte Etroite* ?

Le désir de ne jamais s'enfermer intellectuellement doit s'exprimer dans toutes les œuvres d'un écrivain qui le ressent, car c'est le désir de devenir supérieur à ce qu'il croit être. J'écris « supérieur », M. Gide dit « différent » ; mais l'intérêt qu'il porte à un homme est d'autant plus grand que cet homme est davantage lui-même, et l'homme dont la valeur est portée à son plus haut période est, pour lui, celui qui n'offrirait pas avec les autres hommes que les analogies inéluctables. S'efforcer vers un but imprécis, en considérant la valeur que l'on possède et la possibilité où l'on est de l'augmenter, c'est la manifestation de toute intelligence et de toute véritable foi. Les saints tentaient de s'approcher de Dieu, tantôt par la souffrance volontaire, tantôt par l'amour ; mais cette souffrance volontaire n'était qu'une forme d'amour, que sa violence et les sensations qu'elle causait rendaient plus précise et presque réciproque. Souffrir pour Dieu et souffrir par Dieu sont deux formes différentes d'une même sensation si l'on considère que la présence divine qu'impliquait la douleur était créatrice d'un bonheur tel que la souffrance cessait d'exister en tant que souffrance pour ne plus le faire qu'en tant que sensation. L'amour qui trouve en lui-même l'intensité qui lui est nécessaire est rare chez les saints ; il existe néanmoins. Ceux qui trouvent dans la ferveur une exaltation intense sont souvent des prédicateurs ; ils n'inspirent point la crainte ; à peine inspirent-ils le respect ; mais leur influence est extrême, et des disciples les entourent, plus innombrables que ne sont jamais ceux qui s'approchent des autres apôtres. A. Gide, qui n'est pas un saint, enseigne l'amour ; cela le conduit parfois à ne pas enseigner la sagesse. Ne le regrette-t-il pas ? L'indifférence qui, à cet égard, semble la sienne est malaisément conciliable avec une intelligence d'autant plus humainement logique que l'on croit qu'elle l'est moins et la subtilité qui fait de lui le critique le plus

suivi de notre temps. Eût-il d'ailleurs souligné qu'il n'enseignait pas la sagesse, s'il avait désiré enseigner seulement autre chose? Il sait trop combien une sagesse « accommodée » à l'intention et à l'usage d'une intelligence est préférable à une sagesse absolue et combien elle est susceptible de lui être préférée. Mais il est dangereux d'être indifférent à la sagesse. Vouloir ne pas l'enseigner, c'est parfois risquer de la heurter. La seule déception réelle que puisse causer M. André Gide, c'est la proposition qu'il nous fait d'une attitude telle qu'il refuse de s'y soumettre tout à fait. Beaucoup pourraient séparer ce qui, dans l'œuvre de M. André Gide résulte de ses idées de ce qui n'en est pas la conséquence, qui s'y refusent parce qu'ils n'en concevraient nul plaisir. Et ses livres qui sont fort beaux, sont quelquefois considérés comme des preuves de la valeur de théories dont ils sont presque, artistiquement, la réfutation.

Pourquoi opposer la *Porte Etroite* aux *Nourritures*, *Madame Bovary* à *Salammbô*? Un livre est presque toujours le résultat d'une contradiction. Sans doute, certaines influences philosophiques se manifestent-elles fort longtemps ; elles s'atténuent, et, presque disparues, semblent être fort différentes d'elles-mêmes autant qu'une couleur diluée dans l'eau le devient de ce qu'elle était, pure. Parfois une influence fortement subie, en s'éliminant, crée l'influence contraire, ainsi qu'il advint à Remy de Gourmont. Mais ce par quoi un auteur est destiné à vivre en *tant que littérateur* ne variera qu'à peine. La personnalité artistique d'un écrivain est aujourd'hui aussi indépendante de l'évolution de ses idées que peut l'être celle d'un peintre de ses sujets. Car, pour s'exprimer artistiquement, l'artiste est obligé de se plier à une discipline ; je dirai que pour s'exprimer avec valeur il doit se plier à une discipline choisie par lui, et suffisamment d'accord avec

lui-même pour ne pas produire un changement, mais une stylisation. La seule contradiction profonde que l'on puisse trouver chez lui serait donc renoncer cette discipline après l'avoir choisie. Je ne parle pas ici du seul style, mais aussi de la construction, de la vie même de l'œuvre d'art. M. André Gide propose toujours à l'artiste de se différencier. Mais, s'il quitte les qualités qui lui sont offertes par sa race, développera-t-il sa personnalité, ou subira-t-il seulement les influences d'autres races ? Car, pour se différencier, il devra quitter tout ce qu'il sent en lui de commun avec ceux qui l'entourent. Se plier à une discipline française, c'est se défendre à l'avance contre la possibilité d'être soumis à une discipline étrangère ; c'est aussi choisir la discipline la plus douce, puisque la plus en accord avec ses désirs. Sans doute, la connaissance des esprits étrangers a-t-elle un grand avantage : elle fait connaître profondément l'esprit français, celui-ci n'existant qu'en fonction de celui-là. Nous nous découvrons à travers les littératures de l'Est.

Sa philosophie, dit-on, ne lui est pas personnelle ; nous ne devons oublier ni ce qu'elle doit à Schwob, ni ce qu'elle doit à Nietzsche. Des pensées furent exprimées, qui étaient en lui. Ne pouvant les quitter sans cesser d'être lui-même, il les transforma si bien qu'il leur donna la vie. D'ailleurs, il ne faut peut-être pas considérer André Gide comme un philosophe. Je le crois tout autre chose : un directeur de conscience. C'est une profession admirable et singulière ; mais beaucoup de jeunes gens aiment à être dirigés. M. Maurice Barrès s'y employa longtemps ; M. Gide aussi. Il n'est point négligeable, certes, d'être un homme qui crée l'état d'esprit d'une époque. Mais, alors que Barrès n'a su que donner des conseils Gide a montré cette lutte entre nos désirs et notre dignité, entre nos aspirations et notre volonté de les dominer ou de les utiliser que j'appellerai

le trouble intérieur. Par ses conseils, il n'est peut-être qu'un grand homme de « ce matin » — une date. Mais par cela, autant que par son talent d'écrivain qui le fait par bonheur le plus grand écrivain français vivant, il est l'un des hommes les plus importants d'aujourd'hui. A la moitié de ceux que l'on appelle « les jeunes » il a révélé la conscience intellectuelle.

(*A suivre.*)

ANDRÉ MALRAUX.

L U C I O L E

Lorsque la longue averse eut cessé, des roses montèrent jusqu'à la fenêtre et le petit joueur de mandoline tira un jeu de cartes de sa poitrine.

Les fleurs du square étaient des verres de liqueurs multicolores. L'une me versa l'amour et depuis cette heure j'entends des cloches et des sonnaillles qui reculent au fond de l'interminable avenue.

La dame de trèfle attend le jeune valet de pique. Lucie était nubile à peine lorsque je la connus. Que le temps passe vite à toujours attendre le lendemain.

Ses doigts sont soignés comme des cils. La manucure a des œillets étranges à son balcon : bleus comme des larmes.

Si tu viens trop tôt tu me trouveras au Hammam.

L'odeur du santal a le don d'illuminer mes rêves.

Cet être agile né de moi tourne et se love dans une bulle de savon.

O amour, oiseau blessé qui ne vit plus que de mirages !

Les toits sont bleus comme les ans.

La vie passe comme le vent.

Et je suis pour toujours la plume

Que l'oiseau a semée dans le ciel...

Paul DERMÉE.

I N C I D E N T

Taxi qui patine... ah
le pavé gras !

Saint-Lazare : on entre par la Sortie
malgré l'agent de service qui pense ailleurs
(apéritif).

Une affiche en couleurs
offre une Normandie
parfum de vache. Mais le meilleur
des chocolats, voyez Lombard.

« Porteur ! »

Je souris à Clotilde endormie
là-bas si seulette...

« Chérie ! »

— Hein ? quoi ? tu charries ! —
Swing sang sur soi Soins
(odeur de pharmacie
comme une enfance au loin).

M A L D E T E R R E

Vivre sans autre volonté
que de hâter la fin du monde

évasion liberté

ailleurs nouveau-né

car depuis qu'on sait que la terre est ronde
on a mal au cœur d'y dessus tourner.

JEAN-VICTOR PELLERIN.

SALON DES INDEPENDANTS



KARS

Je ne sors pas sans tristesse d'un salon de peinture. Pourquoi réunir tant de tableaux dans ces grandes salles froides ? Les mauvais livres qu'on garde dans les bibliothèques, au moins ils sont fermés et souvent agréables au regard, mais les mauvais tableaux ! Les fausses femmes qui sourient dans leur cadre, les natures presque mortes... le désespoir du peintre et la mélancolie du visiteur. On arrive devant le tableau qu'on aime, lassé déjà par ceux qu'on n'aime pas.

La peinture est triste, hélas ! et je n'ai pas vu tous les tableaux !



LUC-ALBERT MOREAU

Quatre mille toiles et plus de mille peintres ! Faut-il parler des derniers venus au cubisme, si ennuyeux, si lourds, des audacieux supposés, des Icares qui ne s'envolent jamais, des esthéticiens macaroniques et des jeunes filles aux pinceaux que chantait Jean Pellerin ? Non, n'est-ce pas ? Ni des essais de vrombisme, d'expressionisme, de tataïsme, j'en passe et des meilleures écoles.

Le plaisir artistique est difficile à trouver au Grand-Palais. L'Art est un choix... J'y songeais auprès d'une dame « dont le regard n'est pas pareil au regard des statues » de la rotonde où nous étions, une dame semblable à la déesse trop belle et qu'on ne saurait peindre.

Georges GABORY.

Le Salon des Indépendants est toujours le seul, le grand Salon des énergies jeunes qui ne peuvent que faiblement se manifester ailleurs.

Ce fut cette année un des meilleurs. Peut-être un peu



MORTIER

trop nombreux les sous-machin et les sous-chose, mais malgré tout, ne manquent pas les talents originaux, libérés, et qui respirent sans soucis de mesquinerie et d'intrigues.

Que penser du classement alphabétique ? Il n'est pas plus juste ni plus commode que d'autres. Alors pourquoi ? Mystère des vases clos, éclos dans des coteries, et de gens qui se sont trop amusés aux Musées.



CRISSAY

Faite de grâce aiguë,
C'est d'abord Irène Lagut ;

Marguerite Crissay, avec un portrait de violoncelliste plein de mouvements harmonieux ; Suzanne Valadon, dont le talent est toujours grand ; Reno Hassenberg, aux recherches si personnelles et agréables ; Maria Blanchard, avec une longue, longue toile, inférieure à la *Communiant* de l'an dernier mais dont les jaunes rutilent ; Cheriane, avec une maternité et un nu pervers, servit elle-même de modèle pour un portrait de M^{me} Fuss-Amorè. Nous regrettons l'absence de M^{me} Halicka, mais nous trouvons M^{me} Lewitzka et Alice Bailly qui montre un portrait très cérébral du compositeur Darius Milhaud.



