

JUILLET 1984 — 6 FF

# Le Courrier de l'unesco

**Arts  
d'Amérique  
latine**





## Le temps des peuples

25 Cuba

L'artiste dans son atelier

C'est la première fois que la série *Le temps des peuples* comporte un document qui intéresse un artiste nommément choisi. C'est là une manière de signaler que l'art fait partie intégrante du devenir des communautés humaines et qu'il n'est pas une aventure élitiste mais un témoignage enraciné. Le sculpteur cubain Agustín Cárdenas, à la fois créateur et artisan, travaille aussi bien le bois que le marbre. Né en 1927, il est aujourd'hui reconnu comme un des sculpteurs les plus significatifs de notre époque, aussi bien dans son pays natal que partout ailleurs dans le monde. Totems élancés dans le bois, arrondis du marbre et de la matière résistante, ces deux facettes de

l'œuvre sont perceptibles dans le document que nous publions, où l'on voit Cárdenas à l'œuvre dans son atelier (1971). Comme pour son compatriote Wifredo Lam, chez Cárdenas la mémoire de la souche africaine recompose les masques et les formes, plénitudes végétales, enroulements de bulbes, acuité des épines, que l'on trouve à la source de l'esthétique africaine et qui s'allient aux conquêtes les plus actuelles de l'art plastique. La peinture ou la sculpture, par delà les facilités de ce qu'on appelait l'exotisme, signifient ainsi *l'histoire présente de notre planète* : la rencontre des cultures et, souvent, leur symbiose féconde.

## Le Courier du mois

Juillet 1984  
37<sup>e</sup> année

**C**ONTENIR dans les limites de notre revue une présentation générale de l'art foisonnant de l'Amérique latine était un défi que nous avons risqué. Il était par exemple impératif d'opérer un choix, dans un domaine où choisir relève forcément de l'arbitraire. Nous l'avons fait, conscients de l'unité souterraine qui structure la créativité dans cette partie du monde.

Nous avons d'abord été aidés en notre tâche par l'évidente présence des peuples amérindiens. Ce sens de la verticalité, si sensible quand on dévale la route en lacets qui mène à Chavín au Pérou et qu'on contemple le paysage *debout* en face de soi, cette propension à culminer dans l'altitude, propre aux Maya, aux Aztèques et aux Inca, et qui néglige tant les sécondes astuces de la perspective pour se donner à l'*à-plat* et à la démesure des formes, cet enroulement enfin des figures géométriques et des couleurs crues, héritage des céramiques précolombiennes et des pierres gravées des temples : tout cela se retrouve à la fois dans le constructivisme du Río de la Plata, dans le muralisme mexicain, chez Gamarra et chez Botero, et s'exaspère dans les structures cinétiques d'un Soto ou d'un Cruz-Diez.

A cette racine amérindienne se boutent des éléments déterminants en provenance de l'Occident : la représentation et la fréquentation populaires de la mort, les conventions exacerbées du baroque colonial — la vieille Havane en est un des exemples architecturaux les plus remarquables — dont les chefs-d'œuvre plastiques semblent trouver un lointain écho dans les entassements picturaux de Seguí, les audaces architecturales des villes contemporaines — Brasilia en tête —, les inventions graphiques de l'art moderne que Matta porta si loin. En tous ces domaines, les artistes latino-américains ont très vite cessé de subir des influences pour devenir des maîtres en création, fidèles au génie de leurs peuples.

On ne s'étonnera donc pas que l'art populaire, artisanat ou peinture, soit si important dans cette partie du monde. Art des barrios et art rural, cet art amérindien par excellence est aussi très souvent lié à l'influence africaine. Mais les expressions les plus frappantes de cette influence passent non seulement dans la peinture « naturelle », comme Haïti ou le Brésil en donnent de convaincants exemples, mais encore dans les œuvres très élaborées d'un Lam ou d'un Cárdenas.

C'est que l'art des Amériques latines est inséparable de cette dimension désormais fondamentale : le mélange des cultures et leur dynamisme renouvelé à partir d'un tel métissage.

Aussi regrettions-nous de n'avoir pu, faute de la place nécessaire, inscrire notre présentation de l'art sud-américain autant que nous l'aurions voulu dans le contexte de la vie quotidienne des peuples qui l'ont pris en charge. Et surtout de n'avoir pu citer les innombrables artistes, jeunes ou encore peu connus hors des frontières de leurs pays, qui aujourd'hui en assurent la continuité et la fécondité presque inépuisable.

**Notre couverture :** Roberto Matta (né en 1911), *Les doutes des trois mondes* (détail), peinture murale pour le Siège de l'Unesco à Paris (1956). Voir texte page 22.

Photo Jean-Claude Bernath © Le Courier de l'Unesco

Mensuel publié en 27 langues par l'Unesco,  
Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture  
7, place de Fontenoy,  
75700 Paris.

Français  
Anglais  
Espagnol  
Russe  
Allemand  
Arabe  
Japonais

Italien  
Hindi  
Tamoul  
Persan  
Hébreu  
Néerlandais  
Portugais

Turc  
Ourdou  
Catalan  
Malais  
Coréen  
Kiswahili  
Croato-Serbe

Macédonien  
Serbo-Croate  
Slovène  
Chinois  
Bulgare  
Grec

Une édition trimestrielle en braille est publiée en français, en anglais, en espagnol et en coréen.

Rédacteur en chef :  
Edouard Glissant



**4 Le sacré et le profane**  
Deux visages de l'art méso-américain  
par Jacques Soustelle

**9 Un univers des formes**  
L'art précolombien du Pérou  
par Jesús F. García Ruiz

**14 Un art d'église : la peinture et la sculpture coloniales**  
par Damián Bayón

**18 La vieille Havane, un coquillage enchanté**  
par Manuel Pereira

**21 Brasilia : la capitale de l'espoir**  
par Briane Elisabeth Panitz Bica

**22 Pastels pour quatre artistes**  
par Edouard Glissant

**29 « Montré avec amour... »**  
Portinari, l'interprète du Brésil  
par Antonio Carlos Calado

**30 Reverón : la folie de la lumière**  
par Juan Calzadilla

**31 Les figurines de pain de l'Équateur**  
par Jorge Enrique Adoum

**32 Magie de l'art populaire péruvien**  
par Manuel Checa Solari

**34 Mexique, terre d'artisans**  
par Anharad Lanz de Rios

**35 Quand la mort danse...**  
par Miguel Rojas-Mix

**36 Les « loas » du merveilleux en Haïti**  
par René Depestre

**37 La peinture contemporaine en Amérique latine**  
Un art multiple et reconnaissable  
par Carlos Rodríguez Saavedra

**2 Le temps des peuples**  
Cuba : L'artiste dans son atelier

# *Le sacré et le profane*

par Jacques Soustelle

## Deux visages de l'art méso-américain



Photo Jean Mazenod © Editions d'art Lucien Mazenod, Paris

*La vallée de Mexico a livré un grand nombre de figurines en terre cuite liées sans doute à des cultes agraires et datant de l'époque préclassique (2000 av. - 300 ap. J.-C.), antérieure à l'éclosion des hautes civilisations méso-américaines. Cette figurine anthropomorphe à deux têtes, en terre cuite, remonte au préclassique supérieur (2000-1000 av. J.-C.). On peut y voir le symbole d'un dualisme profondément ancré dans la pensée autochtone.*

**N**OTRE civilisation occidentale a tranché ses amarres avec le sacré. D'où la difficulté que nous éprouvons à comprendre l'art d'autres cultures, qui, elles, n'ont jamais cessé d'être solidement enracinées dans leurs conceptions religieuses, dans leur vision du monde, dominées par les mythes traditionnels.

La notion de « l'art pour l'art » est étrangère à ces civilisations. Leurs arts plastiques s'acquittent d'une fonction déterminée : évoquer le monde du sacré, fournir au rituel l'iconographie et le cadre matériel qui doit l'entourer, rendre visibles, palpables, les symboles qui constituent le langage ésotérique de la religion.

Cependant, si grande que soit la part du sacré, les sujets profanes ne sont pas totalement absents : mais il s'agit surtout d'exalter, à défaut des dieux, la grandeur des hommes, de certains hommes : chefs de guerre, rois, prêtres de haut rang.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les vestiges de l'art précolombien du Mexique et de l'Amérique centrale, de cette « Mésoamérique » qui a été pendant trois mille ans un des foyers les plus brillants de la culture mondiale, pour y observer d'une part la prépondérance du sacré, d'autre part la vigueur d'un « secteur profane » étroitement lié aux structures sociales et politiques des Etats autochtones.

Notons au départ que notre connaissance des arts précolombiens est limitée à certains d'entre eux, très importants et très riches il est vrai : sculpture, que ce soit en bas-relief ou en ronde bosse, ciselure des pierres semi-précieuses, peinture murale, enluminure des manuscrits, décor des tissus et des céramiques. Les merveilleux bijoux d'or ont presque tous disparu dans les creusets des conquérants. Les fragiles chefs-d'œuvre des artistes qui élaboraient délicatement, avec une patience infinie, les mosaïques de plumes multicolores, ont été détruits à deux ou trois exceptions près. De la musique indienne nous ne savons pratiquement rien ou plutôt, si nous connaissons bien ses instruments, ses *teponaztli* à deux tons, ses flûtes et ses trompes, nous ignorons tout des ►

**JACQUES SOUSTELLE**, ethnologue, écrivain et homme politique français, ancien ministre, est professeur à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. Spécialiste des civilisations précolombiennes du Mexique et de l'Amérique centrale, il est membre de l'Instituto mexicano de Cultura et a obtenu, entre autres distinctions, le prix international Alfonso Reyes. Parmi ses œuvres, il faut citer *Les quatre soleils* (1967), *La civilisation des Olmèques* (1979), *L'univers des Aztèques* (1979) et *Les Maya* (1982). Depuis mai 1984, il est membre de l'Académie française.



Photos Roland © Ziolo, Paris



*La plus ancienne civilisation méso-américaine est celle des Olmèques, qui s'est épanouie très tôt, vers l'an 1000 av. J.-C., sur la côte du golfe du Mexique. Son premier centre semble avoir été La Venta, dans l'Etat actuel de Tabasco, une île entourée de marécages et longue d'environ 4,5 km. Ce peuple, dont la langue et l'histoire sont encore mystérieux, exerça son rayonnement jusqu'à la côte du Pacifique et au Guatemala pendant huit siècles. Les Olmèques ont inventé une écriture hiéroglyphique et un calendrier. Mais leur civilisation se caractérise surtout par un art de la pierre lié au culte d'un dieu mi-félin mi-humain : pyramides et temples, stèles et autels, statues et statuettes. Les thèmes fondamentaux de l'art olmèque persisteront dans l'art précolombien méso-américain, à travers toutes ses variations, des Maya aux Aztèques, pendant quinze siècles. En haut à gauche, cette sculpture taillée dans une jadéite vert pâle (500-100 av. J.-C.) représente sans doute un prêtre qui tient dans ses bras un enfant aux traits félin (hauteur : 55 cm). Elle a été trouvée à Las Limas, au sud de l'Etat de Veracruz.*

*En haut à droite, ce monument de La Venta, sculpté dans le basalte, montre un homme qui marche en tenant un objet en forme de drapeau. Ce personnage, connu sous le nom de l'« Ambassadeur », est entouré de quatre caractères ou glyphes. Ci-dessus, détail d'un autre monument de La Venta où l'on reconnaît un personnage portant dans ses bras un enfant, motif fréquent sur les autels de ce grand centre céromoniel olmèque. Ci-contre, l'influence olmèque se fit notamment sentir dans l'Oaxaca, près du Pacifique, alors même que la civilisation olmèque s'était effacée, comme le montre le magnifique « Scribe » de Cullapán au couvre-chef et à la poitrine couverts de glyphes, chef-d'œuvre de terre cuite sculptée.*

► mélodies et des rythmes : la musique venue d'Europe a tout submergé.

