

f



**CASINO
DE
CHARBONNIERES**



CHRY SALIDE

47, RUE DE LA RÉPUBLIQUE (*modèles Boutique*)



BRUMMELL

50, RUE DE LA RÉPUBLIQUE (*collection masculine*)

DÉPOSITAIRES EXCLUSIFS

*vous convient au défilé des collections
Automne-Hiver 1958*

PIERRE CARDIN

*le Jeudi 9 Octobre à 21 heures 30
au*

CASINO DE CHARBONNIÈRES-LES-BAINS

V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES

CASINO DE
CHARBONNIERES

29 / 30
juin

8 / 9 / 10
juillet

1953

C A M B E T

CERAMISTE, VERRIER

11-13, RUE DE LA CHARITE

MEMBRES DE



COMMERCE & QUALITÉ

FOURRURES

21, PLACE BELLECOUR

JOANNARD

BADINAGES

DIVERTISSEMENTS EN TROIS PARTIES

L'ESSAI DES FILLES DE DESTOUCHES

ARLEQUIN POLI PAR L'AMOUR DE MARIVAUX

L'ANE ET LE BUISSON DE MUSSET

PAR

LA COMEDIE DE LYON

MISE EN SCÈNE
DE
JACQUES BARRAL

DÉCORS
DE
JEAN GOINE

CRÉDIT LYONNAIS

FONDÉ

A LYON

EN 1863

QUATORZE CENTS SIÈGES

CHACUN SA VÉRITÉ

DE

LUIGI PIRANDELLO

PAR

LA COMEDIE DE SAINT-ETIENNE

JEAN DASTÉ

MISE EN SCÈNE

DE

RENÉ LESAGE

DÉCORS ET COSTUMES

DE

RAYMONDE DELPY

FOIRE
INTERNATIONALE
DE LYON



LYON, RUE MÉNESTRIER / BURDEAU 55-05

PARIS, 1, BOULEVARD MALESHERBES / ANJOU 08-34

CHACUN SA VÉRITÉ

DISTRIBUTION

par ordre d'entrée en scène

<i>LAUDISI</i>	RENE LESAGE
<i>AMELIE AGAZZI</i>	HELENE BATTEUX
<i>DINA, sa fille</i>	LUCE BUNET
<i>UN DOMESTIQUE</i>	GERARD GUILLAUMAT
<i>MADAME SIRELLI</i>	CATHERINE DE SEYNES
<i>MADAME CINI</i>	GASTON JOLY
<i>MONSIEUR SIRELLI</i>	GERARD LORIN
<i>MONSIEUR AGAZZI</i>	CHRISTIAN MARIN
<i>MADAME FROLA</i>	CLAUDE GUEIT
<i>MONSIEUR PONZA</i>	JEAN DASTE
<i>MADAME NENNI</i>	COLETTE ARAUD
<i>LE COMMISSAIRE CENTURI</i>	MARC FAYOLLE
<i>PREMIER MONSIEUR</i>	BERNARD FLORIET
<i>DEUXIEME MONSIEUR</i>	DENIS POY
<i>LE PREFET</i>	GERARD MAQUET
<i>MADAME PONZA</i>	LUCETTE RAILLAT

CHRONIQUE

PIRANDELLO n'est pas un philosophe, comme certains l'ont pré-tendu, et, à ce titre, l'ont attaqué.

Il ne cherche pas à défendre ou à imposer telle conception philosophique. Il est, avant tout, attentif aux hommes, aux drames de l'existence, aux mystères et incompréhensions que tant de situations suscitent.

Ce sont ces situations qu'il recrée pour le Théâtre. C'est le mensonge qu'il combat dans toutes ses pièces, la tolérance qu'il nous demande d'avoir pour nos semblables. Par delà l'ironie qui est sa marque, il nous conjure d'avoir cette tolérance, avec un accent souvent pathétique.

La difficulté, lorsque l'on joue Pirandello — qui fait merveilleusement vivre sur la scène des personnages de notre temps — est d'allier, dans une mesure juste, le comique et le pathétique des situations, selon la façon dont les personnages sont atteints par elles, ou réagissent devant le drame.

L'ambition de la Comédie de Saint-Etienne, en représentant devant son public l'œuvre d'un écrivain qui a eu tant d'influence dans le Théâtre contemporain, est de faire sentir aux spectateurs, comme l'a voulu l'auteur, la difficulté que nous avons tous à nous comprendre, et le respect que nous devrions avoir à l'égard de ceux que tant de drames — si méconnus — atteignent dans leur vie privée.

JEAN DASTE



AUDIN, LYON

joaillerie
bijouterie
objet d'art

DES ARTICLES DE GOUT

GERMAIN

49, RUE DE LA RÉPUBLIQUE

LYON

GA. 18-88

DANS UN CADRE ÉLÉGANT

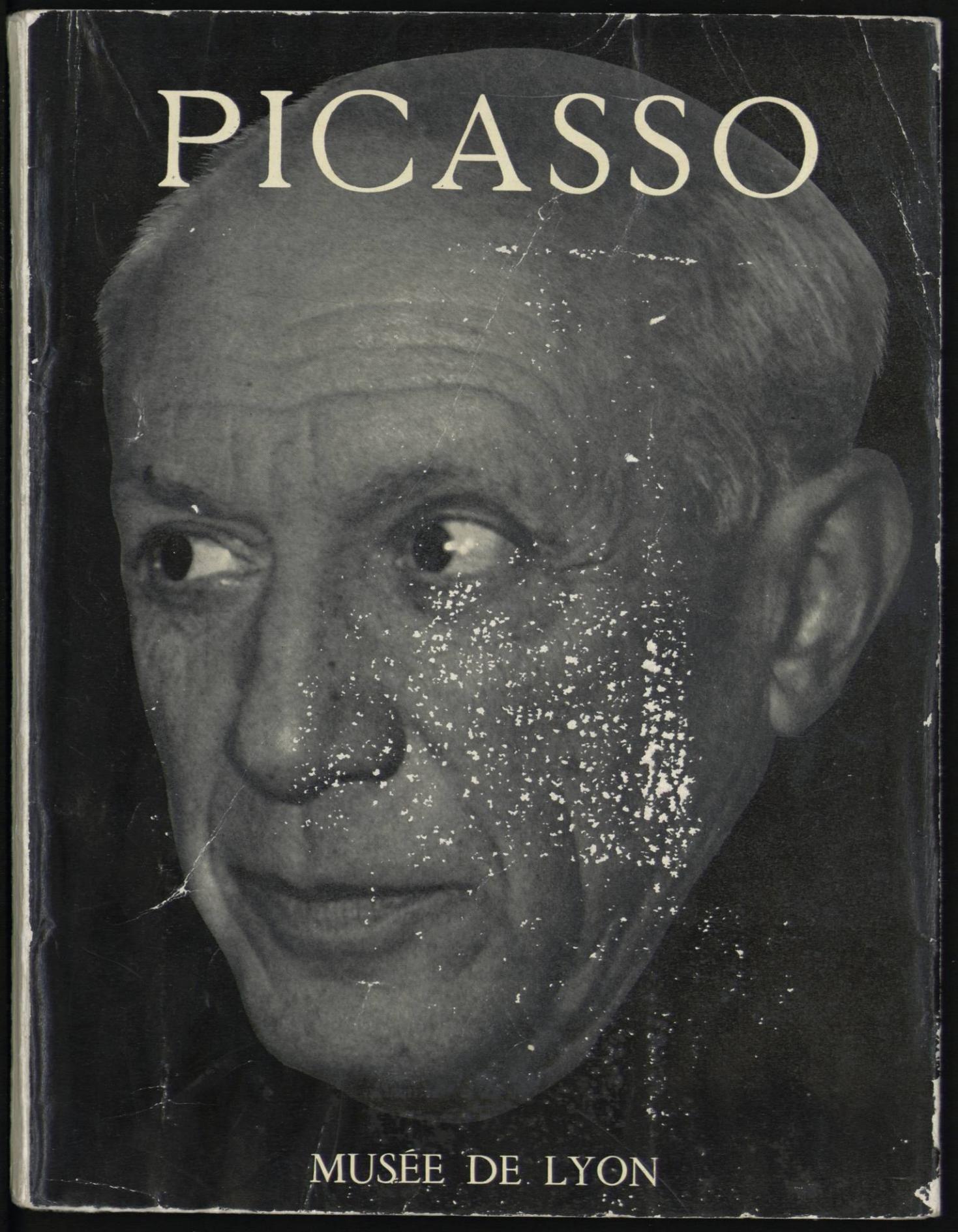
montres

Movado / Eska

VACHERON-CONSTANTIN

KELLER-DORIAN
A
FABRIQUÉ
LE PAPIER
UTILISÉ
POUR LES COUVERTURES
DES PROGRAMMES
DU
FESTIVAL

PICASSO



MUSÉE DE LYON

La photographie de la couverture est de
BLANC ET DEMILLY

FESTIVAL DE LYON-CHARBONNIERES

PICASSO

EXPOSITION

ORGANISÉE SOUS L'ÉGIDE DU
SYNDICAT D'INITIATIVE DE LYON

Deuxième édition, revue et corrigée.

MUSÉE DE LYON

1953

PLANCHE I



Cliché HAZAN.
L'attente (N° 3)

PRESIDENT D'HONNEUR

M. Edouard HERRIOT, Président de l'Assemblée Nationale, Maire de Lyon.

COMITE D'HONNEUR

M. VAN DEN BOSCH, Ministre plénipotentiaire de Belgique.

Sir O. HARLEY, Ambassadeur de Grande-Bretagne.

M. QUARONI, Ambassadeur d'Italie.

M. DE SALIS, Ministre de Suisse.

M. CHAUVEL, Ambassadeur de France à Berne.

M. MEYRIER, Ambassadeur de France à Madrid.

M. CHARLES, Consul général de Suisse à Lyon.

M. GILBART, Echevin de la ville de Liège.

M. BOLLAERT, Président de la Compagnie Nationale du Rhône.

M. JAUIJARD, Directeur général des Arts et Lettres.

M. SALLES, Directeur des Musées de France.

M. HENRAUX, Président du Conseil des Musées nationaux.

M. ALLIX, Recteur de l'Académie de Lyon.

M. VERGNET-RUIZ, Inspecteur général des Musées de Province.

M. AINAUD DE LASARTE, Directeur général des Musées d'Art de Barcelone.

M. BARR, Directeur du Musée d'Art Moderne de New-York.

M. BASSINET, Président du Comité du Festival de Lyon-Charbonnières.

M. BOSMANT, Conservateur du Musée de Liège.

M. le D^r BOUCHUT, Président de la Commission des Musées de Lyon.

M. CASSOU, Conservateur en chef du Musée national d'Art Moderne de Paris.

M. DEFOND, Président du Syndicat d'Initiative de Lyon.

M. DESCOURS, Président d'honneur de l'Association des Amis du Musée de Lyon.

M. EBBINGE WUBBEN, Directeur du Musée Boymans de Rotterdam.
M. Mc EWEN, Conseiller artistique du British Council.
M. le Dr GALLAVARDIN, Ancien Président de la Commission du Musée de Lyon.
M. GIRON, Directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
M. GODWIN, Directeur du Musée d'Art de Toledo.
M. GUILLEMIN, Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Berne.
M. GUINARD, Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Madrid.
M. HAMMACHER, Conservateur du Musée Kröller-Müller d'Otterlo.
M. JANICOT, Directeur des Domaines du Département de la Seine.
M. PRADEL, Adjoint au Maire de Lyon.
M. RUSSOLI, Conservateur à la Brera de Milan.
M. SCHMIDT, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Bâle.
M^e TRICOU, Président de l'Association des Amis du Musée de Lyon.
M. WEHRLI, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Zurich.

COMITE D'ORGANISATION

M. JULLIAN, Conservateur du Musée de Lyon.
M^{me} ROCHER-JAUNEAU, Assistante du Musée de Lyon.
M^{me} PAHUD.
M. CHARMETAMP.
M. DEROUIDILLE.
M. GOUTTENOIRE.
M. KAHNWEILER.
M. J.-J. LERRANT.
M. MAZON.
M. MICHAUD.
M. SABARTES.
M. SIMON.
M. ZERVOS.

PICASSO ET L'ESPAGNE

Le plus secret conseil d'un artiste, et le moins aisément discernable, ce sont ses origines nationales. S'il s'agit d'un artiste dont la carrière s'est écoulée dans son propre pays, par exemple d'un artiste français en France, mettons Braque, vous ne le direz français que d'une façon rhétorique et en employant des lieux communs, mais sans atteindre l'intime de sa nature française qui est en même temps sa nature essentielle et personnelle de Braque, celle par quoi il rejoint Chardin. Aussitôt, nous voilà arrêtés, car la vue superficielle du gros public ne va pas si loin et il nous faut l'obliger à dépasser les formes et les styles de deux époques différentes, et cette différence lui semblera irréductible au rapprochement profond, véritablement originel que vous comptez faire entre Braque et Chardin. De même l'observateur vulgaire s'arrêtera-t-il à la différence de sujet, d'esprit, d'époque, de religion qu'il y a entre la *Pietà d'Avignon* et la *Mort de Marat* sans voir la profonde communauté originelle française de ces deux chefs-d'œuvre.

La même difficulté apparaîtra s'il s'agit d'un artiste étranger au pays où s'est déroulée sa carrière. Le Greco, dont la carrière s'est déroulée en Espagne, on l'associe ordinairement aux caractères ordinairement attribués au génie espagnol : et encore ceux-ci ne sont-ils connus et définis que de façon conventionnelle et superficielle. Les origines orientales et méditerranéennes du Greco ne se révèlent ça et là qu'à quelques traits, en eux-mêmes conventionnellement reconnus. Mais ce qu'on a appelé le secret du Greco est justement dans ce conflit, et il faut aller l'y chercher et démêler très loin et, pour y parvenir, se défaire de bien des jugements tout faits.

Et cet autre illustre étranger, Picasso, bien sûr, nous sommes habitués à le voir participer à toutes les inventions de la peinture française depuis un demi-siècle, et nous sommes portés à en faire un cubiste français comme les autres. Les gens avisés prétendent-ils dégager de ces jugements mécaniques l'Espagnol qui est en lui, ils tomberont encore dans le mécanique, c'est-à-dire dans une vue académique, touristique, affreusement banale du tempérament espagnol et de la civilisation espagnole. En fait ils n'auront rien aperçu du secret de Picasso, de son espagnolisme profond, de la profondeur du conflit par quoi son héritage se situe à l'intérieur et à l'encontre des constantes du goût français.

Riche, pesant héritage, et dont les éléments et les aspects n'ont rien à voir avec nos définitions convenues et superficielles de l'Espagne. Il faudrait, pour l'analyser, remonter aux précises sources ethniques de Picasso, comme l'a tenté M. Alexandre Cirici-Pellicer dans son livre *Picasso avant Picasso*, y déceler la fabuleuse antiquité de l'orfèvrerie majorquine, suivre l'odyssée des enfances malaguènes, du séjour galicien, enfin — étape déterminante — de la jeunesse barcelonaise. On ne saurait, en effet, accorder assez d'importance, dans la formation du génie de Picasso, au modernisme catalan et à la Barcelone fin-de-siècle, avec sa bohème, son anarchisme, son cosmopolitisme nietzsché-ibsénien, son tumulte révolutionnaire, son goût de la *Paraula Viva* proclamé par Maragall, le Mistral catalan, et surtout la présence de cet autre glorieux catalan dont l'étrange génie offre tant d'analogies avec celui de Picasso : le prodigieux architecte baroque — du baroque Modern Style — Gaudi. Il y a là toute une Espagne très particulière, — particulière comme chacune des Espagnes et en même temps profondément, inconfondablement, inaliénablement espagnole — une Espagne méditerranéenne, composite, subversive, compassive, humaine, sans la connaissance de laquelle il est impossible de rien comprendre aux intimités et aux originalités du génie de Picasso.

J'ai évoqué tout à l'heure le Greco et son périple aboutissant à la cité impériale de Tolède ; l'itinéraire mental de Picasso part du même point, la Méditerranée orientale. Et porteur de fables analogues et ayant draîné d'aussi bizarres messages, il aboutit à un autre centre d'empire : Paris, lieu de rencontres et de mélanges, mais aussi d'épanouissement d'une traditionnelle civilisation occidentale.

Certes, on peut être tenté d'attribuer à toutes ces influences exotiques l'effet de surprise causé chez nous par certains traits de l'art de Picasso. Je crois que l'on ira plus au fond des choses en considérant en eux non pas ce qu'ils ont de surprenant, mais la surprise même. Le répertoire plastique de Picasso est étranger, mais le plus étranger en lui c'est son étrangeté. Ses obsédantes formes cornues viennent du culte de Mithra et ont de primitives et lointaines raisons, mais c'est l'obsession qui y est le plus notable, et l'attachement farouche que leur porte ce génie réfractaire ; c'est leur puissance de choc qui nous frappe. Si le génie de Picasso est espagnol, ce qu'il y a en lui de plus espagnol, c'est la façon irréductible dont il le porte et le supporte — et dont il l'impose. Le plus espagnol en lui, c'est sa façon d'être espagnol, de s'identifier à soi ; et le plus extraordinaire de sa nature, c'est son naturel.

Une analyse morphologique peut déceler dans l'art de Picasso des formes ibériques et orientales, mais c'est la synthèse qui nous révèle, de sorte immédiate et saisissante, l'irréfutable originalité de cet art. Son humeur. C'est un art d'humeur et qui se caractérise par son humeur. Et c'est en quoi il est espagnol, et j'en arrive là au trait le plus profond du génie espagnol. En effet, on sait que celui-ci est souvent marqué par une extraordinaire subtilité ; Don Quichotte se déclare un *ingénieux hidalgo* ; et nous avons fait du terme *gongorisme* l'équivalent des plus savantes complications intellectuelles. De là à croire que le génie espagnol, lorsqu'il aborde le terrain de la complication intellectuelle, de la *préciosité*, suit les mêmes voies et les mêmes méthodes que le génie français dans le même domaine, il n'y a qu'un pas. Or c'est une erreur. Nos méthodes de raffinement de l'intellect sont intellectuelles. Celles du génie espagnol sont instinctives, spontanées, violentes, passionnées, et Gongora n'est nullement, comme nous serions portés à l'imaginer, un poète de cour et de cabinet : c'est un poète populaire.

On a souvent cité ce mot de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ». Rien n'est plus vrai : le génie espagnol ne cherche jamais, il trouve. Le génie de Picasso, comme celui de Gongora, est populaire. Ses métaphores ont l'aisance fastueuse, orientale, fulgurante de celles de Gongora. Comme celles-ci elles empruntent à la matière et à l'objet qui tombent sous la main. Elles sont concrètes, de la plus concrète réalité. Le génie de Picasso est populaire comme

celui de Goya, c'est à dire impertinent, libre, foisonnant, mené non par une règle de pensée ou un code, mais par le *caprice*. C'est, je le répète, une humeur, et ce terme d'humeur, une fois trouvé, est bien le dénominateur commun que vous pourrez appliquer, non seulement à Gongora et à Goya, mais à toutes les grandes figures de la civilisation espagnole et à côté desquelles il deviendra aussitôt nécessaire de ranger Picasso. Voilà sa patrie : celle des hommes qui ont de l'humeur, les hommes les plus libres que l'espèce humaine ait jamais produits. Et c'est pourquoi Picasso devait créer, avec *Guernica*, un chef-d'œuvre *national*, en pendant aux *Lances* et aux *Fusillades*.

Jean CASSOU

PICASSO ET LE CUBISME

C'est au printemps 1907 que je vis pour la première fois les « Demoiselles d'Avignon »*, dans le taudis délabré qui servait d'habitation et d'atelier à Picasso, au 13 de la rue Ravignan. Picasso venait de les peindre. Je fus bouleversé d'admiration. Picasso considérait alors ce tableau comme inachevé mais il est resté dans le même état, ensuite. Il est facile de comprendre pourquoi Picasso le trouvait non terminé : la moitié gauche diffère profondément de la moitié droite qui lui est postérieure. Je n'ai jamais cessé d'affirmer que le Cubisme a débuté avec ce côté droit des « Demoiselles d'Avignon ». Je ne veux diminuer en rien, certes, la part des trois autres grands peintres — Braque, Gris, Léger, à qui est due l'œuvre commune — car le Cubisme a été un travail d'équipe. Nul plus que Picasso n'en est conscient ; il me l'a dit maintes fois, et tout récemment encore, en déplorant que la guerre de 1914 ait marqué la fin de cette collaboration confiante, mais l'élan fut donné par lui. J'ai été témoin de l'horrible solitude morale dans laquelle il peignit ce tableau. Aucun autre peintre ne le soutenait. Tous furent déroutés, désorientés. L'on cria au fou, l'on prédisait que l'on trouverait un jour Picasso pendu derrière son grand tableau. En effet, le

* Ce tableau, qui appartient au « Museum of Modern Art » à New-York, n'a pu figurer, malheureusement, à la présente Exposition, ayant déjà été prêté pour l'Exposition du Cubisme au Musée d'Art Moderne à Paris, tout récemment. L'on trouvera toutefois dans l'Exposition une étude pour l'une des figures du côté droit (Coll. J. A., à Paris) qui montre très clairement le style de ce début du Cubisme.

Fauvisme semblait en plein essor, et cette « peinture de la *lumière* » qui s'exprimait par taches colorées, englobait tous les peintres de valeur. Picasso, en vrai Espagnol, n'avait jamais été séduit par les prestiges de la lumière. Son style, nettement graphique, avait paru anachronique dans les années précédentes. Son grand tableau nouveau s'avérait peinture intransigeante des *solides*, dressait des corps, l'éclairage ne servant qu'à les rendre évidents. Le graphisme était remplacé dans la partie gauche par une sorte de modelage, en camaieu, par le clair obscur, tandis que dans la partie droite, aux formes violemment colorées, le peintre ne se contentait plus de cette schématisation des solides. La « *déformation* » provoquée dans l'ensemble du tableau par la soumission des parties au rythme total n'était pas une nouveauté. L'on trouve la *déformation* constructiviste chez Cézanne, chez Seurat, la *déformation* expressionniste chez van Gogh, la *déformation* ornementale chez Gauguin. Ce qui constituait la nouveauté singulière de la partie droite de l'œuvre, c'était l'invention de formes colorées qui n'entendaient plus imiter le monde extérieur mais seulement le signifier. Le tableau cesse d'être un miroir — fût-il déformant — du monde visible pour devenir une écriture plastique. L'on sait que, trois ans plus tard, Picasso et Braque parvenaient à réunir, sur une même toile, des figurations multiples d'un même solide, le montrant de face, de côté, d'en haut, à la fois (ce que l'on a appelé, plus tard, le Cubisme analytique), pour aboutir enfin, avec Gris et Léger, au Cubisme « synthétique », c'est-à-dire à la création de signes librement inventés transmettant au spectateur leur savoir des objets. Je vois dans cette évolution la suite logique des « *Demoiselles d'Avignon* ».

Un coup mortel fut porté par ce tableau au Fauvisme. Il ne fait plus que décliner, dès lors. Je voudrais que l'on comprît que, ce disant, je ne porte nullement un jugement de valeur. Je constate un fait historique. L'histoire de l'art est coutumière de ces renversements qui ne s'expliquent pas par une évolution autonome des formes mais bien par des causes sociologiques. Aujourd'hui même, j'en suis convaincu, nous assistons à un retournement en sens contraire : une génération plus jeune se met à adorer la lumière, après le Cubisme qui n'a pensé qu'aux solides, ne voyant dans la lumière qu'un facteur de désordre.

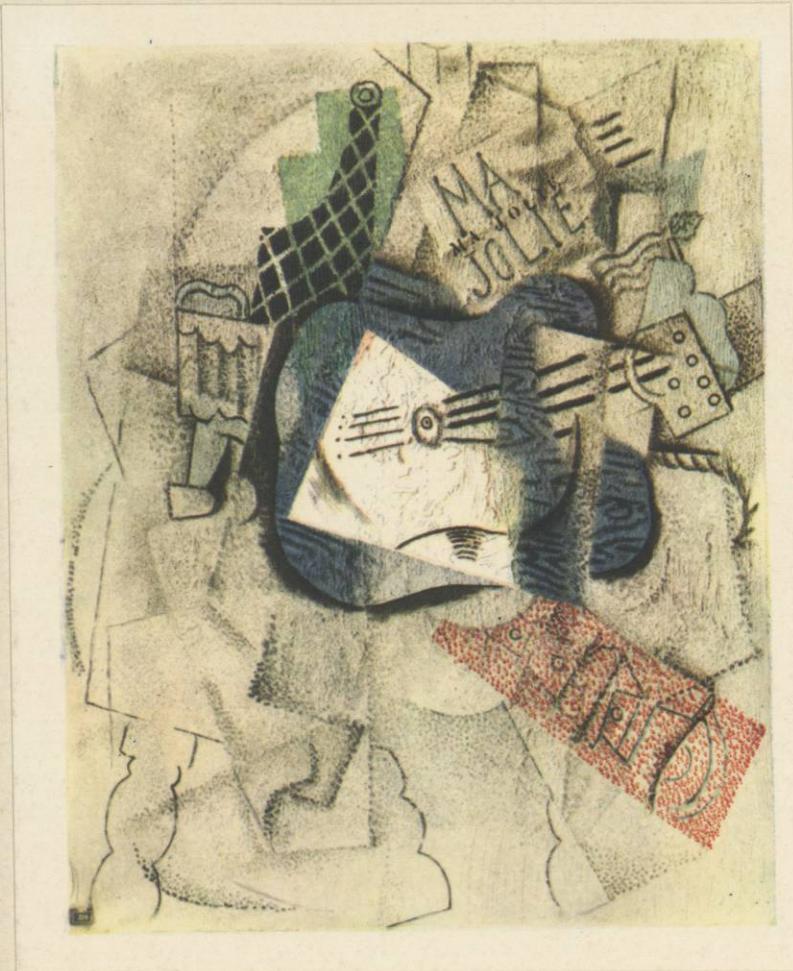
L'on aura compris, je pense, pourquoi je considère les « *Demoi-*

selles » comme le pas décisif. Non seulement Picasso, dans cette œuvre, oppose une peinture des solides à toute la suite de l'Impressionnisme, mais encore, témérairement, il anticipe sur ce que le Cubisme ne devait réaliser pleinement que plus tard, en tournant le dos, résolument, à toute possibilité d'identification des formes du tableau avec les formes de l'objet figuré. L'on a appelé — très sottement — une tête de cette époque : « Tête au nez en quart de Brie ». Il serait impossible de donner un titre de ce genre à des œuvres de la génération antérieure. Le Cubisme dont Picasso est l'initiateur, est une peinture qui ne restitue pas le monde extérieur au « spectateur qui cligne de l'œil », comme l'on pouvait le faire devant les toiles impressionnistes.