FÉDER

Que penser de Luce, Leveillé, Portal, Taquoy, Lacoste, Picard-Ledoux, Mainssieux, Fougita, les Verdillan, Vogelvelt, Eisenschitz, Lemercier, Parent, Kvapil, sinon qu'ils sont d'excellents chercheurs bien que de tendances diverses. Mais il faut dire en toute sincérité tout le plaisir que nous a donné la remarquable toile de Luc-Albert Moreau, intitulée *Etude sur la Boxe* : c'est un pugiliste qui se repose dans l'angle du ring, il défaillera peut-être tout à l'heure, mais

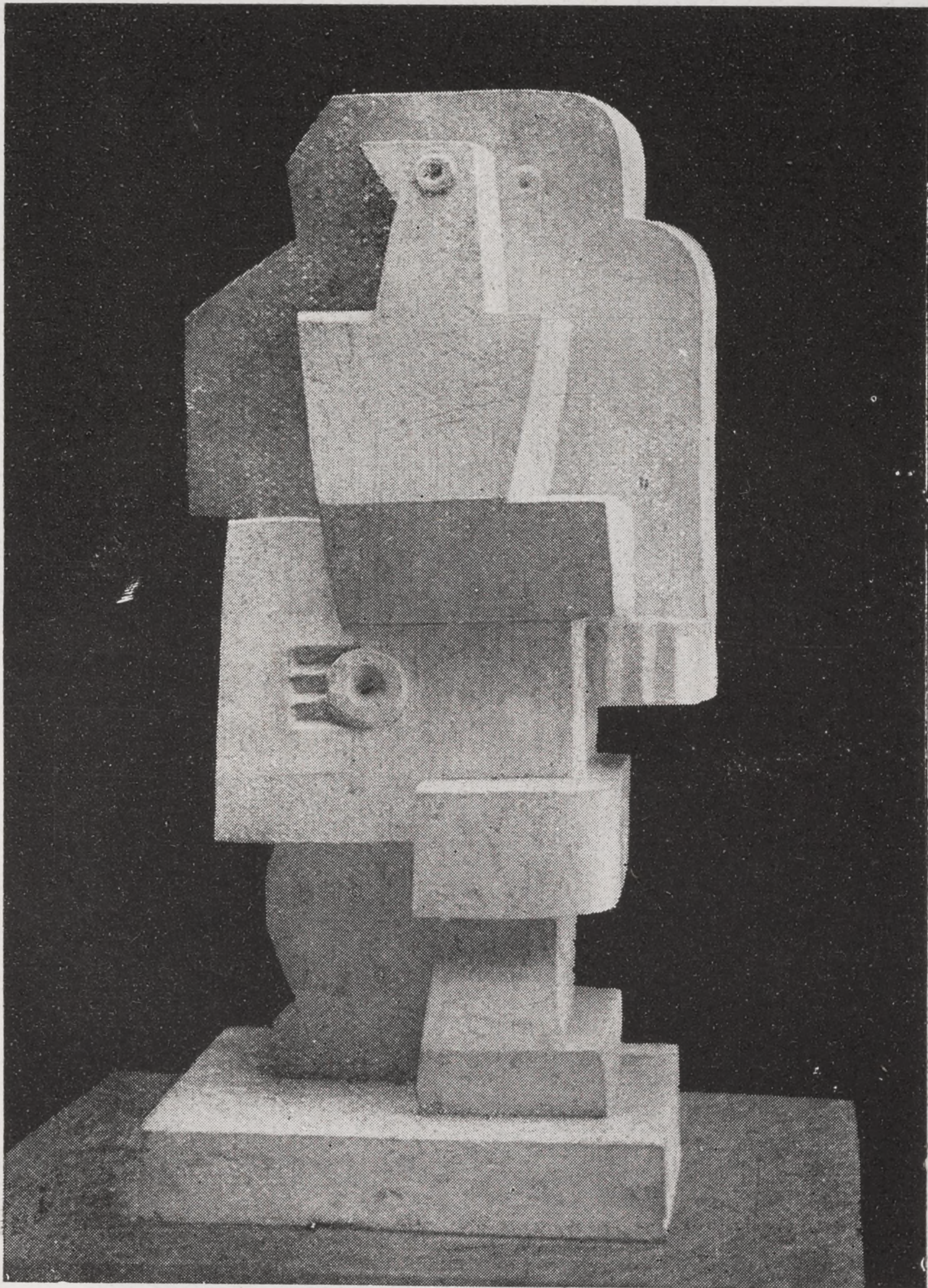


MARCOUSSIS

certainement pas la toile, qui est d'une solidité impressionnante.

Cette année, pas de Dufy ni de Friez, mais le grand aîné

Signac signe un port éblouissant et d'une trame merveilleuse. Yves Alix nous offre d'heureuses nymphes dans des frondaisons profondes ; Dufresne expose un très beau portrait et une nature morte vigoureuse ; Clairin, un tout jeune



LIPCHITZ

sérieux et qui part bien. Il faut avoir vu le racé Boussingault, la petite nature morte de Lotiron, qui servit de projet pour une œuvre plus importante exposée récemment chez Druet. Favory, qui trouve en son amour pour Rubens une expansion généreuse ; Chavenon, d'heureuse inspiration ; Sabbagh cons-



CHARBONNIER

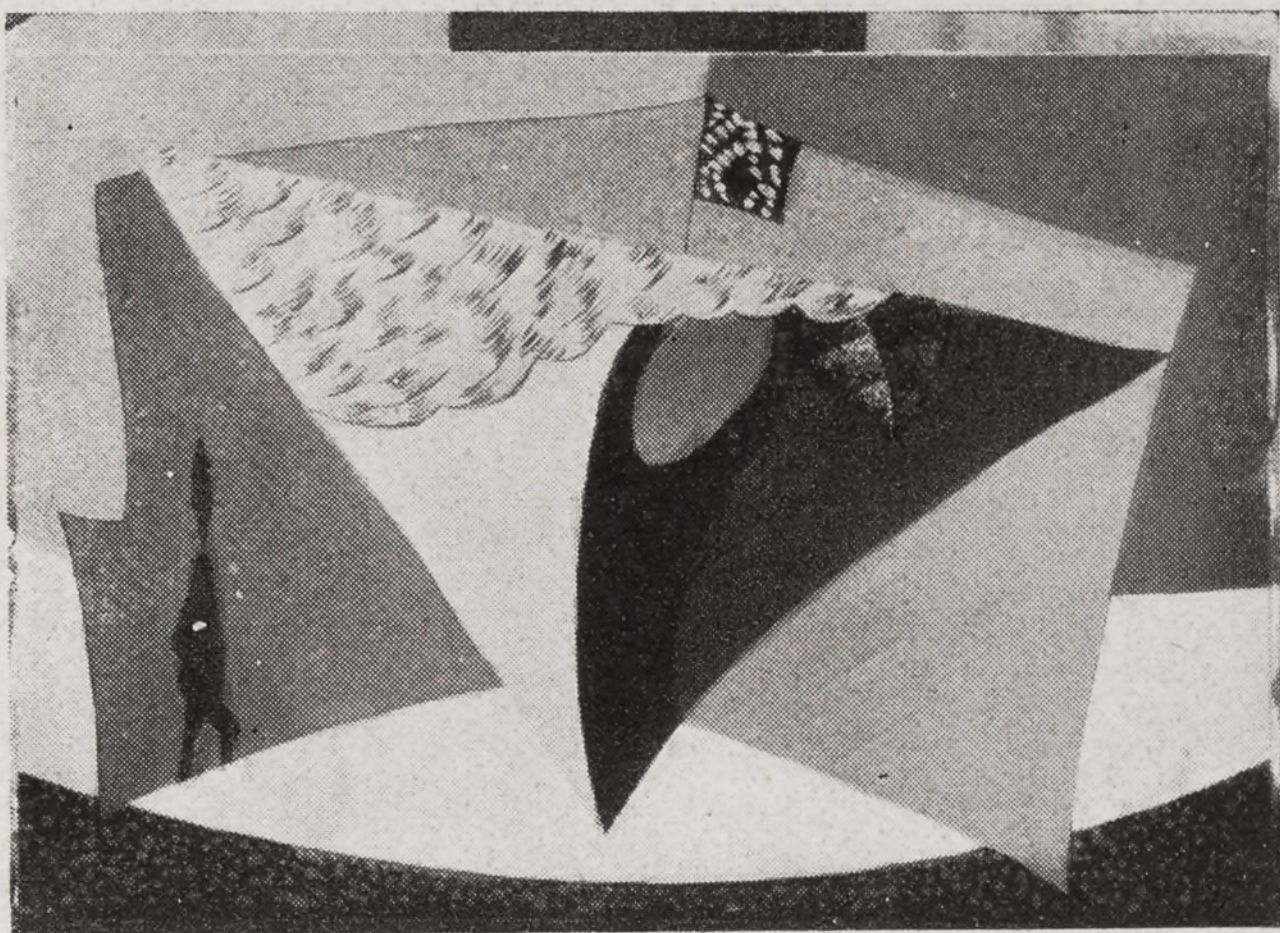
truit des nudités sur des fonds de toits neigeux ; Barat-Levraux accroche un émail séduisant ; Robert Mortier est délicat et subtil, et Ramey se distingue par une toile agréable.

Mais voici toute la phalange des jeunes sur qui on compte :



MAKOWSKI

Kisling, dont le nom grandit et grandira car il est polonais ;
 Simon Lévy, le délicat, en ses deux portraits de femmes ;
 Hayden, un des dissidents du cubisme réorganisé les attri-