Peut-on parler d'art à propos des premières ébauches, des tâtonnements de la période dite « pré-classique » ? Sans doute, car cet « horizon archaïque », comme on l'a souvent qualifié, correspond aux débuts de l'agriculture, aux cultes paysans du 2<sup>e</sup> millénaire avant notre ère, et on en retrouve les caractéristiques un peu partout depuis le Mexique central jusqu'au Costa Rica : il s'agit essentiellement de figurines en terre cuite, personnages très souvent féminins qui ne sont pas sans évoquer nos « Vénus » préhistoriques européennes, avec leurs formes généreuses. On se trouve probablement en présence de petites divinités agraires, dont on attendait la fécondité du sol et l'abondance des moissons. La vallée de Mexico est particulièrement riche en figurines de ce genre.

Tout ce « pré-classique » constitue comme une introduction à ce qui va être l'essentiel : les hautes civilisations mésoaméricaines. Le rideau se lève vers 1200 avant notre ère sur la plus ancienne d'entre elles, celle des Olmèques, qui brillera d'un vif éclat depuis la côte du golfe du Mexique jusqu'à celle du Pacifique et au Guatemala pendant huit siècles. Avec ce peuple encore bien mystérieux se définissent les traits caractéristiques de l'Amérique moyenne, que l'on retrouvera jusque chez les Aztèques près de trois mille ans plus tard : importance primordiale des centres cérémoniels et par conséquent de l'art sacré, prédominance de la sculpture et de la ciselure, stèles à bas-reliefs et autels monolithiques. Aux Olmèques également remontent les premiers éléments d'une écriture hiéroglyphique et du calendrier complexe de la Mesoamérique.

C'est l'art de la pierre qui nous séduit avant tout chez les Olmèques. Et d'ores et déjà on le voit consacré aux deux thèmes majeurs mentionnés plus haut : le monde divin et celui des hommes. Du premier thème relèvent, pour citer quelques exemples : les autels de La Venta et de San Lorenzo dont les bas-reliefs montrent des personnages, dieux ou prêtres, portant dans leurs bras un étrange enfant mi-humain, mi-félin ; la déesse de la pluie et de l'abondance agricole représentée à Chalcatzingo ; le « bébé jaguar » de Las Limas, statuette de jade d'une extraordinaire virtuosité, et les hommes-jaguars de la collection Bliss au Musée de Dumbarton Oaks à Washington.



Photo © Claude F. Baudez, Paris

*Copán, dans l'actuel Honduras, fut l'un des grands centres religieux de la civilisation maya à l'époque classique (300 à 900). Cette ville est célèbre notamment pour sa sculpture en ronde-bosse et ses splendides stèles. Cette tête de style grotesque est un détail d'une sculpture représentant sans doute le dieu de la tempête. Le personnage porte une torche où est gravé le glyphe de l'eau.*

Le thème des hommes d'Etat, chefs et ambassadeurs, est richement interprété : les têtes colossales qui caractérisent la culture olmèque semblent bien être des portraits. Elles ont des traits individuels, et les casques qui les coiffent sont ornés de glyphes — sans doute le nom ou le titre de ces grands hommes. A La Venta, la stèle bien connue dite « de l'Ambassadeur » relate un fait historique : l'homme en marche agitant un drapeau est accompagné de quatre signes hiéroglyphiques. Plus célèbre encore est la stèle « de l'Oncle Sam » dont les bas-reliefs montrent un « face-à-face » entre un Olmèque typique, au visage rond, et un individu aux traits anguleux : entrevue politique entre deux chefs d'origines ethniques différentes ?

Ainsi, dès le premier millénaire avant notre ère, les arts mésoaméricains se sont définis pour l'essentiel. Cela ne signifie évidemment pas qu'ils soient demeurés immobiles et semblables les uns aux autres pendant tout le temps qui s'est écoulé jusqu'à la conquête espagnole. Loin de là : chaque civilisation, chaque province a développé ses styles. Mais il est indéniable qu'un « air de famille » leur est commun à tous. Si l'on reconnaît au premier coup d'œil la statuette olmèque, le bas-relief maya, la peinture de Teotihuacán ou la statue aztèque, toutes ces œuvres ensemble sont plus proches les unes des autres que celles que nous ont laissées les civilisations andines de Chavín à Tiahuanaco, des Mochica aux Inca.

Du point de vue des arts plastiques, l'histoire de l'Amérique moyenne après les Olmèques peut être décrite en deux grandes phases : l'époque classique, depuis la fin du 1<sup>er</sup> millénaire avant notre ère et le début de celle-ci jusqu'au 10<sup>e</sup> siècle ; l'époque post-classique de l'an 1000 au début du 16<sup>e</sup> siècle. A la première phase appartiennent l'art de

Teotihuacán, celui des Maya « classiques », celui de Monte Albán et de l'Oaxaca, celui du golfe du Mexique (Vera-cruz). A la deuxième se rattache les Maya récents (Yucatán), les Toltèques, la culture mixtèque des montagnes de l'Oaxaca et celle, dite « mixteca-puebla » qui s'est développée entre ces montagnes et la plaine de Cholula et Tlaxcala, enfin la civilisation impériale des Aztèques.

L'art maya classique, tel qu'il nous apparaît dans des métropoles comme Tikal, Palenque, Yaxchilán, Copán, dont l'apogée se situe entre le 6<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup> siècles, peut sans doute être considéré comme le sommet absolu de l'esthétique autochtone américaine. Qu'il s'agisse des grands bas-reliefs comme ceux de Palenque (Panneau des Esclaves, sarcophage du Temple des Inscriptions), des stèles de Tikal et de Copán, des linteaux et des panneaux de Yaxchilán, ou encore des objets précieux trouvés dans les tombes : bijoux de jade, os gravés, ou enfin des inscriptions aux caractères élégants comme des arabesques, le style maya s'impose par un alliage de puissance et de grâce qui n'appartient qu'à lui. Les dieux et les prêtres, les scènes mythologiques ou rituelles dominent le plus souvent, mais à Yaxchilán et à Piedras Negras d'admirables bas-reliefs retracent l'histoire dynastique des villes et exaltent la gloire des rois. A Bonampak, les fresques qui ont, exceptionnellement, échappé à la destruction par l'action corrosive du climat dépeignent la vie d'une principauté maya de moyenne importance, les cérémonies et les danses, les orchestres et les femmes de la noblesse, des scènes de violence aussi, où de hautains guerriers vêtus de peaux de jaguar et couronnés de plumes jouent le premier rôle. Le décor peint sur les vases polychromes de la grande époque nous renseigne également sur les Maya classiques, leurs vêtements, leurs ornements ; tel le fameux vase de Nebaj (au British Museum).

Contemporaine des Maya classiques, la civilisation de Teotihuacán, sur le haut plateau central, a entretenu avec eux, malgré les énormes distances, des relations suivies. Mais l'art de Teotihuacán est demeuré profondément original. La sculpture y a surtout été l'auxiliaire d'une architecture austère et grandiose : c'est ainsi par exemple que le magnifique temple du Serpent à Plumes, dans l'ensemble gigantesque de la « Citadelle », est orné de représentations en bas et haut-relief des dieux de la pluie et de

*Les anciens peuples du Mexique et de l'Amérique centrale écrivaient sur de la pierre, de la peau ou du papier. Leur écriture était à la fois pictographique, idéographique et phonétique. Ci-contre, planche du Codex Fejervary-Mayer, montrant les quatre directions de l'univers selon une conception autochtone de l'espace. Ce manuscrit sur peau de cervidé appartient à la civilisation des Mixtèques (1200-1521), peuple ancien du Mexique qui eut une grande influence artistique. En haut est représenté l'Est, le « côté de la lumière ». En bas se trouve l'Ouest, le « côté des femmes ». A droite est situé le Nord, le « côté des morts », et à gauche le Sud, le « côté des épines », associé aux dieux de la pluie. Au centre est figuré le dieu du feu.*

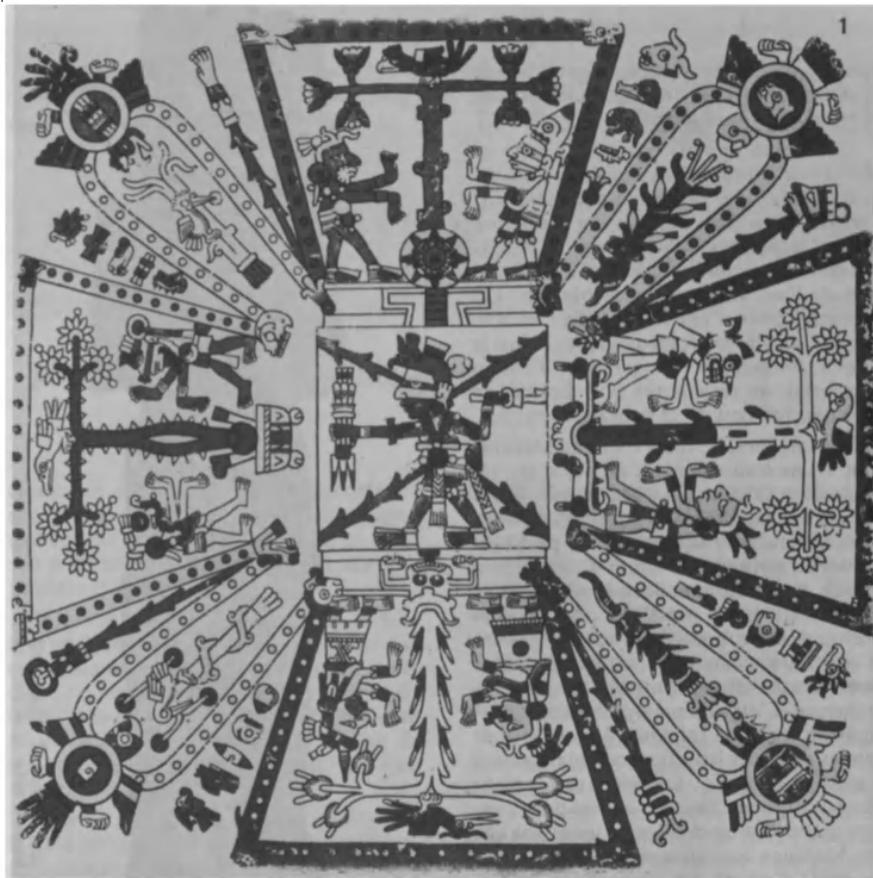


Photo © Musée de l'Homme, Paris

la végétation. De même, de belles sculptures ornent les piliers du « Palais du Papillon emplumé » (*Quetzalpapalotl*) récemment découvert. Une déesse de l'eau, aujourd'hui au Musée de Mexico, était représentée par une statue, ou plutôt une dalle sculptée, de dimensions monumentales. Mais l'art de Teotihuacán est avant tout celui de la peinture murale. Là se déploie avec splendeur, sur les parois des édifices d'Atetlco, de Tepantitla, un art sacré qui met en scène les dieux, les prêtres, les rites, quelquefois les fidèles et les bienheureux du Paradis. Le visage du dieu de la pluie féconde apparaît comme un motif presque obsessionnel non seulement sur les parois peintes, mais sur les céramiques qui sont, elles aussi, ornées de peintures à la fresque, technique très particulière à cette civilisation. Enfin les artistes de Teotihuacán ont fait revivre et ont porté au plus haut degré de perfection ce que les Olmèques avaient esquissé : la représentation du visage humain. Ce ne sont plus des têtes colossales, mais des masques funéraires en pierre dure, souvent décorés d'incrustations de turquoise, de jade et de nacre, que l'on sculptait et polissait.