Le Cubisme dont nous avions pensé, un temps, qu'il parviendrait à créer un style, est resté, finalement, le bien de quelques-uns. Le style a été emporté par le cataclysme qui a bouleversé la société dont le Cubisme était issu — la guerre de 1914. Ce que l'on ne remarque pas assez, toutefois, c'est que Picasso est resté fidèle, à travers toutes les transformations de son art, à l'esprit de sa création, c'est-à-dire à lui-même. En cette année 1953, l'on trouvera chez lui les mêmes préoccupations qu'en 1907. Les femmes assises qu'il peint aujourd'hui, en les montrant de face et de profil à la fois, les sculptures en bronze et en faïences colorées, ne sont que l'achèvement serein et souverain de l'entreprise commencée, il y a quarante-six ans, à savoir une figuration des solides rendant compte de leurs formes et de leurs couleurs plus exactement que « l'instantané », une figuration non altérée par un éclairage fortuit, et qui est basée sur notre connaissance de ces solides. Nul esprit de système dans cela, cependant. Dépassant sa propre création, Picasso a transformé en leçon de liberté le Cubisme qui avait débuté comme école de discipline et de rigueur. Loin de barrer la route aux générations futures, il leur en ouvre de nombreuses. La figuration sans imitation donne des possibilités innombrables. Ceux qui auront compris Picasso, ne copieront point le Cubisme mais feront œuvre neuve, au service et au gré de leur temps.

Daniel-Henry KAHNWEILER

PLANCHE II



Ma jolie (N° 29)

Cliché HAZAN.

L'ARRIÈRE-SAISON DE PICASSO

Parvenu au point le plus tendu de la sensibilité et de l'expérience, Picasso a joué depuis 1945 de tous les enchantements dont il a le secret, pour revenir ces dernières années à une attitude hypertendue.

En fait, après avoir vécu l'existence des génies agrestes et participé au monde merveilleux auquel ils appartiennent par la sève puissante qui circulait dans son corps et avivait son enthousiasme, son imagination débordante et son expérience, qui a fait depuis longtemps école, il procède à présent à de nouvelles entreprises comme en se jouant.

Ce sont ses sculptures qui nous donnent la nouvelle illustration de son génie. Cet homme qui, depuis le Cubisme, a élevé les plus humbles objets à une haute dignité poétique, nous y découvre les ravissements actuels de son esprit devant les choses en mêlant sa propre force à la puissance primitive du monde.

Dans ces œuvres sculptées on voit éclore une suite étonnante de métamorphoses qui décèlent ses impressions devant les objets. C'est là le caractère essentiel des plus récentes d'entre elles. Depuis la selle et le guidon de bicyclette et depuis le mannequin devenu buste de femme, il a fait renaître avec les mêmes transpositions et à grand avantage pour l'art un monde singulier d'animaux et d'oiseaux. La grue, le singe, le vase de fleurs confirment la continuité de son acte créateur situé au seuil de l'univers et traduit en effets puissants et extraordinairement étendus.

Mais le fonds nombreux de ses sensations et de ses pensées le porte à s'exprimer simultanément sur plusieurs registres. Les personnages peints dernièrement par l'artiste prennent, eux aussi, place

sur une frontière de plus en plus excentrique. Nous avions pensé, il y a quelques années, que l'artiste avait cherché à exaspérer, pour s'en délivrer, une partie de sa véhémente imagination. Nos pronostics ont été renversés par les nouvelles figures de Picasso qui sortent de leur norme habituelle. Toujours quelque chose hors de mesure jaillit du coin le plus enfiévré de son être tendu à l'extrême. Lui, si plein de tendresse pour ses enfants, ne laisse pas de discréder leur aspect physique pour proclamer ses visions du monde et des êtres, en poussant ainsi l'aspect de la figure humaine à son dernier état.

Cette figure, nous la voyons, nous autres, selon les conventions passées dans notre sang. On se demande : Picasso la voit-il réellement telle qu'elle se reflète dans nos yeux d'après la norme esthétique reçue en héritage et perpétuée par l'habitude à l'acceptation résignée et automatique, ou la voit-il telle que nous pouvons la voir parfois en nous approchant beaucoup d'elle au point d'en saisir sous un tout autre aspect ses volumes et ses plans, ou dispose-t-il simplement d'elle selon ses visions particulières qui donnent un sens et une intensité au quotidien, en en faisant des substituts de ses désirs plastiques ? Peut-être aussi confond-il ce qui lui vient de sa perméabilité à l'époque, dont il reçoit l'impression très vive, de ses dissociations et de ses déchirements, de ses parties souffrantes et de ses éclairs d'espérance. La vie violente de ce temps, Picasso la capte et la transmet à son œuvre, ainsi poussée jusqu'à la distension de la réalité et l'écartèlement de la sensibilité.

C'est assez dire que ses œuvres récentes, peintures et sculptures, nous apparaissent comme un défi à toutes nos coutumes esthétiques et à tous nos motifs sensibles, comme un jeu libre destiné à rompre nos attaches avec une sensibilité installée dans ses acquis et comme une sortie vers l'illimité du rêve. Les adversaires que Picasso s'est faits avec ses personnages représentatifs des exigences de la sensibilité contemporaine, lui imputent des dégâts esthétiques par simple caprice quand ce n'est par esprit de mystification. Nous renverrons ceux qui formulent ces accusations à Voltaire qui ne laissait pas de répéter que dans tous les arts il faut se bien garder de ces définitions trompeuses par lesquelles nous excluons toutes les beautés qui nous sont inconnues ou que la coutume ne nous a pas rendues familières.

Christian ZERVOS

HUMANITÉ DE PICASSO

L'on reproche volontiers à Picasso le caractère monstrueux de sa peinture et, plus précisément, les tortures qu'il fait subir à la forme humaine : le bon public, disposé à accepter ses natures-mortes, même lorsqu'elles prennent quelques libertés avec les apparences, demeure souvent rétif devant ses tableaux de figures. Il est de fait que, depuis les masques de l'« époque nègre » jusqu'aux récentes images où les formes semblent parfois se pulvériser, Picasso nous offre du « roi de la création » des représentations pour le moins singulières. Singularité qui revêt, de par cette extraordinaire faculté qu'a l'artiste de créer selon des modes divers, les aspects les plus inattendus : ici, c'est un visage qui s'achève, semble-t-il, en mufle animal ou qui se dédouble d'inquiétante façon ; là, c'est un autre qui se métamorphose en un complexe d'objets ; ailleurs, l'on assiste à une décomposition de l'être en une série de figures géométriques ou même à sa réduction à un pur schéma abstrait. Négation de l'homme dira-t-on ! entreprise diabolique et perverse fondée sur le mépris de la forme humaine ! peinture qui abolit toutes les valeurs traditionnelles de l'humanisme, ces valeurs que Picasso, dans ses heures de détente, a su respecter et qu'il a donc délibérément reniées dans la plus grande partie de son œuvre !

Qu'il y ait chez Picasso une part de jeu, c'est possible : peut-être se laisse-t-il porter parfois par son propre élan, par l'acuité même de son génie des métamorphoses, qui l'entraîne sur des sentiers escarpés et rocaillieux, loin des voies unies et reposantes de la peinture traditionnelle. Mais le jeu n'exclut pas la gravité et la passion :

celui du toréador dans l'arène, par delà sa virtuosité d'invention, met en cause les puissances élémentaires et dénude l'homme... et la bête dans leur vérité. Aussi bien l'art de Picasso est-il, jusque dans ses excès les plus paradoxaux, imprégné d'humanité.

L'intérêt même que Picasso porte à l'homme en est déjà une preuve. Il n'est point, dans toute la peinture contemporaine, d'œuvre où l'image de l'homme tienne une place aussi importante, et l'on reste confondu devant l'abondance de ces représentations de nous-mêmes que la prodigieuse fécondité du peintre nous a données et nous donne encore. C'est l'homme qui est au centre des inquiétudes et des recherches de Picasso : c'est à son propos qu'il a tenté la suite de ses expériences, c'est à travers lui que s'aperçoit le mieux le déroulement de ses « époques », de ses « manières ». L'on peut même dire qu'il a ressenti profondément les drames de ce temps et que son art est un écho plastique, fidèle jusque dans ses déformations passionnées, des événements qui ont marqué notre siècle : depuis les misérables en détresse de l'« époque bleue » jusqu'aux évocations tragiques de *Guernica* ou de la *Guerre et la Paix*, que de témoignages sur l'humanité contemporaine ! Il n'est pas douteux que l'avenir trouvera dans l'œuvre de Picasso une documentation singulièrement forte et suggestive pour la connaissance de notre temps.

Nous nous étonnons parfois devant l'étrangeté de ses images, sans voir combien cette étrangeté même est révélatrice. Les moralistes et les sociologues se plaisent à parler de l'éparpillement de l'homme contemporain, de ses déchirements entre des forces opposées, de son écrasement sous le poids des contraintes sociales, de l'aliénation de son être, asservi à ses propres découvertes. Mais ne voit-on pas qu'un tout pareil diagnostic est porté sur l'homme par les tableaux de Picasso : figures dispersées du cubisme d'avant 1914, visages des années récentes tiraillés dans des directions diverses, figures mécanisées de l'« époque de Dinard », visages de la période des abstractions réduits à de purs idéogrammes. L'homme-robot, dont un Fernand Léger nous a proposé si souvent l'image, nous le trouvons, plus subtil, plus divers et peut-être plus profondément suggéré, dans l'œuvre de Picasso.

Ces représentations de nous-mêmes poussent parfois la fidélité jusqu'à la ressemblance individuelle. L'on déplore souvent la « déca-

dence » du portrait dans la peinture contemporaine et il est certain qu'il n'a plus — il y a à cela des raisons précises — la place royale que jadis il occupa. Mais les grands peintres d'hier et d'aujourd'hui n'en laisseront pas moins à la postérité une galerie à la fois belle et significative et la part de Picasso y sera particulièrement remarquable, non seulement par les effigies peintes sur le mode traditionnel aux divers moments d'une carrière déjà longue, mais aussi par celles qui paraissent être au premier abord comme une négation de l'art de représenter une individualité humaine dans ses apparences familières : tel portrait cubiste comme celui d'Ambroise Vollard, tel portrait de Dora Maar aux orientations multiples atteignent, de l'avis de ceux à qui les modèles étaient ou sont familiers, à une ressemblance étonnante, d'autant plus significative peut-être qu'elle est paradoxalement obtenue par des moyens qui paraissaient devoir la détruire.

Mais, par delà le monde des apparences, Picasso évoque les régions secrètes de l'âme : il le faisait déjà, avec des moyens traditionnels, au temps de l' « époque bleue », mais il n'a depuis lors cessé de le faire, et sa « période expressive » ne représente que le moment le plus aigu de cette perpétuelle enquête sur l'homme : les tortures infligées à la forme cherchent à lui faire avouer ce qu'elle voudrait cacher sous le vernis des apparences et c'est ainsi que les monstres enfantés par la guerre civile espagnole ou la grande mêlée de 1939 font surgir les puissances maléfiques enfouies au tréfond de l'âme humaine. De telles images sont aux portraits traditionnels ce qu'est une radiographie à une photographie des formes extérieures : Picasso ouvre le cœur de l'homme pour en dévoiler les mystères. A qui sait regarder, les monstres que fait surgir le magicien ibérique apparaissent d'une fascinante puissance : ils nous attirent en même temps qu'ils nous repoussent et, si nous reculons devant ces images de nous-mêmes, c'est peut-être que nous les sentons trop véridiques dans leurs révélations.

Elles ne sont point, au reste, le résultat d'une froide analyse, mais le fruit d'une vision passionnée : Picasso, comme l'a montré récemment Maurice Gieure, est un lyrique ; il peint sa douleur, sa révolte ou sa joie. Et on ne le comprendra jamais si l'on oublie qu'il vient d'un pays où, dans les violences d'un baroque exaspéré, se heurtent et s'associent les extrêmes, où le sang et la volupté, l'amour et la

mort sont inextricablement mêlés. Ainsi s'explique que la puissance destructrice du génie de Picasso ne soit point signe de mépris et de haine ; elle manifeste simplement le paroxysme de la lutte ardente du peintre avec la nature : comme pour le toréador combattant dans l'arène, c'est peut-être pour lui aussi une question de vie ou de mort.

Par sa manière de traiter l'image de l'homme, Picasso s'inscrit, à la vérité, dans une longue lignée d'artistes : chez Goya, son compatriote, le sommeil de la raison, parfois, engendre des monstres et l'analyse des passions humaines fait du portrait un art cruel ; avant lui, l'universelle curiosité d'un Léonard s'était laissé aller parfois à des expériences sur les physionomies bestiales et les figures irréelles ; plus loin dans le temps, les maîtres romans, créateurs de monstres, avaient été habiles aussi à passer de l'homme à la bête, à déformer les apparences pour exprimer les réalités intérieures, à introduire dans le monde des formes vivantes les rigueurs de l'abstraction. Eux tous, et Picasso après eux, chacun à sa manière, affirment par cette violence expressive leur besoin de dépasser la simple vision du monde des apparences. Ils manifestent aussi, par leur art des métamorphoses, la parenté qui unit les divers règnes de la nature et, en quelque sorte, l'unité de l'être, en même temps qu'ils révèlent les étonnantes virtualités de l'homme, roi de la création et miroir du monde.

René JULLIAN.

LE SAVOIR VOIR

Nous devons, nous Provinciaux, nous Lyonnais, remercier les collectionneurs et les musées d'Amérique, d'Angleterre, de Suisse, de Scandinavie et de Paris — ville qui est un monde en soi — d'avoir bien voulu nous confier, pour cette exposition, quelques-unes des meilleures toiles du plus célèbre de nos peintres. Il est, nous semble-t-il, permis de *naturaliser* d'office Picasso, Espagnol d'origine, ce peintre a, depuis 1900, choisi la France pour climat.

Le Président Herriot, maire de notre ville et ami des Arts, ce qui n'est pas incompatible, écrivit, il y a une trentaine d'années, sur le Livre d'Or du Musée de Grenoble, après félicitations pour son audace au conservateur du moment Andry Farcy : « qu'il ne faudrait pas commettre pour les contemporains l'erreur et l'injustice commises envers les impressionnistes, erreur qui nous oblige à les aller voir à l'étranger ». C'était vrai alors et c'est toujours vrai aujourd'hui.

Il est évidemment difficile, surtout en province — éloignés des creusets où naissent les idées et où se forgent les gloires — de reconnaître au bon moment, à celui de son état créatif, le grand artiste qui, avec quels tourments, cherche l'air au-dessus du lieu commun. Toute création est révolutionnaire puisqu'elle dérange les choses établies et vient au jour comme la germination, dans l'éclatement et le déchirement.

Le rabâchage cimente, pétrifie, classifie. Il faut se bien convaincre que les classiques sont classiques précisément parce qu'ils furent révolutionnaires.

Depuis un siècle la France (plus précisément Paris) est, en art, capitale du monde. Or, toutes ces vagues généreuses, parfois redoutables, faites de recherches, de remises en question, de créations, vagues qui rendront, dans l'histoire de l'art, notre époque essentielle, ont passé par dessus la province française pour aller directement alimenter les réceptacles qui se répartissent dans les grandes concentrations des capitales. Poètes, musiciens, peintres, sculpteurs, cinéastes, écrivains d'art se rassemblent où ils peuvent vivre et dépouiller le courrier du cœur. Cette centralisation universelle est regrettable dans l'ordre spirituel et aussi, ajouterons-nous, dans l'ordre matériel. Nous avons le triste souvenir de grands artistes réfugiés pendant l'occupation dont les œuvres, c'est-à-dire leur travail, leur moyen d'être, ne susciterent aucune sorte d'intérêt en province ; les habitants des villes ou villages où ils échouèrent (c'est le mot) ne les connaissant pas ou si mal. Inconnus à 400 kilomètres et célèbres à 4.000... une absurdité de plus à l'actif d'une époque qui ne semble pas savoir ou vouloir utiliser ses moyens.

Ce qui précède, pour souhaiter que se multiplient les actes de décentralisation, actes vitaux pour rendre à la vie sa subtile et divine souplesse, pour rendre à l'art toute sa vérité ethnique bien plus profonde et variée que ne l'indique le tracé artificiel des frontières.

Parmi ces actes de décentralisation, l'exposition de Pablo Picasso prend une place importante. Nous n'aurions jamais cru, il y a quelque trente ans, tant la province était tenue à l'écart, nous qui, d'ici suivions à la trace ce fulgurant génie, qu'il nous serait donné de voir une présentation aussi complète de l'immense propriété de cet Unique. Au nom des jeunes artistes, au nom des amateurs d'art, nous devons en remercier Picasso et tous les organisateurs de cette exposition.

Enjoliver la vie comme le fait le berger qui sculpte son bâton, ou en chercher l'essence est, depuis le début du monde, un besoin humain.

Toutes les époques ont leurs artistes ; il faut s'habituer à l'idée que celle que nous vivons a les siens. Il ne faut pas vouloir les ignorer mais les connaître. Notre époque, croyons-nous, prendra place honorable dans la hiérarchie de l'histoire. Elle aura eu pour

mission privilégiée de marquer l'arrêt du malentendu, de l'éparpillement, de l'erreur mortelle ou cinq siècles de dégringolade de l'absolu au fugitif, de l'unité à la dispersion, du général au particulier, de l'essence à la substance nous précipitèrent.

Elle aura repris le chemin de « la raison poétique ».

La peinture, avec le cubisme, a retrouvé son écriture formelle, sa noblesse, sa pureté. Ce qui est pur est spirituel. L'acte spirituel n'est-il pas d'écartier impitoyablement le rideau sur les chemins qui conduisent à la permanence, à l'éternité et de trouver les signes qui ouvrent les portes sur l'Absolu.

L'œuvre d'art est une espèce de cordon ombilical qui nous unit au divin pour nous en nourrir. Ne pas tourner autour des choses en prudent, mais les pénétrer jusqu'au cœur en poète. Ce qui est permanent n'est pas l'apparence, mais la vérité, la vie profonde des êtres et des choses.

Picasso aura été choisi pour être le magicien de cette époque des « Sésame ouvre-toi ». Par un jeu de passe-passe génial, il tire des profondeurs de son être complet (car tout participe avec une richesse incroyable : le cerveau, le cœur, le sexe) des formes-clefs irrésistibles qui nous ouvrent des mondes sensibles, éloquents, nouveaux, émouvants et, ce qui est encore plus haut, enseignants, mondes que nous ne connaissons pas et que nous reconnaissions cependant. Ce peintre n'est pas diémurge ou il l'est comme l'ont été les artistes indiens, noirs, ou médiévaux. Trait d'union entre les monstres d'en-bas — ombres chaudes des passions humaines — et la fine structure des formes apaisées dans la lumière. Enveloppée d'une sève poétique intense, il présente l'échelle montante et descendante mais une avec toute sa variété de monstres et d'anges.

Les générations qui viennent seront étonnées de l'importance des ouvertures faites par nos contemporains sur le merveilleux et la vraie réalité. Nous espérons qu'ils sauront y pénétrer plus profondément encore.

Picasso, vers 1934, a dit :

« La jeunesse d'aujourd'hui, au lieu de reprendre nos recherches pour réagir nettement contre nous, s'attache à ranimer le passé. Cependant, le monde est ouvert devant nous : tout est encore à faire et non à refaire ».

Il a dit aussi :

« Un tableau vit sa vie comme un être vivant, subit les changements que la vie quotidienne nous impose. Cela est naturel puisqu'un tableau ne vit que par celui qui le regarde »...

Ce sont des pensées de cet ordre qui ont fait son œuvre grande et qui rendent l'homme grand à nos yeux.

Marcel MICHAUD.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

- 1881 25 octobre. Naissance de Pablo Picasso à Malaga.
- 1893-94 Il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone ; il peint ses premiers tableaux.
- 1896-97 Il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts de Madrid ; il retourne à Barcelone.
- 1900 Il arrive à Paris en octobre ; il y retrouve des amis : Sunyers, Nonells, Canals ; il vend à Berthe Weil son premier tableau.
- 1901 Il fait sa première exposition chez Ambroise Vollard ; c'est le début de l' « époque bleue » ; en décembre il rentre en Espagne.
- 1902 Retour à Paris.
- 1903 Nouveau voyage en Espagne.
- 1904 Au printemps de cette année il s'installe à Paris, 13, rue de Ravignan, dans une maison en bois surnommée le « bateau-lavoir » ; il rencontre Max Jacob.
- 1905 Il séjourne en Hollande.
- 1905-06 Voyage à Gosol près du val d'Andorre ; c'est le début de l' « époque rose » ; il reçoit la visite d'Henri Matisse.
- 1907 Il fait la connaissance de Georges Braque et d'André Derain ; il découvre les masques nègres.
- 1909 Il peint les paysages de Horta.
- 1910-11 Début du cubisme analytique.
- 1911-13 Durant ces années, Picasso fait de nombreux séjours à Céret ; il y rencontre le sculpteur Manolo et les peintres Georges Braque et Juan Gris.

- 1913-14 Epoque du cubisme synthétique et des papiers collés ; Picasso quitte Montmartre pour Montparnasse.
- 1914 Picasso est à Avignon.
- 1915 Son art marque un retour au réalisme.
- 1917 En février, il va en Italie pour rejoindre Serge Diaghilew et les ballets russes ; à Rome, il peint les décors et les maquettes des costumes pour « Parade » de Jean Cocteau et Erik Satie.
- 1920 Sous l'influence de l'art romain commence la période « romaine » ou « antique ».
- 1921 A Fontainebleau, durant l'été, Picasso peint les deux versions des « Trois masques musiciens ».
- 1923 Il peint une suite d'Arlequins réalistes.
- 1923-25 Il séjourne à Juan-les-Pins et au Cap d'Antibes.
- 1926 Il expose chez Paul Rosenberg.
- 1928 Début de la période « surréaliste » ; il séjourne un été à Dinard.
- 1932 Il expose à la galerie Georges Petit une série d'œuvres, allant de 1901 à 1932.
- 1937 Il expose « Guernica » au pavillon espagnol de l'exposition de 1937.
- 1938-44 Ses recherches aboutissent à un expressionnisme à tendance surréaliste.
- 1945 Picasso s'établit sur la Côte d'Azur, tout d'abord à Antibes, ensuite à Vallauris.
- 1946-47 Il se met à faire de la poterie.
- 1948 Il expose ses poteries à Paris.
- 1950 Il sculpte l' « Homme au Mouton ».
- 1951 Il sculpte la « Chèvre ».
- 1953 Il fait à Rome une grande exposition de ses œuvres des trente dernières années et il montre à Paris, chez Louise Leiris, ses dernières productions.