SURVAGE

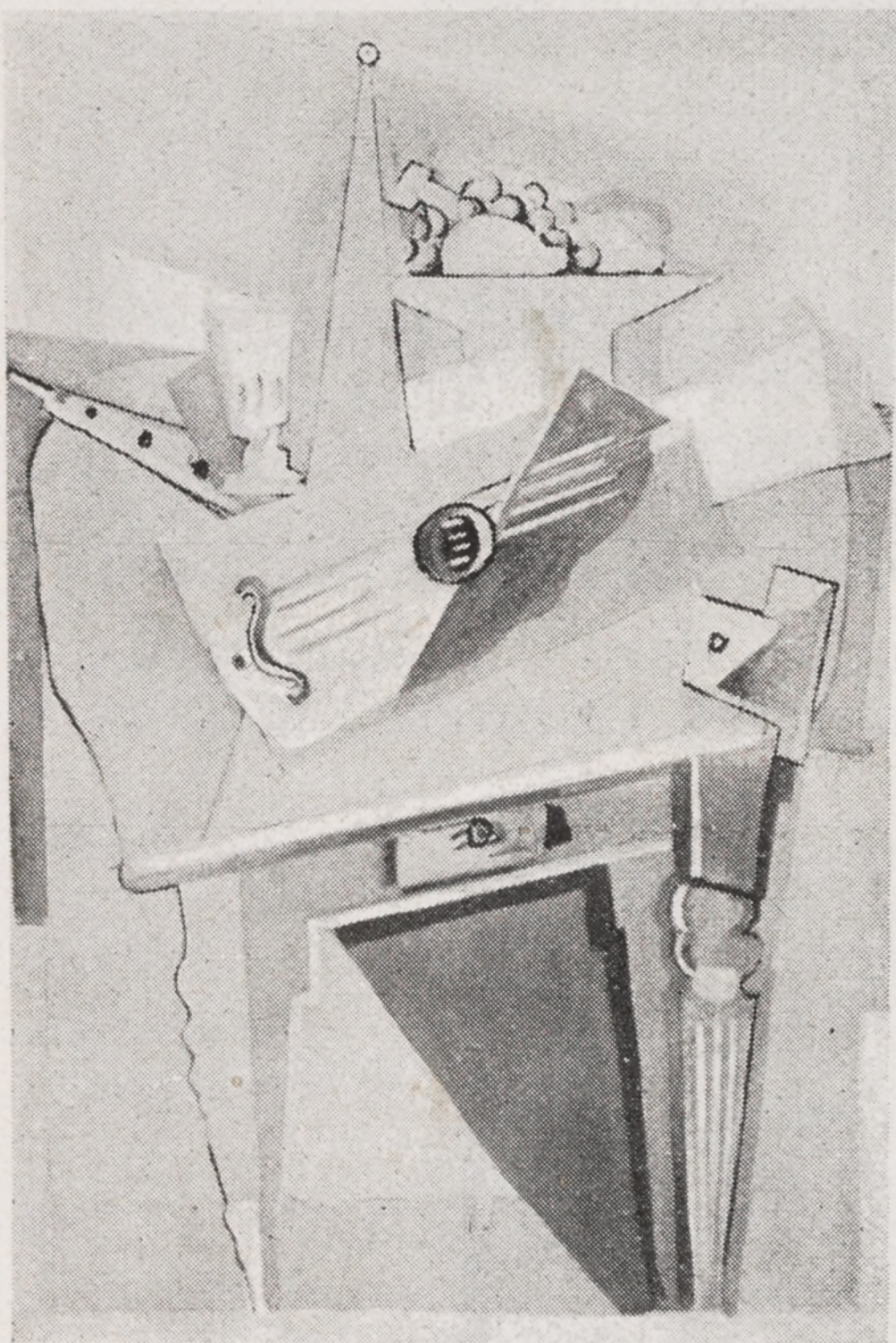
buts ; Grunewald, nerveux et souple. Parmi les nombreux
 paysages se détachent Charlot, Angrand, Ladureau, Igounet



CHAVENON

de Villers, Lefort, le portrait du peintre Heudebert sur un
 paysage florentin ; ne négligeons pas non plus Utrillo ; Gle-
 zes, puissant et d'un graphisme sûr ; Yser qui pige des calli-

pyges ; Survage, au cubisme humanisé et qui se décide au réalisme avec un portrait de M^{lle} Marcelle Meyer ; Serge Férat, qui résume bien des choses avec intelligence ; Markoussis, dont l'ingéniosité de coloriste est savante ; son verre n'est pas grand, mais on voit dans son verre ; Valensi peint des rouages compliqués d'un heureux effet sur l'œil et le cerveau ; Metzinger, qui montre une nature morte fixant l'attention ; André Lhote, émergeant toujours par une personnalité savante ; Kars, un des plus savants peintres de nus actuels ; Mondzain, Per Krog, auteur d'un portrait naïf et



SERGE FERAT



IRÈNE LAGUT

maîtrisé singulièrement évocateur ; Lurçat, habile compositeur de natures mortes ; Albert Luck, animé un peu de l'esprit de Rousseau, spontanément d'ailleurs, et dont on suivra les prochaines œuvres avec attention. Un portrait d'un Briand triste mais fort divertissant ; Jean Saint-Paul qui se cherche ; Cornilleau, qui s'épanouit dans un modernisme archaïque ; Gallien, d'un bel orgueil ; Makowski, avec une grande toile expressive peuplée de paysans et d'animaux ; Sola, délicat et tendre ; Vassilief aux amusantes poupées ;

Marcelle Legrand et Keumur, plutôt décevants ; Lagar, avec un ensemble à trois personnages, des baigneuses de Gimmi d'heureuse venue ; Feder, en progrès constants ; Galanis, avec un très beau portrait de son fils ; Waroquier, auteur d'un paysage montagneux méticuleux et solide ; Valdo Barbey, fin et observé ; Sainturier, dont la nature morte est d'une vie savoureuse ; Angiboult, pseudonyme discret qui cache un des plus curieux cerveaux de l'époque ; Francis Smith, qui s'affranchit ; Utter, avec ses natures mortes de grande tradition ; Milich, qu'il ne faut pas oublier ; Gromaire, Chabant, Laboureur, Camoin, Plat, Sardin, montrent qu'ils travaillent toujours en artistes sérieux et amoureux de leur métier, tout comme des sculpteurs de la qualité de Zadkine, Pimienta, et surtout Lipchitz, dont la force s'affirme de façon indéniable.

Un Placeur.

B E R G E R I E

à Georges Auric.

Marronniers, ainsi que l'yeuse
Quels arbres, ombrelles rieuses,
Ne se déploieraient pour fêter
Le retour du prodigue été !

L'un nous offre un feu d'artifice
De plumes et de fleurs : orgie
Digne de Noël, tes bougies
Roses, d'autres fêtes complices,
L'encombrant cadeau, marronnier,
Pour ne point des neuves bergères
Troubler la candeur bocagère
Tu le voudrais plutôt nier.

Mais minuit allume la fête
D'où seront exclus les parents
Un rideau de cheveux, fillette,
Fait mon désir moins apparent.

Dissimule-toi, feu des joues,
Sous la coiffure que dénoue
D'un pâtre la timide main
Feuille encor tremblante demain

Dans tes veines, bergère, un sang
Coule, mauve, avec nonchalance,
Celle des ruisseaux innocents
Chez qui le désir ne s'élance
Que lorsqu'on le leur a permis.

Tandis qu'à ton front se pâmaient
Plusieurs roses, une parmi
Ses sœurs, proche de ton oreille,
Murmure : C'est le mois de Mai,
Qui par sa bouche te conseille :

« Comme l'eau se prête à la rive
Donne ta douce peau craintive
Que quelque rayon indiscret
De lune, affirme tes ébats »

Parce que corne d'abondance
Aujourd'hui semble son croissant
La lune à qui ne suffit pas
De souligner baisers et danses,
Nous verse les plus beaux présents :
Sous des bijoux, sous des dentelles
Ensevelissant la pelouse
Qui frissonne, esclave jalouse.

Aurore ! l'herbe défrisée
Muette atteste que la belle
Usa de tout pour apaiser
La nuit dont la pâle défaite
Est sœur des lendemains de fête.

Raymond RADIGUET.

HOMICIDE PAR IMPRUDENCE

— C'est du plein chêne !

Dans ces paroles on sentait que le marchand y mettait intentionnellement une pointe d'orgueil.

— Plein chêne ! et il pèse son poids !

Il n'avait pas besoin d'insister, un coup d'œil sur le bahut vous fixait de suite sur la qualité et le poids du meuble.

Sobre de ligne, carré, massif, deux fleurs sculptées dans le haut des panneaux de la porte, il se présentait seul, simple et robuste malgré son âge.

Quelques instants plus tard je répétais :

— Plein chêne !

Et ces mots évoquèrent en moi d'autres mots, d'autres images.

— Vrai pitchpin !

Un soir, dans un café avoisinant la gare du Nord une femme était venue s'asseoir à ma table. Je lui parlai de Paris, du temps froid. Elle me parla de sa vie.

— J'ai un petit mobilier à moi ! me dit-elle, on y tient à ses meubles, surtout quand on les a achetés un à un... J'ai un lit et une toilette en pitchpin ! en vrai pitchpin !

Plein chêne ! vrai pitchpin !

Signe des temps tout ce que laisse une époque.

Plaqué acajou, plaqué noyer, plaqué palissandre, bois blanc maquillé, copie d'ancien...

Je pensais aux hommes.

Aux hommes en plein chêne ? Zola qui taillait en pleine

masse, dans le bloc, à sa lettre « J'accuse », à Mirbeau, à Paul Cézanne qui, loin des « combines » poursuit le même but sa vie entière avec le seul désir d'approcher le plus près possible de la vérité, de la vie. A Van Gogh ! ah ! les lettres de Vincent Van Gogh à son frère ! pas de fausse attitude, ni dans un sens ni dans l'autre, ni attitude du tout, seule l'idée, la volonté qu'il n'y eût pas de méprise sur sa puissance et sa faiblesse, son vouloir simplement humain.

Pauvre Van Gogh ! Plein chêne ? du cœur de chêne même !

Tout ce que laisse une époque !

L'Art de notre époque ?

Art fait de théories, peinture métaphysique ou l'abstraction remplace la sensibilité.

Art qui manque de santé morale, réduit aux spéculations, empruntant aux mathématiques, à la géométrie vingt siècles de culture, art du vingtième siècle qui pille les nègres de la Côte d'Ivoire et dévore les anthropophages des Nouvelles-Hébrides.

En art, les théories ont la même utilité que les ordonnances de médecin ; pour y croire, faut être malade.

Alors m'apparut la personnalité, le personnage Guillaume Apollinaire.

Je connus Guillaume Apollinaire aux environs de 1903 à Chatou où j'habitais moi-même. Les milieux que fréquentaient Apollinaire à cette époque étaient disparates et bizarres. Il était de bon ton d'être ou de paraître anormal, étrange.

On y fumait l'opium, on mangeait du hachich, on prenait de l'alcool et de l'éther. On y était parfois pédéraste. Peintres, poètes, littérateurs étaient pauvres ; il n'était pas question « des gros prix », « des forts tirages », mais il était nécessaire d'être féroce ment spirituel, d'avoir de l'es-

prit, même si cet esprit rendait ridicule ou tuait ce qu'il y a de meilleur dans la nature humaine.

On y confondait à plaisir cuisine et pharmacie, vice et amour.

On jonglait avec le paradoxe, on peignait un portrait avec de la vraie m..... On accusait un manque de sensibilité naturelle et on répudiait le sens commun. Je me rappelle qu'un soir un indigène égaré dans ce milieu pleurerait la perte de sa mère qu'il venait d'enterrer le matin.

— On ne pleure plus pour ces choses-là! lui dit un ami de Guillaume du ton le plus naturel.

Dans cette ambiance, dans ce milieu, à cette époque, naquit le cubisme. G. Apollinaire était un homme fin, un intellectuel intelligent, mais il existait au fond de lui-même une certaine naïveté, naïveté qu'il transformait en doute, en une certaine originalité. Il oubliait, ou feignait d'oublier, que dans l'art comme dans la vie l'esprit seul ne suffit pas, qu'il entre dans les deux cas une grande part d'intelligence, de générosité et de cœur.

Il était attiré, pris, troublé par l'étrange, le bizarre, l'anormal. Cultivé, érudit, d'une érudition qu'il augmentait selon ses besoins, il était superstitieux, allait chez les somnambules, croyait à l'avenir dévoilé par les cartes, évitait les échelles.

J'ai sous les yeux en ce moment deux lignes d'Apollinaire.

« Le peintre X... est le peintre le plus « étonnant » de notre époque.