S'il fallait caractériser en quelques mots, par quelques traits, l'art de l'époque classique dans l'Oaxaca et dans la région du golfe, on pourrait avoir recours à des formules schématiques telles que celles-ci : pour l'art zapotèque de Monte Albán, de Mitla, de Yagul, de Monte Negro et autres sites de l'Oaxaca, la dominante est assurément la céramique, la terre cuite modelée pour représenter les dieux — quelquefois des humains, comme c'est le cas de la très belle statuette du « Scribe » ; mais on ne saurait passer sous silence la peinture murale qui s'est déployée dans les chambres funéraires. Pour ce qui concerne la zone côtière dans l'actuel Etat de Veracruz, le trait le plus caractéristique est la sculpture : bas-reliefs religieux à El Tajín, et surtout ces objets énigmatiques, en rapport avec le jeu de balle rituel, appelés « jougs » et « palmas », d'une facture raffinée et d'une grande beauté plastique. Mais les statuettes et statues (certaines hautes de près de 2 m) en terre cuite, qui représentent soit des divinités soit des prêtres ou des guerriers, ne sont pas moins originales.

Si Teotihuacán semble succomber à un assaut extérieur ou à une convulsion intérieure au 7<sup>e</sup> siècle, si les cités maya cessent de construire, de sculpter et de peindre au

début du 10<sup>e</sup>, si en somme le monde classique donne des signes non équivoques d'épuisement vers la fin du 1<sup>er</sup> millénaire de notre ère, certains centres urbains échappent, pourrait-on dire, à cette crise généralisée. Tel est le cas assurément de Xochicalco, sur le versant occidental du haut plateau, avec ses beaux bas-reliefs très « mayoïdes » et ses inscriptions hiéroglyphiques dans le style de Monte Albán. De même, au pied des volcans sur le plateau de Puebla, les admirables fresques de Cacaxtla récemment mises à jour reflètent les conceptions mythologiques d'une population probablement origininaire de la zone du golfe et soumise à des influences maya, tandis que certains panneaux retracent des scènes de bataille et des exploits guerriers.

Quoi qu'il en soit, les 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles ouvrent le Mexique à de vastes migrations humaines. Les peuples nomades et belliqueux des steppes du Nord déferlent par vagues successives sur le plateau central. Certains poussent jusqu'au Yucatán et au Guatemala. La grande cité de Tula, fondée au 9<sup>e</sup> siècle, reprendra une part de l'héritage de Teotihuacán : mais les nouveaux venus ont apporté des conceptions cosmologiques et des rites — notamment les sacrifices humains et la doctrine de la guerre cosmique — qui se reflètent dans l'art. A Tula, les caryatides qui soutiennent le toit du grand temple sont d'énormes statues de guerriers raidis sous les armes, avec leurs couronnes rigides de plumes d'aigle. Les bas-reliefs ont pour thèmes des processions ou défilés militaires, des aigles et des jaguars dévorant des coeurs humains. Des sculptures macabres ornent les *tzompantli* où s'entassaient les crânes des sacrifiés. Le Serpent à Plumes, naguère interprété à Teotihuacán comme la divinité bienveillante de l'abondance végétale, devient à Tula un dieu de l'Etoile du Matin, dieu-archer aux flèches redoutables.

Imposant et austère, l'art tolèteque est le miroir d'une société vouée au culte des astres et à la guerre. Transposé au Yucatán où il est « greffé » pour ainsi dire sur la tradition maya, il évolue, devient plus souple et plus élégant, juxtapose des motifs maya tels que le dieu de la pluie *Chac* aux divinités tolèques, s'épanouit dans la grandiose architecture du Temple des Guerriers et du Jeu de Paume à Chichén-Itzá. Cet art hybride brillera d'un très vif éclat pendant deux siècles. On lui doit non seulement les belles sculptures des monuments, mais aussi d'intéressantes peintures murales et de magnifiques ciselures, disques d'or gravés de motifs tolèques (par exemple les scènes de sacrifices humains) avec une virtuosité proprement maya.

Dans l'Oaxaca, les tribus mixtèques de la montagne ont accentué leur pression sur les vallées, obligeant dès le 11<sup>e</sup> siècle les Zapotèques à se déplacer vers l'Est, dans la direction de Tehuantepec. Maîtres de Monte Albán et de Mitla, les Mixtèques y ont développé leur art particulier, dont le point culminant est marqué par l'orfèvrerie et par l'enluminure des manuscrits. Les bijoux d'or et de turquoise découverts dans les tombes mixtèques suscitent l'admiration. Bien que destinés avant tout à des fins d'ornementation, ils présentent bien souvent un caractère religieux ou cosmologique : un pectoral comporte les symboles de la terre, du soleil et du jeu de paume cosmique ; un autre figure le dieu Xipe Totec ; un autre encore constitue un tableau de concordance entre les calendriers zapotèque et mixtèque. Quant aux manuscrits ou *codex* mixtèques, leurs enluminures polychromes et leurs pictogrammes reflètent comme une véritable encyclopédie illustrée tantôt les croyances religieuses et les rites, tantôt l'histoire des dynasties autochtones et de certains héros nationaux comme le légendaire « Huit-Cerf-Griffe de jaguar ». Le style et la ►

► palette des enluminures, ainsi que le système symbolique lié au calendrier rituel, se retrouvent dans les peintures murales.

L'influence de l'art mixtèque a joué un rôle très important dans l'évolution artistique du Mexique central. La culture dite « mixteca-puebla » s'est développée depuis les montagnes de l'Oaxaca jusqu'à Cholula et a contribué substantiellement à la formation de l'art de la vallée de Mexico. Les codex religieux d'une haute valeur esthétique et d'un vif intérêt idéologique comme le *Codex Borgia*, les fresques de Tizatlán (Tlaxcala), les céramiques polychromes de Cholula, relèvent de ce courant culturel.

Les Aztèques, derniers venus au Mexique central, ne sont entrés qu'au début du 15<sup>e</sup> siècle dans la course à l'hégémonie. Etant arrivés très rapidement à dominer, d'abord leurs voisins du plateau central, puis l'essentiel du territoire mexicain d'un Océan à l'autre, ils entreprirent de rassembler en une confédération la mosaïque de cités et d'Etats petits et grands qui se partageaient le pays. Du même coup, ils s'engageaient dans la voie d'une synthèse religieuse et artistique. L'art aztèque a pour racine principale la tradition tolète, à laquelle sont venues s'ajouter les influences mixtèques et « mixteca-puebla ». Les découvertes réalisées au cours des dernières années dans l'ancien Temple de Mexico montrent que les Aztèques connaissaient et appréciaient les chefs-d'œuvre des civilisations qui les avaient précédés : Olmèques, Teotihuacán, ou de celles dont ils avaient occupé les cités

*La civilisation maya, après une longue éclipse, connaît une véritable renaissance de la fin du 10<sup>e</sup> au 16<sup>e</sup> siècle, quand les Tolèques parvinrent au Yucatán (Mexique). La cité sainte de Chichén Itzá, au Yucatán, est le plus bel exemple de la symbiose entre les techniques maya et l'art des envahisseurs tolèques. Ci-dessous, le Temple des guerriers de Chichén Itzá. La forêt de piliers qui jouxte l'édifice sur la droite supportait des voûtes maçonées — technique propre aux Maya — reposant sur des linteaux de bois qui ont pourri, entraînant dans leur chute l'écroulement de la couverture. Tour de force architectural, la salle hypostyle ainsi créée, dite des Mille Colonnes, avait une surface de plus de 1300 m<sup>2</sup>.*



Photo Jean Marenod © Éditions d'art Lucien Marenod, Paris

telles que Monte Albán. L'art aztèque est donc un art impérial, celui d'un Etat qui s'efforce d'absorber et de restructurer le patrimoine de tout un vaste ensemble de peuples divers.

La sculpture aztèque, en dépit des destructions, a laissé d'innombrables témoignages de sa perfection technique et de sa puissance symbolique. Là encore c'est la thématique religieuse et cosmologique qui prédomine : statue monumentale et d'un symbolisme bouleversant de la déesse terrestre Coatlicue ; disque de pierre représentant la divinité lunaire Coyolxauhqui ; gigantesque Calendrier aztèque où se résume toute une vision du monde et du temps ; macabres et grimaçantes Ciuteteo, femmes divinisées et démons du crépuscule ; bienveillants Tlaloc dieu de la pluie et Xochipilli, dieu de la jeunesse et des fleurs. Innombrables sont ces représentations divines d'une facture impeccable qui faisaient dire aux contemporains que les Aztèques étaient « les plus pieux des hommes ». Cependant, les sujets profanes ne sont pas oubliés. La fameuse « Pierre de Tizoc », avec ses bas-reliefs à la gloire de l'empereur ainsi nommé, exalte des exploits imaginaires, car ce souverain, disent les chroniques, n'était pas en réalité le valeureux guerrier que sa propagande décrivait. Nombreuses sont les statues, sobres et touchantes, de *maceualli* (hommes du peuple), les sculptures représentant des plantes, des animaux : coyotes laineux, insectes. Moins flamboyant que l'art maya, moins rigide que l'art tolète, l'art qui fleurissait à Tenochtitlán quand Cortés et ses compagnons d'aventure y arrivèrent en l'an fatidique de 1519, était le reflet à la fois d'une longue tradition et d'une vive sensibilité créatrice.

Les arts « mineurs » — ceux de l'or, des bijoux, des pierres ciselées, des plumes — étaient hautement appréciés chez les Aztèques ; de trop rares pièces conservées dans des musées permettent seulement d'en imaginer la perfection. Quetzalcoatl, le bienveillant Serpent à Plumes, héros civilisateur, inventeur de l'écriture et du calendrier, n'était-il pas par excellence le protecteur des artistes ?