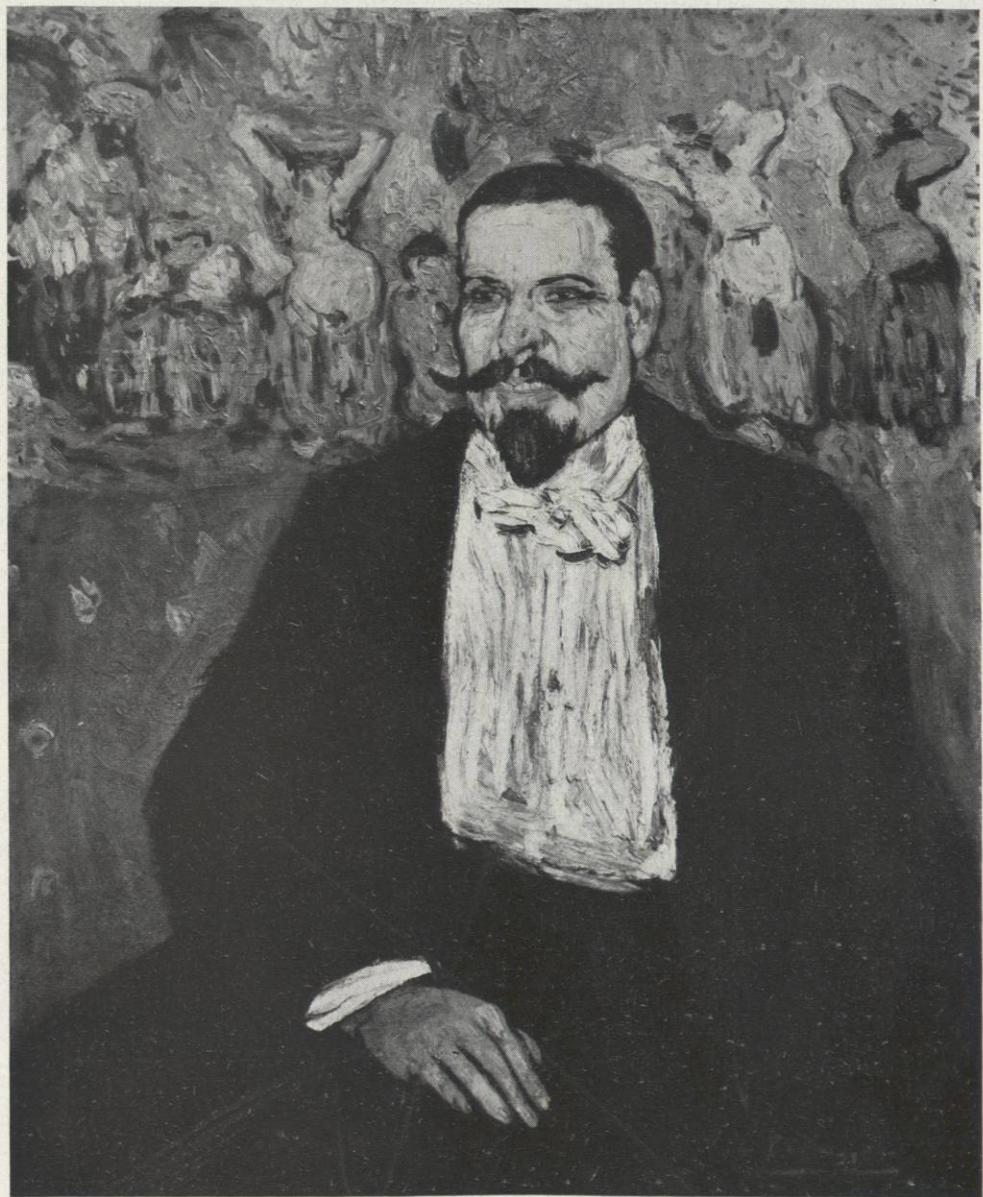


Fig. 1. — Portrait de Gustave Coquiot (N° 5)



Fig. 2. — Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler (N° 8)

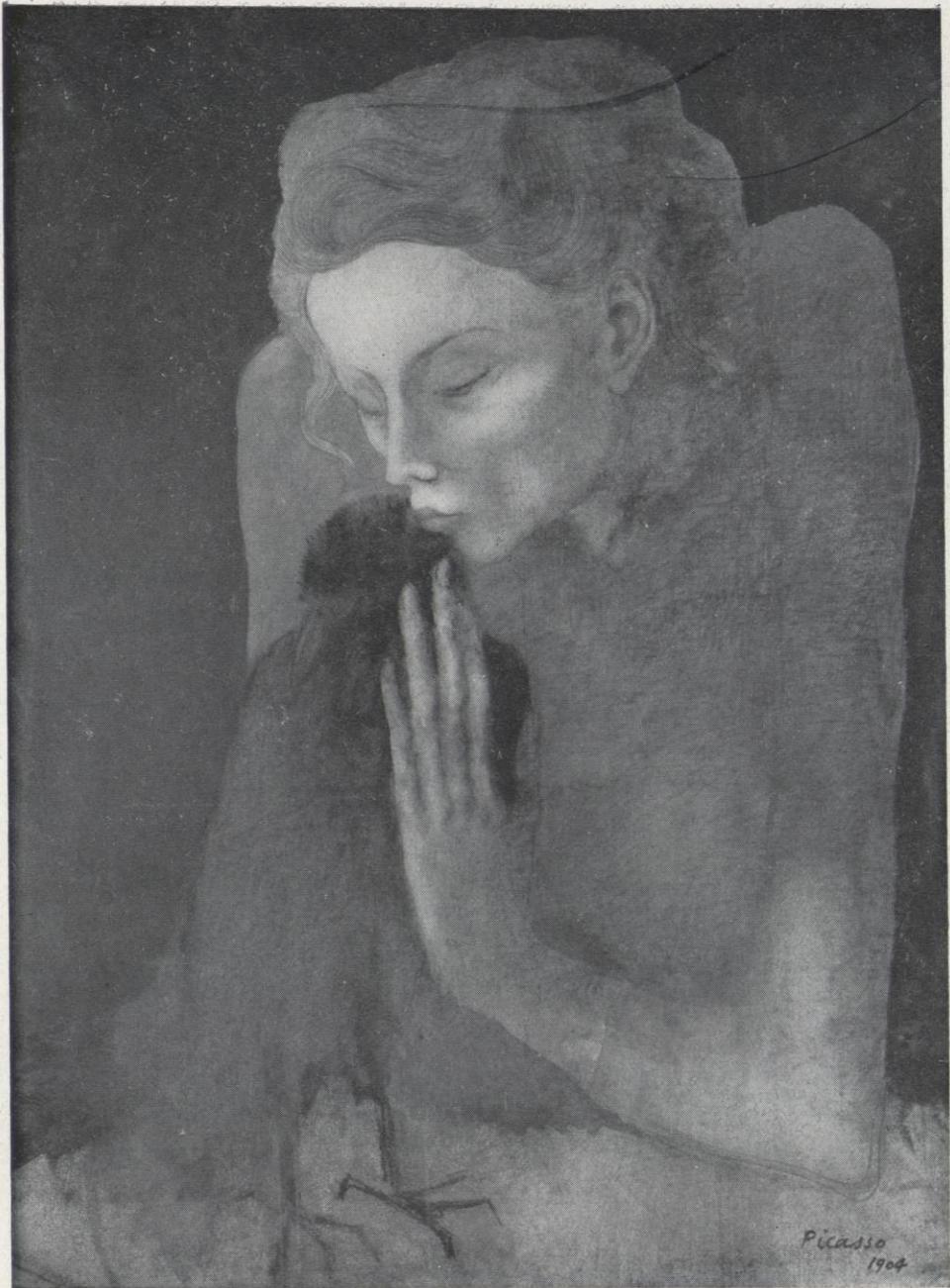


Fig. 3. — *Femme à la corneille* (N° 11)



Fig. 4. — Etude pour « Les Demoiselles d'Avignon » (N° 14)



Fig. 5. — Nature morte aux pains (N° 19)



Fig. 6. — *Femme en vert (N° 21)*

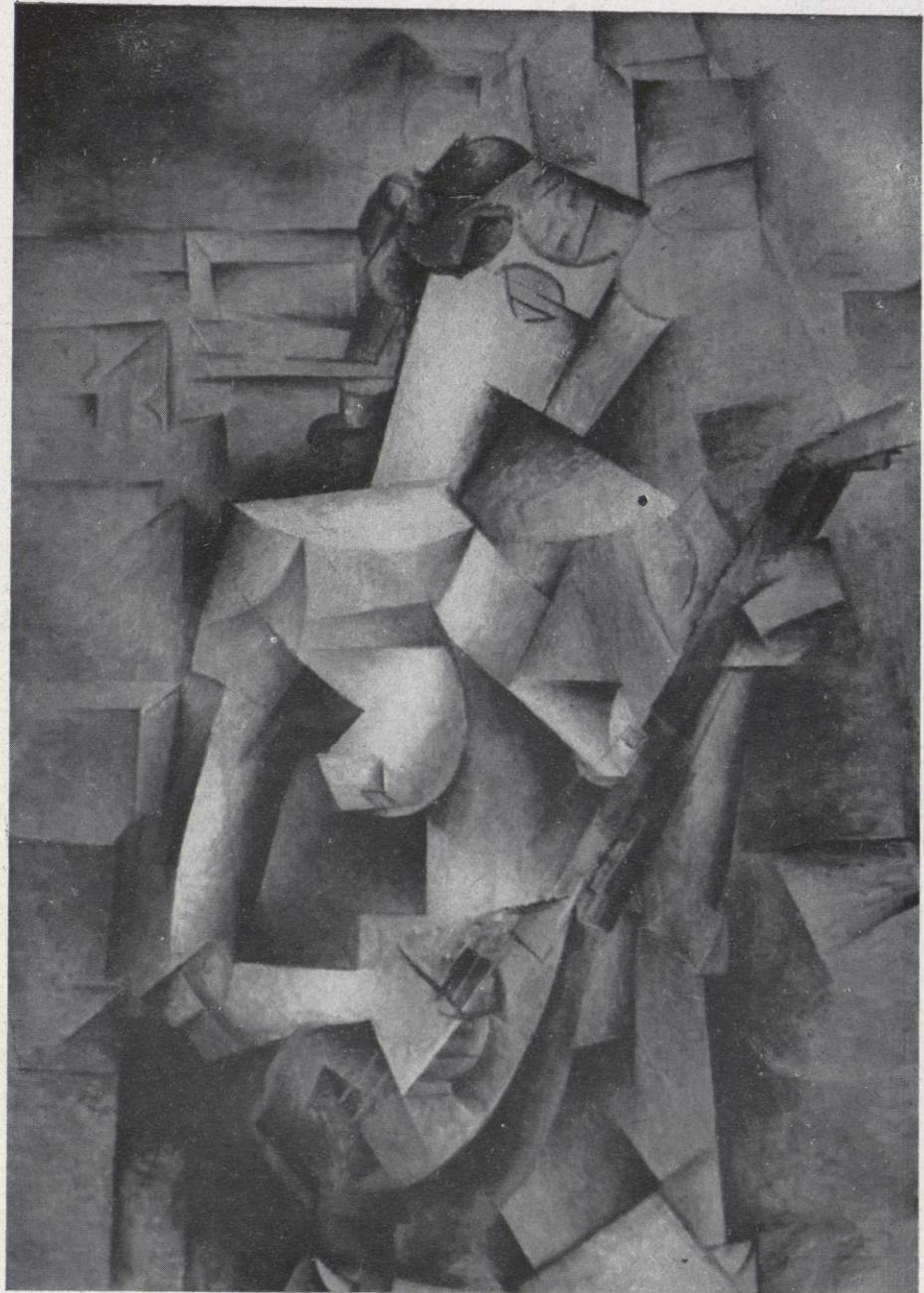


Fig. 7. — Jeune fille à la mandoline (N° 22)

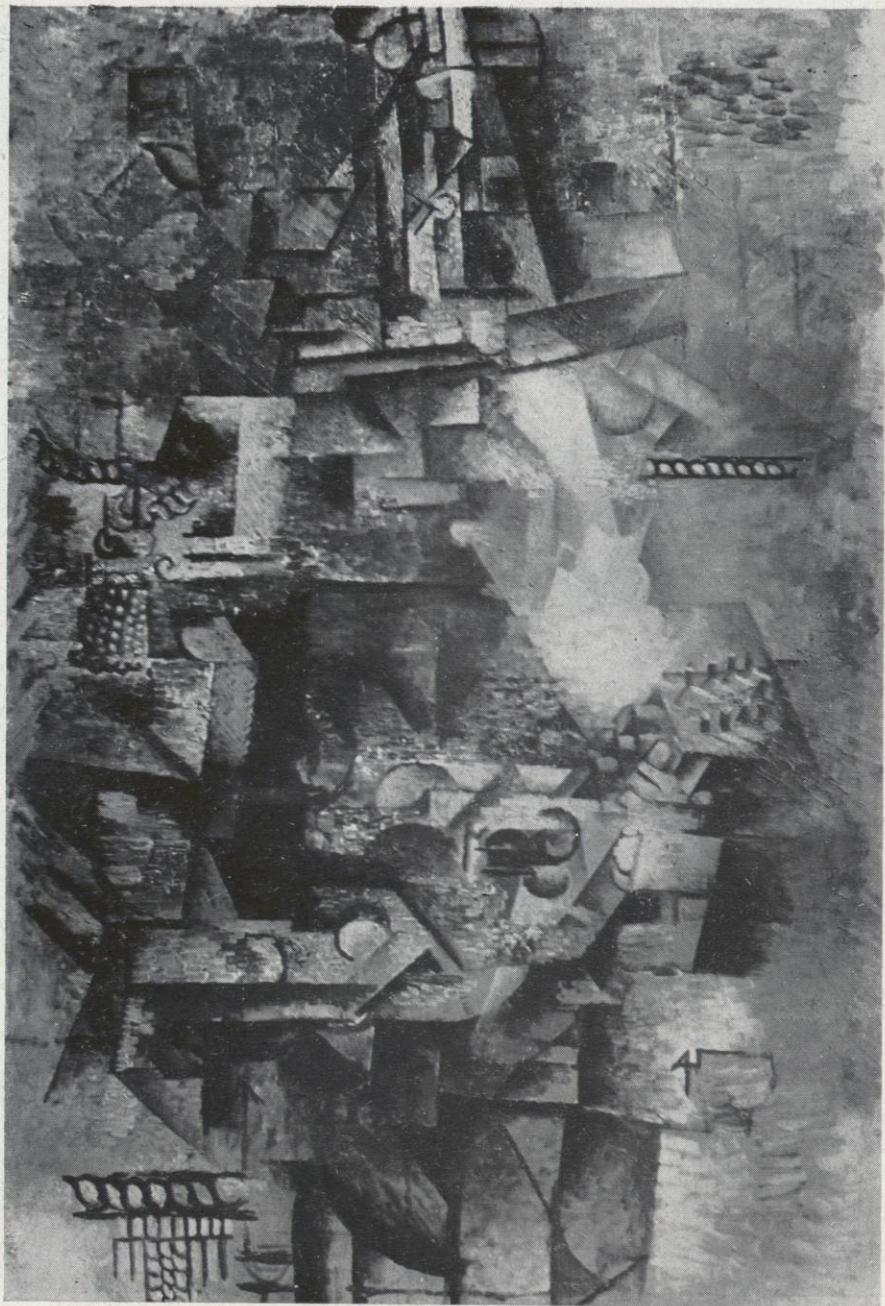


Fig. 8. — Le joueur de mandoline (N° 25)



Fig. 9. — Au Bon Marché (N° 28)

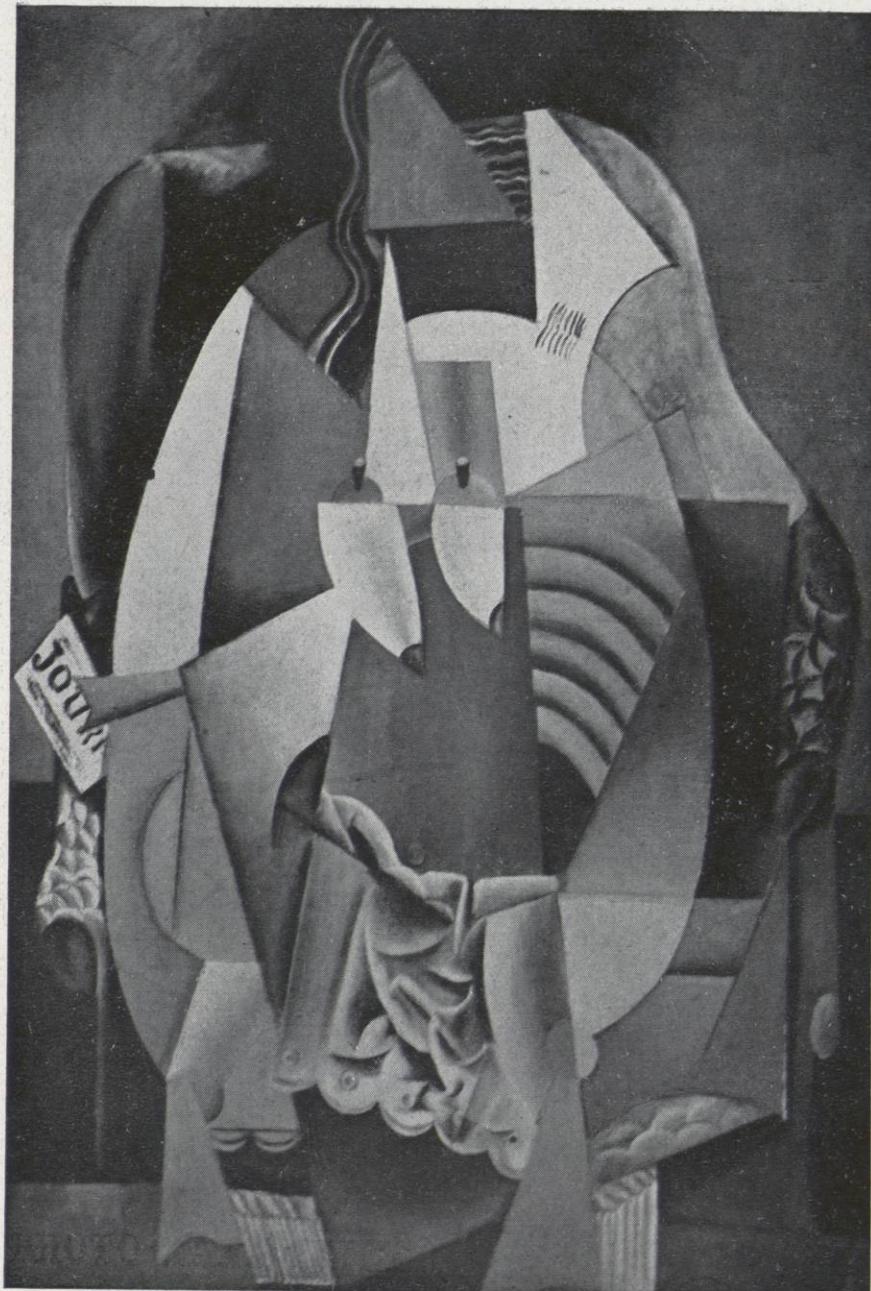


Fig. 10. — Femme en chemise assise dans un fauteuil (N° 30)

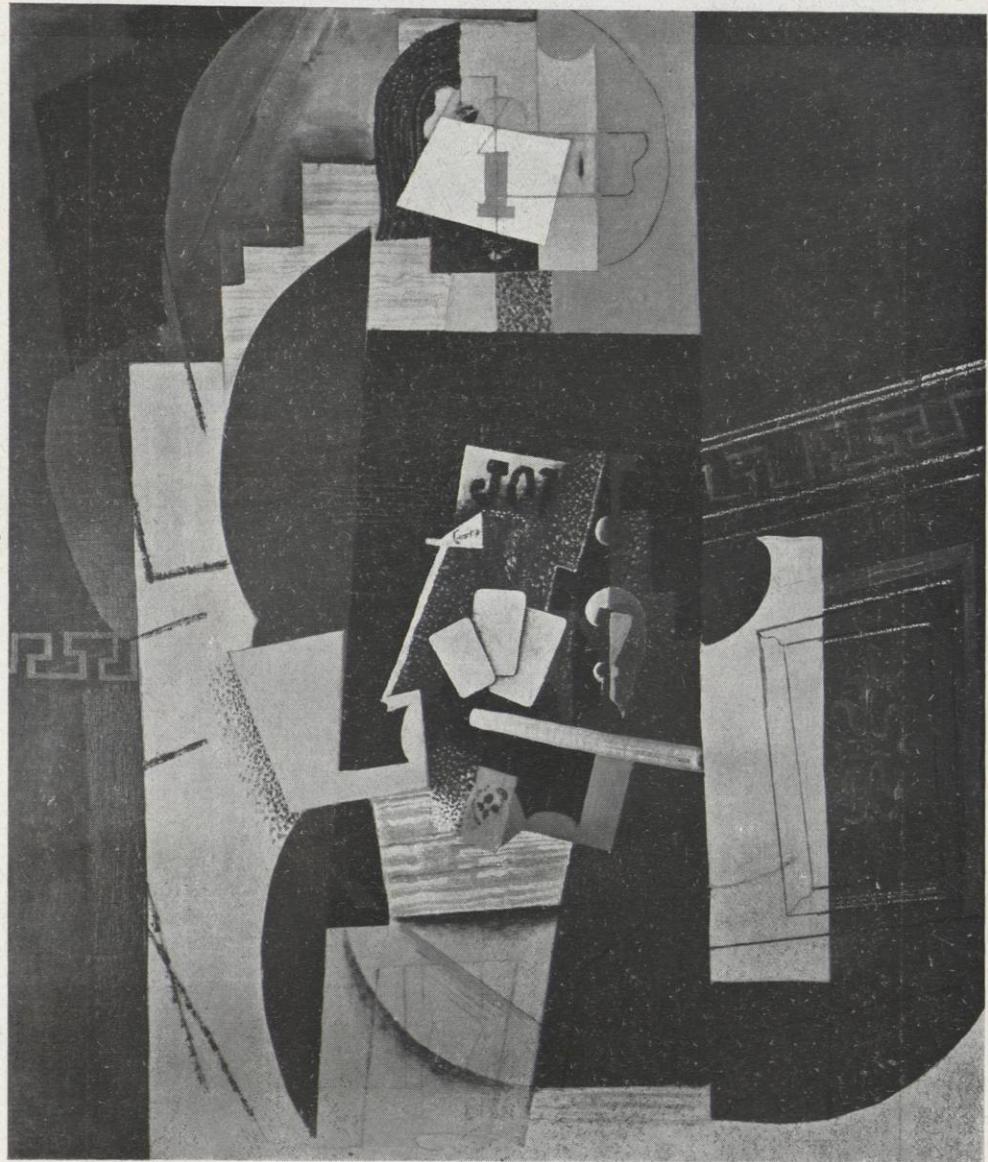


Fig. 11. — Le joueur de cartes (N° 33)

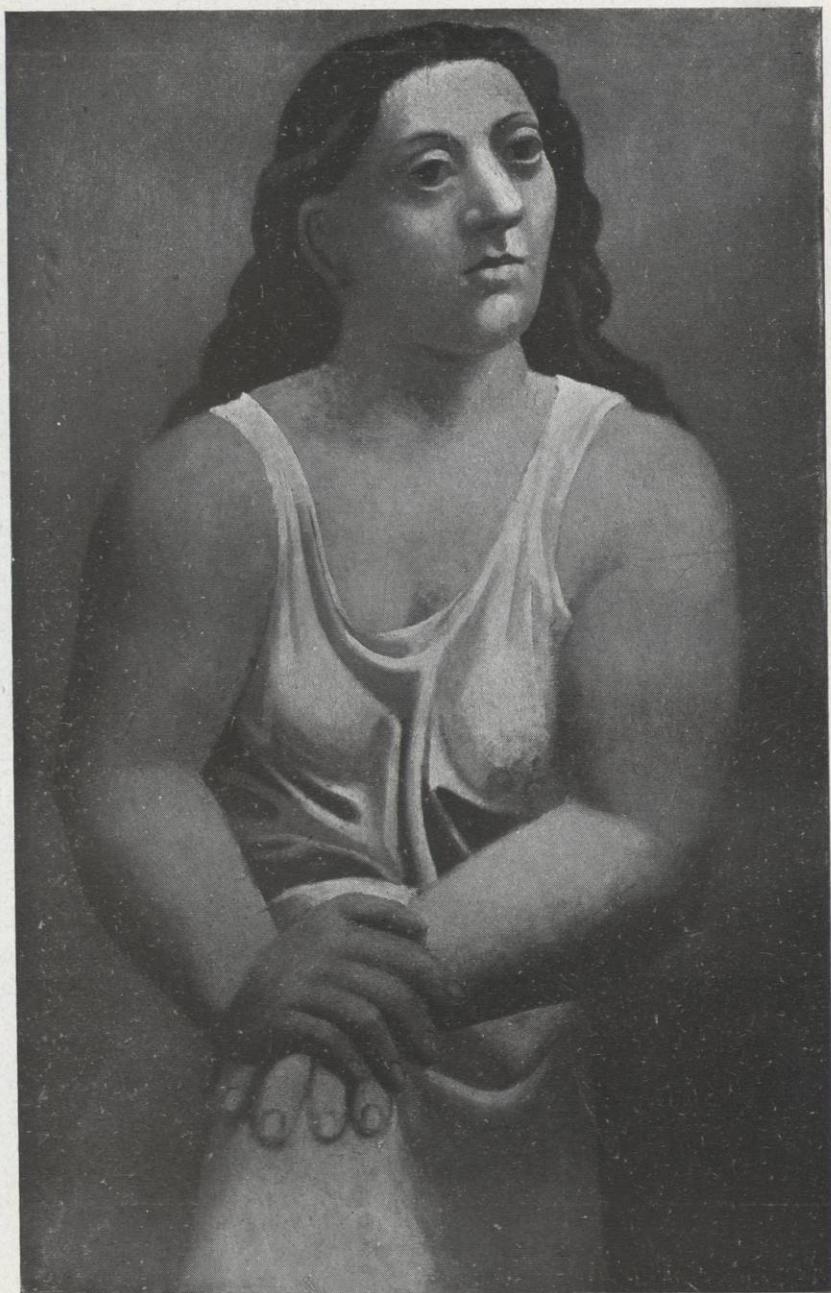


Fig. 12. — Femme en chemise (N° 45)