« G. APOLLINAIRE. »

Dans le même esprit paradoxal où il lisait les romans populaires de *Nick Carter* et du *Vautour de la Sierra*, devant un chromo il disait :

— C'est peut-être mieux que Cézanne ?

Il déroutait l'auditeur, l'ami, et cela devenait amusant, une découverte ?

La deuxième fois il disait :

— C'est mieux que Cézanne !

Et il jouait avec le doute créé, avec le désordre, le bon sens, l'absurde.

Le rébus pictural donnait des espérances. Il y eut un courant d'inventions, il surgit nombre de constructeurs, de réinventeurs, on se couchait le soir et on se réinventait le matin, on s'inventait même de toutes pièces ou de vieux débris.

On essayait tous les trucs, tous les systèmes pour se créer une nature, une façon de voir, comme un chanteur sans voix espère dans l'ablation des amygdales ou dans la pose de cordes vocales artificielles.

Un jour Apollinaire me montrant une toile où des parallélipipèdes s'entrecroisaient dans des carrés bleus et jaunes de ripolin ajouta :

— Les Sisters Barisson !

Ah ! le rire de Guillaume Apollinaire, un rire d'enfant, un rire d'enfant qui fait une blague et qui ne sait pas si l'on ne va pas se fâcher.

Il encourageait, de toute l'autorité qu'il commençait à avoir, qui allait grandissant, les plus folles élucubrations, les pires folies, stupides prétentions géométriques et donnait une certaine importance à de pitoyables personnalités pédérastiques fabriquées avec le sperme éventé du père Ubu.

Ce qui faisait l'autorité, la force de Guillaume Apollinaire parmi ses amis et un certain public, c'était une adresse dans la fantaisie, une adresse d'équilibriste, une manière de professeur de tango qui inventerait des danses que lui seul pourrait danser.

Encouragé, flatté par tous ceux qui, pendant une période

trouble, espèrent des avantages immédiats ou lointains, par tous ceux qui escomptaient déjà tirer d'un camouflage occulte une petite place à la gloire, aux bénéfices, il devint nettement le pilier qui soutenait tout l'édifice cubiste.

Je crois qu'à cette époque il ne savait plus lui-même si cela l'amusait ou s'il n'était pas pris de vertige devant cette tour de Babel qu'était devenu l'Art français.

Le 2 août 1914, je me trouvais chez lui, boulevard Saint-Germain.

La guerre ne le surprenait pas.

— Cela durera trois ans ! me dit-il.

Je revis Apollinaire en avril 1918. Je constatai chez lui un état d'esprit plus réaliste, plus objectif, plus près de la vie. De tout ce que je lui rappelais, il en riait. Il riait de lui-même, il riait de toute cette confusion, de ce gâchis dans les idées, comme si cela n'avait pas de conséquences, et il n'y attachait pas plus d'importance qu'à des dettes de bistro restées impayées ou aux mets qu'il avait préparés un soir pour un dîner : des poires à la moutarde, des pissenlits à l'eau de cologne.

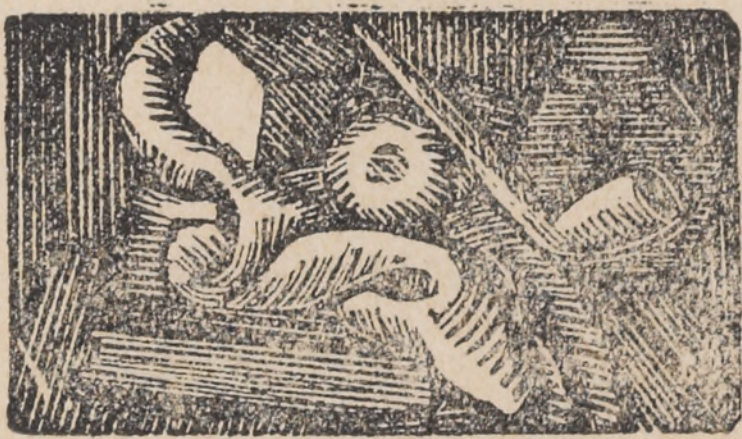
Il oubliait qu'il avait encouragé le doute par une surenchère gratuite, incontrôlable, qu'il avait rendu un instant plus abscons le langage de la pensée dans l'art, qu'il avait engendré la méfiance entre soi et même en soi, il oubliait qu'il avait donné une attitude de génie à l'impuissance...

Guillaume Apollinaire ?

— Plein chêne ?

Du bois des Iles peut-être...

VLAMINCK.



LES AMANTS DE PISE

Les trompettes de Jéricho firent tomber la tour de Pise. Mais c'était vraiment trop loin pour aller voir. D'autant plus qu'ils étaient embarrassés du mari, dont ils ne savaient que faire. Et le mari qui n'écrivait pas ! Au moins si Josué avait écrit, on aurait pu le tromper par quelques discours.

— Pour toi, s'écria l'amant, je reconstruirai la tour de de Pise, brique par brique, et créneau par créneau. Et je la ferai beaucoup pencher, afin que tu puisses la renverser encore, pour que j'aie à la rebâtir. Pour toi...

— Adressons-nous à la poste-restante, dit-elle, peut-être a-t-il écrit ?

Ils s'embarquèrent, les amants, sur une mer en points d'interrogation, sous un ciel à tirets, vers la plus proche des postes restantes.

— Et si nous y allions quand même, passer une petite soirée seulement, dans ma tour de Pise, dit-il ? Puisqu'on n'y parle qu'italien, ton mari ne le saura pas.

— Y penses-tu, répondit-elle, — et les trompettes de Jéricho ?

— Si tu parles de trompettes, dit-il, c'est que tu ne m'aimes plus.

Ils accostèrent. Cinquante-deux lettres de reproches attendaient derrière le guichet.

— Je ne veux pas le laisser seul, mon Josué, dit-elle.

Il vint à son tour, le mari ; — il entra dans la tour, le mari ; — et pour savoir la vérité, il apprit la langue dans un « Manuel de la Conversation ».

— Cachons-nous, dit l'amant. J'ai mis à la meurtrière un fil croisé qui nous préservera.

En effet, quand Josué joua du cor italien sur le bord du rivage, la tour de Pise se redressa doucement.

Léon-Pierre QUINT.

F Ê T E

Bal-musette à la débandade
Enluminé par l'escouade
Batailleuse des sauve-qui-peut
Suffocantes sources de paroles enfilées autour du cou
Comme des lampions cligne-musette
Entourant cette cible criblée de coups

La pêche d'étoiles

Tout cela pour vous
Larmes grosses comme des joies novices
Sur toutes les joues le long des rues
C'est l'appel des colères vaines
Et l'en-marche des parades humaines
Faut-il que l'on vous aime...

Mais le mur à l'élégance de clocher
Sépare la fête du reste
Les liserons-épées s'éveillent — les larmes s'ouvrent
Je viens de loin la montée nous attend
L'ambition frappe aux fenêtres
Les objets se déplacent la lune descend en trémolo
Le balayeur ramasse les paroles superflues
Des cris de joie me montent au cœur
Buvons à la haine et à l'injure

La pêche d'étoiles

CÉLINE ARNAULD.

B A R M A R I N

L'heure où le nautonnier cogne sur son bâtard.
Font rougeoyer leur pipe au seuil du petit bar
Des matelots perdus dans un rêve de brume.
Des boulangers vont enfourner des pains de lune,
Et moi, sous la rosée qui tombe de la hune,
Du grand plafond farci de cloportes je hume
Toute une cargaison d'étoiles en retard.

Et celui de Gaspard,
Gaspard s'est endormi au fond du coquillage,
A pris le dernier train, dormi jusqu'au matin,
Et tout le port a circulé entre ses mains.
La reine qui voulait me sauver du naufrage,
Avait ses deux oreilles où chante un coquillage,
Que le brick canonna quand il faisait matin.

A Q U A R I U M

Dans une eau colorée en bleu que les cytises
D'un jour d'or teignent d'un doux métal miraculeux,
Un grand vaisseau dresse ses mâts vertigineux
Que l'abîme d'en haut reçoit ; le jour attise
Ce qui reste de jour. Le Ciel est las de colorer
De colorer et de pâlir les falbalas
Que le vaisseau porte accrochés à sa mâture
Et d'imprégner les eaux amères de teintures
Arrachées à la fleur du jour qui s'exila,
Ce qui rend les eaux malades et le jour froid
Et trouble, et fait apparaître ainsi qu'en songe
Le grand navire éperdûment qui se prolonge
Dans les vagues amoncelées de haut en bas.

ANTONIN ARTAUD.

VIRTUOSITÉ ! tu n'es qu'un mot..... et le pire?

En écrivant ces quelques réflexions je n'ai pas, chers lecteurs, l'intention de vous soumettre des jugements définitifs. Il me plairait simplement de faire entendre à un public compréhensif qu'il est temps de réagir contre une tendance que sont en train de créer (ou pour parler plus justement d'entretenir) la foule innombrable des virtuoses issus des pays les plus divers.

Paris centre d'art du monde attire du fin fond de l'univers tous les spécialistes du clavier et de la corde — sans apporter l'humilité si nécessaire à la religion de notre art.

J'ai pu apprécier moi-même en voyageant combien ce mot de Paris exerce un magnétisme puissant. Certes, Paris n'est pas tout le *Monde*, mais, nous le savons bien, il en est une bonne partie. Un artiste consacré ici a plus de relief et de rayonnement qu'un autre venant d'une quelconque capitale. J'écris ceci sans céder à l'illusion commune à tous les indigènes, à quelque nation qu'ils appartiennent. Car il est fréquent d'entendre un Italien prôner sa péninsule, un Espagnol déclarer que rien ne surpasse la sienne, un Anglais que ses îles sont le cerveau du monde, un Américain du Nord que la civilisation commence (ou s'arrête, comme on voudra) à la statue de la Liberté qui domine le port de New-York, etc. En fait, Paris est visité (peut-être pour notre plus grand bien) par les artistes de partout. Ces artistes, au lieu de chercher à se plier au goût de notre élite, se laissent aller à la fâcheuse impression qu'ils peuvent imposer le leur. S'il est intéressant de connaître ce qui peut plaire aux

autres races, il l'est moins de subir toujours des conceptions étrangères à nos affinités et surtout des exécutions qui risqueraient de déplacer notre goût national. Il y a là un danger aggravé par l'illusion de ce qui vient d'ailleurs. Force nous est donc de nous rendre compte qu'il existe un péril naissant d'une crise de virtuosisme *déjà combattue autrefois*. J'ai pu constater qu'à l'étranger les publics réagissent avec trop de violence en faveur d'un virtuosisme exagéré. Or, si la virtuosité est un moyen, elle n'est nullement une fin. J'en eus encore la preuve cet hiver en entendant Rosenthal qui n'a pas l'air de comprendre que la *musique* est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie. Le public remplissant la salle (où je ne vis pas une tête d'artiste) confondait l'acrobatie et l'art de jouer du piano en ovationnant à tout rompre les cascades d'octaves où ledit M. Rosenthal, comme s'il avait reçu des coups de cravache, se cabrait, plaquait son dernier accord, et tout en saluant s'épongeait le front. Rien de plus comique d'ailleurs que ce geste du mouchoir ! Je sais que l'homme est la partie musculaire de l'humanité, mais je ne dois pas deviner qu'il y eut effort physique. Je ne dois connaître que l'émotion cérébrale de l'interprète. Nous devons palper des seules joies intérieures, nous devons avoir en nous un élément héroïque pour que notre interprétation paraisse limpide, nous devons casser nos chaînes pour apparaître devant l'univers (la salle de concert étant notre univers d'un soir) source de joie et de bonheur.