Jacques Soustelle

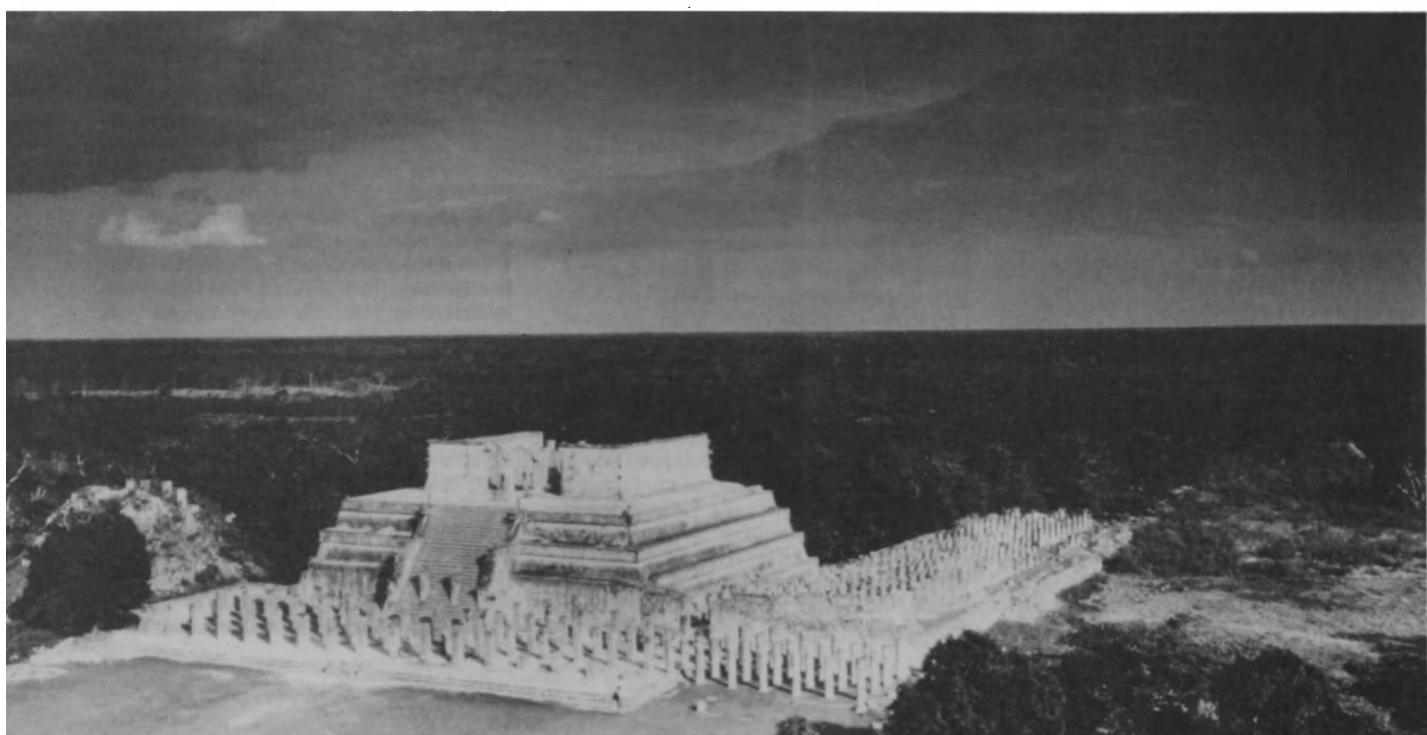


Photo © Henri Stierlin, Genève

# UN UNIVERS DES FORMES

## L'art précolombien du Pérou

par *Jesús F. García Ruiz*

**L**ORSQU'ON pénètre dans l'univers des formes et des créations artistiques des sociétés andines préhispaniques, une première évidence s'impose : si les créateurs de ces différentes cultures ont eu recours aux mêmes techniques et aux mêmes matériaux, chacun n'a brillé par la maîtrise et la perfection formelle que dans un seul des secteurs de cette création.

Les créateurs de Chavín ont été sans égal pour graver leur expérience vécue dans la pierre ; ceux de Paracas ont, avec le fuseau et la quenouille, donné vie sur leurs tissus à des formes originales ; les Nazca ont modelé la plus belle poterie ; les hommes de Tiahuanaco ont inauguré l'architecture monolithique qui s'épanouira plus tard chez les Inca ; les Chimú se sont montrés incomparables dans l'art des plumes et la métallurgie, et les Inca ont fait la synthèse de ces différentes branches de la création en incorporant dans l'Empire les artistes qu'ils rencontraient dans tous les territoires soumis ou conquisis. Et c'est par cette spécificité et cette variété que l'art andin prend toute sa signification.

L'univers des formes qui nous est révélé à Chavín de Huántar (1500 à 400 av. J.-C.) est d'un étonnant niveau de maturité artistique. Les techniques et les matériaux sont divers. Mais c'est le bas-relief ciselé dans la pierre qui montre un rare degré de perfection formelle.

En effet, les artistes de Chavín — tout comme les Olmèques contemporains d'Amérique centrale — ont réussi à dominer la pierre et à graver en elle des signes complexes dans un labyrinthe de formes. Des bas-reliefs comme ceux de El Lanzón, de la stèle Raimondi, de la stèle de Yauya, de l'obélisque de Chavín ou des guerriers du Cerro Sechin permettent de mesurer dans toute son ampleur le génie de ces artistes. Il s'agit de la représentation d'un ensemble symbolique caractérisé par l'anthropomorphisation du jaguar associé au serpent, au condor, au poisson. Dans celui de El Lanzón, par exemple, un personnage est représenté debout et de face. La tête marque clairement la symbiose des caractères félin (crocs, griffes, yeux, gueule). Le corps, de même que les extrémités, est réduit et les cheveux prennent des formes de serpents. La composition de la stèle de Yauya est plus

étonnante encore : la tête est formée de deux visages félin qui se retrouvent dans une bouche commune, le corps est un poisson avec ses ouïes, ses nageoires dorsale, ventrale et caudale.

Si le sens profond de cet univers de formes nous échappe dans l'état actuel de nos connaissances, une chose pourtant reste claire : c'est que les artistes de Chavín maîtrisaient la technique du travail de la pierre et qu'ils furent capables d'y inscrire le témoignage indélébile et définitif de leur savoir.

Pour sa part, la civilisation de Paracas (1100 à 200 av. J.-C.) atteint un haut niveau de production artistique avec le tissage. Les conditions écologiques de la région ont permis qu'arrivent jusqu'à nous, en parfait

état de conservation, de nombreux *fardos*, ballots ou paquets funéraires avec les offrandes et les draps qui les recouvraient. Parmi les nombreux éléments retrouvés — poteries aux décos en creux faites après cuissage, calebasses pyrogravées, cousteaux d'obsidienne, filets et gazes de coton — ce sont les tissus peints et les broderies de coton et de laine qui surprennent tout particulièrement.

Les artistes de Paracas seront pour toujours liés dans l'esprit des archéologues et des historiens de l'art au travail des textiles, à la complexité des motifs, à l'harmonie et à la beauté des coloris. Les pièces les plus intéressantes sont celles que l'on appelle *mantos*. La base de l'étoffe est constituée par une trame de laine ou de coton sur laquelle est brodée une multitude de motifs : jaguars proches des stylisations de Chavín, condors bicéphales, reptiles, poissons, oiseaux, mains qui empoignent des couteaux d'obsidienne, têtes coupées... Tous ces motifs sont d'une grande liberté formelle : la richesse de la décoration, le mouvement des formes, l'équilibre constant de la polychromie attirent particulièrement l'attention. Les couleurs ont gardé toute leur intensité.

S'il est vrai que l'art de la poterie était déjà très avancé à Chavín, ce sont les Nazca (200 av. J.-C.-600 ap. J.-C.) et les Mochica (200 av. J.-C.-700 ap. J.-C.) qui ont le plus excellé dans cet art.

Le potier nazca fut un maître à la fois dans l'art des formes et dans la peinture polychrome. L'archétype de ses créations, c'est le vase semi-globulaire à deux becs cylindriques placés verticalement et unis par un pont. Le tour du potier était ignoré en Amérique. Les céramistes travaillaient



Photo Jean Mazzoni © Éditions d'art Lucien Mazzone, Paris

**Situé dans les hautes terres du nord du Pérou, le site archéologique de Chavín de Huántar a donné son nom à la plus ancienne culture du Pérou. L'influence de la culture de Chavín s'est étendue entre 700 et 300 av. J.-C. à toutes les Andes centrales. Sa sculpture sur pierre, peut-être la plus belle de l'Amérique du Sud, est inspirée par une religion centrée sur le culte d'un dieu félin. Le site de Chavín, d'une superficie d'environ 12 000 m<sup>2</sup>, est constitué par un ensemble architectonique. A proximité des édifices ont été trouvées plusieurs stèles ou dalles sculptées qui devaient les orner à l'origine. L'une des plus célèbres est la stèle Raimondi (ci-contre), en diorite, haute de 1,95 m (1200-600 av. J.-C.). Dans ce personnage étrange d'apparence semi-humaine, qui tient dans chaque main un long bâton cérémoniel, on retrouve la combinaison, propre à l'art de Chavín, d'éléments humains et animaux en volutes.**

**JESÚS F. GARCIA RUIZ**, du Guatemala, est actuellement maître de recherches au Centre national de la recherche scientifique (France). Outre de nombreux articles dans des revues internationales, il a publié notamment *Los Mames : estructura sociopolítica y sistema de creencias* (1977) et *Los sesos del cielo : etnología del Copal* (1984).



Photo © Henri Stierlin, Genève

**La culture dite de Cupisnique** (environ 850 à 300 av. J.-C.), sur la côte nord du Pérou, reflète l'influence de l'art de Chavín. Elle est caractérisée par une très belle poterie brune ou noire à décor incisé en courbes et volutes où domine toujours le thème du félin. Ci-contre, vase à étrier en céramique noire provenant de la région de Cupisnique (v. 850-600 av. J.-C.).

**La culture mochica ou de Moche**, vallée de la côte nord du Pérou où ont été retrouvés ses plus importants vestiges, s'est épanouie du 2<sup>e</sup> au 8<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne et est surtout connue grâce à son extraordinaire céramique qui illustre les plus minutieux détails de la vie quotidienne. Ci-dessous, ce vase-éffigie polychrome en terre cuite (600 ap. J.-C.) est encadré, à la hauteur des tempes, de deux oiseaux dont on voit ici seulement une des ailes (hauteur : 32,5 cm).

►selon la technique du « serpent » de terre enroulé d'abord à la base et que l'on étirait ensuite pour former les parois du récipient. Une fois terminé ce premier travail, on appliquait une couche de sable fin pour protéger l'objet durant la cuisson, puis on le polissait pour obtenir la surface lisse et brillante qui servirait de base aux représentations pictographiques.

C'est à ce dernier stade du travail, celui de la peinture, que les artistes nazca ont réussi à créer des formes sans précédent, atteignant un niveau d'abstraction tel qu'aujourd'hui encore on est étonné par le pouvoir imaginatif de ces formes. Certaines poteries possèdent jusqu'à onze couleurs différentes, sans compter les nuances. Les motifs — parfois proches de ceux des étoffes de Paracas — sont des représentations anthropomorphiques encadrées de formes géométriques. Imbriqués dans les figures centrales, on trouve des êtres réels du monde animal et végétal, des objets, des outils de la vie quotidienne.

La poterie des Mochica, outre leur peinture, atteint des niveaux auxquels les autres cultures ne sont pas parvenues, en introduisant la dimension sculpturale dans le mode-



lage de l'argile. A la différence des Nazca, les Mochica font montre d'une entière fidélité à la réalité. Aussi bien dans les scènes peintes que dans les formes sculpturales prêtées à l'argile, c'est le quotidien qui prévaut : banquets, cérémonies officielles, l'habitat et son environnement, flûtistes, tambourinaires, danseurs, la chasse, la pêche, la guerre.