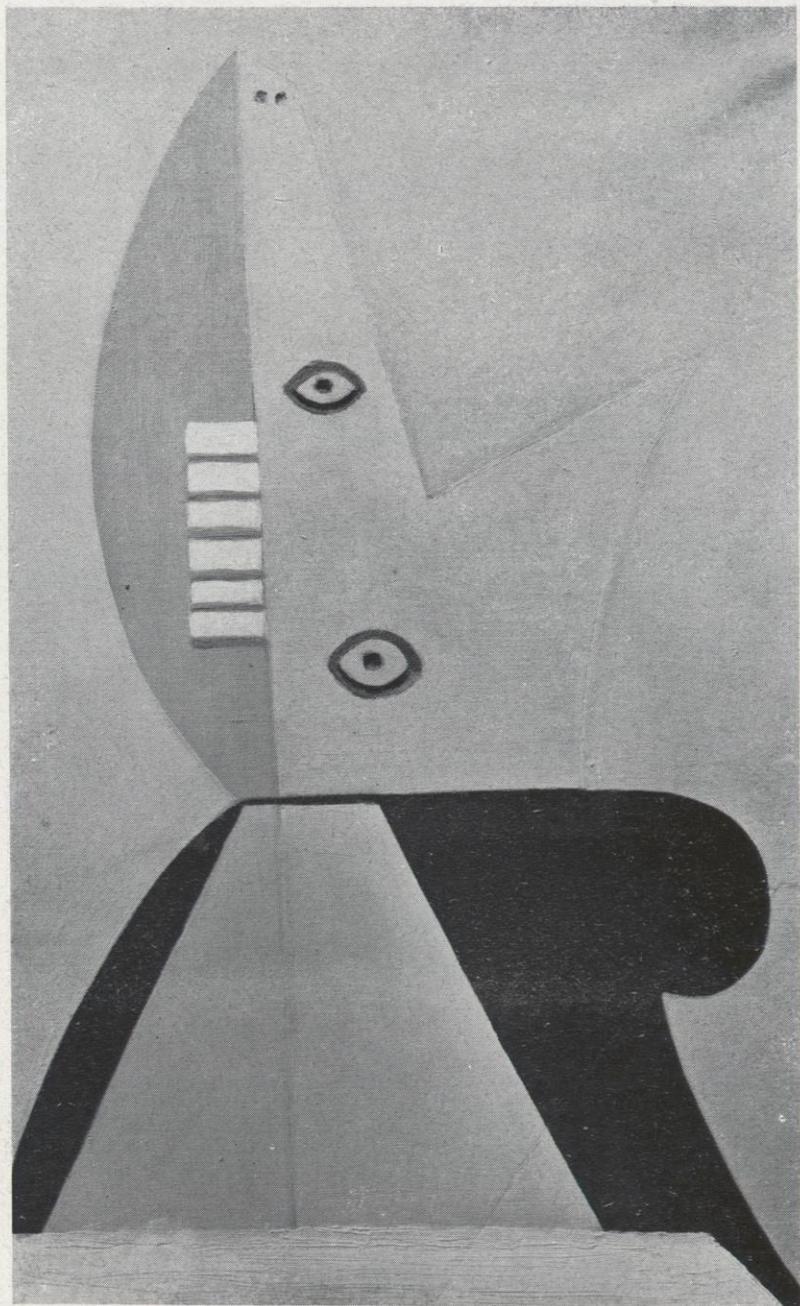


Fig. 13. — Tête de jeune fille (N° 55)



Fig. 14. — L'atelier (N° 58)

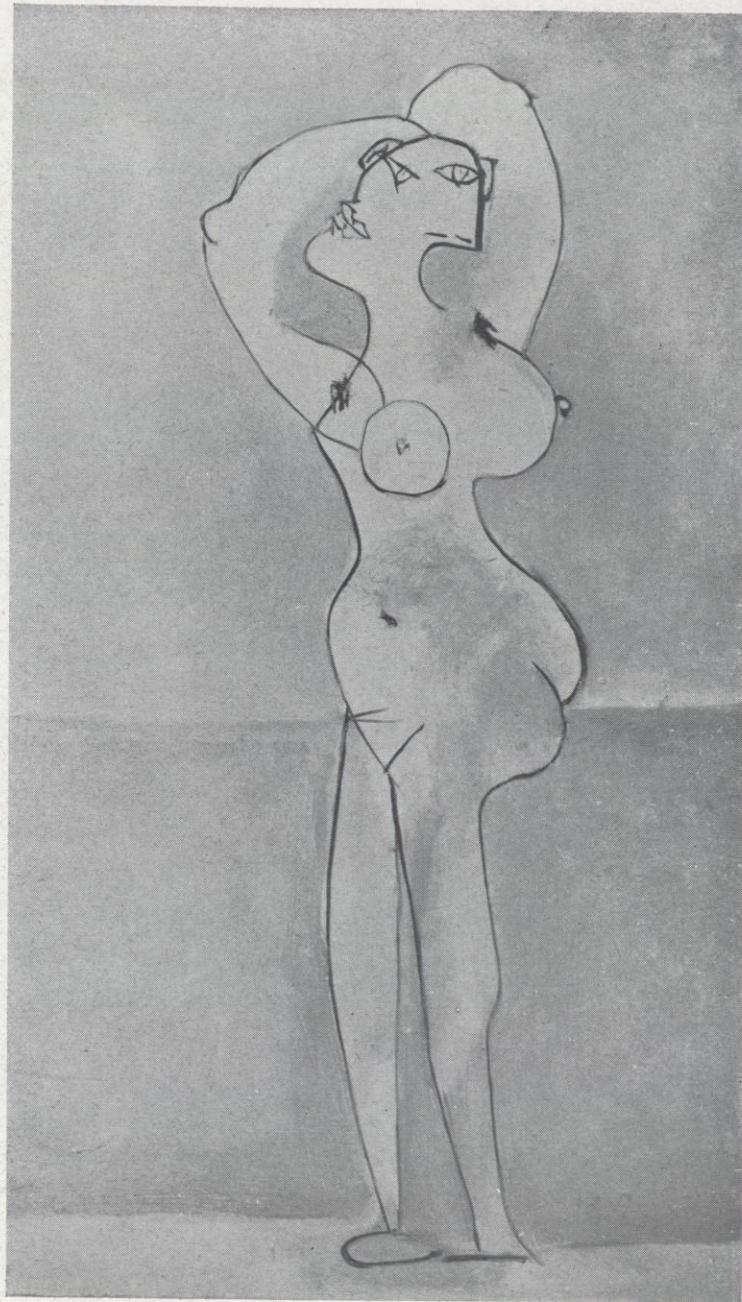


Fig. 15. — Femme devant la mer (N° 66)

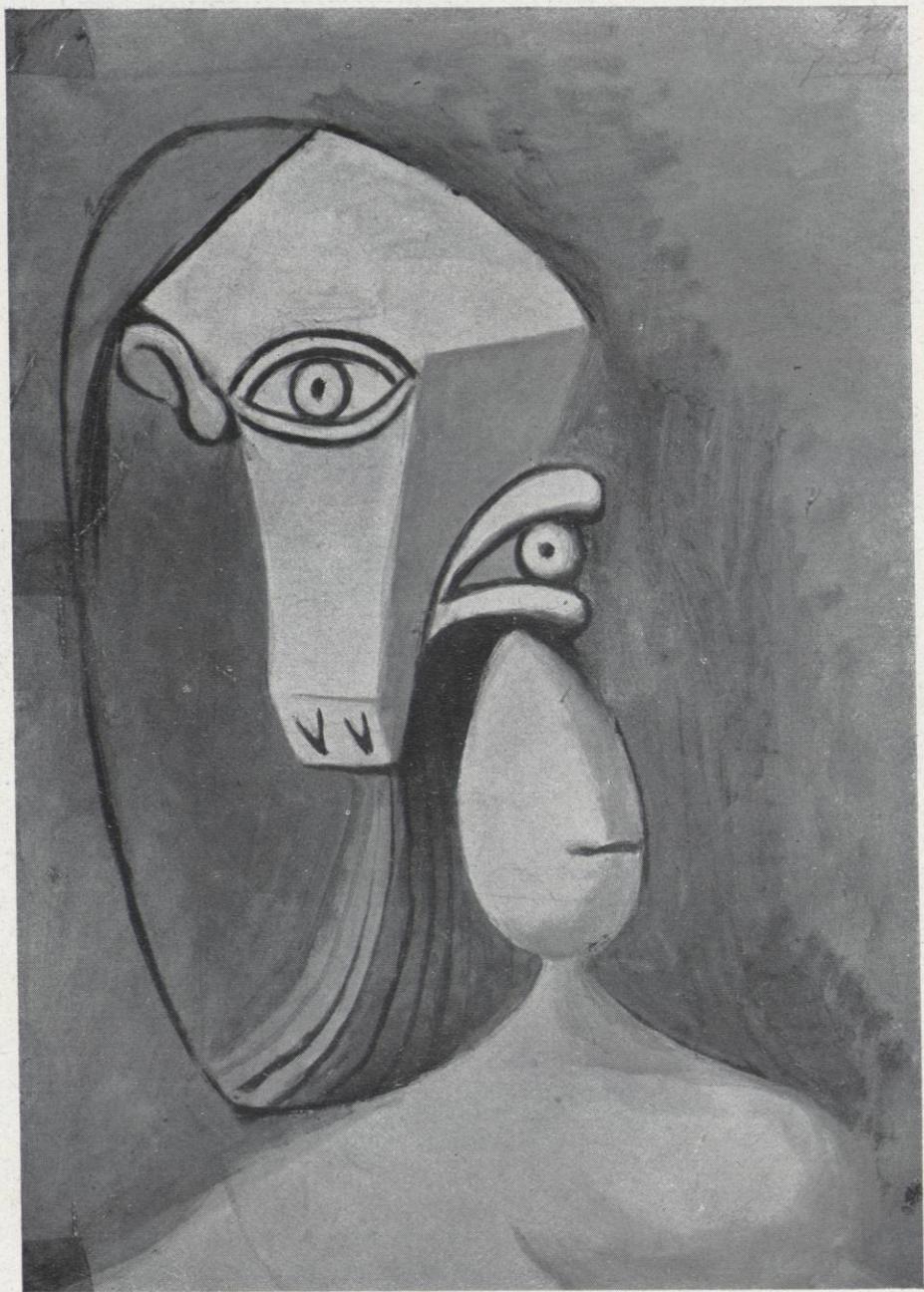


Fig. 16. — Tête (N° 72)



Fig. 17. — La femme en bleu (N° 79)



Fig. 18. — La cafetière (N  82)

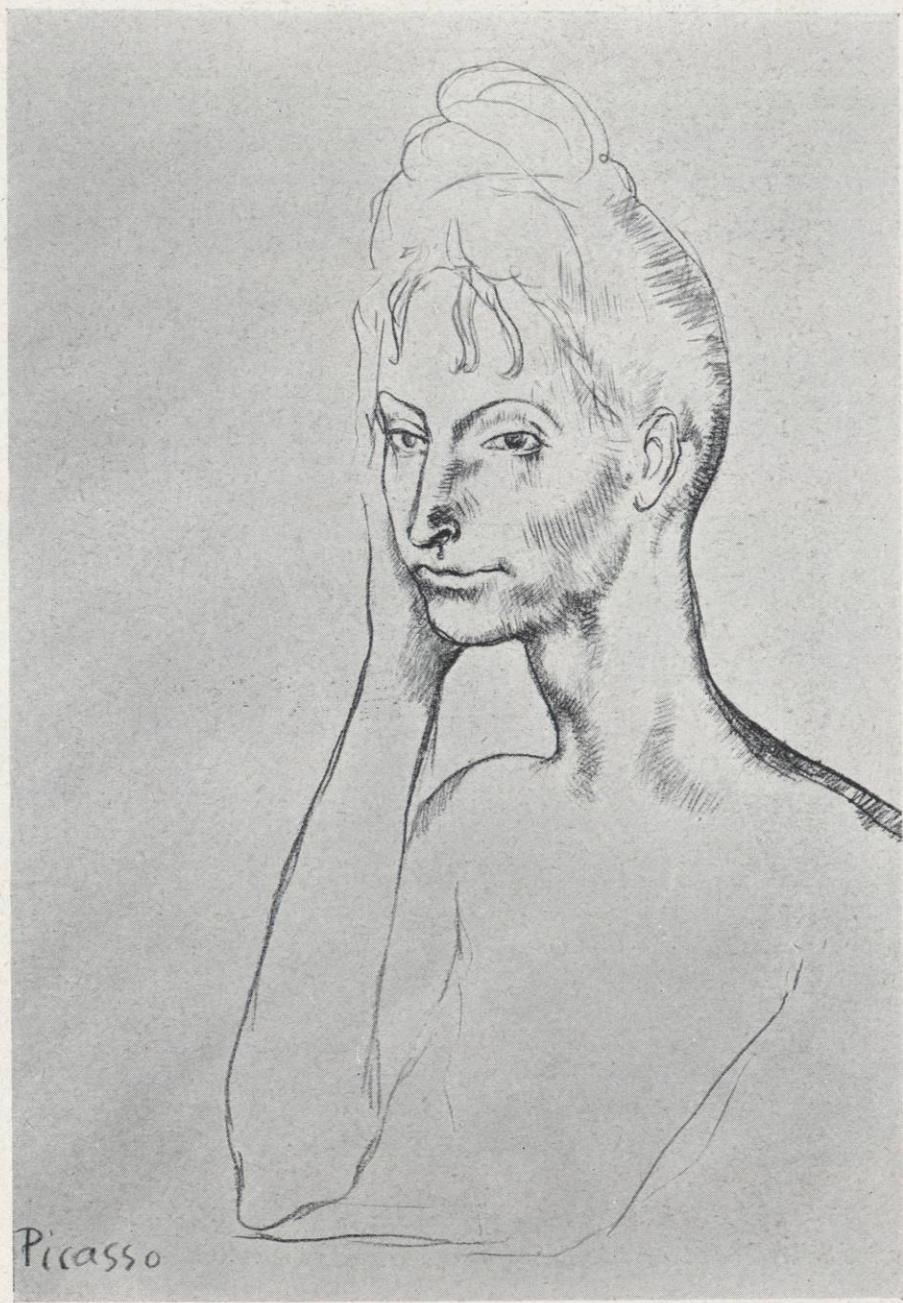


Fig. 19. — Tête de femme appuyée (N° 98)



Fig. 20. — L'homme à la sucette (N° 114)

PEINTURES

LES DEBUTS (1896 ~ 1901)

Après un bref séjour à l'école des Beaux-Arts de Madrid, Picasso, lassé par l'enseignement officiel, vient à Barcelone. C'est à la brasserie « Els quatre gats » qu'il prend contact avec le mouvement moderniste catalan ; il se lie d'amitié avec le peintre Ramon Casals introducteur de l'impressionnisme en Catalogne et s'intéresse aux estampes japonaises.

Paris et surtout Montmartre étaient un pôle d'attraction pour tous les jeunes artistes de l'époque ; un certain nombre de peintres du groupe « Els quatre gats » y étaient déjà venus. Picasso va suivre leur exemple et, dès 1900, il vient en France à Paris ; là il y retrouve des compatriotes : Sunyer, Canals, Nonells, il loge dans l'atelier de ce dernier. A la galerie de Bac de Boutteville il admire les œuvres de Van Gogh et de Lautrec, il va subir l'influence de cet artiste ; comme lui il va s'intéresser aux scènes de cabarets, aux filles de joie, au peuple de la rue ; c'est une atmosphère de fête bruyante, ce sont des personnages pittoresques que l'on trouve à cette époque dans ses toiles. Les rouges, les verts acides, les jaunes éclatants composent alors sa palette.

1. — Le jeune poète (vers 1900).

Aquarelle. H. 0,52 ; L. 0,36.

Signé en bas, à droite.

A M. Maurice Rheims, Paris.

2. — Portrait de femme (vers 1900).

Huile sur bois. H. 0,52 ; L. 0, 33.

Signé en bas, à gauche.

Au Musée Kroller-Muller. Otterlo.

3. — L'attente (1901) (*Pl. I.*).

Huile sur toile. H. 0,70 ; L. 0,56.

Signé en bas, à gauche.

Zervos, T. I, pl. 30.

Au Musée d'art moderne, Barcelone.

4. — Bibi la purée (1901).

Huile sur bois. H. 0,49 ; L. 0,39.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

5. — Portrait de Gustave Coquiot (vers 1901) (*Fig. 1.*).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,80.

Signé en bas, à droite.

Zervos, T. I, pl. 42.

Au Musée national d'art moderne, Paris.

6. — Etude de femme (1901).

Huile sur papier collé sur bois. H. 0,53 ; L. 0,35.

Signé en haut, à gauche.

Ce portrait peint à Paris est sans doute celui de Rose Demay.

Au Musée Boymans, Rotterdam.

LA PERIODE BLEUE ET LA PERIODE ROSE (1901 ~ 1906)

Picasso va rapidement abandonner les fêtes joyeuses et les couleurs éclatantes ; il se penche désormais sur une humanité souffrante, triste, sur un monde composé exclusivement de

déshérités : infirmes, vagabonds, adolescents malades, femmes apeurées ou attablées devant un verre d'absinthe ; les corps sont maigres, les visages émaciés, les yeux mornes ; une fatalité implacable pèse sur cette humanité. Sa palette se dépouille de tous les tons brillants, elle se compose uniquement de bleus froids et de grisailles ; sa technique elle aussi tend à une très grande simplicité. Cette période se caractérise par un dépouillement total ; c'est un moment de repliement de l'artiste sur lui-même et de méditation.

Dans le courant de l'année 1905 un voyage en Hollande amène un changement dans le « faire » de l'artiste ; il semble que ce séjour dans un pays très équilibré et calme ait été un palliatif à sa sensibilité exacerbée ; on va assister à une disparition progressive de cette poésie de la misère, elle est remplacée par une recherche purement plastique de plus en plus grande ; l'artiste veut être absolument objectif ; au même moment sa palette s'éclaircit et l'on voit apparaître des tons rose chair.

7. — Nu vu de dos (1902).

Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,40.

Signé en haut, à gauche.

A Mlle Cécile de Rothschild, Paris.

8. — Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler (1903) (Fig. 2).

Huile sur toile. H. 1,50 ; L. 2 m.

Signé en haut, à gauche.

Zervos, T. I, pl. 91.

Au Musée des Beaux-arts, Liège.

9. — Femme étendue (1903).

Pastel. H. 0,45 ; L. 0,51.

Signé en bas, à gauche.

A M. Léon Bloch, Paris.

10. — Portrait du peintre Sebastian Junyer Vidal (1903).

Huile sur papier. H. 0,58 ; L. 0,48.

Signé en bas, à droite.

Zervos, T. I, pl. 81.

Au Musée d'art moderne, Barcelone.

11. — *Femme à la corneille* (1904) (*Fig. 3*).
Gouache sur carton. H. 0,75 ; L. 0,48.
Signé, daté en bas, à droite.
Zervos T I, pl. 107.

Au Musée des Beaux-Arts, Toledo.

12. — *Arlequin rouge* (1905).
Gouache sur carton, H. 1,10 ; L. 0,90.
Signé en bas, à gauche.

A M. Mermod, Lausanne.

LE CUBISME (1907 ~ 1914)

En 1907 va se produire un choc dans la vie artistique de Picasso, il découvre les masques nègres et polynésiens ; cet art hallucinant, cette stylisation expressive et formelle devaient agir sur l'âme de l'artiste ; il trouve en eux de nouvelles possibilités esthétiques. En 1909, il découvre Cézanne ; pendant un séjour à Horta il peint des paysages très proches de ceux du maître d'Aix. De ces deux influences conjuguées va naître la plus grande révolution esthétique des temps modernes : le Cubisme. C'est le point de départ d'une lutte violente entre la conception de l'art fondé sur le primat de l'aspect des choses et la transcription de leurs surfaces planes d'une part, d'autre part la conception de l'art résolu à instituer le primat de la structure des choses.

Au départ le cubisme va analyser les êtres et les objets par dissociation, c'est, suivant l'expression de Juan Gris le « cubisme analytique » ; le tableau est construit au moyen d'une série de petits cubes ou polyèdres ; à la fin de 1911 on voit apparaître un regroupement des plans, le tableau est composé de surfaces plus larges, c'est la période du « cubisme synthétique ».

Entre 1912 et 1914 Picasso va introduire une variante, il inclut dans ses toiles ou ses dessins des matériaux divers : journaux,

étiquettes d'apéritif, cartes de visite, papier de verre, fragments de miroir ; il voulait par ce moyen atteindre un double but ; l'un purement décoratif, l'autre de constituer un pont entre l'abstrait et le concret.

13. — Figure (1907).

Pastel sur papier. H. 0,72 ; L. 0, 54.
Signé en bas, à droite.

A M. G. Salles, Paris.

14. — Etude pour les « Demoiselles d'Avignon » (1907) (Fig. 4).

Huile sur toile. H. 0,30 ; L. 0,21.
Signé en bas, au milieu.
Zervos T II, (2) pl. 301.

Collection J.A., Paris.

15. — Etude pour les « Demoiselles d'Avignon » (1907).

Huile sur papier. H. 0,62 ; L. 0,48.
Signé en bas, à gauche.

A M. F. Graindorge, Liège.

16. — Tête de femme (1907).

Huile sur papier. H. 0,62 ; L. 0,48.
Signé en bas, à droite.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

17. — Nature morte (1908).

Huile sur toile. H. 0,38 ; L. 0,46.
Signé au verso.

A M. J.-J. Grima, Bruxelles.

18. — Grande femme nue au bras levé (1908).

Gouache. H. 0,62 ; L. 0,48.
Signé en bas, à droite.
Zervos T II, pl. 49.

Collection A. R., Paris.

19. — Nature morte aux pains (1909 (Fig. 5).

Huile sur toile. H. 0,65 ; L. 0, 81.

Collection particulière, Paris.

20. — Femme assise (1909).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,72.

A M. G. Salles, Paris.

21. — Femme en vert (1909) (*Fig. 6*).

Huile sur toile. H. 0,99 ; L. 0,80.

Signé, daté en bas, à gauche.

Zervos T II (2) pl. 97.

A M. R. Penrose, Londres.

22. — Jeune fille à la mandoline (1910) (*Fig. 7*).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,72.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T II, pl. 117.

A M. R. Penrose, Londres.

23. — Portrait de Wilhelm Uhde (1910).

Huile sur toile. H. 0,80 ; L. 0,60.

A M. R. Penrose, Londres.

24. — Nature morte au bec de gaz (1912).

Huile sur toile. H. 0,69 ; L. 0,59.

Signé en haut, à gauche.

Zervos T II, pl. 185.

A M. R. Penrose, Londres.

25. — Le joueur de mandoline (1912) (*Fig. 8*).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,70.

Signé au verso.

A M. F. Graindorge, Liège.

26. — Souvenir du Havre (1912).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 0,54.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 177.

Collection particulière. Paris.

27. — Violon (1912).

Papier collé. H. 0,62 ; L. 0,46.

Signé en haut, au verso, à gauche.

Zervos, vol. II (2), pl. 191.

A M. T. Tzara, Paris.

28. — Au Bon Marché (1912-1913) (*Fig. 9*).

Collage, huile sur carton. H. 0,23 ; L. 0,31.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 378.

A M. M.-G. Bollag, Zurich.

29. — Ma jolie (1912-1914) (*Pl. II*).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 0,65.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 208.

Collection particulière.

30. — Femme en chemise assise dans un fauteuil (1913) (*Fig. 10*).

Huile sur toile. H. 1,46 ; L. 0,97.

Signé, daté au verso.

Zervos T II, pl. 239.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

31. — Le journal (1914) (*Pl. III*).

Papier collé. H. 0,49 ; L. 0,64.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T II (2), pl. 213.

Collection particulière.

32. — Carte de visite (1914).

Papier collé. H. 0,24 ; L. 0,30.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

33. — Le joueur de cartes (1914) (*Fig. 11*).

Huile sur toile. H. 1,08 ; L. 0,89.

Au Musée d'art moderne, New-York.

34. — L'étudiant (1914).

Huile sur toile. H. 0,72 ; L. 0,60.

Signé au verso.

Zervos T II, pl. 208.

Collection particulière.

35. — Bouteille, verre, pipe (1914).
Huile sur carton. H. 0,22 ; L. 0,17.
Signé au verso.
Zervos T II (2), pl. 515.

Collection particulière.

CUBISME ET CLASSICISME (1915 - 1925)

Les premières années de la guerre vont marquer un temps d'arrêt ; l'équipe cubiste s'est dissociée, l'artiste se retrouve seul, il peint fort peu, mais sans doute par besoin du réel il fait alors des constructions de bois colorées qui sont la traduction de ses toiles cubistes. En 1917, il va à Rome pour peindre les décors et composer les maquettes des costumes pour le ballet « Parade » d'Erik Satie monté par Serge Diaghilew. Le ballet avec sa gesticulation symbolique rythmée par une musique colorée va influencer Picasso ; il reprend ses thèmes anciens, arlequins, acrobates, danseuses, mais il les désarticule et les reconstruit suivant un rythme musical. Au même moment et comme pour s'évader de l'envoûtement qui semble le gagner d'une part, et d'autre part attiré par de nouvelles découvertes, Picasso se tourne vers l'art gréco-romain, il crée alors un peuple de géants calme et équilibré ; sa palette prend des tonalités douces. Ce retour aux sources de l'Art amène le peintre à reprendre contact avec la plus pure tradition classique et Picasso va peindre comme Monsieur Ingres.

36. — Homme à la guitare (1915).
Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,24.
Signé en haut, à droite.
Zervos T II (1), pl 254.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

37. — Arlequin près d'un buffet avec compotier (1915).
Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,24.
Collection particulière.
38. — Arlequin assis tenant un livre (1916).
Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,23.
Collection particulière.
39. — Femme dans un fauteuil (1918).
Aquarelle. H. 0,15 ; L. 0,12.
Signé en bas, à droite.
Zervos T III, pl 74.
A M. R. Baucher, Bruxelles.
40. — Personnage (1920).
Gouache. H. 0,31 ; L. 0,21.
Signé en bas, à droite, daté au verso.
Au Dr Friedrich, Zurich.
41. — Guitare et compotier (1920).
Gouache. H. 0,27 ; L. 0,22.
Signé en haut, à droite, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
42. — Le compotier sur la table (1920).
Gouache. H. 0,27 ; L. 0,21.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
43. — La liseuse (1920).
Huile sur toile. H. 1,72 ; L. 1,03.
Signé, daté en bas, à droite.
Collection particulière.
44. — La liseuse (1921).
Pastel. H. 0,62 ; L. 0,51.
Signé en haut, à droite.
Collection particulière.

45. — *Femme en chemise (1921) (Fig. 12).*

Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,73.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T IV, pl 123.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

46. — *Nature morte (1922).*

Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,55.

Signé, daté au milieu, à gauche.

Au Dr E. Friedrich, Zurich.

47. — *La bouteille de rhum (1923).*

Huile sur toile. H. 0,45 ; L. 0,45.

Signé en bas, à droite.