Beethoven écrivait à Czerny qu'il faut au pianiste un doigté convenable, la mesure juste et surtout du style. Il se résumait en disant qu'on aime mieux d'autres bijoux que le fameux jeu « perlé ». Hélas ! voilà où en est encore un certain public, au « jeu perlé » !

C'est donc à nous d'imposer notre personnalité, même avec ses erreurs. Au moins, c'est intéressant et nous créons

de l'émotion. Ainsi l'homme fait la beauté de ce qu'il aime et la sainteté de ce qu'il écrit.

Pour créer cette beauté nous devrions avoir d'autres salles. Beaucoup ne peuvent continuer leur rêve devant les mille désenchantements de nos salles actuelles.

Wagner ne doit peut-être une partie de son génie créateur qu'à l'ambiance de son cabinet de travail dont les murs étaient tendus de soie et de guirlandes courant tout à l'entour. Tout était doublé d'ouate, de fourrure. Il avait 24 robes de chambre en soie de couleurs différentes. Il aimait que tout son appartement fut parfumé avec les meilleurs flacons et qu'en hiver il y ait une température douce. Pas de comparaison avec nos locaux de concert où les concierges cinglés par des ordres américains, courent comme des rats au tableau électrique éteindre la lumière pendant l'entr'acte, et la distribuer avec parcimonie pendant le concert. Je ne connais qu'une salle agréable, — chez X...

Mais imaginons que notre rêve est une réalité et venons très simplement faire entendre des œuvres que le public connaît peu, — pas, — ou mal. Ne trahissons jamais la pensée si vibrante des maîtres. Extériorisons-la, afin que par une pente naturelle elle touche l'auditeur, le force à penser, s'impose à lui en un mot, et qu'il parte grandi. Voilà notre vrai rôle. Nous sommes des « traduttori » et non des « tradittori ».

Et les programmes ! tous ont un air de parenté lassante. Il y a des œuvres très belles mais pas trop entendues. Nous sommes très peu de pianistes spécialisés dans des programmes utiles. Je cite : Blanche Selva, Marcelle Meyer, L.-P. Morin, J. Nin, P. Lucas, R. Vines. Nous avons de pâles imitateurs qui se réfugient vite dans leur idéal... conservateur. La sonate de Paul Dukas que j'ai jouée intégralement en 1912 est à peine mise au programme maintenant !

J'apporte mon tribut d'admiration aux chefs-d'œuvre antérieurs — mais j'ai toujours voulu et je veux encore aider à la diffusion de tout ce qui a surgi depuis. Indépendamment de mon goût, qui est de servir la musique contemporaine je ne me sens pas le droit d'agir autrement. Si l'artiste se plaît dans la stagnation que devient le public ! Je sais par expérience combien il est difficile de faire admettre une formule neuve, tout le mal qu'on a à entraîner les esprits avec soi, combien de gens aiment à se gargariser avec leurs vieilles admirations et comme aussi il est plus commode de rester dans l'inertie qui est le contraire de la Vie même. Pour un qui vous suit, mille se figent au sol en vous souhaitant ironiquement bon voyage.

Faisons donc le voyage sans nous apercevoir des gens que nous laissons sur le quai... La seule consolation (si consolation il y a) c'est de penser qu'il en fut et qu'il en sera toujours ainsi.

Singulière chose que les maux de l'humanité quand on pense qu'il faut s'en soulager égoïstement en vérifiant qu'ils accablent ou ont accablé les autres. Je ne sais plus qui disait autrefois que son temps manquait au mépris des petites passions, des petites idées, des petites choses ; qu'il fallait examiner au lieu d'entrevoir, écouter au lieu d'entendre. Aujourd'hui on devrait penser avant de parler, dédaigner les railleries et les misérables succès qu'elles obtiennent pour croire fermement que l'esprit qui crée est supérieur à celui qui détruit. Oui, vraiment, là est le mal indéracinable dont nous souffrons et qui fait que les âmes sont séparées par des gouffres qu'elles creusent elles-mêmes.

JANE MORTIER.

DE L'ART NÈGRE

L'exotisme est souvent un romantisme improductif ou une forme du byzantinisme géographique. Ce qui n'est pas original n'est pas nègre. La valeur de l'art africain n'est point diminuée par l'incapacité de gens sans importance. Je considère l'art africain non sous l'aspect de l'industrie artistique actuelle, non point pour suggérer des nouvelles formes d'art, mais plutôt pour que commencent des recherches d'art historiques dans le domaine plastique et pictural africain. L'ethnographie, par la complexité des recherches, s'est acquittée de son premier devoir. A présent elle modifie sa méthode, afin que puissent être discutées des questions détaillées. Par la différenciation de l'ethnographie, l'historien de l'art gagne de nouvelles missions.

Quand on considère de près l'art africain, il ne reste que l'appui d'une histoire uniforme, un temps immobile. L'histoire africaine somnole dans le pullulement des familles accumulées, générations successives de tribus, et bien des choses révélées de l'Afrique ressemblent à un beau récit sans bases... Le temps et l'espace s'attardent dans l'indécise somnolence de la Mythologie. Ce qui subsiste dénote une corruption telle, témoigne tant de dégénérescence, que juger l'antiquité africaine d'après son présent, c'est beaucoup l'amoindrir.

Les forces productrices de l'Afrique sont considérablement diminuées. Sous la colonisation, beaucoup d'objets passés jusqu'à nous s'effritent ; et des œuvres importées vinrent se mêler aux travaux authentiques. De cet accouplement d'objets d'art si distincts résultèrent un flottement intérieur et un enjouement quasi-puéril dans la mentalité africaine.

L'indécis, le problématique de ce cercle de représentation dut être un point final historique. Il faut reconstituer l'Histoire africaine avec prudence. C'est qu'on tombe facilement dans l'idéalisation, et l'on se laisse emporter par l'imagination romantique peu en rapport avec la réalité.

Le climat africain ne permet qu'une courte durée aux productions du passé. Par ailleurs, la migration des peuples en Afrique est cause que ce continent est depuis des siècles sans avoir produit quoi que ce fût de durable. Il semble que l'habileté africaine se trouve parfaitement en décadence. Souvent les indigènes ne comprennent même pas la valeur de leur art ancien, et souvent aussi l'angoissant sentiment de la vénération artistique se mue en une incompréhension dérisoire de sa propre histoire.

Les territoires de l'ouest et du centre africains, ceux qui nous avaient légués des trésors artistiques, n'existent plus. Songeons seulement au royaume du Benin, à Lounda, l'empire de Sashembe et autres Etats.

J'avoue franchement les grandes difficultés où l'on est d'expliquer l'art africain. On veut trop vite attribuer à cet art des intentions et des problèmes qui tourmentent l'artiste de notre époque. Je ne méconnaiss point que les sculpteurs africains n'aient pas résolu des problèmes de la forme, problèmes fort discutés de nos jours. Pourtant, cette constatation ne permet pas de faire un pas vers l'explication de l'art africain.

Au point de vue style, cela peut paraître par ailleurs persuasif, convaincant même. Mais il faut avouer qu'il n'y a aucune loi réglant le cours du style. Le primitif peut désigner le réveil ou la décadence d'un art. La perfection technique comme celle de la forme ne dépend pas uniquement d'une époque, mais aussi du don personnel. On ne saurait pas circonscrire la production africaine en partant du point de vue de l'expressionnisme ennuyeux, et l'on fait

encore très peu de choses avec ces conceptions, périphrases, trucs à la mode, dont sont remplies les revues de nos jours. Heureusement que « l'art nègre » est plus puissant que « la mode nègre ». Avec le sentiment de mégalomanie et l'idéologie des poncifs — ressemblant éperdûment à l'obsession — l'on ne gagne pas du terrain. Avant tout, il n'est point indispensable de vouloir imaginer à tout prix la représentation d'un art primitif, de toutes œuvres africaines. Un nombre considérable d'œuvres plastiques africaines sont tout ce que vous voudrez, sauf de l'art primitif, et pas constructif sous tous les rapports. Pour donner une analyse de la forme, cela conduirait à un rapport psychologique, tant que nous pouvons saisir de près le sens intime de ces travaux. On raconte alors légèrement des sensations que l'on aurait éprouvées, et étourdiment l'on invente des choses qu'on n'a jamais vues en réalité. Il est bon de débarrasser les études de l'art africain de ces considérations purement romantiques dans la même mesure qu'il faudra éliminer l'exclusivité ethnologique. C'est une collaboration de l'historien de l'art et de l'ethnologue qu'il faut souhaiter.

Mais la tentative de grouper les œuvres d'art africain n'ira pas sans quelques sérieuses difficultés, et nous fait sentir durement notre ignorance de l'Afrique. La division géographique de l'art africain, si lumineuse au début, s'avère bientôt inabordable. Dans une même contrée, nous trouvons souvent des conceptions contradictoires, des formes différentes qui surgissent. Il est aisé de tracer un tableau précis de l'art d'un paysage, quand on a impitoyablement repoussé toute contradiction. Prenons, par exemple, une œuvre d'art du bassin congolais : il est souvent impossible de se prononcer sur l'origine de cette œuvre. C'est que dans cette région on remarque un continuel va-et-vient de population.

Les tribus y sont non seulement géographiquement voi-

sines, mais encore se croisent-elles dans la même mesure. Comment y délimiter la tribu de façon précise, puisque du groupement constitué sous l'ancien empire, la population est retombée à la vie isolée de famille ? Lorsque subsistait l'Empire, certaines tribus se laissaient absorber, et les ancêtres des chefs furent attirés dans la grande politique de l'Empire. Là-bas, la tribu signifie moins une séparation ethnique définie que l'origine, la parenté d'une famille de chefs, par extension originaire du sang sacré.

A la suite d'un pareil état de choses, l'on est facilement induit à faire ressortir le style de telle ou telle tribu, même sans aucune raison plausible, et en l'arrachant à l'intégrité formant toute la production de la contrée. Ainsi il advint avec l'art Benin et la peinture Buchman. Grâce à la technique qui rayonne en dépit de l'enchevêtrement, l'on y reconnaît le style commun.

Les œuvres de Benin témoignaient un caractère embrouillé d'anormalité technique, surtout lorsqu'on les compare à l'art Ioruba et qu'on poursuit son évolution dans le Cameroun.

Pourtant, il faut accueillir toutes explications avec réserve, parce que partout en Afrique nous remarquons que les problèmes demeurent insolubles, et là où il semblait avoir trouvé la clef de l'énigme, une foule de questions surgissent de toutes parts. Le problème de l'art de Benin est aussi peu élucidé que celui des bronzes de Ioruba ou que les sculptures de Simbabwe. Toujours surgit la question de l'origine de l'art africain et de la migration de celui-ci. On voudrait recourir à l'explication des mythes, pour être fixé au moins sur le sens de l'œuvre représentée. Mais, le plus souvent, les mythes et plastiques appartiennent à des peuplades complètement distinctes. Puis de nouvelles tribus remplacent leurs prédécesseurs, apportant une toute autre mythologie, à laquelle, d'ailleurs, il joint l'œuvre trouvée.