Mais là où cet attachement au réel est le plus manifeste, c'est dans les *huacos-retratos*. On appelle ainsi un type de poteries qui reproduisent exactement la tête humaine avec les expressions diverses que peut offrir un visage. La fidélité des représentations est telle que certains y voient d'authentiques portraits de personnalités historiques. A travers ces *huacos-retratos* nous est transmise une masse d'information de première importance, unique dans la céramique américaine. Ce sont de véritables documents historico-ethnographiques qui nous renseignent sur les systèmes décoratifs, les peintures faciales, les possibles déformations des visages, la diversité des expressions humaines.

Toujours dans le cadre de cette dimension réaliste, il faut signaler la poterie d'ins-

piration érotique. A travers les nombreux exemples qui sont parvenus jusqu'à nous, on peut contempler toutes les formes, variantes et expressions possibles de la vie sexuelle. L'artiste mochica a su les saisir et les représenter avec la fidélité unique de sa faculté d'observation.

La civilisation chimú (1000 à 1470 ap. J.-C.) se distingue par le travail des plumes et de l'or. Comme les Azteques en Amérique centrale, les Chimú ont eu recours aux plumes pour confectionner leurs vêtements et leurs parures. La technique consistait, partant d'un tissu de base en coton ou autres fibres, à superposer les plumes dont on pliait l'extrémité et qu'on fixait en faisant plusieurs sortes de nœuds. Les *mantos* ainsi élaborés, qui vont faire partie des costumes de cérémonie, outre qu'ils étaient beaux, avaient l'avantage d'être imperméables.

C'est également aux Chimú que l'on doit des pièces d'orfèvrerie qui comptent parmi les plus parfaites et les plus belles du monde préhispanique. Ils maîtrisaient les techniques de la fonte, de la soudure, de la cire perdue, du martelage, de la dorure, de l'argentage, des alliages. Ils obtenaient la trempe en martelant à froid ; le repoussé en ▶

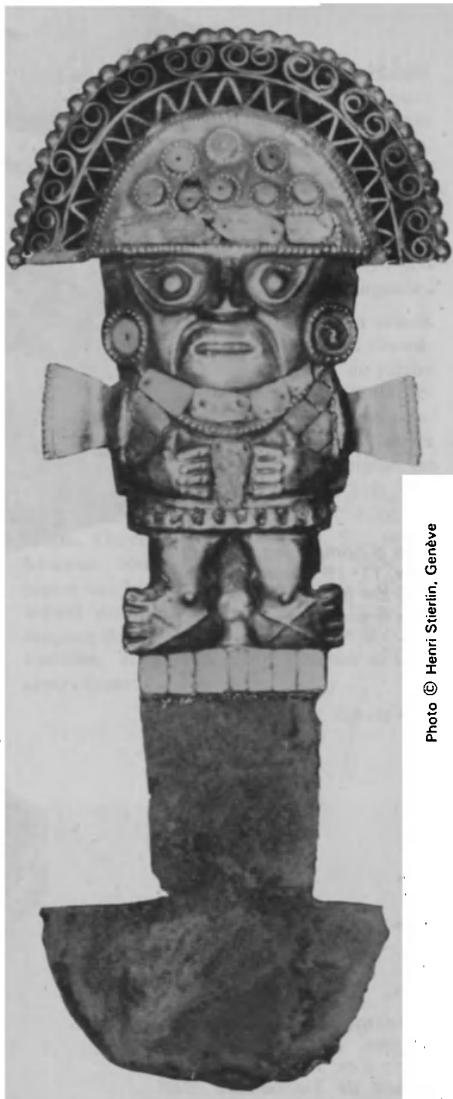


Photo © Henri Stierlin, Genève



Photo © Henri Stierlin, Genève

**Métallurgistes habiles, les Mochica travaillèrent l'or, l'argent et le cuivre. Ci-dessus, paire de mains votives en or (300-600 ap. J.-C.).**

**A partir de l'an 1000, les Chimú étendent leur influence sur tout le nord du Pérou. Leur empire sera conquis par les Inca vers 1465. Dans les rues de leur immense capitale (plus de 28 km<sup>2</sup>), Chan-Chán, située à l'embouchure de la vallée de la Moche, on trouve une série de quartiers murés ou palais qui forment des rectangles atteignant 530 m sur 265 m et qui ont dû servir de lieux d'habitation à la classe dirigeante. Leurs murs d'enceinte en briques crues sont décorés de motifs en relief (à droite).**

Photo © Mireille Vaurie, Paris

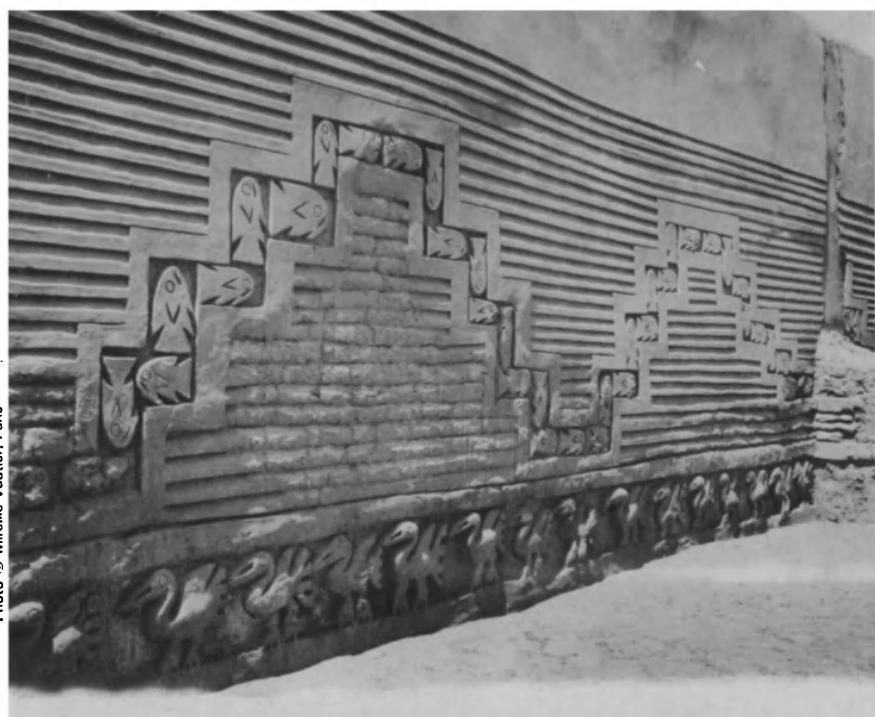


Photo © Henri Stierlin, Genève



Tête d'homme en terre cuite ocre, 11<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècle ; hauteur : 16,5 cm (Costa Rica).

Photo © Musée de l'Homme, Paris

Ces divers objets appartiennent à trois grandes aires culturelles pré-colombiennes : les régions méso-américaine, caraïbéenne et andine. Ils mettent en évidence la prodigieuse richesse des civilisations précolombiennes.

Personnage couché sculpté dans la lignite ; longueur : 15 cm (Venezuela).

Photo © Musée de l'Homme, Paris



Monolithe sculpté anthropomorphe, 7<sup>e</sup>-14<sup>e</sup> siècle ; hauteur : 3 m. Il appartient à la culture de Tiahuanaco (Bolivie). L'ensemble archéologique de Tiahuanaco, situé près du lac Titicaca, est l'un des plus importants de tout le continent sud-américain.

Photo © Henri Stierlin, Paris

Pilon anthropomorphe en basalte noir, 11<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècle ; hauteur : 14 cm (République dominicaine).

Photo Oster © Musée de l'Homme, Paris



Statue monolithique représentant un dieu (hauteur : 1,54 m) et appartenant au célèbre site archéologique de San Agustín (Colombie).

Photo © Michel Hetier, Paris



► frappant la plaque métallique sur des formes de bois. Ils fabriquaient ainsi des masques, des vases, des couteaux cérémoniels et toutes sortes de bijoux.

Les témoignages concernant l'habileté artistique des Chimú sont nombreux. Par exemple, celui que donnait en 1613 l'historien espagnol Juan de Torquemada : « Pour l'art qu'ils disent de fonte et de moulage, ils étaient très habiles et fabriquaient des bijoux d'or et d'argent d'une grande beauté, surpassant de beaucoup nos orfèvres espagnols, car ils pouvaient couler un oiseau bougeant de la tête, de la langue et des ailes, façonner un singe ou tout autre animal dans les mains desquels ils mettaient des babioles qui semblaient danser avec elles... ce dont s'émerveillaient les orfèvres d'Espagne. »

L'irruption des Inca dans le panorama culturel andin a profondément modifié les courants de création autonome qui existaient auparavant. En effet, gouverner un empire supposait une organisation efficace et rigoureuse de la société, organisation possible par la concentration et la centralisation du pouvoir entre les mains de l'Inca et de son conseil. L'art, en s'intégrant dans

la réalité sociale, fut à son tour concentré, et devint en quelque sorte un art d'Etat. Les Inca, planificateurs efficaces, firent venir dans leur capitale — Cuzco — tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, étaient détenteurs de « savoirs ». Ainsi furent identifiés et rassemblés les artistes.

C'est principalement dans l'architecture qu'apparaît la spécificité créatrice des Inca. Sans doute inspirés par leurs ancêtres de Tiahuanaco, les architectes inca s'approprient l'espace en y incorporant le gigantisme et le caractère massif. Des blocs cyclopéens s'ajustent et s'alignent, rigoureusement taillés : à Sacsahuamán, par exemple, l'une des pierres du mur a 7 mètres de haut. On obtenait la solidité en emboîtant et en ajustant les blocs entre eux, faisant en sorte que les angles saillants des uns coïncident avec les angles rentrants des autres. Mais assemblages et joints sont d'une telle perfection qu'il est impossible d'y introduire fût-ce la lame d'un couteau.

Cuzco fut la ville architectonique par excellence des Inca. Le temple de Coricancha était situé sur une terrasse entourée d'habitations et de sanctuaires. Un conduit de pierre apportait l'eau de la montagne.

Les façades des palais et des temples étaient entièrement peintes et ornées de plaques d'or. A un kilomètre de Cuzco, la forteresse de Sacsahuamán, sur le haut de la colline, est un autre témoin déconcertant de l'architecture inca. Les murailles défensives construites avec des mégalithes — l'un d'eux pèse plus de 200 tonnes — furent bâties en forme de dents de scie par plus de 30 000 hommes peu avant la conquête espagnole.

Machu Picchu est la ville inca la mieux conservée. C'est en 1911 qu'elle fut découverte par Hiram Bingham. Elevée en pleine cordillère, au sommet d'un pic, sa construction fut planifiée avec une grande précision. Défendue par des pentes inaccessibles de plus de 1 000 mètres et par deux lignes de fortifications, Machu Picchu est à la fois une ville, une forteresse et une enceinte sacrée. On est saisi en la voyant. Sise sur la hauteur, tournée vers le haut, bâtie en pierre sur la pierre, c'est un témoin de cet aspect essentiel de la création inca : la majesté des formes et la solidité de la construction, au service d'un pouvoir d'Etat centralisateur.