Zervos T V, pl. 44 n° 81.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

48. — *Nu (1923).*

Huile sur toile. H. 1,10 ; L. 0,89.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

SURREALISME ET ABSTRACTION

(1926 - 1935)

Qu'est-ce que vivre pour un artiste ? sinon se renouveler et repenser son art en fonction des courants qui sillonnent son époque. Le surréalisme naissant ne pouvait laisser Picasso indifférent. Les années 1926-27 sont des années de recherches et de découvertes formelles, dont les éléments trouvés ne seront totalement mis en œuvre que plus tard. A partir de 1928 les tableaux vont se schématiser jusqu'à prendre les apparences d'une pure construction mécanique. C'est vers 1929-30 qu'il entre dans le domaine de l'abstraction pure.

Les tableaux de cette période se caractérisent par l'absence de l'espace, l'absence de couleur, des volumes intensément accusés par

des éclairages, des figures idéogrammes. Vers l'année 1932 on voit dominer l'arabesque qui devient d'une souplesse extraordinaire ; elle circonscrit les êtres et les objets ; les tons sont disposés par grands à plat ; tout est souplesse et douceur dans les toiles de cette période.

49. — Deux têtes (1926).

Huile sur toile. H. 0,40 ; L. 0,32.

Signé, daté en haut, à gauche.

A M. Peter Watson, Londres.

50. — Petite tête (1926).

Huile sur toile. H. 0,21 ; L. 0,14.

Signé, daté en haut, à gauche.

A M. Peter Watson, Londres.

51. — Deux dames devant la fenêtre (1927).

Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

52. — Femme endormie dans un fauteuil (1927).

Huile sur toile. H. 0,92 ; L. 0,73.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

53. — Femme dans un fauteuil (1929).

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.

Signé en bas, à gauche.

Collection particulière.

54. — Buste de femme (1929).

Huile sur toile. H. 0,91 ; L. 0,72.

Signé en haut, à gauche.

Collection particulière.

55. — Tête de jeune fille (1929) (Fig. 13).

Huile sur toile. H. 0,61 ; L. 0,38.

Signé, daté au verso sur le châssis.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

56. — *La demoiselle* (1929).

Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,46.

Signé, daté en haut, à droite.

Collection A.-L., Paris.

57. — *Nature morte à la charlotte* (1929).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,75.

Signé, daté en haut, à droite.

Collection particulière.

58. — *L'atelier* (1930) (*Fig. 14*).

Huile sur toile. H. 0,47 ; L. 0,65.

Signé, daté en bas, au milieu.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

59. — *Tête de femme endormie* (1934).

Huile sur toile. H. 0,33 ; L. 0,46.

Signé, daté en bas, au milieu.

Collection J. A., Paris.

60. — *Tête de femme* (1935).

Huile sur toile. H. 0,58 ; L. 0,49.

Daté au verso, sur le châssis.

A M. G. Salles, Paris.

LA PERIODE EXPRESSIONNISTE (1936 - 1943)

A partir de 1936 Picasso recherche à nouveau l'expression. Son rythme devient plus heurté, une exaspération mal contenue se montre dans ses œuvres. Les événements extérieurs préludant au grand bouleversement de 1940 trouvent un écho dans son âme. Sa tension intérieure ira crescendo, elle se traduit par une acuité de plus en plus grande de son dessin, sa palette a des tons de plus en plus violents et durs ; le paroxysme est atteint avec « Guernica », exposée en 1937.

61. — Portrait de Dora Maar (1936).

Huile sur bois. H. 0,48 ; L. 0,35.

Daté au verso.

Collection particulière.

62. — Portrait de Dora Maar (1936).

Huile sur toile. H. 0,43 ; L. 0,35.

Signé au verso.

Collection particulière.

63. — Intérieur avec personnage endormi (1936).

Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.

Signé, daté en bas, à gauche.

Collection particulière.

64. — Portrait (1938).

Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,40.

Signé au verso, daté en bas, à droite.

Collection particulière.

65. — Le chat (1938-1939).

Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,29.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

66. — Femme devant la mer (1939) (*Fig. 15*).

Huile sur toile. H. 0,92 ; L. 0,54.

Signé, daté en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

67. — La femme au chapeau (1939).

Huile sur toile. H. 0,65 ; L. 0,54.

Signé, daté au milieu, à droite.

Collection J. A. Paris.

68. — Le corsage vert (1940).

Huile sur toile. H. 0,73 ; L. 0,54.

Signé, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

69. — Torse de femme (1940).

Huile sur toile. H. 0, 73 ; L. 0,60.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

70. — Portrait de femme (1940).

Huile sur papier marouflé sur toile. H. 0,64 ; L. 0,45.

Signé, daté en bas, à gauche.

A M. Fried, Paris.

71. — Femme reposant (1940).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,73.

Signé en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

72. — Tête (1940) (*Fig. 16*).

Huile sur papier marouflé sur toile. H. 0,64 ; L. 0,46.

Signé, daté en haut, à droite.

Collection particulière.

73. — La table (1941).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 1 m.

Collection particulière.

74. — Femme assise (1941).

Huile sur toile. H. 0,98 ; L. 0,73.

Signé en haut, à gauche.

Collection particulière.

75. — Vase de fleurs sur une table (1942).

Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.

Signé en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

76. — Femme dans un fauteuil (1943).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.

Daté au verso, sur le châssis.

Collection particulière.

77. — Le buffet du Catalan (1943).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 1 m.

Daté au verso, sur le châssis.

Collection particulière.

78. — Portrait de Dora Maar (1943).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,54.

Signé en haut, à droite.

Collection particulière.

LES ANNEES RECENTES
(1944 - 1953)

Réalisme, cubisme, surréalisme, expressionnisme se superposent dans l'art de Picasso sans jamais se nuire. Les chemins multiples qu'il a explorés, il les parcourt toujours en faisant chaque fois de nouvelles découvertes. Depuis 1948, il est installé sur les bords de la Méditerranée ; cette reprise de contact avec les lieux même qui ont vu naître l'Humanisme, a éveillé chez l'artiste des résonances nouvelles, il a repris les vieux thèmes de l'histoire du monde, les a recréés ; ainsi revivent parmi nous sous les doigts du magicien, le monde des nymphes, des satires, des faunes, le peuple des clairières parfumées des sources et des fontaines. Son activité créatrice est telle qu'il a repris la technique des potiers antiques ; après une longue pose, il a également repris la sculpture. Après le cauchemar de Guernica, une nouvelle joie de vivre transparaît dans son œuvre.

79. — La femme en bleu (1944) (*Fig. 17*).

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.

Daté au verso.

Au Musée national d'art moderne, Paris.

80. — Nature morte avec cruche, verre et citron (1944).
Huile sur toile. H. 0,38 ; L. 0,46.
Daté au verso.

A M. Matisse, Nice

81. — Nature morte (1944).
Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,44.
Signé, daté au verso.

Collection particulière.

82. — La cafetière (1944) (*Fig. 18*).
Huile sur toile. H. 0,61 ; L. 0,38.
Signé en haut, à gauche, daté au verso.

A M. G. Moos, Genève.

83. — Le couple (1944).
Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,27.
Signé en haut, à gauche, daté au verso.

Au Dr Theiler, Olten.

84. — Nature morte (1944).
Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,93.
Signé en haut, à gauche, daté au verso.

Collection particulière.

85. — L'aubergine (1946).
Huile sur papier. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

86. — Femme sur fond bleu ciel (1946).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,73.
Daté au verso.

Collection particulière.

87. — Femme assise (1946).
Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,89.
Daté au verso.

Collection particulière.

88. — **Femme assise (1947).**

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.

Collection particulière.

89. — **Chaise, hibou, oursins (1947).**

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.
Daté au verso.

Collection particulière.

90. — **Le homard bleu (1948).**

Huile sur toile. H. 0,50 ; L. 0,61.
Signé en bas, à gauche.

A MM. G. Moos et L. Chaffois, Genève.

91. — **L'enfant à la balle (1948).**

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.

Collection particulière.

92. — **L'enfant au cheval de bois (1949).**

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.
Daté en bas, à droite.

Collection particulière.

93. — **Femme assise (1949).**

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.

Collection particulière.

94. — **Femme dans un fauteuil (1949).**

Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,89.
Daté au verso.

Collection particulière.

95. — **Femme assise (1949).**

Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,89.
Daté au verso.

Collection particulière.

96. — Femme assise dans un fauteuil (1953).

Huile sur bois. H. 1 m. ; L. 0,81.

Signé en bas, à droite, daté au verso.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

DESSINS

97. — Portrait de jeune homme (1898-1899).

Crayon noir. H. 0,36 ; L. 0,29.

Signé à gauche.

Au Musée Kroller-Muller, Otterlo.

98. — Tête de femme appuyée (1901) (*Fig. 19*).

Dessin. H. 0,33 ; L. 0,22.

Signé en bas, à gauche.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

99. — Saltimbanques (1901).

Dessin et lavis. H. 0,31 ; L. 0,26.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

100. — Femme debout (1901).

Crayon. H. 63 ; L. 0,47.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

101. — Acrobat (1905).

Dessin. H. 0,17. L. 0,12.

Signé en haut, à gauche.

A M. T. Tzara, Paris.

102. — Grande tête de femme (1906).

Dessin. H. 0,60 ; L. 0,42.

Signé en bas, à droite.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

103. — Buste de femme (1907).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé en bas, à gauche.

Collection particulière.

104. — Arlequin (1910).

Dessin et lavis. H. 0,46 ; L. 0,34.

Signé, daté en bas, à droite.

A M. J. J. Grimar, Bruxelles.

105. — Violon (1912).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,46.

Signé au verso, en bas, à gauche.

A M. T. Tzara, Paris.

106. — Portrait de Guillaume Apollinaire (1915).

Dessin. H. 0,34. L. 0,25.

A M. M. Raynal, Paris.

107. — Nu de femme (1917).

Dessin. H. 1,50 ; L. 0,52.

Signé en haut, à gauche.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

108. — L'Italienne (1919).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T III, pl 120.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

109. — Nu couché (1920).

Dessin. H. 0,18 ; L. 0,33.

Signé, daté en bas, à droite.

A M. Werner Bär, Zurich.

110. — La table devant la fenêtre (1922).

Aquarelle. H. 0,12 ; L. 0,15.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

111. — Le guéridon devant la fenêtre (1922).

Dessin aquarellé. H. 0,12 ; L. 0,16.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

112. — Compotier et guitare (1922).

Aquarelle. H. 0,16 ; L. 0,12.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

113. — Dessin surréaliste (1933).

Dessin à l'encre de chine. H. 0,40 ; L. 0,50.

Signé, daté en haut, à gauche.

Collection particulière.

114. — L'homme à la sucette (1938) (*Fig. 20*).

Dessin. H. 0,70 ; L. 0,48.

Signé, daté en bas, à droite.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

115. — Trois nus (1941).

Dessin à la plume. H. 0,21 ; L. 0,26.

Signé en bas, à gauche, daté au milieu, à droite.

A M. J. A. Paris.

116. — Femme devant la glace (1941).

Crayon. H. 0,27 ; L. 0,21.

Signé, daté en haut, à droite.

A M. J. A. Paris.

117. — Tête de femme (1943).

Dessin à l'encre. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

118. — Jeux sur la plage (1946).

Dessin à l'encre. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

119. — Tête d'homme (1946).

Lavis. H. 0,28 ; L. 0,22.

Signé en haut, à droite.

Au Dr Theiler, Olten.

120. — Tête de faune (1946).

Dessin à l'encre. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

121. — Jeux (1946).

Crayon rehaussé d'aquarelle. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

122. — Femme debout (1946).

Crayons de couleur. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

123. — Femme fleur (1948).

Crayon de couleur. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

124. — Fruits du Midi (1948).

Crayons de couleur. H. 0,50 ; L. 0,66.

Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

GRAVURES

125. — Famille de saltimbanques (1905).

Pointe-sèche. H. 0,34 ; L. 0,29.

Signé en haut, à droite.

A M. J.-J. Grima, Bruxelles.

126. — *Femme aux cheveux lisses* (1946).

Lithographie 10/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

127. — *Les tourterelles jaunes et violettes* (1946).

Lithographie 10/50. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

128. — *Mère et enfant* (1947).

Lithographie 9/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

129. — *Deux femmes sur la plage* (1947).

Lithographie 9/50. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé, daté en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

130. — *Etude de profils* (1948).

Lithographie 13/50. H. 0,76 ; L. 0,55.

Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

131. — *L'atelier* (1948).

Lithographie 11/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

132. — *Le faune barbu* (1948).

Lithographie 8/50. H. 0,76 ; L. 0,56.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

133. — *Le taureau aux cornes grises* (1948).

Lithographie 13/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

134. — Les banderilles (1949).

Lithographie 11/50. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

135. — Le homard (1949).

Lithographie 17/50. H. 0,56 ; L. 0,76.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

136. — Femme au fond étoilé (1949).

Lithographie 38/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

137. — La colombe en vol sur fond noir (1950).

Lithographie 21/50. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé, daté en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

138. — Le chevalier et le page (1951).

Lithographie 15/50. H. 0,52 ; L. 0,38.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

139. — Jeux de pages (1951).

Lithographie 21/50. H. 0,38 ; L. 0,52.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

140. — Paloma et sa poupée sur fond blanc (1952).

Lithographie 14/50. H. 0,76 ; L. 0,56.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

141. — Balzac II (1952).

Lithographie 9/25. H. 0,76 ; L. 0,56.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

142. — Le picador blessé (1952).

Aquatinte 44/50. H. 0,57 ; L. 0,78.

Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

143. — La poule (1952).

Aquatinte. 44/50. H. 0,56 ; L. 0,76.

Signé en bas, à droite, daté en haut à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

144. — Le crâne de chèvre sur la table (1952).

Aquatinte 8/50. H. 0,57 ; L. 0,76.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

145. — Le chandail brodé (1953).

Lithographie 13/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

146. — Tête de femme vue de trois-quart (1953).

Lithographie 10/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé, daté en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

147. — Tête de femme au chignon (1953).

Lithographie 19/50. H. 0,65 ; L. 0,50.

Signé en bas, à droite ; daté en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

SCULPTURES

148. — Tête de femme (1905).

Bronze. H. 0,36.

Signé.

Zervos T I, pl 149.

A M. Werner Bär, Zurich.

149. — Le verre d'absinthe (1914).

Bronze. H. 0,20.

Collection particulière.

150. — Nature morte sur une console (1914).

Bois et étoffe. H. 0,20 ; L. 0,45.

A M. R. Penrose, Londres.

151. — Tête de femme (1931-1932).

Bronze. H. 0,54.

Collection particulière.

152. — Femme couchée (1932).

Bronze. H. 0,67.

Collection particulière.

153. — Petite fille courant (1932).

Bronze. H. 0,49.

Collection particulière.

154. — Femme debout accoudée (1933).

Bronze. H. 0,67.

Collection particulière.

155. — Homme à la faux (1934).

Bronze. H. 0,60.

Collection particulière.

156. — Coq (1934).

Bronze. H. 0,37.

Collection particulière.

157. — Crâne (1943).

Bronze. H. 0,30.

Collection particulière.

158. — Tête de femme (1943-1944).

Bronze. H. 0,44.

Collection particulière.

159. — Nu (1945).

Bronze 3/10. H. 0,13.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

160. — Femme debout (1945).

Bronze 2/10. H. 0,20.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

161. — Nu (1945).

Bronze 4/10. H. 0,18.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

162. — Nu (1945).

Bronze 2/10. H. 0,23.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

163. — Nu (1945).

Bronze 4/10. H. 0,20.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

164. — Femme debout (1945).

Bronze 5/10. H. 0,14.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

165. — Nature morte à la tête de chèvre (1952).

Bronze. H. 0,67.

Collection particulière.

166. — Femme lisant (1952).

Bronze peint. H. 0,15 ; L. 0,35.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

167. — La grue (1952).

Bronze peint. H. 0,74.

Collection particulière.

CÉRAMIQUES

168. — Melon et couteau (1948).

Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

169. — Le centaure (1948).

Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

170. — Le hibou (1948).

Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

171. — Une pique (1949).

Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,38.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

172. — Le hibou blanc et noir (1952).

Céramique. H. 0,34.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

173. — Le hibou rouge strié (1953).

Céramique. H. 0,34.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

174. — Picador et toréro (1953).

Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,49.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

175. — Une pique (1953).

Plat céramique. H. 0,37 ; L. 0,37.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

176. — Le pigeon gris couché (1953).

Céramique. H. 0,16 ; L. 0,27.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

177. — Le pigeon blanc et noir (1953).

Céramique. H. 0,22 ; L. 0,19.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

178. — Le pigeon huppé (1953).

Céramique. H. 0,25 ; L. 0,29.

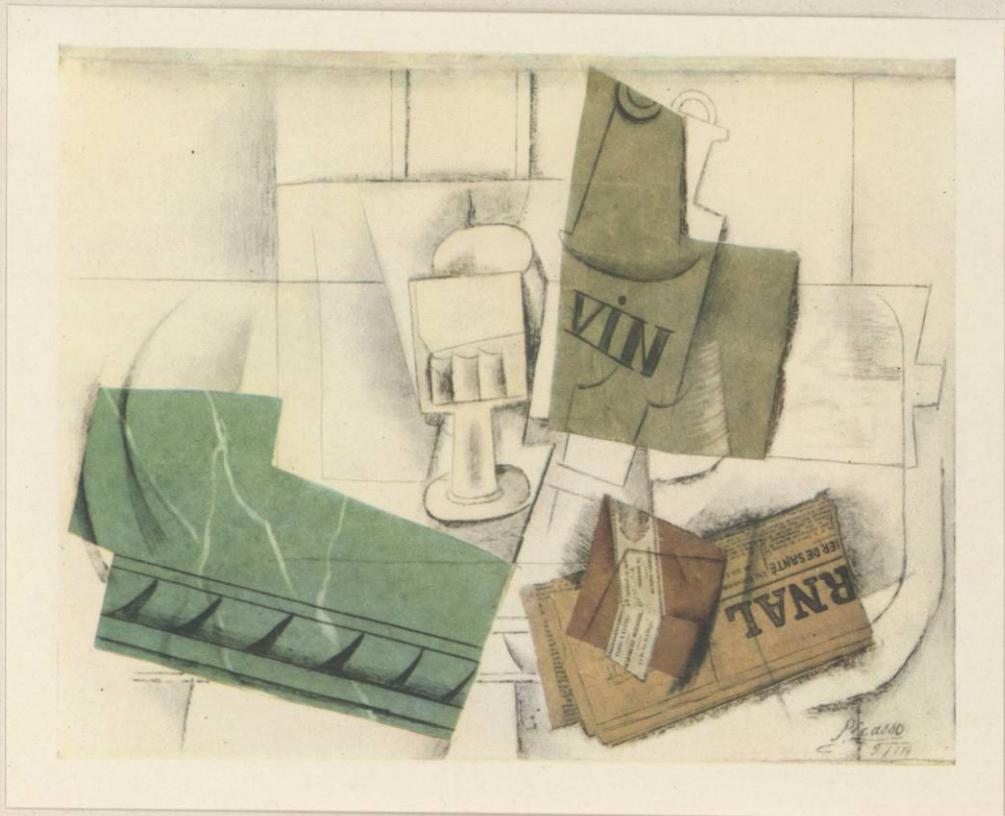
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

179. — Le pigeon bleu couché (1953).

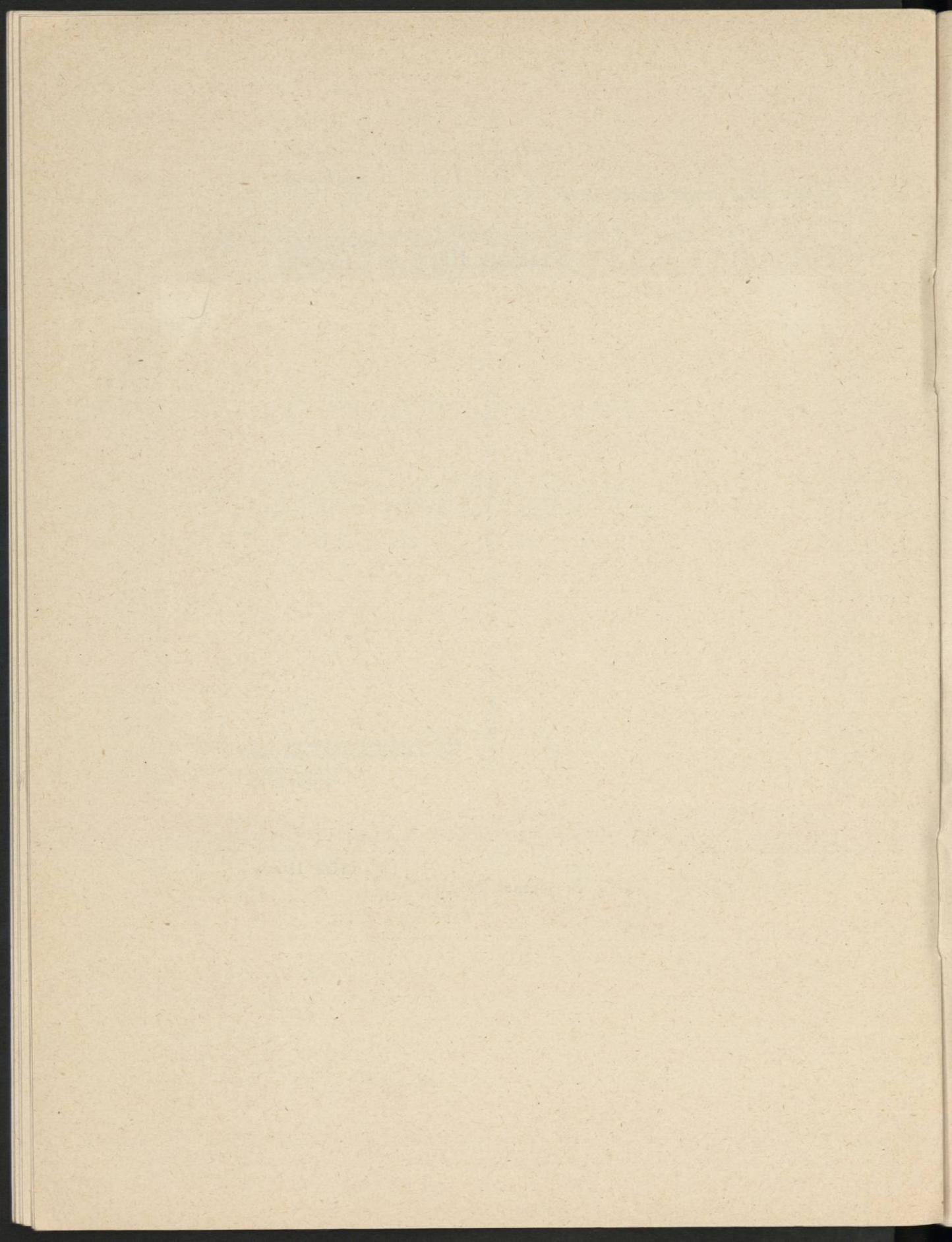
Céramique. H. 0,24 ; L. 0,14.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

PLANCHE III



Cliché HAZAN.
Le journal (N° 31)