CONGO.

La dégénérescence de ces mythes s'opère par le Christianisme, et l'importance initiale de l'œuvre s'efface, disparaît. Au sujet des objets de l'antiquité africaine, nous devons répondre avec les indigènes : nous n'en savons rien. L'Afrique, où rôdent des peuples mourants et réveillés, se retire la peau lisse devant l'avidité de connaître des Européens.

Les statues africaines sont appelées fétiches. Mais cela ne signifie rien ; au contraire, ce mot voile à nos yeux les sculptures africaines et révèle notre ignorance. Sous la lourdeur de ce vocable, le véritable sens de l'objet se dérobe, se volatilise. Il n'en va pas autrement avec les Légendes, conceptions supérieures de nos jours qui, pourtant, se laissent aisément définir. Tout nous est forme, esprit, etc. Le philosophe définit bien sa conception de la forme, mais point la teneur complète de l'idée, ni l'instable complexe du sens. Rien de durable ; une tonalité, un accent.

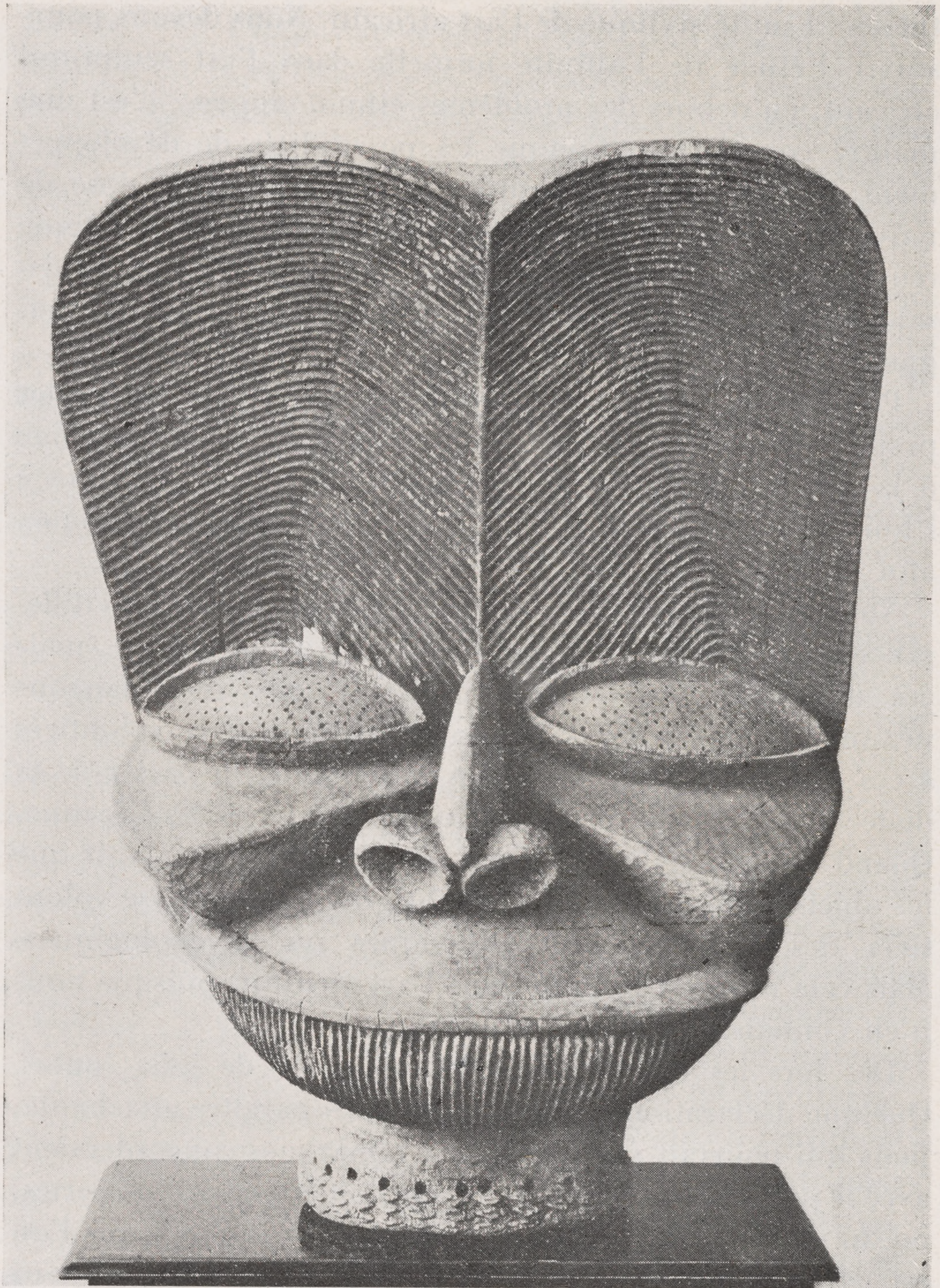
Ces objets demeurent théoriquement insaisissables, car ils furent conçus et éprouvés en d'innombrables variantes. L'abstraction demeure distante de l'objet, et là aucun degré de commentaires ne saurait apporter du changement. J'eus déjà l'occasion de montrer combien il est dangereux de vouloir expliquer l'état d'âme d'une œuvre exotique. L'on court le risque de graves erreurs. Une expression de visage qui nous paraîtrait sereine serait de nature à inspirer de la terreur au Nègre ; et une mine nous semblant furieuse est susceptible d'éveiller de la joie au cœur de l'indigène. Une chose pour laquelle nous n'éprouvions aucun sentiment peut signifier beaucoup aux yeux du Nègre et contribuer pour une large part à élucider le sens profond d'une statue. L'initiation psychologique comme la considération de la forme, n'ont qu'une valeur de connaissance relative, et elles induisent même à l'enchevêtrement par leur méthode unilatérale.

Pourtant, une chose nous convainc mieux que des hypothèses : l'unité stylistique de l'art africain. Nous devons poursuivre l'étude de l'affinité formelle dans l'art sculptural africain, en dehors des problèmes ethnologiques ; c'est une maigre consolation. Comme les possibilités de développement de la forme sont limitées, il faut une forte dose de naïveté pour doter d'une étiquette formelle distincte toute œuvre selon sa tribu, province ou pays. Nos connaissances et le secours des comparaisons stylistiques n'atteignent pas cette hauteur.

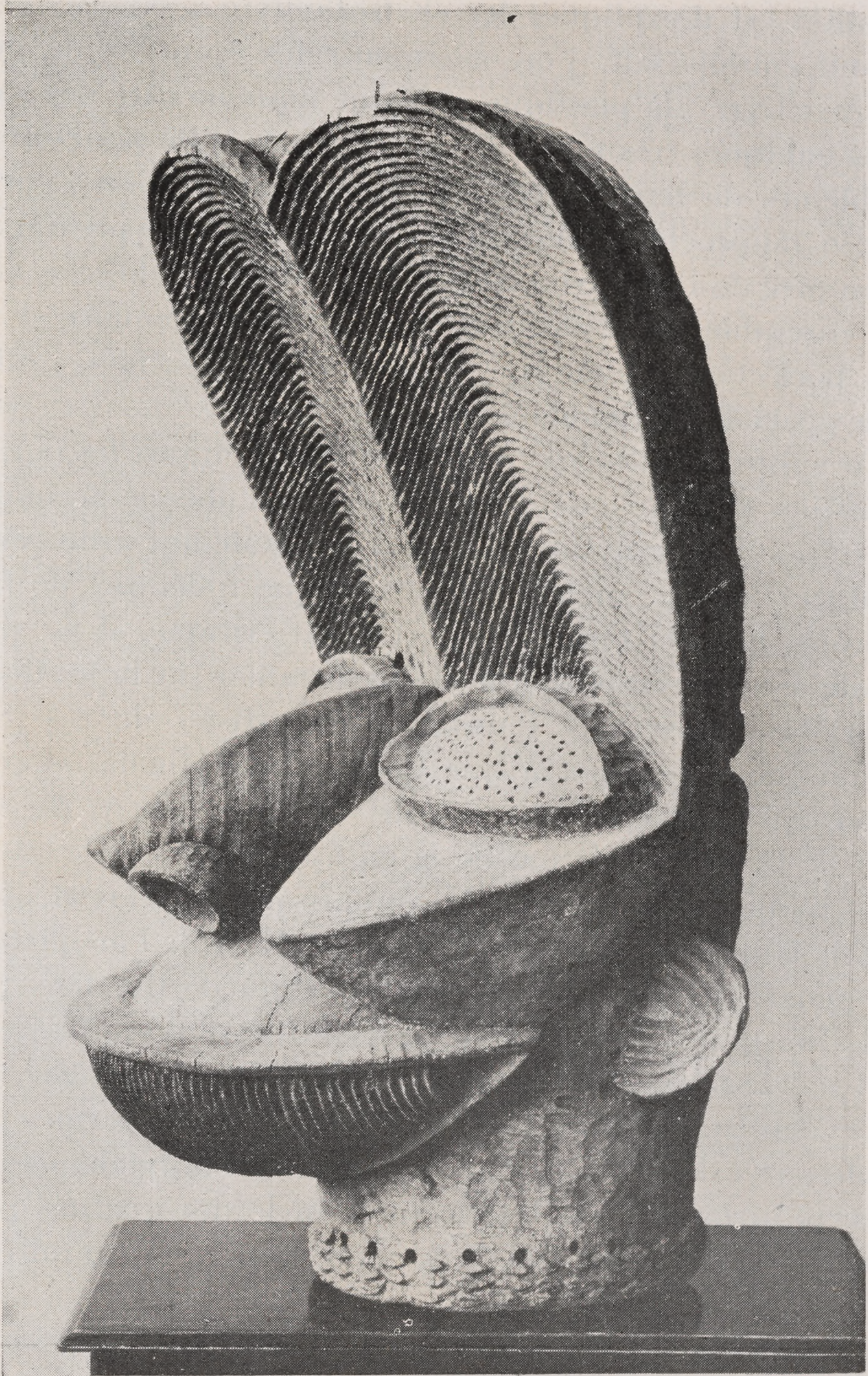
Par contre, à diverses époques, des contrées différentes produisent des œuvres de formes analogues. Que l'on songe à la parenté du soi-disant art primitif avec la peinture à l'huile, ou le penchant d'aucuns pour l'imitation archaïque, afin de s'identifier avec les primitifs.

Nous remarquons déjà chez un même artiste des différences dans l'expression du style ou de la technique, mais ces disparates habilement replâtrés nous reconnaissons néanmoins leur origine. Le grand artiste se livre volontiers à ces problèmes contradictoires. Ainsi peut-on parler de la dialectique créatrice des Poussin, des Durer et des Cézanne. Quand on connaît le fait banal sans importance, savoir que les objets si divers ont la même origine, alors on ose volontiers des épanchements esthétiques ou psychologiques. Mais cela nous est interdit dans l'art africain, puisque nous n'en connaissons point les auteurs.