Jesús F. García Ruiz

*Machu Picchu, la plus fantastique des forteresses inca, est bâtie au cœur des Andes péruviennes, sur un éperon rocheux dominant le fleuve Urubamba. Habité par les Inca entre le 15<sup>e</sup> et le 16<sup>e</sup> siècle, elle fut abandonnée pour des raisons mystérieuses, passa inaperçue des conquérants espagnols et ne fut redécouverte qu'en 1911 par l'archéologue américain Hiram Bingham. Au sommet de cette position imprenable se dresse une ville entière avec ses quartiers d'habitation et un centre cérémoniel voué au soleil. Ci-contre, terrasses et escaliers de Machu Picchu.*



Photo © Jesús García Ruiz, Paris

# Un art d'église: la peinture et la sculpture coloniales

par Damián Bayón



Photo © Wilhelm Braga, Paris

**J**USQU'AU dernier tiers du 18<sup>e</sup> siècle, dans les colonies espagnoles et portugaises du Nouveau Monde, la peinture et la sculpture sont strictement restées sous le signe du religieux. Et pour une grande part ces deux formes d'art ont été sous l'influence directe de ce qui se faisait en Europe.

En effet, si quelques grandes cultures précolombiennes, au moment de la Conquête, avaient recours à des formes d'expression artistique d'une authentique valeur, leurs techniques et leur visée ne correspondant pas à celles dont avaient besoin les religieux et missionnaires, c'est à peine si un certain syncrétisme a vu le jour.

Et pourtant, au Mexique, il y eut un début de collaboration, dans le cas de la peinture beaucoup plus que dans celui de la sculpture. Des indigènes très doués pour le dessin et pour l'emploi des couleurs furent instruits par des moines versés dans la matière. D'où, dans les premiers couvents, un grand nombre de peintures murales dont il faut aller chercher le répertoire dans les estampes et les enluminures de livres imprimés selon le goût de la première Renaissance.

En ce qui concerne la peinture de chevalet, dès le début, il fallut « importer » des artistes européens qui, plus tard, allaient à leur tour former des artistes locaux. Parmi les premiers à arriver dans les colonies hispaniques, figurent naturellement des Espagnols, mais aussi beaucoup d'Italiens, de Flamands et d'Allemands, dont certains étaient des sujets de la couronne d'Espagne. Ils sont marqués par les styles qui dominent à l'époque. Dans un premier temps, on observe chez eux un certain archaïsme, une influence du maniérisme italien et de ses dérivés espagnols et flamands. Ensuite, plus avant dans le 17<sup>e</sup> siècle, les écoles européennes parviendront en Amérique avec presque un siècle ou cinquante ans de retard. Délai qui se raccourcira peu à peu, puisqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle et au début du 19<sup>e</sup> les styles roccoco et néoclassique apparaîtront presque simultanément dans la métropole et dans les colonies.

En Amérique du Sud, dès le 16<sup>e</sup> siècle, on voit surgir trois peintres italiens d'une certaine stature : le jésuite Bernardo Bitti (1548-1610) et les laïcs Matías Pérez de Alesio (1547-1628) et Angelino Medoro (1565-1632). Importants par leurs œuvres proprement dites — où l'on décèle la marque du maniérisme international — et parce que ce furent précisément eux qui formèrent des artistes déjà nés sur le continent, tels que le père Pedro Bedón, équatorien, et le frère Fernando de la Cruz, panaméen, qui tous deux travaillèrent à Quito.

Au Mexique, à la même époque, se manifeste un peintre flamand nommé Simón Pereyns (1538-1589) qui va devenir rapide-

*Cet Hercule qui soutient la tribune du chœur de l'église de Notre Dame du Carmel, à Sabará, au Brésil, est l'œuvre de Antonio Francisco Lisboa (1730-1814). Cet artiste, plus connu sous le nom de O Aleijadinho (le petit estropié), est le plus important des sculpteurs ibéro-américains de l'époque coloniale.*



*La Sainte Famille vue par Diego Quispe Tito (1611-1681), peintre péruvien d'origine indienne qui est le principal représentant de « l'école de Cuzco ». Ce tableau est conservé à l'église de la Merced de Cuzco, au Pérou.*

Photo © Damian Bayón, Paris

ment célèbre et sera suivi par quelques Espagnols, tel Baltasar de Echave Orio (1548-1619), lequel va fonder une dynastie avec ses descendants Echave Ibía (1583-1660) et Echave Rioja (1632-1682).

En Nouvelle-Grenade — la Colombie actuelle — on trouve dès le 16<sup>e</sup> siècle, à Tunja, de curieuses peintures sur les plafonds de deux maisons seigneuriales. Sans importance majeure d'un point de vue strictement artistique, elles sont intéressantes, en revanche, par le mélange qu'elles font de motifs mythologiques et chrétiens, ce qui suppose une culture humaniste hors du commun. Toujours en Colombie, on va trouver un autre fondateur de dynastie : Baltasar de Figueiroa, né à Séville vers 1600, père de Gaspar et grand-père de Baltasar de Vargas Figueiroa. Ce dernier passa à l'histoire surtout à cause de son disciple : Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), peintre très complet et sans aucun doute l'artiste le plus important de la Nouvelle-Grenade à l'époque coloniale.

En Equateur, après le père Bedón et le frère Fernando de la Cruz, vont apparaître au moins deux autres artistes importants : Miguel de Santiago (1626-1706) et Nicolás Javier de Gómez (1665-1740). Au 18<sup>e</sup> siècle, la seule figure notable semble être celle de Manuel de Samaniego (1767-1824).

Dans l'art péruvien du 17<sup>e</sup> siècle s'affrontent deux rivaux, Basilio de Santa Cruz (mort en 1699), peintre académique protégé de l'évêque Molinado, et un autre peintre beaucoup plus original, indien d'origine, Diego Quispe Tito (1611-1681), précurseur et principal repré-

sentant de l'école dite de Cuzco, tendance des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles dont l'antiréalisme se traduit par la libre adaptation des gravures flamandes connues en Amérique.

En Bolivie, à cheval sur les 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, on découvre la figure exceptionnelle de Melchor Pérez de Holguín (1665-1724) qui, tout en ayant essayé d'imiter Zurbarán, s'est révélé comme l'un des peintres coloniaux les plus originaux.

Parallèlement, au Mexique, la peinture poursuit sa route « européanisante ». Les artistes les plus remarquables, entre le 17<sup>e</sup> et le 18<sup>e</sup> siècles, sont Sebastián de Arteaga (1610-1656), espagnol, disciple de Zurbarán, qui est parti pour le Mexique où il aura une très forte influence ; José Juárez (1615-1660) qui a peut-

être travaillé avec Arteaga mais qui semble plus archaïque que son maître et, surtout, Cristóbal de Villalpando (1645-1714), peintre qui rappelle l'artiste espagnol Valdés Leal et dont les peintures ornent la sacristie de la cathédrale de Mexico conjointement avec celles de Juan Correa (mort en 1739), autre grand maître de la décoration.

Enfin, le plus important de tous semble être Miguel Cabrera (1695-1768), né à Oaxaca — donc créole —, qui a peint la célèbre église de Santa Prisca, à Taxco, et qui est l'auteur, entre autres, du fameux portrait de la grande poétesse mexicaine, Soeur Juana Inés de la Cruz.

La trajectoire de la peinture lusitano-brésilienne est assurément bien différente : il s'agit moins d'une peinture de chevalet que ►

*Chaire de l'église Saint François de Quito, ville figurant sur la liste du Patrimoine mondial culturel et naturel de l'humanité. On considère que la façade de l'église, avec son parvis, est une des plus belles de l'Amérique du Sud et sa décoration intérieure l'un des meilleurs exemples de l'art religieux colonial. Cette chaire date du milieu du 17<sup>e</sup> siècle. Les images sont polychromes ; les niches, les colonnes, et les divers autels de l'église sont recouverts de feuilles d'or.*



Photo © Collin Delavaud © LEDA, Paris

**DAMIAN BAYON**, historien et critique d'art argentin, a collaboré à plusieurs reprises avec l'Unesco et a été professeur dans diverses universités. Il est membre de l'Association internationale des critiques d'art. Il a publié notamment *Arte de ruptura* (1973), *Aventura plástica de Hispanoamérica* (1973) et *Artistas contemporáneos de América Latina* (Unesco 1981).

► d'une peinture à grande échelle, pour décorer plafonds et faux plafonds et bois. Cette forme d'art est délibérément « perspectiviste » et suit la tendance de ce grand peintre de « gloires » que fut le père Pozzo qui exécuta son œuvre au temps des splendeurs du 17<sup>e</sup> siècle italien.

Les historiens brésiliens distinguent deux époques dans ce type de peinture : le cycle baroque et le cycle rococo. Au cours de la première, s'est d'abord illustré José J. da Rocha (1737-1807), auteur des peintures de l'église de la Concepción de la Playa dans la ville basse de Salvador dans l'Etat de Bahia. Le style est architectural, utilisant de préférence les tons sombres qui dramatisent les sujets.

Le cycle rococo présente un certain nombre d'artistes de valeur, parmi lesquels domine souverainement Manuel de Costa Athaide (1762-1837), né à Mariana, dans l'Etat de Minas Gerais. On lui doit l'admirable plafond de la petite et parfaite église de Saint-François-d'Assise, à Ouro Preto. Ici, l'intention est en parfait accord avec les exigences du goût rococo : la peinture est moins réaliste, plus vaporuse, plus estompée, et la gamme de couleurs employée fait délibérément appel aux tons de pastel.

La sculpture coloniale ibéro-américaine obéit à d'autres critères. Les motifs, les retables, les stalles du chœur et les chaires, dans

la partie espagnole comme dans la portugaise ont une origine nettement péninsulaire. Parmi ceux qui allèrent en Amérique pour tenter leur chance sur les terres nouvelles, on compte moins de bons peintres que de bons statuaires et ceux-ci presque immédiatement purent, à leur tour, former des disciples créoles.

A l'aube même de la Colonie, au Mexique, apparaît une forme de sculpture un peu fruste appelée *tequitoui* (tributaire en náhuatl) : quelques Indiens, sous la direction des moines espagnols, étaient capables de tailler surtout les croix des parvis dans lesquelles il introduisaient certains matériaux ou éléments propres à leur culture ancestrale. Plus tard, l'impact européen fut si total et si définitif dans toute l'Amérique centrale et dans les Caraïbes qu'il

*Ce tableau représentant saint Luc et la Vierge est une œuvre mexicaine moderne (vers 1850). Son style est caractéristique de la peinture coloniale hispano-américaine, mais l'artiste a utilisé ici des fragments de plumes à la place des pigments de couleur, comme le faisaient les Aztèques et d'autres peuples précolombiens.*

devint impossible de distinguer un sculpteur espagnol d'un sculpteur né sur place.

En Amérique du Sud, la plus belle expression de la statuaire va naître à Quito où s'instaure une tradition sculpturale dont l'origine remonte sans doute à la création de l'Ecole des Arts et Métiers de San Andrés par les premiers franciscains flamands. Les artistes de Quito utilisent dans leur statuaire des types et des attitudes inspirés des écoles andalouses, alors que, pour la polychromie, ils subissent l'influence de l'école castillane, pratiquant un fini brillant qui contraste avec le fini mat du sud de la péninsule.