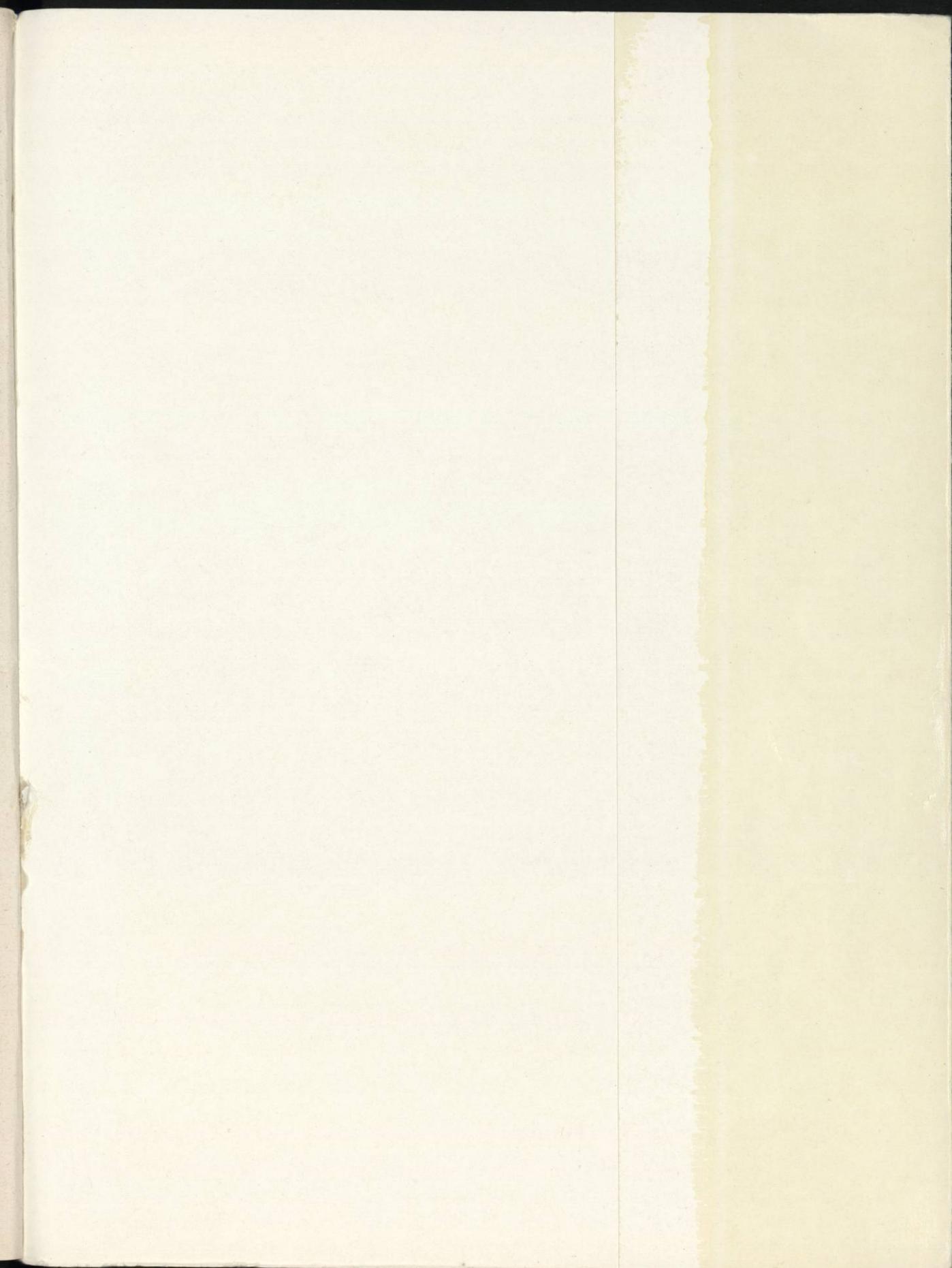


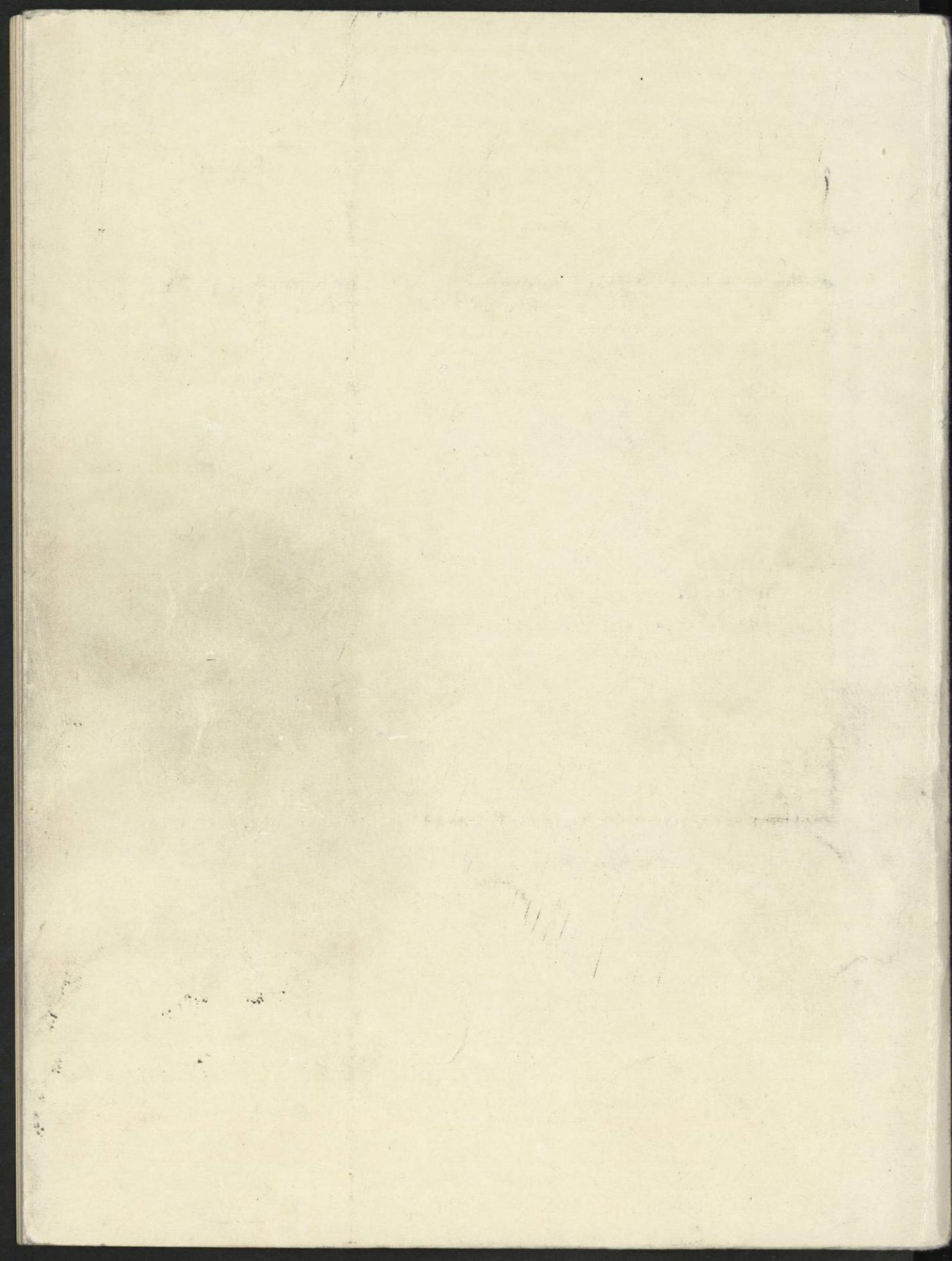
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- RAYNAL (Maurice), *Picasso*, Crès, Paris 1922.
- COCTEAU (Jean), *Picasso*, Crès, Paris, 1923.
- REVERDY (Pierre), *Pablo Picasso*, N. R. F., Paris, 1924.
- ZERVOS (Christian), *Pablo Picasso*, « Les cahiers d'Art », Paris 1926-51, 5 vol.
- LEVEL (André), *Picasso*, Crès, Paris, 1928.
- D'ORS (Eugenio), *Pablo Picasso*, « Les chroniques du jour », Paris, 1930.
- GEISER (Bernhard), *Picasso peintre-graveur (1899-1931)*, Genève, 1939.
- BARR (Alfred H.), *Picasso, fifty years of his art*, « Museum of modern art », New-York, 1941.
- SABARTES (Jaime), *Picasso*, Braun et Cie (coll. « Couleurs des Maîtres »), Paris, 1945.
- ELUARD (Paul), *Pablo Picasso*, « Ed. Trois Collines », Genève-Paris, 1947.
- KAHNWEILER (Daniel-Henri), *Les sculptures de Picasso*, « Ed. du Chêne », Paris, 1948.
- LASSAIGNE (Jacques), *Picasso*, Aimery-Somogy, Paris, 1949.
- CERICI PELLICER (Alexandre), *Picasso avant Picasso*, Pierre Cailler, Genève, 1950.
- GIEURE (Maurice), *Initiation à l'œuvre de Picasso*, « Ed. des Deux Mondes », Paris, 1952.
- CASSOU (Jean), *Picasso*, Braun et Cie, (Coll. « Les Maîtres »), Paris, 1952.

Le catalogue a été rédigé par
MADAME MADELEINE ROCHER-JAUNEAU,
Assistante du Musée de Lyon.

AUDIN







ORCHESTRE DE CHAMBRE
DE
STUTTGART
KARL MÜNCHINGER



V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES

ODÉON DE FOURVIÈRE

26/27/28/29

JUIN

1953

C A M B E T

CERAMISTE - VERRIER

11-13, RUE DE LA CHARITE

MEMBRES DE



COMMERCE & QUALITÉ

FOURRURES

21, PLACE BELLECOUR

JOANNARD

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE STUTTGART

DIRECTION

KARL MÜNCHINGER

SOLISTES

IRMGARD LECHNER, *clavecin*

WERNER KROTZINGER, *violon*

ADOLPHE MANDEAU, *violon*

WILLY GLAS, *flûte*

KRAFT THORWALD DILLOO, *flûte*

FRITZ FISCHER, *hautbois*

HANSPETER WEBER, *hautbois*

WILLY BACHERT, *hautbois*

GERHARD GOERMER, *cor*

GEORG HUEHNE, *cor*

HUGO GEHRING, *basson*

SOLISTES DE L'ORCHESTRE DE LA RADIODIFFUSION DE STUTTGART

LUDOVIC VAILLANT, *trompette*

SOLISTE DE L'ORCHESTRE DE LA RADIODIFFUSION NATIONALE

*Madame Irmgard Lechner, claveciniste
joue sur un instrument de la Maison*

I. C. NEUPERT

*Fabrique d'instruments anciens à clavier
Bamberg - Nurnberg*

GAMBS

PHOTO , CINEMA



DEPUIS
1856

4, RUE PRÉSIDENT CARNOT
LYON

Vendredi 26 juin

PREMIER CONCERTO EN FA
avec violon solo, cors, hautbois et basson

Encore mal dégagée de la « suite », cette œuvre par quoi Bach entame la série des Brandebourgeois est plus une symphonie qu'un Concerto. Le débat sonore est mené entre trois groupes d'instruments : un quatuor à cordes d'où se détache par instant un violon solo, un trio de hautbois et deux cors. Le basson renforce le soubassement du « continuo ».

Le plan du Concerto en fa atteste de son côté la recherche d'une forme qui s'affermira par la suite ; cinq mouvements s'y succèdent.

a) Allegro au rythme très marqué qui prend l'allure de prélude à la suite, mais où le pitto-

resque règne par le jeu des timbres en présence.

b) Adagio : c'est un duo agreste entre le violon et le hautbois ; une cadence presque pathétique introduit le mouvement suivant.

c) Allegro : ronde joyeuse sur une coupe ternaire, qui interrompt une cantilène du violon.

d) Menuet à la française, c'est-à-dire en deux reprises séparées par un trio où seuls figurent deux hautbois et un basson.

e) Polonaise : Le chant est confié aux cordes qui scandent la marche avec solennité. Cette fois le trio médian donnera la vedette aux cors et aux hautbois.

TROISIEME CONCERTO EN SOL MAJEUR
pour cordes

Comme le Concerto en ré majeur, il figure fréquemment aux programmes des concerts ; il met en valeur les ressources du groupe d'archets. Il comprend deux mouvements vifs.

a) Allegro à C. Vaste composition où sur un thème qui s'impose dès l'entrée, les cordes tantôt sonnent à plein archet, tantôt dialoguent par ensembles partiels sans que faiblisse l'allure du discours.

b) Allegro en sol à 12/8. Avec un motif alerte introduit successivement par les quatre voix de l'aigu au grave, l'auteur édifie un double développement dont le deuxième est de dimensions plus amples. Les deux parties du thème, doubles-croches et croches, fournissent la matière d'un éblouissant jeu de répliques où se nouent et se dénouent les combinaisons les plus inattendues des protagonistes du quintette.

CONCERTO EN LA MAJEUR
pour clavecin et orchestre à cordes

Mis à part le « Cinquième Brandebourgeois », les concerts pour clavecin laissés par Bach forment une série de sept numéros écrits à l'intention de la « Société musicale Teleman » dont il assura la direction en 1729.

Bach se borne le plus souvent à transcrire pour l'instrument tel concerto de violon qu'il tire de son catalogue quand il ne l'emprunte pas à Vivaldi. Or il semble que le « Quatrième concerto », en la majeur, fasse exception à cette coutume et doive être considéré comme une œuvre pleinement originale.

La coupe traditionnelle à l'italienne en trois mouvements : *Allegro*, *Larghetto*, *Allegro ma non tanto* réserve en effet au clavecin un rôle qu'on pourrait dire spécifique, tellement la sonorité, le tissu polyphonique, le dessin mélodique ou ornamental apparaissent tributaires des ressources propres à cet instrument.

Dans le premier *Allegro*, celui-ci joue à égalité avec le *tutti*, tous deux rivalisant d'allégresse bondissante dans un climat de lumières qui fait scintiller les arpèges rapides du soliste.

Le *Larghetto*, en fa dièse mineur, met les cordes en vedettes avec la longue paraphrase d'un motif mélodique de deux mesures dont la seconde, voilée d'harmonies, semble répondre à la première exposée en un unisson dououreux. Entre les ritournelles liminaires du *tutti*, le clavecin enroulera sa guirlande discrète et patiente autour de la cantilène portée parfois par la voix chaude du premier violon.

Avec le *final*, le clavecin retrouve son indépendance et fait courir un contrepoint d'une inépuisable invention rythmique, dont la souplesse sans contrainte équilibre avec bonheur la rude carrure de l'orchestre.

FOIRE INTERNATIONALE DE LYON



LYON, RUE MÉNESTRIER , BURDEAU 55-05
PARIS, 1, BOULEVARD MALESHERBES , ANJOU 08-34

QUATRIEME CONCERTO EN SOL MAJEUR

avec violon solo et deux flûtes

a) Allegro à 3/8, comportant une exposition du thème fragmenté entre les flûtes et le violon, un important développement et une réexposition identique à celle du début ;
b) Andante à 3/4, en mi mineur, construit en

canon sur un dessin mélodique descendant ;
c) Presto en sol à C : c'est une fugue avec un sujet très franc. On observera, au milieu du morceau, un long trait de virtuosité confié au violon.

Samedi 27 juin

CINQUIEME CONCERTO EN RE MAJEUR

avec clavecin concertant, flûte et violon

Très souvent joué, il est parfois rangé par les éditeurs dans la série des Concertos pour un, deux, ou trois claviers, bien qu'authentiquement brandebourgeois. Le piano y tient un rôle royal soit comme soliste, soit comme basse continue.

a) Allegro à C. Le thème d'une allure héroïque présage les plus belles trouvailles beethoveniennes. Un élément pp. plus apaisé forme avec lui le plus heureux contraste. On saluera

au passage la cadence de 64 mesures confiée au clavier solo qui annonce le concerto moderne.

b) Affetuoso. C'est un trio en si mineur entre le piano, le violon et la flûte, d'un rythme adouci après l'impétueux allegro ;

c) Allegro en ré, à 2/4. L'orchestre, qui a repris sa densité initiale, enlève prestement une fugue au sujet léger qui rebondit d'une voix à l'autre en donnant l'illusion d'une tarantelle.

SIXIEME CONCERTO EN SI BEMOL

pour altos, violoncelles et contrebasses

a) Allegro bâti avec un thème nerveux, d'un sentiment tonal fortement accusé (à 4 temps) ;
b) Adagio en mi bémol. Une phrase large se déploie à l'alto, sur une basse continue égale et

expressive, pour aboutir à un point d'orgue

c) Allegro en si bémol (12/8) utilisant un motif en deux périodes, la première très carrée, l'autre assouplie par des syncopes.

CONCERTO EN RE MINEUR

pour deux violons et orchestre à cordes

Le séjour de Cöthen a sans doute vu naître les quatre concertos pour un et deux violons. Tous exigent des solistes une vaillance technique que Bach était assuré de trouver parmi les musiciens du prince d'Anhalt. Celui en ré mineur manifeste à un degré rarement atteint l'épanouissement splendide de la virtuosité dans un art détaché de toute complaisance.

Le premier mouvement *Vivace* correspond à celui qui ouvre le Concerto en mi : à la franchise robuste du tutti, les deux violons opposent un motif rythmé par larges intervalles. La coupe en « da capo » donne à ce morceau une symétrie et une assise architecturale.

Après une telle expansion en force, le *Largo*

ma non tanto s'abandonne à la tendresse d'un duo au balancement de sicilienne, chaque soliste répondant à l'autre avec des accents dont l'ardeur est modulée d'inflexions qui présagent la pudeur mozartienne. Cette confidence « sous la voix » repose sur un continuo discret et baigne dans la tonalité pastorale de fa majeur.

La présence demeure aux violons principaux tout au long de l'*Allegro assai* qui ferme l'œuvre. Le tutti se borne à donner l'élan à leur dialogue au cours duquel l'invention contrapunctique ne cesse de se renouveler. Cette course aîlée multiplie les épisodes en canon, en imitations libres, en ruptures de rythme, jusqu'à la péroration abrupte et volontaire.

COUTURIER CONCEPTE PAR G. O. MAYER



O'NEIL

LE COUTURIER DE L'HOMME

GEORGES BIZET

19, PLACE BELLECOUR , FR. 46-91

DEUXIEME CONCERTO EN FA avec trompette solo, flûte, hautbois et violon

Des six Brandebourgeois, celui-là réalise au mieux la formule du concerto grosso, par l'opposition très franche que Bach a su créer entre la masse du « ripieni » et le « concertino » où les quatre solistes gardent au sein de leur petit groupe leur individualité savoureuse. Le musicien joue en maître coloriste de la variété de teintes que lui offrent les timbres du violon, du hautbois, de la flûte et de la trompette.

Cette dernière couronne de touches dorées, le défilé joyeux qui emporte l'Allegro initial,

lançant les notes les plus chaudes de son aigu.

Elle s'abstiendra durant l'Andante ; cette courte page palpite d'une plainte échangée entre les trois autres solistes, établie sur un dessin figuré à la basse. La douceur dont s'éclaire cette pièce est une exquise trouvaille.

Car tout est bonheur ici. Le discours fugué par quoi s'achève le Concerto pétille de bonhomie et de verve. Réplique du premier mouvement, cet Allegro s'est allégé de l'apparat pour donner libre cours à la joie de vivre.

Dimanche 28 et lundi 29 juin

SINFONIES POUR LES SOUPERS DU ROI MICHEL RICHARD DE LALANDE

Sait-on assez ce que le nom de Lalande représente dans l'art français ? La gloire de Lulli a pu par la suite porter ombrage à sa mémoire ; ses contemporains ne s'y trompèrent pas, qui le considéraient comme le digne continuateur du Florentin.

La musique profane de Lalande conserve une fraîcheur qui la situe au tout premier rang de l'art instrumental. On est ainsi revenu à ces « Sinfonies » écrites pour agrémenter les soupers du roi Louis XIV.

Le titre ne doit prêter à nulle équivoque : il correspond à celui de « Suite », c'est-à-dire que l'ouvrage comprend six pièces de dimensions variables dont la plupart sont des danses.

1. — *Chaconne en écho*. — Les cordes graves et le basson posent le rythme ternaire de la chaconne, laissant la mélodie ornée de trilles

ressortir aux premiers violons, aux hautbois et aux trompettes en ré. La période de quatre mesures est régulièrement répétée piano, justifiant la dénomination de la pièce.

II. — *Musette lente*. — Fondée sur la quinte caractéristique au grave, la danse binaire est chantée par le hautbois et le basson que doublent respectivement les premiers violons et violoncelles.

III. — *Musette pour les hautbois*. — Cette fois le rythme est assoupli en ternaire. Deux périodes (avec reprises) encloisen ce bref morceau dont le basson marque imperturbablement la tonique en ré.

IV. — *Sinfonie du Te Deum*. — Dans ce chant de victoire resurgit la magnificence des solennités de Versailles. L'orchestre y est convié dans sa plénitude rayonnante.

SUITE EN SI MINEUR JEAN-SEBASTIEN BACH

En donnant à la série des danses habituelles aux suites pour instruments solistes, un prélude magistral, Bach se conforme à la tradition établie par Lulli, allant jusqu'à rompre avec le plan italien (vif-lent-vif) pour suivre l'ordonnance à la française où la partie centrale est un allegro encadré par deux graves.

La Suite n° 2, en si mineur, a toujours eu la faveur des auditoires. La flûte se détache sur le quintette à cordes pour affecter chacune des

sept danses d'une humeur singulière. L'allégresse du Rondeau fait place à la mélancolie qui flotte sur la Sarabande.

Deux Bourrées scandent pesamment les ébats légers du soliste. La Polonaise n'en contraste que mieux avec sa démarche solennelle.

Après un Menuet conforme à l'usage, Bach prendra congé sur une Badinerie propice à mettre en valeur la volubilité véloce de la flûte.

LES SAISONS

ANTONIO VIVALDI

La prodigieuse fécondité du maître de Venise n'apparaît nulle part autant que dans le domaine du concerto. Mais l'édifice monumental du genre est constitué par les recueils publiés du vivant de l'auteur sous les numéros d'œuvre III, IV et la série chiffrée de VI à XII. La faveur des musiciens s'est attachée à l'opus III, connu sous le titre d'*Estro armonico*, et surtout au groupe initial de l'opus VIII, *Les Saisons*, vraisemblablement écrit en 1725.

L'intention de faire une musique descriptive est ici manifeste. Non seulement Vivaldi consacre un concerto entier à chaque saison, mais encore il en annonce le programme dans quatre sonnets anonymes (peut-être de sa main...) répartis en autant d'épigraphes. Il va même jusqu'à jalonna la partie du violon principal de lettres qui se réfèrent à tel vers précis.

Et pourtant on ne saurait déceler, en l'œuvre de Vivaldi, la moindre recherche de ce « beau désordre » qui, aux yeux des créateurs du poème symphonique, apparaîtra comme la fin suprême de l'art mis au service de l'évocation extra-musicale.

Pas davantage *les Saisons* ne se limitent à l'effet d'imitation. Le plan de chaque numéro est strictement celui du concerto italien où deux « vifs » encadrent un « lent ». Le génie et la maîtrise technique du « prêtre roux » consistent précisément à suggérer le détail pictural ou le sentiment d'un personnage, par le choix et l'agencement d'éléments purement musicaux.

Voici, précédés de la version condensée de chaque sonnet que propose M. Marc Pincherle, quelques commentaires sur chaque concerto.

I. — LA PRIMAVERA :

Voici le printemps : chants joyeux des oiseaux, murmure des sources, au souffle des zéphyrs.

Eclairs et tonnerre. L'orage passé, les oisillons reprennent leur chant.

Alors sur le pré fleuri, au bruissement des frondaisons, le chevrier s'endort, veillé par son chien.

Au son de la musette pastorale, nymphes et bergers dansent pour fêter le printemps.

Il va de soi que le Lento berce le sommeil du berger alors que le premier Allegro traduit l'éveil de la Nature tout au long des couplets d'un alerte rondeau. La danse pastorale illustre le second « vif ».

II. — L'ESTATE :

Langueur de l'homme et des troupeaux sous la brûlure du soleil. On entend le coucou, bientôt suivi par la tourterelle et le chardonneret.

Le doux zéphyr souffle, mais Borée soudain lui cherche querelle.

Le petit berger pleure : il craint la cruelle bourrasque et les rrigueurs du sort. L'appréhension des éclairs, de la grêle, lui interdit le repos.

Le rythme haletant du premier morceau impose l'atmosphère oppressante de la canicule. Les épisodes du coucou, de la tourterelle (empruntant la voix du premier violon), le conflit de Borée et des Zéphyrs y posent une touche pittoresque. Un arioso modulant souligne la nostalgie du pâtre. Quant au « finale » on sait qu'il figure en bonne place dans l'anthologie des orages musicaux.

III. — L'AUTUNNO :

Danses et chants des paysans pour fêter la grasse récolte. Ils boivent, et leur joie s'achève dans le sommeil de l'ivresse.

Chacun laisse là sa chanson, et s'endort. Le chasseur, à l'aube nouvelle, s'élance avec son cor, son fusil, ses chiens, à la poursuite du gibier.

La bête effrayée, étourdie par les détonations et les cris, veut fuir, mais finit par mourir accablée.

C'est le plus haut en couleurs des quatre concertos. L'ingéniosité de Vivaldi transpose le débat traditionnel entre soliste et tutti en une scène de Kermesse où le chœur des paysans en ribotte fournit un fond capiteux aux gesticulations de l'*« Ubriaco »* gagné par le sommeil.

Le rondeau de la chasse réplique avec bonheur au premier volet du triptyque, les protagonistes étant cette fois la bête harcelée et ses poursuivants.

IV. — L'INVERNO :

Trembler dans la neige glacée, atrocement transi par le vent, battre la semelle, claquer des dents ;

Passer au coin du feu des jours tranquilles, tandis que la tempête bat les murs de la maison ; marcher sur la glace, attentif à ne pas tomber ;

Trébucher, se relever, courir jusqu'à ce que la glace se rompe et s'entrouvre ;

Entendre le sirocco, Borée, tous les vents furieux se livrer bataille ; tel est l'Hiver, avec ses joies.

Trois tableautins de genre évoquent successivement les pas précautionneux des personnages transis par les aiguillons (dissonants) d'une brume glacée ; puis la bénédiction ouatée du séjour près de l'âtre, au battement régulier de l'horloge, tandis que parvient assourdi le mugissement de l'aquilon ; enfin l'irrésistible glissade dont l'accélération s'achève en catastrophe. Une brève évocation de l'été n'entraîne pas le déchaînement de la tempête, prétexte abondamment exploité par le violon principal pour se livrer à une éblouissante parade de virtuosité transcendante.