Dès lors les hypothèses se meuvent en de jolis contes. Quelque déclaration formelle peut nous paraître attachante, mais qui pourrait prouver si nos remarques concorderaient avec le point de vue africain ? L'art doit être ordonné, certes, ou du moins paraître tel à nos contemporains, puisque l'on est dogmatique. Mais l'art ne demeure pas toujours dans les cadres de cet ordre figé. Je ne parle point ici du niais, de l'imbécile, le *génie* des mauvais romans. L'intention de



CAMEROUN



CAMEROUN

l'artiste prend souvent le chemin opposé à celui dont la vocation est d'expliquer les chefs-d'œuvre.

Tout compte fait, j'ose maintenir les opinions de mon premier livre : la plastique africaine nous montre des solutions cubiques très nettes et conséquentes. Elle poursuit les problèmes de liaison spéciale et de concentration ; par là elle se rapproche beaucoup de la plastique égyptienne. A l'encontre de l'art africain, celui de l'Océanie cherche dans son ensemble les problèmes décoratifs ornementaux et use à la perfection les moyens d'*interruption spaciale*, l'intervalle spacial infatigablement varié.

Au temps du cubisme naissant nous étudions les œuvres africaines et trouvions des exemples de cubisme accompli. De ce point de vue, les œuvres d'art hautement estimées de Benin et Ioruba, malgré leur technique indéfinie, de l'art africain. Pour la formation de l'esprit critique, il ne suffit pas de se baser sur la technique ou de tabler sur la soi-disant impression ressentie. Pourtant, les artistes de ces deux régions nous enseignent que l'on ne doit jamais juger de façon définitive telle œuvre d'art africaine. On parle souvent de la différenciation de la culture continentale. Il n'y a pas moins de degrés dans la connaissance de l'art africain.

Il ne faut pas se laisser égarer par le cliché de l'art primitif des peuples naturels. Le fait même d'un déclin dans l'art africain signifie une longue période d'évolution créatrice,

Si même l'art de l'Afrique s'est inspiré de l'étranger, une chose demeure acquise : il y a un répertoire de formes particulier et extraordinaire qui appartient indubitablement à la terre africaine. L'art africain possède des qualités plastiques, ornementales et picturales justifiant pour lui un rang auprès des arts universels.

Quant à certaines formes dont le sens historique ni le sujet ne nous sont révélés, elles prennent place auprès de l'art d'Océanie et celui d'Amérique. CARL EINSTEIN.

SAINT-MAGLOIRE, par Roland-Dorgelès. (Ed. Albin Michel)

Magloire Dubourg, las d'évangéliser des noirs dans cette Afrique centrale où la pêche aux âmes fut de tous les temps, se met en tête un jour de réintégrer l'Ile-de-France originelle, non comme le voudrait la plus courante vraisemblance, pour y interroger sa mémoire à l'intention des lecteurs du *Petit Parisien*, mais bien pour y continuer son apostolat libre, envers et contre tous, la Mère Eglise y comprise. Que voilà donc un point de départ plaisant et digne d'un humoriste de qualité ! Quel trait plus cruel à l'endroit de nos temps barbares, que cette vocation d'un saint homme qui se rappelle tout d'un coup, Dieu aidant, que ses compatriotes si vains de leurs soi-disant conquêtes spirituelles, il ne les a pas laissés en somme plus dégagés de l'argile élémentaire que ces peuplades sans prêtres, sans artistes et sans lois, chez qui le rut et la faim sont raisons d'Etat... C'était la matière d'un conte philosophique tout sourire réprimé et toute grâce fluente, et M. Dorgelès eût peut-être usé deux années de sa vie à le réaliser concis et ferme : il ne les eût point perdues.

Magloire Dubourg, hélas ! a l'indiscrétion de survivre à son intention. Il rentre en France, disposé à toutes les sévérités et par dessus tout en quête de plats où fourrer ses pieds de vagabond inspiré. A la vérité, il se manifeste plus Français par son incontinence verbale que chrétien par ses actions, et l'on veut croire qu'il en usa d'autre manière auprès des tribus anthropophages pour mériter son nom de saint. Tout lui est prétexte à lancer l'anathème, à fulminer, fustiger, définir, affirmer — parler ! Au moins son invective a-t-elle cette densité, ce terrible éclat qui donnaient aux foules d'Israël rassemblées autour des prophètes en furie le presentiment de la parole de Dieu ? Les griefs de Magloire Dubourg sont, contre l'Eglise des prêtres, d'un libre-penseur nourri de brochures de vulgarisation ; contre le Parlement en veine d'expéditions coloniales, contre l'injustice et la misère sur quoi se fonde la jouissance d'une classe, d'un commun parleur de meeting en plein-air. Nulle conception amplement constructive. Nulle inattendue vigueur d'accent qui ébranle et pourfende l'égoïsme le mieux assis et la puissance la plus assurée, à l'égal de tel exorde de Bossuet rétablissant en vingt paroles — mais lesquelles ! — la hiérarchie des grandeurs par rapport à la grandeur essentielle. Rien, qu'une phraséologie pédestre et gratuite, qui est à coup sûr d'une âme ardente et droite, mais non pas exceptionnellement grande ni en aucune façon qualifiée pour commander à son siècle ou lui en remontrer.

Il reste que Magloire Dubourg a présumé de ses moyens, comme aussi sans doute son hagiographe des siens propres. M. Dorgelès est un conteur émouvant quand il dédaigne les

offices de procédés trop gros. Mais on déplore chez lui une insuffisante aptitude au dédain. Parviendra-t-il à se faire violence ? Quoi qu'il en doive être dans l'avenir, nous aimons assez ici M. Dorgelès pour lui dire tout de go qu'il nous a déçus, et formuler sans malice ce vœu que le goût lui revienne des raidillons de l'art, si engagé soit-il déjà sur la voie fructueuse qui mène à M. Marcel Prévost... ALEXIS DUNAN.

FOULE IMMOBILE, poème par Serge Charchoune.

L'auteur fait entendre vingt-cinq voix. Une seule déjà énonce tant de sottises. Le médecin légiste est venu constater la mort de Dada : le livret de M. Charchoune n'a pas même été tiré sur Hollande Van Gelder. Le public ne crie plus. Trop tard, petit Charchoune. « L'oubli, l'oubli, je connais l'endroit. » (*Sic.*)

LES GRANDS HOMMES EN LIBERTE, par Pierre Billotey.
(Bibl. des Marges.)

Le rideau se lève sur la nudité de Sacha-Guitry. M. Billotey a eu soin d'indiquer que ces aventures étaient « curieuses ». Une Sappho normande, notamment, n'obtient qu'un succès de curiosité. La fantaisie de M. Billotey est toujours aimable, même complaisante ; il faut, en effet, un peu de complaisance pour deviner un grand homme dans les débris de M. Henry Bordeaux.

CINEMA, par Jean Epstein. (Ed. de la Sirène.)

Il y a dans ces pages toute l'émotion du cinéma. Jean Epstein libère en poèmes l'excès lyrique du film. Il écrit : « Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand' chose. » Un rire jaune et long séduit ou étonne mieux qu'un galop de chevaux. Pourtant nous aimons le galop ; n'est-il pas à l'image de notre époque ? Mais ce que nous attendons du cinéma naît et grossit dans la fièvre, non dans la vitesse. Jean Epstein traduit ce que nous avons cru si éloigné des mots : traduction d'ailleurs fort sympathique. Les écrans sont couleur d'amour.

POETES D'AUJOURD'HUI, par Paul Neuhuys. (Ed. Ça Ira, Eckeren, Anvers.)

Des études intelligentes sur les meilleurs poètes : M. Neuhuys excelle à qualifier l'art de chacun d'entre eux. Poète lui-même, il note d'un trait précis. J'ai fort apprécié la phrase courte, le mot dépouillé. Lyrique enthousiaste, M. Neuhuys communique sa ferveur. Le don d'émotion s'identifie au talent. Les poèmes de Paul Neuhuys ont le mérite de la spontanéité ; ses études poétiques, celui de la sincérité. Je sais combien André Salmon et Jean Cocteau, pour ne citer qu'eux, aiment ce livre dont le contenu justifierait les plus flatteuses opinions.
Pascal PIA.

OUDAR.

Vient de paraître le premier numéro de cette revue russe d'art et de lettres, dirigée par Serge Romoff. Les Russes, très nombreux à Paris et à l'étranger, sont surtout renseignés par certains journaux russes à tendances politiques qui sont aussi mal informés sur la vie sociale en France que sur la vie artistique et littéraire.

L'Oudar se propose par une large information et des études documentées sur l'art français de servir de trait d'union entre les artistes russes restés en Russie ou dispersés dans le monde et un grand nombre d'artistes français dont les affinités furent depuis toujours des plus étroites. Les artistes de Russie ignorent actuellement tout du mouvement artistique en France et dans les rares lettres parvenues à Paris nous en réclament les plus amples renseignements. C'est à cette tâche que va se consacrer la revue *Oudar*.

Le premier numéro contient un article de S. Romoff sur le Salon des Indépendants, une étude très approfondie du peintre Victor Barth sur l'évolution de l'art russe où il démontre, — malgré le tapage que l'on avait mené lors du dernier Salon d'Automne autour d'un petit groupe insignifiant d'artistes russes, — que la peinture russe n'existe pour ainsi dire pas, que toute son histoire de l'art moderne se borne à deux ou trois noms peu connus à l'étranger et que l'Ecole russe, tributaire des maîtres français, n'est qu'en formation. Le point de départ de cette nouvelle Ecole reste fixé aux investigations du grand Cézanne dont l'influence sur les artistes russes actuels est considérable. Un article sur le groupe du « Mir Iskoustva » du Salon d'Automne, par Terechkovitch, un article sur Adolphe Feder et deux petites notes cinglantes sur l'académicien Bounine et sur Merejkovsky terminent le sommaire de cette vaillante petite revue.

VIENT DE PARAÎTRE : Bulletin bibliographique publié par G. Crès & C^{ie}. Les noms des prix Goncourt sont presque aussi ignorés que ceux des neuf Muses. Pour y remédier, en voici la liste établie par les soins de ce très documenté organe :

LISTE DES PRIX GONCOURT DEPUIS LA FONDATION

1903, *Force Ennemie*, John-Antoine NAU (Editions de la Plume). — 1904, *La Maternelle*, Léon FRAPIÉ (Albin Michel). — 1905, *Les Civilisés*, Claude FARRÈRE (Ollendorf). — 1906, *Dingley, l'Illustre écrivain*, J. et J. THARAUD (Cahiers de la Quinzaine et Editions Pelletan). — 1907, *Terre Lorraine*, Emile MOSELLY (Plon). — 1908, *Ecrits sur de l'Eau*, Francis DE MIOMANDRE (Editions du Temps présent et Emile Paul).