Les sculpteurs de Quito forment un groupe cohérent. Tous, ou presque tous, sont nés en Amérique et on trouve parmi eux au moins un métis et un Indien pur. Mentionnons d'abord le père Carlos (1620-1680 environ) qui fit des sculptures grande nature, imprégnées d'un certain réalisme, et qui fut le maître de José Olmos, « Pampite » (actif de 1650 à 1690), influencé par Martínez Montañés et spécialisé dans les figures du Christ et les calvaires. Un peu plus tard, allait briller le métis Bernardo de Legarda (mort en 1773), artiste fort complet, sculpteur de retables, doreur et imagier qui inventa un type élégant, dit de la « Vierge danseuse », souvent de petite taille. Enfin, s'opposant à la grâce souriante de Legarda, il faut signaler l'Indien Manuel Chili, ou « Caspicara » (qui vécut à la fin du 18<sup>e</sup> siècle), auteur, entre autres, d'une pathétique Descente de Croix, aujourd'hui à la cathédrale de Quito.

Il est curieux que l'Amérique centrale, les Caraïbes, la Nouvelle-Grenade et le Pérou n'aient pas eu de grands artistes à l'égal de ceux de Quito ou du Brésil de cette époque. On peut dire que dans ces régions les stalles du chœur et les retables forment, plus que les statues, le domaine d'élection de la sculpture. Ainsi, à Mexico, deux cas remarquables sont à signaler : ceux des Espagnols Lorenzo Rodríguez (1704-1774), auteur du Sanctuaire métropolitain, avec ses deux déliantes façades baroques, et Jerónimo Balbás (actif de 1709 à 1761), auteur, quant à lui, du célèbre Retable des Rois de la cathédrale de Mexico.

Dans le nord-est et dans le centre du Brésil, l'invasion des modèles portugais va être totale au cours des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Un trait curieux préside à ces premiers temps de la sculpture brésilienne : presque tous les sculpteurs sont des religieux qui travaillent pour leurs ordres respectifs. Les jésuites taillent de préférence le bois, alors que les bénédictins modèlent la terre qu'ils soumettent ensuite à la polychromie, puis font cuire dans des fours à haute température. Cependant, il existe au moins une exception notable : celle du père Domingo de la Concepción (mort en 1717), un bénédictin qui s'exprima directement dans la taille du bois.

A partir du 18<sup>e</sup> siècle, apparaissent d'autres figures intéressantes, comme celle de Manuel Brito (actif de 1726 à 1739), co-auteur avec son parent Francisco Javier de Brito (mort en 1751) des retables de la splendide église de San Francisco de la Penitencia, à Rio de Janeiro.

Leur influence a dû s'exercer à distance sur la figure la plus importante de la sculpture coloniale dans toutes les Amériques : Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), mulâtre plus connu sous le nom de *O Aleijadinho* (le petit estropié) à cause d'une terrible maladie qui lui déforma les mains. Artiste complet, *O Aleijadinho* fut architecte — comme son père portugais — et surtout un grand sculpteur, capable de tailler directement la pierre ou le bois, malgré son infirmité physique.

Damián Bayón

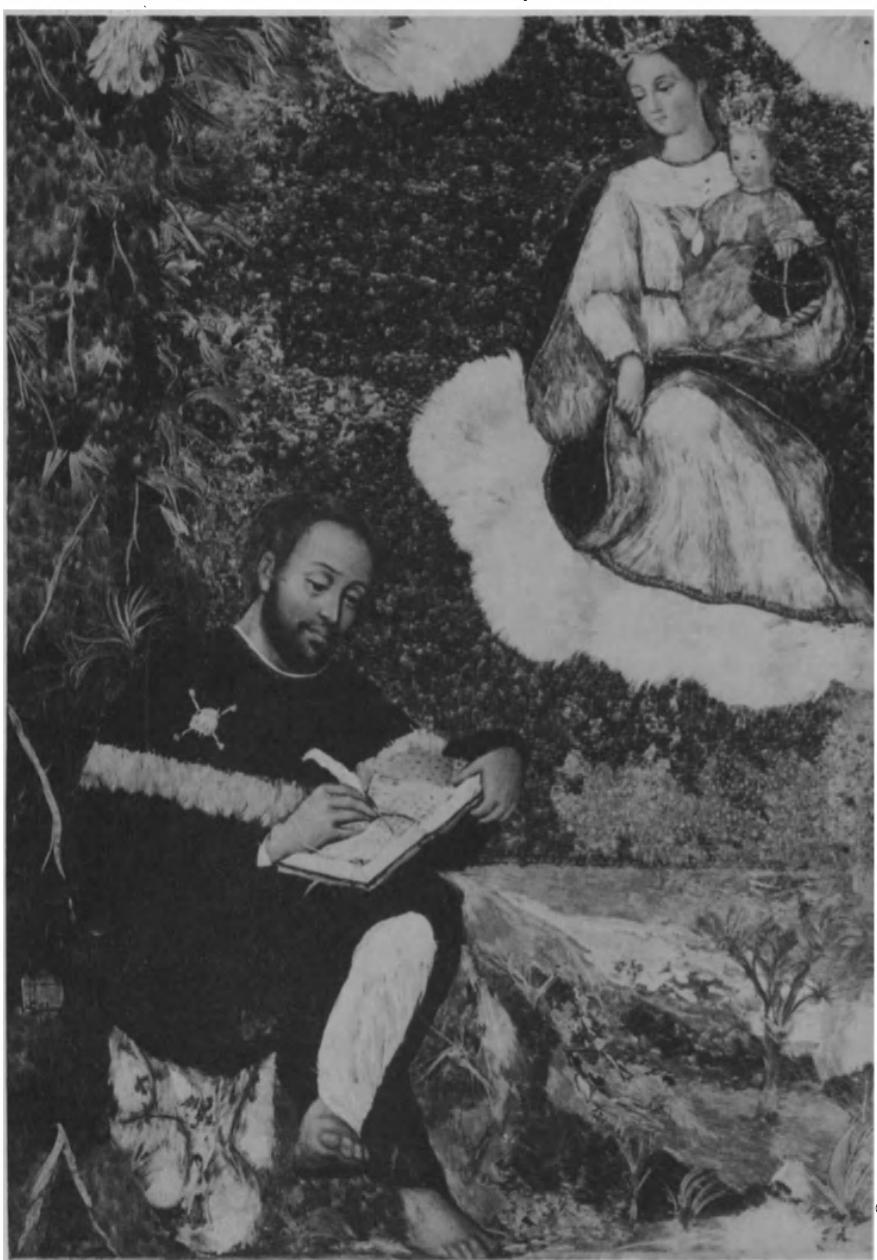


Photo © Musée de l'Homme, Paris

## Eglises du Nouveau Monde

*Les nouvelles terres d'Amérique à peine conquises, les missionnaires espagnols commencèrent à construire des églises et des couvents dont le style s'inspirait de celui de la métropole, avec les adaptations qu'exigeaient des latitudes différentes. Peu à peu surgit un style original qui va atteindre son apogée, à partir du 17<sup>e</sup> siècle, dans le grand baroque ibéro-américain, caractérisé par la profusion débordante de son ornementation et où va s'exprimer librement l'originalité des artistes autochtones. En haut à droite : façade de l'église de la Merced à Antigua, au Guatemala ; l'extérieur de l'édifice est entièrement couvert de moulures, guirlandes, cannelures torsadées, motifs géométriques ou figuratifs. A droite : la cathédrale de Potosí, en Bolivie, construite au début du 19<sup>e</sup> siècle d'après les plans de la cathédrale de La Havane. En bas à droite, retable de l'autel principal de l'église Santa Prisca, bâtie au milieu du 18<sup>e</sup> siècle à Taxco, au Mexique, chef-d'œuvre de l'art baroque churrigueresque (du nom de l'architecte espagnol Churriguera), d'une imagination plastique exubérante. En bas à gauche, intérieur de l'église Notre Dame du Carmel (18<sup>e</sup> siècle) à Ouro Preto, au Brésil, bel exemple du style baroque brésilien que l'on appelle parfois « rococo ».*



Photo © Vautier-Decoo, Paris



Photo © Mireille Vautier, Paris



Photos © F. Hebert-Stevens, Ed. Arthaud, Paris



# LA VIEILLE HAVANE,

**A**UX alentours de 1515, à Cuba, une poignée d'Espagnols conduits par le capitaine Pánfilo de Nárvaez et le père Bartolomé de las Casas s'établirent sur la côte sud de l'actuelle province de La Havane. Mais cet établissement dura peu. Ses fondateurs émigrèrent vers la côte nord, se rapprochant du détroit de Floride dont les courants rapides étaient favorables à la navigation. Ils découvrirent ainsi un port doté d'un étroit goulet, d'une poche démesurée, et bien protégé par des collines contre les ouragans. C'est sur la rive occidentale de cette baie que fut finalement fondée la ville de San Cristóbal de La Havane, au mois de novembre 1519, un jour dont on ne garde pas la trace, car les Actes du Conseil municipal allant de cette année-là à 1550 furent brûlés par le corsaire français Jacques de Sores.

La tradition orale rapporte que, selon les usages de l'époque, les fondateurs fatigués chantèrent leur première messe et tinrent leur première assemblée sous un flamboyant, à l'ombre duquel commença à croître ce village de huttes car, au début, les Européens avaient adopté l'habitat indigène : maisons en feuilles de palmier, avec un toit à deux pentes et sol en terre battue.

L'imagination de ces conquérants était possédée d'une telle fièvre de l'or, d'un tel appétit faustien, qu'ils ne songeaient qu'à chercher des richesses sur le continent (Mexique, Eldorado, Darién) ou la fontaine de jouvence en Floride. La ville naissante tomba dans l'oubli et n'obtint le titre de cité qu'au moment où la Couronne espagnole comprit qu'elle était, de par sa position géographique, la principale escale sur la route des Indes. Clé du Nouveau Monde, tout l'or et l'argent d'Amérique à destination de la métropole devaient passer par la baie de La Havane.