Albert GRAVIER

CRÉDIT LYONNAIS

FONDÉ
A LYON
EN 1863

QUATORZE CENTS SIÈGES

KARL MÜNCHINGER
ET
L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE STUTTGART

ont enregistré sur disques Microsillons 33 Tours

BACH :

CONCERTI BRANDEB.	N ^o s 4 et 6	LXT 2501
—	N ^o s 1 et 5	LXT 2540
—	N ^o s 2 et 3	LX 3029
OFFRANDE MUSICALE RICERCARE	LXT 2668	
FUGUE EN LA MIN. ET SOL MIN.		
DEUXIEME SUITE EN SI MINEUR	LX 3043	
TROISIEME SUITE EN RE MAJEUR	LX 3002	

BEETHOVEN :

GRANDE FUGUE, OP. 133	LXT 2668
-----------------------	----------

HAYDN :

SYMPHONIE EN FA MAJEUR, N ^o 45	LXT 2669
---	----------

MOZART :

DIVERTISSEMENT POUR CORDES, EN RE MAJEUR, K 136	LX 3061
SERENADE NOCTURNE K 525 (Petite musique de nuit)	

PERGOLESE :

CONCERTINO EN FA MAJEUR	LXT 2571
-------------------------	----------

RESPIGHI :

DANSES ET AIRS ANCIENS, LUTH	LXT 2571
------------------------------	----------

VIVALDI :

LES QUATRE SAISONS	LXT 2600
--------------------	----------

WAGNER :

SIEGFRIED IDYLL	LXT 2669
-----------------	----------

CES DISQUES

DECCA

ET TOUS LES DISQUES

Chez Béni 13, rue de la République, 15, Lyon

HÔTEL DES TERREAUX

* * *

Premier ordre / Prix modérés

Ses terrasses / Son agence de voyage

16, RUE LANTERNE, LYON / BU. 15/39 / BU. 60/57



AUDIN, LYON

LES
ARRANGEMENTS FLORAUX
DU
FESTIVAL
SONT RÉALISÉS PAR
PERRAUD ET FILS



22, PLACE DES TERREAUX, LYON

La GAINÉ

SCANDALE

AVEC

Le BAS

SCANDALE



LA
PRINCESSE
D'ELIDE



V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES

THEATRE ROMAIN
DE FOURVIERE

19/20/21/22/23/24

JUIN

1953

DESBROSSE

TAILLEUR



48, RUE DE LA REPUBLIQUE, LYON

LA PRINCESSE D'ELIDE

COMÉDIE MÉLÉE DE DANSE ET DE MUSIQUE DE
MOLIÈRE

MISE EN SCÈNE DE
CHARLES GANTILLON

ARRANGEMENT DÉCORATIF ET COSTUMES DE
GEORGES WAKHEVITCH

MUSIQUE DE SCÈNE DE
REMO BRUNI

CHORÉGRAPHIE DE
RUTH PAGE

JEAN BONNEFOI

MAITRE FOURREUR



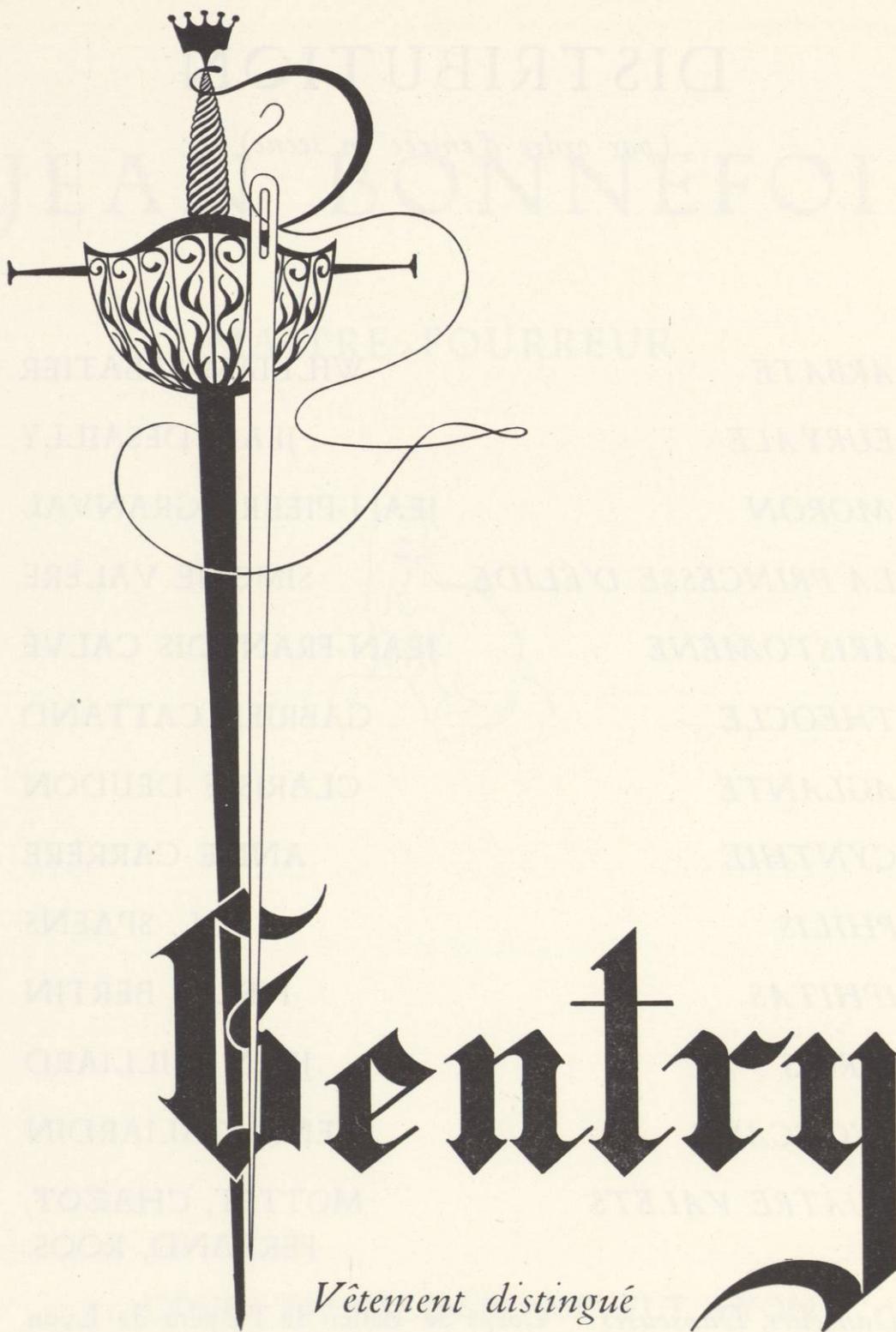
51, COURS FRANKLIN-ROOSEVELT, LYON

DISTRIBUTION

(par ordre d'entrée en scène)

<i>ARBATE</i>	WILLIAM SABATIER
<i>EURYALE</i>	JEAN DESAILLY
<i>MORON</i>	JEAN-PIERRE GRANVAL
<i>LA PRINCESSE D'ÉLIDE</i>	SIMONE VALÈRE
<i>ARISTOMÈNE</i>	JEAN-FRANÇOIS CALVÉ
<i>THEOCLE</i>	GABRIEL CATTAND
<i>AGLANTE</i>	CLARISSE DEUDON
<i>CYNTHIE</i>	ANNE CARRÈRE
<i>PHILIS</i>	M.-L. SPAENS
<i>IPHITAS</i>	PIERRE BERTIN
<i>TIRCIS</i>	JEAN JUILLIARD
<i>LYCISCAS</i>	HENRI GALIARDIN
<i>QUATRE VALETS</i>	MOTTET, CHAZOT, FERRAND, ROOS.

Danseurs, Danseuses Corps de Ballet de l'Opéra de Lyon



Exclusivité : *LE SPORT DE LYON* , 16, rue de la République

DIRECTION MUSICALE

REMO BRUNI

ASSISTANT METTEUR EN SCÈNE

JACQUES BARRAL

RÉGIE GÉNÉRALE

JOSEPH DEMEURE

COSTUMES EXÉCUTÉS PAR

KARINSKA

GROMTSEFF

LES ATELIERS DU THÉÂTRE DES CÉLESTINS
SOUS LA DIRECTION DE CLOTILDE CHEVALIER

DÉCORS RÉALISÉS PAR

JEAN GOINE

LUMINAIRE RÉGLÉ PAR

MARCEL PABIOUT

Ingénieur, Chef du service électrique de la Ville de Lyon

CHEF ÉLECTRICIEN

JEAN BOYER

Fleurs de PERRAUD ET FILS

Maillots de la maison PETIT

LE SPECTACLE SERA RETRANSMIS PAR
LA RADIODIFFUSION - TELEVISION FRANÇAISE

LES
ARRANGEMENTS FLORAUX
DU
FESTIVAL
SONT RÉALISÉS PAR
PERRAUD ET FILS



22, PLACE DES TERREAUX, LYON



EIZE CENS SOIXANTE QUATRE

Le Roi voulant donner aux Reines et à toute sa Cour le plaisir de quelques fêtes peu communes, dans un lieu orné de tous les agréments qui peuvent faire admirer une maison de campagne,

Un magasin dans le centre

Un local commercial bien placé

SE TROUVENT AU CABINET

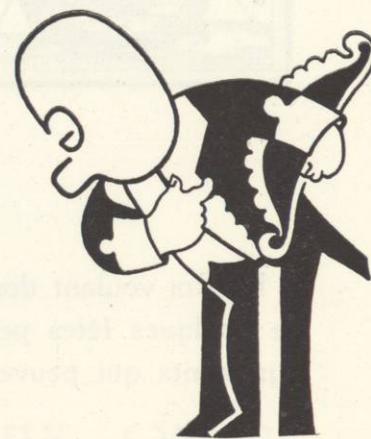
“LYON OMNIUM”

12, RUE MULET, LYON - ALLO ! BU. 54-58 54-59

*Le spécialiste à Lyon des ventes et achats
de tous locaux commerciaux et industriels*

ENTRE VENDEUR
ET ACQUÉREUR
IL N'EST MEILLEUR
AMBASSADEUR
QUE

“LYON OMNIUM”



choisit Versailles, à quatre lieues de Paris. C'est un château qu'on peut nommer un palais enchanté, tant les ajustements de l'art ont bien secondé les soins que la nature a pris pour le rendre parfait. Il charme en toutes manières ; tout y rit dehors et dedans, l'or et le marbre y disputent de beauté et d'éclat, et quoiqu'il n'ait pas cette grande étendue qui se remarque en quelques autres palais de Sa Majesté, toutes choses y sont si polies, si bien entendues et si achevées, que rien ne le peut égaler. Sa symétrie, la richesse de ses meubles, la beauté de ses promenades, et le nombre infini de ses fleurs, comme de ses orangers, rendent les environs de ce lieu dignes de sa rareté singulière. La diversité des bêtes contenues dans les deux parcs et dans la ménagerie, où plusieurs cours en étoiles sont accompagnées de viviers pour les animaux aquatiques, avec de grands bâtiments, joignent le plaisir avec la magnificence, et en font une maison accomplie.

Ce fut en ce beau lieu, où toute la Cour se rendit le cinquième de mai, que le Roi traita plus de six cents personnes, jusques au quatorzième, outre une infinité de gens nécessaires à la danse et à la comédie, et d'artisans de toutes sortes venus de Paris ; si bien que cela paraissait une petite armée. .

Le Ciel même sembla favoriser les desseins de Sa Majesté, puisqu'en une saison presque toujours pluvieuse, on en fut quitte pour un peu de vent, qui sembla n'avoir augmenté qu'afin de faire voir que la prévoyance et la puissance du Roi étaient à l'épreuve des plus grandes incommodités. De hautes toiles, des bâtiments de bois, faits presque en un instant, et un nombre prodigieux de flambeaux de cire blanche, pour suppléer à plus de quatre mille bougies chaque journée, résistèrent à ce vent, qui partout ailleurs eût rendu ces divertissements comme impossibles à achever. Monsieur de Vigarani, gentilhomme modénois, fort savant en toutes ces choses, inventa et proposa celles-ci ; et le Roi commanda

L. EMARD

OPTICIEN, LUNETIER



63, RUE DE LA REPUBLIQUE, LYON

au duc de Saint-Aignan, qui se trouva lors en fonction de premier gentilhomme de sa chambre, et qui avait déjà donné plusieurs sujets de ballet fort agréables, de faire un dessein où elles fussent toutes comprises avec liaison et avec ordre, de sorte qu'elles ne pouvaient manquer de bien réussir.



Lorsque la nuit du second jour fut venue, Leurs Majestés se rendirent dans un autre rond, environné de palissades comme le premier et sur la même ligne, s'avancant toujours vers le lac, où l'on feignait que le palais d'Alcine était bâti.

Le dessein de cette seconde fête était que Roger et les chevaliers de sa quadrille, après avoir fait des merveilles aux courses, que, par l'ordre de la belle magicienne, ils avaient faites en faveur de la Reine, continuaient en ce même dessein pour le divertissement suivant, et que l'île flottante n'ayant point éloigné le rivage de la France, ils donnaient à Sa Majesté le plaisir d'une comédie dont la scène était en Elide.

Le Roi fit donc couvrir de toiles, en si peu de temps qu'on avait lieu de s'en étonner, tout ce rond, d'une espèce de dôme pour défendre contre le vent le grand nombre de flambeaux et de

joaillerie
bijouterie
objet d'art

DES ARTICLES DE GOUT

GERMAIN

49, RUE DE LA REPUBLIQUE
LYON

GA. 18-88

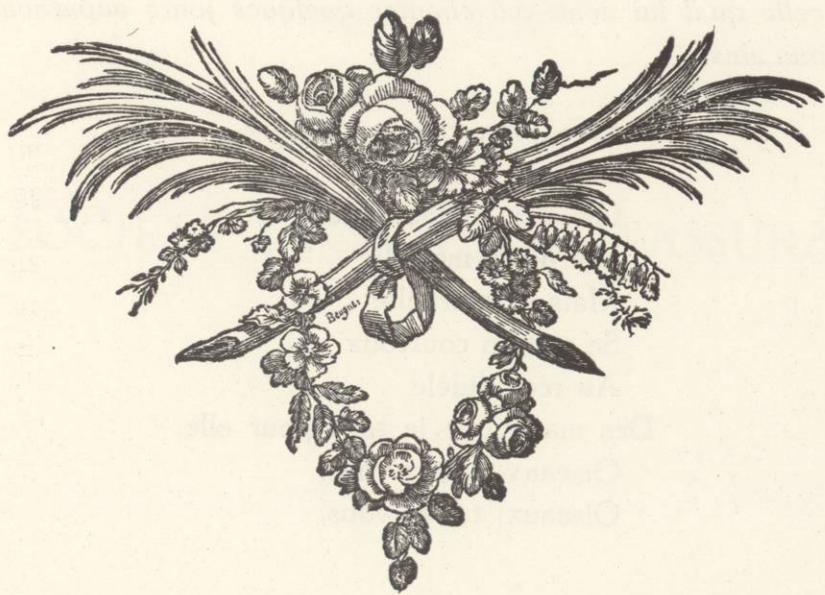
DANS UN CADRE ÉLÉGANT

montres
Movado , Eska
VACHERON-CONSTANTIN

bougies qui devaient éclairer le théâtre, dont la décoration était fort agréable.

Aussitôt qu'on eut tiré la toile, un grand concert de plusieurs instruments se fit entendre, et l'Aurore, représentée par Mademoiselle Hilaire, ouvrit la scène et chanta ce récit.

*Relation anonyme contenue dans
l'édition de 1664 de « La Princesse
d'Elide ».*



SATYRE

Je portais dans une cage
Deux moineaux que j'avais pris,
Lorsque la jeune Cloris
Fit dans un sombre bocage
Briller à mes yeux surpris
Les fleurs de son beau visage.
Hélas ! dis-je aux moineaux, en recevant les coups
De ses yeux si savants à faire des conquêtes,
Consolez-vous, pauvres petites bêtes,
Celui qui vous a pris est bien plus pris que vous.

Moron ne fut pas satisfait de cette chanson, quoiqu'il la trouvât jolie ; il en demanda une plus passionnée et, priant le Satyre de lui dire celle qu'il lui avait ouï chanter quelques jours auparavant il continua ainsi :

Dans vos chants si doux
Chantez à ma belle,
Oiseaux, chantez tous
Ma peine mortelle
Mais si la cruelle
Se met en courroux
Au récit fidèle
Des maux que je sens pour elle,
Oiseaux, taisez-vous,
Oiseaux, taisez-vous,

EXTRAIT DU II^e ACTE DE LA PRINCESSE D'ÉLIDE



AUDIN, LYON

LA LUTECE
ET LES
ASSURANCES COMMERCIALES
REUNIES



UNE SOCIETE LYONNAISE D'ASSURANCES

58, BOULEVARD DES BELGES, LYON
TÉLÉPHONE LA. 54-85

C A M B E T

CERAMISTE / VERRIER

11-13, RUE DE LA CHARITE

MEMBRES DE



COMMERCE & QUALITÉ

FOURRURES

17, PLACE BELLECOUR

JOANNARD

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, PALAIS SAINT-PIERRE

EXPOSITION PICASSO

SOUS L'ÉGIDE DU SYNDICAT D'INITIATIVE
DE LYON

Le 30 juin 1953 va s'ouvrir, au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Lyon, une grande rétrospective Picasso.

Né en 1881 à Malaga, Pablo Ruiz Picasso fut admis à l'âge de quinze ans à l'Ecole des Beaux-Arts de Madrid. Il n'y resta pas longtemps car l'enseignement officiel le rebutait ; dès 1896, il se trouve à Barcelone, il y reste quatre ans et il peint ; ses modèles sont tantôt des filles de joie, tantôt des débardeurs, des mendians, des cochers de fiacre, des enfants, il subit l'influence de Toulouse Lautrec. En 1900 il vient à Paris et s'installe près de la place Clichy. Son art prend une tournure pathétique, il peint l'humanité souffrante, difforme, les corps sont maigres et efflanqués. Pour traduire ce sentiment de commisération et de compassion sa palette reste dans des tons froids où domine *le bleu*, c'est la fameuse « période bleue ». Après un voyage en Hollande, il abandonne cette manière, il revient à une très grande sobriété d'expression et à une simplification voulue des formes, dans sa palette le rose domine, c'est la « période rose ».

De 1907 à 1909, une évolution totale va s'opérer chez Picasso ; sous l'influence des sculptures nègres, son dessin devient plus aigu, les plans se coupent suivant des arêtes vives, la perspective disparaît, c'est la « période nègre » ; elle précède et annonce le bouleversement du « cubisme » ; cette révolution des conceptions esthétiques et plastiques aura de profonds retentissements sur l'art contemporain. Picasso ne va pas s'arrêter là, poussé par le démon de la recherche il va puiser à des sources les plus diverses : l'art antique, l'ingrisme, le surréalisme, l'abstraction, l'expressionnisme, le réalisme poétique arrêteront tour à tour son attention ; chaque influence sera passée au crible et domptée par sa personnalité ; sa peinture est une magie et révèle un tempérament ondoyant et divers.

La rétrospective organisée par le Musée des Beaux-Arts, avec le concours du Syndicat d'Initiative, au moment du Festival de Lyon-Charbonnières, s'est attachée à montrer la complexité et la diversité de cet artiste.

Des peintures, des sculptures, des aquarelles, des gouaches, des dessins, des céramiques provenant de collections et de Musées français et étrangers seront présentés dans les grandes salles d'exposition du Palais Saint-Pierre.

Parmi les œuvres les plus importantes il y aura : « Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler » (1903) du Musée des Beaux-Arts de Liège, « La femme au corbeau » (1904) du Musée de Tolèdo (Ohio), une étude pour « Les demoiselles d'Avignon » (1907), « La femme en vert » (1909), « Le portrait de W. Uhde » (1910), « Le joueur de mandoline » (1912), un papier collé de 1912-1913, « Au bon marché », « L'étudiant » (1914), un portrait de « Dora Maar » (1936), « La femme en bleu » (1944).

C'est la première fois que l'on présente en France et particulièrement en province une exposition des œuvres de Picasso d'une telle importance.



CORIOLAN



V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES

THÉATRE ROMAIN
DE FOURVIÈRE

4/5/6/7/8/9

JUILLET

1953

CAMBET

CERAMISTE, VERRIER

11-13, RUE DE LA CHARITE

MEMBRES DE



COMMERCE & QUALITÉ

FOURRURES

21, PLACE BELLECOUR

JOANNARD

CORIOLAN

TRAGEDIE DE
WILLIAM SHAKESPEARE

ADAPTÉE PAR
RENE-LOUIS PIACHAUD

MISE EN SCÈNE DE
VERA KORÈNE

ARRANGEMENTS DÉCORATIFS ET COSTUMES DE
ANDRE BOLL

OUVERTURE DE
BEETHOVEN

MUSIQUE DE SCÈNE DE
MARCEL DELANNOY

Chocolat RÉVILLON
RIEN AU-DESSUS

DISTRIBUTION

(par ordre d'entrée en scène)

PREMIER CITOYEN

MARCEL SANTAR

DEUXIEME CITOYEN

JEAN PASQUIO

MENENIUS

FERNAND LEDOUX

de la Comédie-Française

CAIUS MARCIUS (CURIOLAN)

JACQUES DAQMINE

LE MESSAGER

PIERRE DUPRE

COMINIUS

PIERRE DUC

TITUS LARTIUS

LOUIS-MICHEL DURAND

SICINIUS

ROBERT BORDENAVE

BRUTUS

GEORGES HEDIN

VOLUMNIE

VERA KORENE

Sociétaire de la Comédie-Française

VIRGILIE

NATHALIE NERVAL

LA SERVANTE

LAURE BRUCY

VALERIE

CLARISSE DEUDON

LE HERAUT

HENRI-SERGE DUMESNE

LE MESSAGER

MARCEL DECRET

TROISIEME CITOYEN

ANDRE MAUREY

SIXIEME CITOYEN

PIERRE CASARI

LE LIEUTENANT

ANDRE BONNARDEL

L'EDILE

JEAN AMADOU

LE PASSANT

CLAUDE FINET

AUFIDIUS

RENE ARRIEU

PREMIERE CITOYENNE

MARTHE DUPHOT

DEUXIEME CITOYENNE

DENISE BRIDET

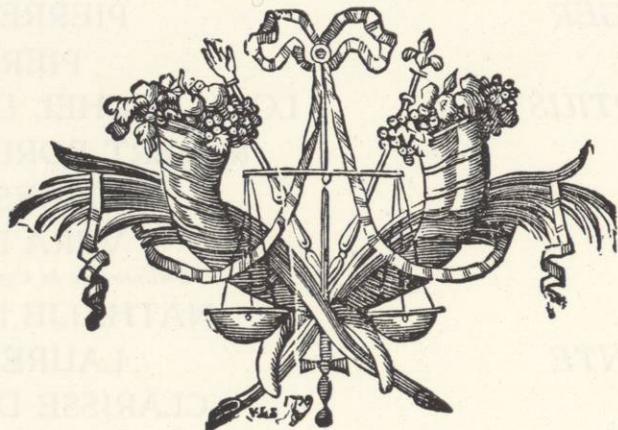
Romains et Volsques : seigneurs volsques, sénateurs romains, patriciens, édiles, licteurs, soldats, citoyens, messagers, serviteurs de la Maison d'Aufidius, etc...

La scène est tour à tour à Rome et dans ses environs, à Corioles et dans ses environs, et à Antium.

— CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE —

CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE —

CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE



SOCIÉTÉ ANONYME
CAPITAL UN MILLIARD
103, AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS

SUCCURSALE DE LYON
19, RUE DE LA RÉPUBLIQUE
TÉL. GAILLETON 52-51 à 52-56

— CIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE —

— CIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE — CRÉDIT COMMERCIAL DE FRANCE —

ORCHESTRE DE LA RADIODIFFUSION

Directeur : RENE CORNIOT

ASSISTANT METTEUR EN SCENE

JACQUES BARRAL

REGIE GENERALE

JOSEPH DEMEURE

REGISSEURS DE LA SCENE

JEAN GOINE

PAUL JANNIN

JACQUES VIALLON

COSTUMES EXECUTES PAR

**LES ATELIERS DU THEATRE DES CELESTINS
SOUS LA DIRECTION DE CLOTILDE CHEVALIER**

DECORS REALISES PAR

PIERRE DELAGE

LUMINAIRE REGLE PAR

MARCEL PABIOUT

Ingénieur, Chef du Service électrique de la Ville de Lyon

CHEF ELECTRICIEN

JEAN BOYER

Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs,
Au mois de mai dans le jardin qui s'ensoleille
Nous irons réchauffer nos vieux membres tremblants.
Comme le renouveau mettra nos cœurs en fête,
Nous nous croirons encore de jeunes amoureux
Et je te sourirai tout en branlant la tête,
Et nous ferons un couple adorable de vieux.
Nous nous regarderons assis sous notre treille
Avec de petits yeux attendris et brillants
Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs.

Sur notre banc, ami, tout verdâtre de mousse,
Sur le banc d'autrefois nous reviendrons causer
Nous aurons une joie attendrie et très douce
La phrase finissant souvent par un baiser.
Combien de fois jadis, j'ai pu dire « je t'aime ».
Alors avec grand soin nous les recompteron.
Nous nous ressouviendrons de mille choses, même
De petits riens exquis dont nous radoterons.
Un rayon descendra d'une caresse douce,
Parmi nos cheveux blancs, tout rose se poser
Quand sur notre vieux banc tout verdâtre de mousse
Sur le banc d'autrefois nous reviendrons causer.

Et, comme chaque jour je t'aime davantage
Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain,
Qu'importeront alors les rides du visage,
Mon amour se fera plus grave et plus serein,
Songe que tous les jours les souvenirs s'entassent,

Mes souvenirs à moi seront aussi les tiens,
Ces communs souvenirs toujours plus nous enlacent,
Et sans cesse, entre nous, tissent d'autres liens.
C'est vrai, nous serons vieux, très vieux, faiblis par l'âge
Mais plus fort chaque jour, je serrerai ta main,
**Car vois-tu, chaque jour, je t'aime davantage
Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain.**

Et de ce cher amour qui passe comme un rêve,
Je veux tout conserver dans le fond de mon cœur,
Retenir, s'il se peut, l'impression trop brève,
Pour le ressavourer plus tard avec lenteur.
J'enfouis tout ce qui vient de lui comme un avare
Thésaurisant avec ardeur pour mes vieux jours,
Je serai riche alors d'une richesse rare,
J'aurai gardé tout l'or de mes jeunes amours,
Ainsi de ce passé de bonheur qui s'achève
Ma mémoire parfois me rendra la douceur,
Car de ce cher amour qui passe comme un rêve
J'aurai tout conservé dans le fond de mon cœur.

Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs,
Au mois de mai dans le jardin qui s'ensoleille,
Nous irons réchauffer nos vieux membres tremblants,
Comme le renouveau mettra nos cœurs en fête,
Nous nous croirons encore aux heureux jours d'antan.
Et je te sourirai, tout en branlant la tête,
Et tu me parleras d'amour en chevrotant.
Nous nous regarderons assis sous notre treille
Avec de petits yeux attendris et brillants,
Lorsque tu seras vieux et que je serai vieille,
Lorsque mes cheveux blonds seront des cheveux blancs.