BERNHEIM = JEUNE
ÉDITEURS D'ART

25, BOULEVARD de la MADELEINE
et 15, RUE RICHEPANCE, 15

Le Bulletin
DE LA
VIE ARTISTIQUE
Bi-Mensuel illustré

ABONNEMENT : 24 francs par AN

Je m'inscris au Bulletin de la Vie Artistique pour
un abonnement d'UN AN (vingt-quatre francs)
à partir du 1^{er} 19

Ci-joint cette somme en un mandat — en un chèque.

Nom

Adresse

A, le 19
(SIGNATURE)

Adresser ce feuillet, après y avoir biffé les mots inopportuns, à l'Administrateur du
BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE. 25, BOULEVARD DE LA MADELEINE - PARIS

1909, *En France*, Marius Ary LEBLOND (Fasquelle). — 1910, *De Goupil à Margot*, Louis PERGAUD (Mercure de France). — 1911, *Monsieur des Lourdines*, Alphonse DE CHATEAUBRIAND (Bernard Grasset). — 1912, *Filles de la Pluie*, André SAVIGNON (Bernard Grasset). — 1913, *Le Peuple de la Mer*, Marc ELDER (Henri Oudin). — 1914 (Pas de prix décerné). — 1915, *Gaspard*, René BENJAMIN (Arthème Fayard). — 1916, *Le Feu*, Henri BARBUSSE (Flammarion). — 1917, *La Flamme au Poing*, Henri MALHERBE (Albin Michel). — 1918, *Civilisation*, Denis THÉVENIN (Mercure de France). — 1919, *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Marcel PROUST (Nouvelle Revue Française). — 1920, *Nène*, Ernest PÉROCHON (Plon). — 1921, *Batouala*, René MARAN (Albin Michel).

S P E C T A C L E S

Quand j'aurai remplacé Maurice Boissard à la *Nouvelle Revue Française*, j'écrirai ma chronique sans jamais aller au théâtre. « Les pièces, dirai-je, sont les mêmes que celles que l'on jouait quand j'étais jeune, du temps de Grimm ou de Regnard. Peut-être qu'il en est de nouvelles, qui ont un certain agrément. Quel besoin de les voir? Je ne me fais d'elle aucune idée. Cela me suffit bien, à mes lecteurs aussi, je pense. Si tout le monde était comme moi, que d'importuns en plus! En février, d'ailleurs, il faisait froid. Je me suis assis à mon aise, les jambes allongées au feu. J'ai depuis quelques années différents travaux à mener de pair : une flânerie que j'ai entamée sans raison, une rêverie que je prolonge dans mon fauteuil, la toilette de mes chats que j'ai commencée jadis et que je me plains toujours de ne pas avoir le loisir de terminer comme je le voudrais. Naturellement, il est une occupation que je préfère absolument aux autres. C'est de me regarder dans la glace. J'ai le visage hardi, des yeux bruns très vifs, une bouche aux lèvres serrées, où la malice et l'éloquence s'expriment avant que je parle. Il paraît que j'ai la tête

d'un critique indépendant. On assure même que j'ai du talent. Comment cela peut-il se faire? Je n'écris presque jamais, je ne vais pas au théâtre et je ne parle de rien. Mais s'il le faut, le mois prochain, je me déciderai à sortir. Nous serons en avril, j'ai bien peur qu'il ne pleuve. Au diable l'auteur et sa pièce. Je caresserai mon chien, et peignerai le buste de Diderot, qui commence à perdre ses poils... »

N'étant pas Maurice Boissard, je vais encore au théâtre et j'y vois, pour mon châtiment,

L'AIGLON, d'Edmond Rostand.

Horreur et déclamation ! D'autres pièces affreuses, c'est l'une des plus affreuses. Pour passer entr'actes et actes, mieux vaut aller souper en face et l'ouïe pleine encore « des drapeaux, des drapeaux, des drapeaux », vous reviendrez au monologue du chapeau. Si vous gobez des huîtres, pensez que la rime est : bëlître. Trois mille alexandrins encensant un serin ! Par quel étrange hyperbolisme, tellement extérieur à toute vraie critique théâtrale, a-t-on pu qualifier « chef-d'œuvre dramatique » ce grotesque fatras de coquetiers, de grenadiers, de *ranplanplan*, de femmelettes.

Du fait que la guerre est venue, l'innommable gageure d'empiler au cours de six actes, *en vers*, les mots de gloire de victoire et d'histoire, de flambeaux, de shakos, de pruneaux, conférerait, dit-on, à *l'Aiglon* une « splendeur épique incomparable » qu'elle n'avait pas avant guerre. Les gens ne sont pas dégoûtés ! Une œuvre d'art peut être belle qui prend pour thème l'épopée napoléonienne — ou bientôt celle du « vainqueur de la Marne » et de Foch ! — mais il s'agit ici d'un drame, non d'un panégyrique, et *l'Aiglon* se réduit à un sonore galimatias anti-scénique. C'est une pièce qu'il faut tuer. Habitons-nous à siffler.

Au moment où Rostand sévit, un théâtre adorable, *la Comédie des Champs-Élysées*, reçoit quelques semaines Georges PITOËFF et sa compagnie. Voici d'abord :

LE MANGEUR DE RÊVES, de Lenormand.

Pour les esprits épris d'intellectualisme, le désir est latent d'un théâtre d'idées où soit synthétisé l'univers intime du philosophe, du savant ou de l'artiste. Qu'un tel théâtre soit possible, on est en droit de s'en interroger, et de douter, si l'on compte les creux fantoches que d'Ibsen à Currel tant de pièces ont grimés en hommes de génie. Lenormand, n'ayant pas cédé aux provocations de la psychologie amoureuse, voulut mettre à la scène tout ce qui peut troubler les amants de spéculation. Après *Le temps est un songe*, après *Les Ratés*, — *Le Simoun* ne fut qu'une croisière orientale, — surgirait-il auteur du drame du penseur ? *Le mangeur de rêves* n'en a pas comblé l'espérance ; ce sera pour la prochaine fois.

Lenormand mérite beaucoup mieux que la trahison d'un compte-rendu incompréhensif, d'autant qu'il a noté, en avant première, ses idées directrices : l'écrivain Luc de Bronte est disciple de Freud mais de qualité inférieure ; se piquant d'être : « le bon mangeur de rêves qui dévore les mauvais songes » des névrosés qu'il voudrait guérir, il ne les conduit qu'au suicide. Luc de Bronte est un « faux savant ». Il symbolise cependant « le démon de la connaissance, obsédé par le mystère de l'inconscient ». Lenormand spécifie : « Ce serait une erreur d'interpréter ma tragédie comme une démonstration ou comme une réfutation de la doctrine freudienne. Le dénouement illustre la faillite d'un individu, non celle de la psychanalyse. »

La promptitude à prévoir l'objection démontre trop bien, par malheur, que le sujet qu'entrevit Lenormand s'est évadé d'entre ses doigts inquiets, incapable de ne le faire dévier en épisodes exotiques. Les théories de Freud, la dissection des cauchemars, l'hypothèse du pansexualisme, l'essai d'explication d'ensemble du mouvement enfant-homme, n'était-ce pas assez pour un *vrai* savant ? Aux premières scènes, Luc de Bronte apparaît comme un bon guérisseur, psychiatre sensible, penché sur la douleur

humaine ; la psychanalyse lui a permis la *révélation* de Fearon, la délicieuse aventurière ; ne délivrera-t-il pas Jeannine de ses obsessions morbides ? Il fallait bien présenter les acteurs ; on pardonnait à peine d'approximatifs exposés où l'étiologie freudienne se répandait en de trop chaleureux discours. Le théâtre n'est pas une chaire en Sorbonne. On attendait.

La trame dramatique s'est effilochée. Au 5^e tableau, (sur 9) il est prévu que Luc de Bronte s'est trompé et l'angoisse de Jeannine ne peut accroître l'intérêt : elle a tué sa mère ou du moins désiré sa mort pour mieux aimer son père. Voilà l'*OEdipe-Complexe* de Freud. Que ne l'a-t-on mis en action ! Scéniquement, il aurait été tragique de voir Jeannine haïr inconsciemment sa mère et la livrer aux pillards marocains. Dans *Le mangeur de rêves*, c'est le vieux Bel-Kacem qui raconte le guet-apens.

Lenormand est doué d'un sens de la complexité qui ne défaille jamais. Il montre ce qui est caché, et, parce que rien n'est simple, il glisse entre les marionnettes et les fait tourner devant nous, tantôt sous une face, tantôt sous une autre, les réduisant quelquefois à leur ombre, décelant toujours quelque chose. Il n'a cessé, dans *Le mangeur de rêves*, de chatouiller l'attention. L'impression définitive veut contradictoirement qu'après avoir guetté la manifestation d'un *vrai* savant on ne connaisse plus, au dernier tableau, qu'un raté de la philosophie, d'un médiocre symbolisme.

Pitoeff, qui incarne avec un très sûr naturel son rôle intellectuel un peu trouble, a pu réaliser une mise en scène simplifiée à ce point suggestive qu'une vive bande vert émeraude ou qu'un triangle de lattes rouges évoquent seuls la ligne de la mer ou la tente de Bel-Kacem.

HENRI COLAS.

P. S. — Pour se consoler des insanités vaudevillesques dont sont abîmés tant de théâtres, il faut aller aux autres spectacles donnés par Pitoeff à la Comédie des Champs-Élysées, *Androclès et le lion*, *Salomé*, *Dans les bas-fonds*, etc.

COMŒDIA

QUOTIDIEN DES THÉÂTRES

Le Numéro 20 centimes. — Directeur : Georges CASELLA.

LE DIMANCHE : *La Vie Littéraire*

La Critique de Binet-Valmer, Articles de J.-H. Rosny aîné, H. Duvernois, Georges Lecomte, André Lebey, etc.. La Fantaisie de Jean Bastia.

LE LUNDI : *La Vie Musicale*

Chronique de Willy. Articles de Louis Laloy, Raymond Charpentier, Tenroc, Jean Poueigh, Henri Collet, Paul Le Flem, etc... La Boîte à Musique de Pierre Chapelle.

LE MARDI : *Comœdia publie*

Une pièce de Théâtre complète choisie parmi les plus récents succès des scènes Parisiennes.

LE VENDREDI : *Ciné Comœdia*

La plus complète revue des Cinématographes. La plus sévère critique des nouveaux films. Chroniques de J.-L. Croze.

Tous les Amateurs
de Théâtre lisent

COMŒDIA

et profitent de
ses avantages

**AU SOMMAIRE
DU DEUXIÈME NUMÉRO
DE LA NOUVELLE SÉRIE
DES**

FEUILLETS D'ART

**DES OEUVRES DE
PIERRE MAC ORLAN . ANDRÉ
SALMON . MAX JACOB . CHAS
LABORDE . SIMÉON . ALEXANDRE
IACOVLEFF . SOUDEIKINE . GRIGORIEV
ANDRÉ GROULT . CHARLES MARTIN
HONORÉ DAUMIER . ANDRÉ
MARTY . L'ÉCOLE FRANÇAISE
DU XVII^E SIÈCLE ET DES NÈGRES
DE LA COTE D'IVOIRE**

**Prix du N° 20 frs
Abonnement aux six numéros
annuels 90 frs**

**A Paris
Éditions Lucien Vogel
11, Rue Saint-Florentin**