Rosemonde GERARD-ROSTAND

Ce poème a inspiré à A. AUGIS, rénovateur du bijou symbolique, la création d'une délicieuse médaille, qui constituera pour celle à qui vous l'offrirez le plus tendre des souvenirs.

Vous trouverez la « Médaille d'Amour » chez votre bijoutier.

et chez

A. AUGIS
Joaillier - Orfèvre
Fabricant - Editeur

32, rue de la République - LYON

L. EMARD

OPTICIEN, LUNETIER



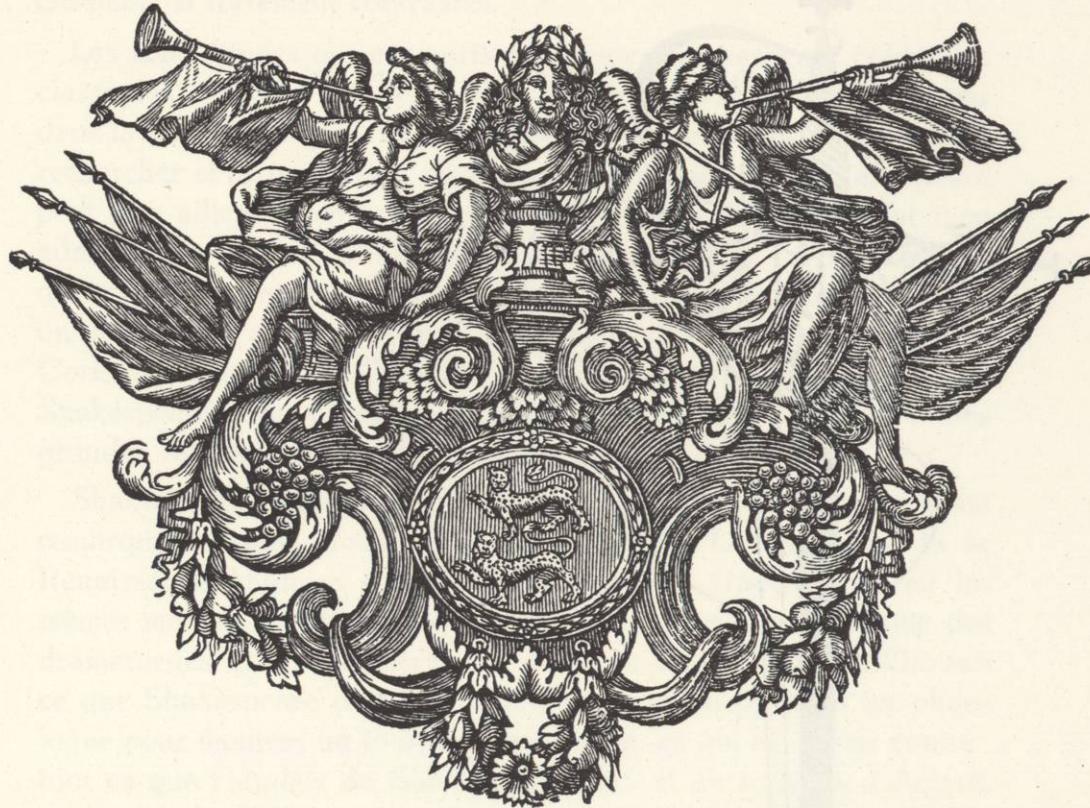
65, RUE DE LA REPUBLIQUE, LYON

CALIXTE

LE CHAUSSSEUR DE LYON



58, COURS FRANKLIN-ROOSEVELT / LYON



Le grand Corneille était un enfant au berceau dans le temps où Shakespeare composa la tragédie cornélienne de *Coriolan*.

Il n'a pas écrit d'ouvrage plus dépouillé que celui-ci, et c'est le seul ouvrage de Shakespeare dont on peut hasarder de dire qu'il est régulier.

Drame de la volonté d'héroïsme considérée en sa noblesse lorsque cette volonté sert les intérêts de la patrie, en sa vanité et en sa folie lorsque le héros ne sait plus obéir qu'à la vertu violente qui est en lui, le *Coriolan* de Shakespeare est d'une simplicité, d'une rigueur



Exclusivité : *LE SPORT DE LYON* , 16, rue de la République

antique pour le dessin et le mouvement, si bien soutenus et tout ensemble si fortement contrastés.

Les romantiques ont entrepris de dresser Shakespeare contre les classiques français. Tel avait déjà été le propos de *Le Tourneur* dans la fameuse préface que Voltaire lui reproche tant. Sans vouloir rechercher si la prétention du romantisme à s'annexer Shakespeare peut être ailleurs fondée sur une apparence de raison, il faut bien admettre qu'entre le Shakespeare de *Cymbeline* et le Shakespeare des tragédies romaines, et singulièrement le poète de *Coriolan*, il y a un monde. N'apparaît-il pas clairement que le Shakespeare de *Coriolan* annonce le Corneille des tragédies romaines comme le Shakespeare des *Joyeuses Commères* annonce le Molière des grandes farces inspirées de l'antique ?

Shakespeare classique et Shakespeare cornélien : la rencontre est remarquable, sans doute. Elle est naturelle. Les hommes de la Renaissance anglaise et ceux du classicisme français ont eu les mêmes maîtres. L'influence de Sénèque sur le plus antithétique des dramaturges est particulièrement évidente dans *Coriolan*. On sait ce que Shakespeare doit à Montaigne. Il se rencontrera un philologue pour montrer un jour, textes en main, ce qui est moins connu : tout ce que l'anglais de Shakespeare doit ici au français d'Amyot, interprète de Plutarque, à travers la traduction de Thomas North. Et c'est que North avait restitué en anglais, avec l'extrême fidélité à la lettre que la langue anglaise permettait en son temps, le tour même et les beautés exactes de ce style d'Amyot dont La Bruyère dit si bien qu'il est grave, sérieux, scrupuleux.

Le poète de *Coriolan* a suivi presque constamment le grand récit de Plutarque avec assez de docilité. Plutarque lui a fourni l'idée et la conduite du drame, la diction des personnages en maint endroit et les caractères, sauf le multiple personnage de la Plèbe, et cet admirable Menenius, que Shakespeare a mis auprès de *Coriolan*, comme Molière mettra Philinte auprès du *Misanthrope*. Il est remarquable que le rôle de Menenius est tout entier de l'invention de Shakespeare.

Dans la présente traduction de la *Tragédie de Coriolan*, on s'est attaché à rendre le double du modèle, le réalisme quotidien de sa prose, le lyrisme sublime et familier des mouvements qu'il a traités

GAMBS

PHOTO , CINEMA



DEPUIS

1856

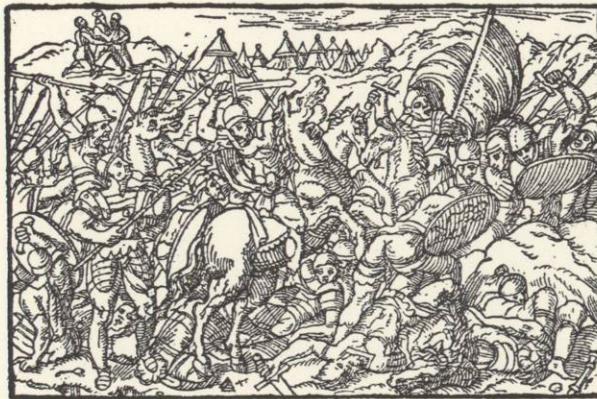
4, RUE PRÉSIDENT CARNOT

LYON

en vers. A-t-on réussi à donner quelque idée de la poésie humaine que Shakespeare a jetée dans cette prodigieuse tragédie politique, avec la sereine impartialité qui est le propre de son génie ? On l'espère, en se rappelant le mot profond et joli de Voltaire : « Malheur aux faiseurs de traductions littérales, disait-il. Mais souvenez-vous, quand vous voyez une traduction, que vous ne voyez qu'une faible estampe d'un beau tableau ».

René-Louis PIACHAUD.

(Extrait de la préface de l'adaptation de *Coriolan*)



C. THAIZE

MAITRE, FOURREUR



23, COURS DE LA LIBERTÉ , LYON

Téléphone MOncey 56-28

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

POUR FAVORISER
LE DÉVELOPPEMENT DU COMMERCE
ET DE L'INDUSTRIE EN FRANCE



SOCIÉTÉ ANONYME FONDÉE EN 1864
CAPITAL 750 MILLIONS DE FRANCS

Siège Social, 29, BOULEVARD HAUSSMANN, PARIS
Agence de Lyon, 6, RUE DE LA RÉPUBLIQUE



AUDIN, LYON

La GAINÉ

SCANDALE

AVEC

Le BAS

SCANDALE



AMPHITRYON



FESTIVAL MOLIERE

ORGANISÉ PAR LE CASINO D'ÉVIAN

AMPHITRYON

COMÉDIE, BALLET

EVIAN

30 / 31 juillet / 1^{er} / 2 août 1953

DANS LES JARDINS DU ROYAL

MISE EN SCÈNE

CHARLES GANTILLON

ARRANGEMENTS DÉCORATIFS ET COSTUMES

GEORGES WAKHEVITCH

MUSIQUE DE SCÈNE DE

REMO BRUNI

ARRANGEMENTS LUMINEUX RÉALISÉS SOUS LA DIRECTION DE

MARCEL PABIOU

Ingénieur, chef du service électrique de la ville de Lyon

LES COSTUMES DES PERSONNAGES ONT ÉTÉ EXÉCUTÉS PAR LA

MAISON KARINSKA

CEUX DE LA FIGURATION PAR LA

MAISON GROMTSEFF

LES PERRUQUES SONT DE LA

MAISON COLIN

DISTRIBUTION

(par ordre alphabétique)

<i>POSICLES</i>	JEAN-FRANÇOIS CALVE
<i>MERCURE</i>	GABRIEL CATTAND
<i>POLIDAS</i>	CHAZOT
<i>JUPITER</i>	JEAN DESAILLY
<i>LA NUIT</i>	CLARISSE DEUDON
<i>SOSIE</i>	JEAN-PIERRE GRANVAL
<i>ARGATIPHONTIDAS</i>	JEAN JUILLARD
<i>NAUCRATES</i>	MOTTET
<i>AMPHITRYON</i>	WILLIAM SABATIER
<i>CLEANTHIS</i>	M. L. SPAENS
<i>ALCMENE</i>	SIMONE VALERE

Orchestre sous la direction de REMO BRUNI

MANIFESTATIONS
données pendant le Festival

AU THÉÂTRE DU CASINO

Mardi 28 juillet, à 21 h. 15

**ASSOCIATION
DES CONCERTS DE CHAMBRE DE PARIS**

sous la direction de

FERNAND OUBRADOUS

DANS LE HALL DU CASINO

Lundi 27 juillet, à 21 h. 15

SOIRÉE DE GALA

La grande vedette internationale

JOSEPHINE BAKER

Mercredi 29 juillet, à 21 h. 15

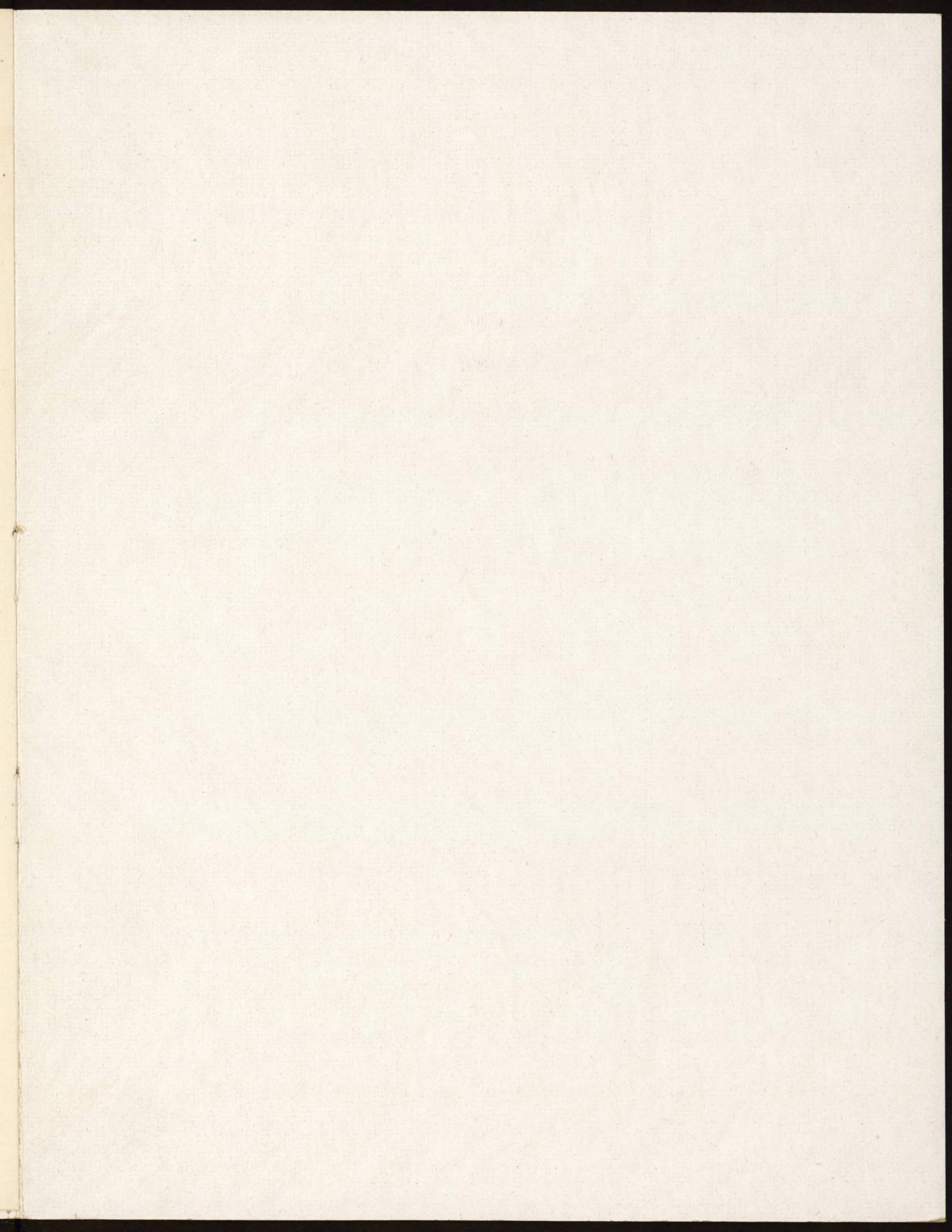
SOIRÉE DE GALA

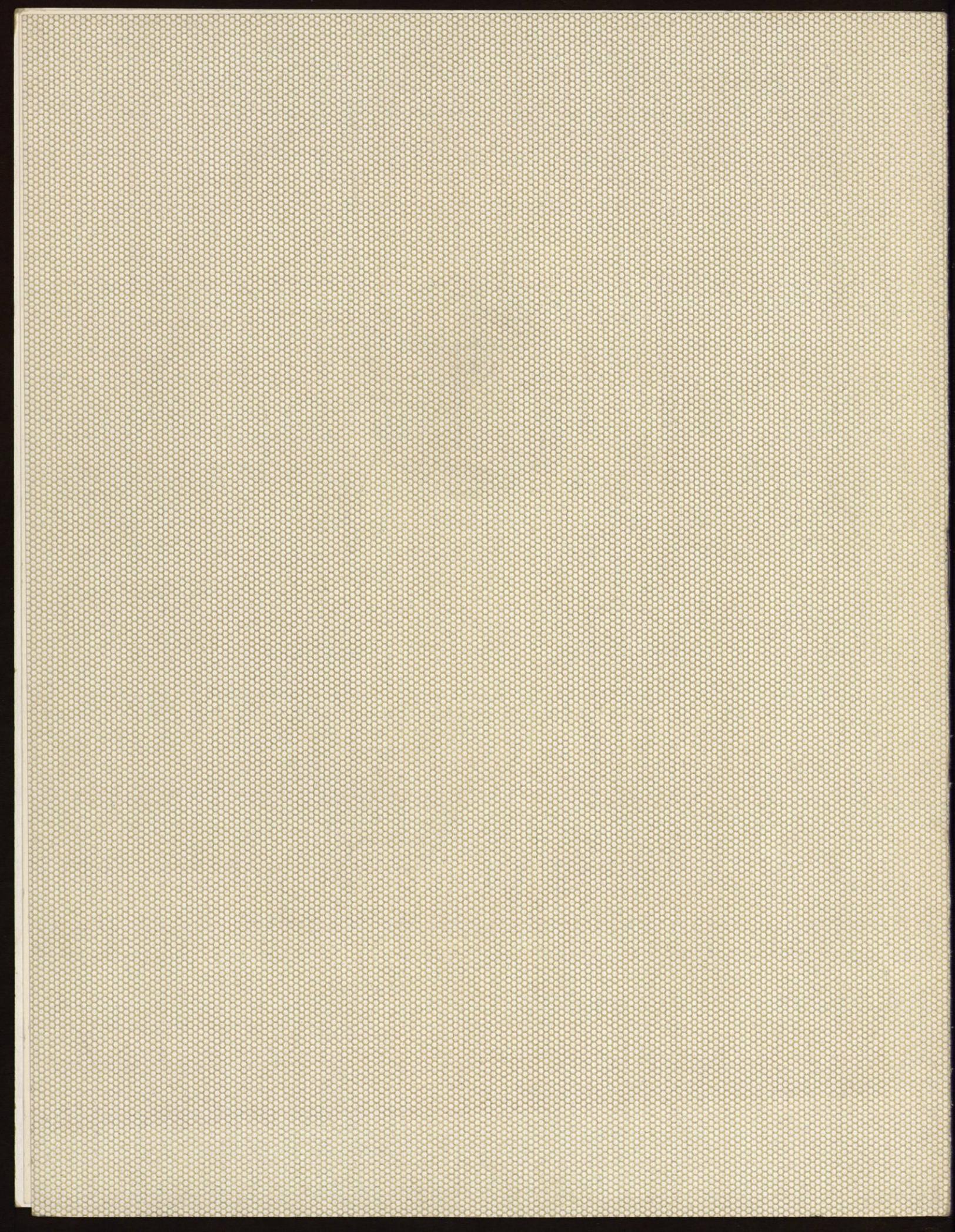
Le grand chanteur de la radio

ANDRE CLAVEAU

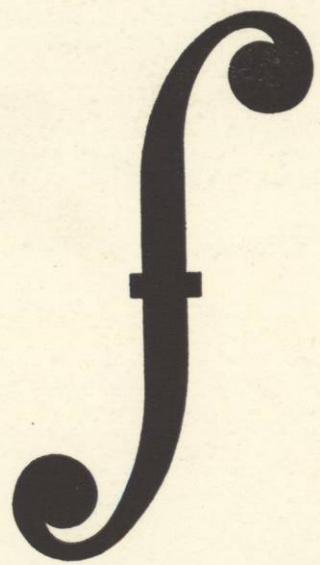


AUDIN





V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES



QUATUOR PARRENIN

2 et 3 juillet 1953

COUR DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

LE QUATUOR PARRENIN

JACQUES PARRENIN

Premier violon

MARCEL CHARPENTIER

Deuxième violon

SERGE COLLOT

Alto

PIERRE PENASSOU

Violoncelle

AVEC LE CONCOURS DE

ENNEMOND TRILLAT

Pianiste

Piano GAVEAU de la Maison BEAL

PROGRAMME

QUATUOR A CORDES

DEBUSSY

Cinquante-six ans ont passé depuis la naissance du quatuor de Debussy, et rien de ce qui en faisait alors l'étrange beauté n'a perdu son pouvoir d'enchanted : ni la savoureuse harmonie résolument modale, ni la souplesse nerveuse du contrepoint qui lie et délie les quatre voix. Par-dessus tout, l'auditeur demeure sensible à cet art souverain qui confère à chaque mouvement un climat différent et chaque fois trouve les moyens exacts de l'expression, qu'elle vise à la sobriété dramatique de l'allegrò, ou délivre le ravissement de l'andantino, sommet de l'œuvre.

A. G.

DEUXIEME QUINTETTE, OP. 115

FAURÉ

C'est en 1921 qu'il achève le *Deuxième Quintette* en ut mineur pour piano et cordes, opus 115, dédié à Paul Dukas, la plus connue certainement des compositions de la dernière période, et qui dès la création reçut un accueil extrêmement chaleureux. J'emprunte aussi à M. Philippe Fauré-Frémiel le récit de cette mémorable séance : « Quand il fut joué pour la première fois dans la vieille salle du Conservatoire, par des artistes *chauffés à blanc*, bouleversés eux-mêmes, dès les premières mesures le public fut emporté dans un seul élan, fait de surprise et d'éblouissement. On s'attendait à une belle œuvre, mais pas à celle-là. On savait bien que Gabriel Fauré était très haut ; on ne croyait pas que sans en avoir l'air il fut parvenu à un tel sommet... A mesure que l'œuvre se déployait, l'enthousiasme augmentait, mêlé, semble-t-il, d'un remords ; celui d'avoir peut-être méconnu le vieillard qui avait dans les mains pareil présent. Au dernier accord, tout le monde fut debout. On hurlait, les mains tendues vers la grande loge des Jurys où Gabriel Fauré, qui n'avait d'ailleurs rien entendu, était caché. Il s'avança tout seul, hochant la tête, jusqu'au premier rang. Il regardait cette salle où Berlioz et Liszt, Chopin et Wagner ont vécu des heures ardentes, cette foule empoignée par la seule musique. Il paraissait très frêle, amaigri et chancelant dans sa lourde pelisse. Il était très pâle.

« Quand il fut rentré chez lui, au moment de se coucher, il nous dit, assis sur son lit : « Evidemment cela fait plaisir une soirée comme ça. Ce qui est embêtant, c'est qu'après il ne faut pas redescendre, il faut tâcher de faire encore mieux. »

Que de grandeur dans cette parole familière, modeste et rude !

Cette compréhension du *Second Quintette*, M. Charles Koechlin l'observe aussi chez les musiciens et constate, ce qui est en effet assez surprenant, surtout étant donné qu'il s'agit d'une œuvre de Fauré, qu'il est l'objet d'une

« rare entente : presque tous l'admirent, de MM. Louis Aubert ou Roger Ducasse à MM. Georges Auric et Francis Poulenc ». Et il ajoute : « *Pénélope* les y mène, il est vrai ».

L'allegro, comme celui des autres compositions de musique de chambre de l'époque témoigne d'une force, d'une fougue et d'une puissance épanouies, issues d'ailleurs d'un dessin extrêmement nu et de son développement qui pas un instant ne faiblit. La pure simplicité hellénique de *Pénélope* se retrouve ici, mais revigorée encore. C'est probablement là le plus bel *allegro* de Fauré. A la première idée dont la noblesse colore tout ce premier mouvement et qui rappelle par sa vaillance le thème d'Ulysse, s'oppose un motif apaisé et plus tendre. Le *scherzo*, sous une idée musicale particulièrement mélodique, pose ses interrogations anxiées et fantastiques, qu'éclairent par moments des rappels ardents de motifs déjà rencontrés au cours du premier *tempo*. *L'andante* oppose deux idées, l'une de gravité douloureuse, l'autre de sérénité fervente et résignée. On retrouve, comme amplifiée par l'écriture instrumentale, l'expression poignante et mélancolique de certains nocturnes de la même époque. Il épanche sa plainte sans la réserve à laquelle Fauré nous a maintenant accoutumés, et bien que ce morceau sonne à certains endroits comme une cantilène simplement nostalgique, il n'en perd pas un instant de sa sublime grandeur. Tout vient vraiment ici du centre de l'âme. C'est l'essence même du sentiment et de l'émotion, comme le sanglot qu'une jeune âme se montre impuissante à maîtriser. Le *finale* reprend l'ardeur fougueuse et virile du premier mouvement, mais ici cette force semble se faire plus rude, plus sombre, plus dépourvue. C'est avec une magnifique ampleur, jamais défaillante, qu'il clôt l'œuvre par une admirable et brûlante strette.

(Extrait de *L'Œuvre de Fauré*, de Claude ROSTAND).

QUATUOR A CORDES

RAVEL

L'unique quatuor de Ravel, qu'il composa à l'âge de vingt-sept ans, a contribué pour une large part à imposer aux yeux de la critique la personnalité du jeune musicien.

A travers la structure de l'œuvre, respectueuse du plan traditionnel, on décèle une unité de pensée que réalise, autant que l'emploi d'un motif cyclique, la fraîcheur de l'invention. La variété des quatre mouvements n'en est pas moins évidente, qu'il s'agisse de l'éclairage harmonique, des coupes rythmiques imprévues (6/8 contre 3/4 du Scherzo, cinq temps du final), ou des trouvailles dans la sonorité du groupe d'archets.

Albert GRAVIER.



AUDIN, LYON

V^E FESTIVAL DE
LYON-CHARBONNIERES



CONCOURS INTERNATIONAL
D'ORGUE

PRIX CHARLES-MARIE WIDOR

1953



SALLE MOLIERE
CONCOURS CH.-M. WIDOR

Lundi 6 et Mardi 7 juillet à 14 heures
EPREUVES DES RECITALS

Mercredi 8 juillet à 14 heures
Séance réservée aux
EPREUVES D'IMPROVISATION

à 21 heures
Remise solennelle du
PRIX CH.-M. WIDOR
par M. BASSINET, président du Festival

Jury sous la présidence de
MARCEL DUPRE

France : Marcel DUPRÉ, président
Rolande FALCINELLI (Paris)
Marcel PAPONAUD (Lyon)

Suisse : Henri GAGNEBIN (Genève)
Belgique : Charles HENS (Bruxelles)
Allemagne : Félix OTTO (Hambourg)

Secrétaire général : Ennemond TRILLAT

ORGUE ELECTRO-PNEUMATIQUE, MICHEL MERKLIN-KUHN (1953)
3 claviers, 34 jeux