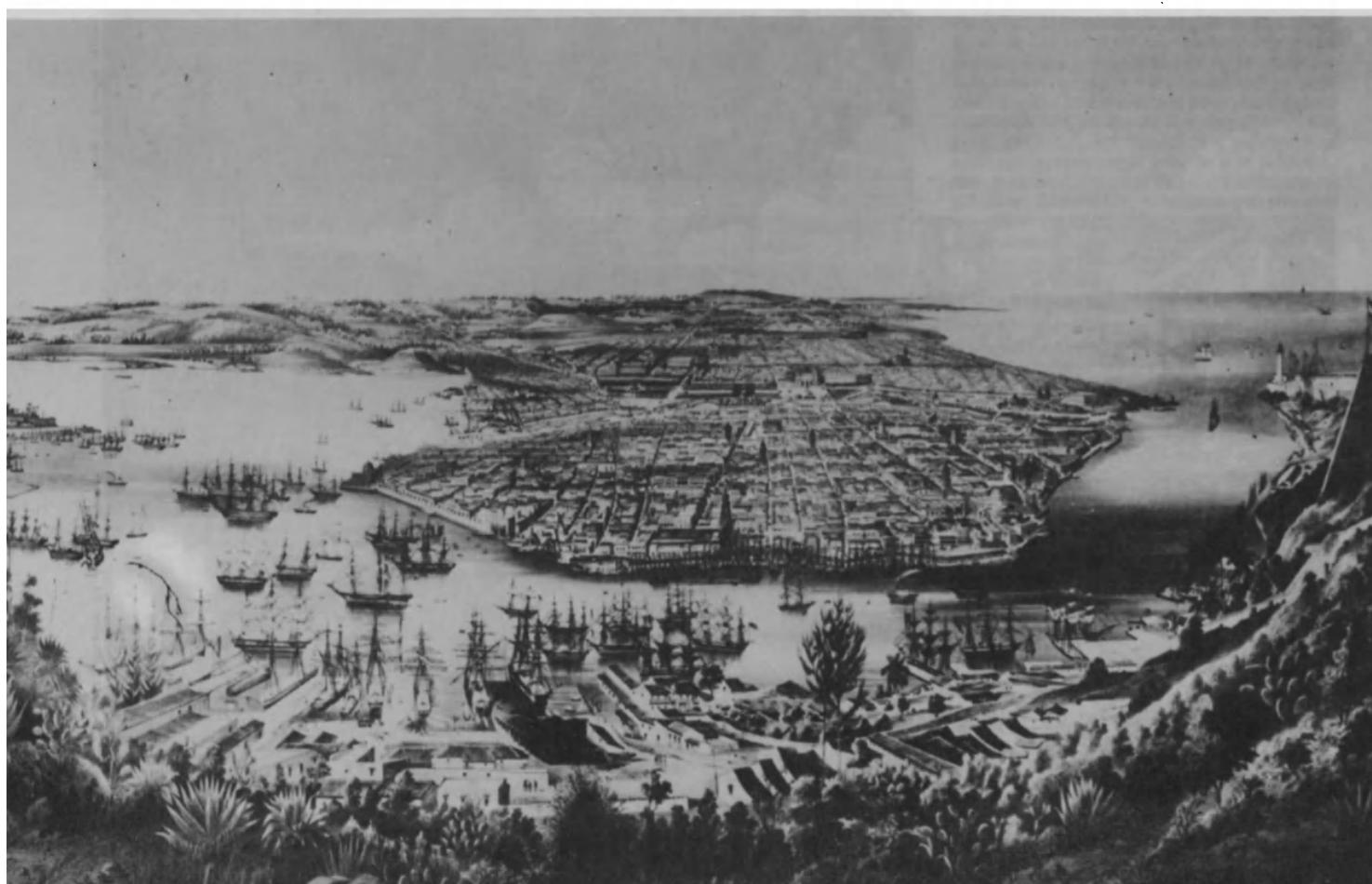
Les corsaires et les pirates se rendirent vite compte de ce trafic et ne tardèrent pas à attaquer. La Havane se fortifia et s'entoura d'une ceinture de pierre qui la rendait inexpugnable. Il reste encore des vestiges de cette frénésie architecturale : El Morro, la Punta et le Castillo de la Real Fuerza (le château de la force royale).

Encastré sur un rocher à l'entrée du port — comme celui de San Juan de Puerto Rico ou de Arica au Chili —, toutes les nuits, depuis 1630, le Morro lance les signaux lumineux de son phare qui facilite la navigation. Edifiée de 1555 à 1577, la citadelle de la Real Fuerza est la plus ancienne d'Amérique et la première construction du genre où

l'on ait appliqué, sur le continent, les tracés Renaissance qui révolutionnèrent l'architecture militaire. Sur l'un des remparts fut érigée la Torre del Homenaje (la tour de l'hommage) dont la coupole est surmontée d'une girouette baptisée Giraldilla, évidente allusion à la Giralda de Séville.

Le célèbre coup de canon de neuf heures — qui effraie les étrangers et donne l'heure exacte aux Havannais — est une autre réminiscence de ces nuits de torches et de cou-

*Vue générale de La Havane et de sa baie, lithographie de Eduardo Laplante (1818-?). La vieille Havane, une des plus anciennes et des plus belles villes du Nouveau Monde, fondée par les Espagnols en 1519, est inscrite depuis 1982 sur la liste du Patrimoine mondial de l'Unesco. Sa restauration et sa conservation posent aujourd'hui de graves problèmes aux autorités cubaines. Celles-ci ont donc sollicité l'aide de l'Unesco. Le Directeur général de cette Organisation, M. Amadou-Mahtar M'Bow, a adressé, en juillet 1983, un appel à la communauté internationale pour qu'elle contribue au sauvetage de la Plaza Vieja et, plus généralement, de la vieille ville de La Havane, « résumé de toutes les cités nouvelles qui jalonnent l'épopée des Amériques » et « exemple privilégié de flamboyantes synthèses intellectuelles, artistiques, architecturales nées, sur l'ensemble du continent, de tant de destins mêlés ».*



# un coquillage enchanté

par Manuel Pereira

teaux, car il annonçait la fermeture des portes de la muraille (bâtie au 17<sup>e</sup> siècle et démolie vers 1865), La Havane risquant d'être assaillie par les pirates à partir de cette heure-là.

Le port acquit peu à peu de l'importance et la ville devint une cité maritime. Scieurs, charpentiers, calfats, tailleurs de mât et autres ouvriers envahirent ses rues bouffées de magasins, d'ateliers d'artisans et d'échoppes de marchands. Les principaux bâtiments de la flotte espagnole étaient construits dans les chantiers havanais.

La ville aussi fut évangélisée : le glaive était une croix terrestre et la croix un glaive céleste. La Croix Verte située à l'un des angles de la « calle Amargura » (la rue de l'Amertume) signale encore une des stations du chemin de croix qui allait jusqu'à l'église du Cristo del Buen Viaje (Christ du Bon Voyage). Mais la plus ancienne église que conserve La Havane est celle du Saint-Esprit (bâtie de 1638 à 1661), la seule dont les catacombes soient restées intactes.

Simultanément, La Havane eut ses places. La place d'Armes, la place dite Vieille (auparavant Nouvelle), celle de San Francisco, celle du Cristo del Buen Viaje, et la plus renommée de toutes : la place de la Cathédrale dont la construction, commencée en 1748 par la Compagnie de Jésus, marque l'éclosion du baroque, la splendeur des formes qui se déploient. Livre de pierre, musique pétrifiée : ses volutes sculptées

dans la roche corallifère évoquent les spirales de fumée du havane.

Mieux que nulle autre, la façade de la cathédrale exprime notre baroque qui se distingue des autres par la simplicité de ses lignes et par la vibration sensuelle qui parcourt ses volumes.

Si son cercueil, porté par quatre colossales statues de marins, est exposé à Séville, et si l'on dit que sa dépouille mortelle repose à Saint-Domingue, on trouvera néanmoins ici, à l'intérieur de l'église, la niche de Christophe Colomb.

Les palais de comtes et de marquis qui bordent la place de la Cathédrale forment l'ensemble le plus harmonieux et le mieux conservé de la vieille Havane. « C'est la place coloniale la plus belle d'Amérique », a dit le fondateur du Bauhaus, Walter Gropius.

Un échange incessant entre architecture et nature fut le signe distinctif de ces cons-

tructions qui s'imprégnaient de la couleur locale au point d'en devenir cubaines. Les persiennes qui permettent le passage des vents de terre, les vitraux colorés qui atténuent la réverbération de notre lumière et les rues étroites pour ombrager les trottoirs et tendre des vélums, sont les principales constantes d'un urbanisme et d'une architecture intégrés au paysage, où la pierre, la mer et la végétation vivent en permanente harmonie. Un *yagrumo* (arbre d'Amérique, famille des ulmacées) pousse sur un balcon, les murs contiennent des madrépores fossiles et aucune maison ne tourne le dos à la mer, toutes recherchent sa brise.

La Havane a aussi ses petits mystères. Les pierres des murs conservent les marques des tailleurs faites à coup de hache : ce sont des initiales, des signes indéchiffrables. Nombre de tuiles — de celles que les tuiliers moulaient sur leurs cuisses où elles acquéraient leur forme définitive — portent la marque des ongles du pouce ; il en est même une où apparaît un proverbe gravé en idéogrammes chinois : « Ce que le cœur exige, la main le réalise. »

Dans les patios, les palmes concertent avec les colonnes, comme si leurs fûts, dans ce contrepoint, se confondaient, les colonnades se muant en palmiers de pierre. Ces correspondances, ces synesthésies, traversent le labyrinthe d'une cité qui n'a pas grandi étrangère à son environnement, mais en respirant l'odeur des fougères, en profi-

*La cathédrale de La Havane, exemple étonnant d'adaptation de l'architecture religieuse ibérique aux Antilles. José Lezama Lima, le grand poète et romancier cubain, disait qu'il fallait la regarder de profil « pour en saisir les vagues successives ».*





Photo © Sonia

*Cour intérieure du Palais de la Capitainerie générale de La Havane, transformé aujourd'hui en Musée municipal.*

► tant des variations de la lumière, en épousant le rythme changeant des vagues, en s'affirmant comme un organisme vivant et dynamique. La vieille Havane est un animal habitable, un coquillage enchanté.

L'influence arabe transparaît dans l'ornementation géométrique des soffites, dans les arabesques de fer, dans les arcs polylobés, dans les étoiles gravées au feu sur les plafonds, dans la prolifération des fontaines au fond des cours. C'est la nostalgie du ciel étoilé des déserts. C'est la soif insatiable du mudéjar. S'il est une ville à laquelle La Havane ressemble, c'est à Séville, mais ses murs ne sont pas blanchis à la chaux, ils ont toujours eu pour couleurs traditionnelles le vert et le bleu : encore une fois la végétation et la mer, passions secrètes de la ville.

En 1762, les Anglais font une brèche dans le Morro et occupent La Havane pendant onze mois. Les fortifications, qui avaient opposé une résistance si tenace aux pirates et aux flibustiers, céderont devant la dynamite britannique. Le sage humour populaire appela cette période « le temps des mammées », nom de l'abricotier des Antilles, à cause de la couleur rouge des casques anglaises.

L'Espagne récupéra La Havane mais, instruit par la victoire anglaise, le roi Carlos III fit bâtir sur la colline de la rive occidentale du port une forteresse cyclopéenne : la Cabaña. La Havane devint la première place forte des Amériques, bien qu'il ait fallu, pour ce faire, investir de telles sommes que Carlos III en fut accablé. On raconte qu'il sortit sur le balcon de son palais et demanda une longue-vue pour

pouvoir contempler de l'Espagne les hauts murs de la Cabaña qui « m'a coûté si cher, dit-il, qu'on doit l'apercevoir d'ici ».

Déjà à cette époque, La Havane, avec ses 30 000 âmes, était l'une des principales villes du Nouveau Monde : plus peuplée que Boston, New York ou Philadelphie. Le râpé ou poudre à priser de La Havane remplissait les tabatières des courtisans de Louis XVI et nos sucre commençaient à se répandre en Europe.

L'expansion sucrière fit de La Havane, jusqu'alors terre de passage, un port terminal. Vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, un millier de navires entraient tous les ans dans la baie pour charger du sucre et décharger des marchandises d'outre-mer. A la suite de l'indépendance des Etats-Unis, on vit fondre sur la ville des commerçants avides de richesses. La révolution de Haïti la remplit de François. L'élegance et le cosmopolitisme régnaien en maîtres tandis qu'une pouddière d'esclaves était sur le point d'éclater.

C'est ainsi que la capitale entra dans le 19<sup>e</sup> siècle, et le style néo-classique apparut dans son architecture. Copie abrégée du Parthénon, le Templete se dresse à un trait d'arbalète du môle, là où la ville est supposée avoir été fondée, il y a plus de 450 ans. Le Templete ne fut pas qu'un hommage rendu aux fondateurs, il fut aussi un monument d'adhésion à l'Espagne, élevé par la Capitainerie générale au nom de la « Toujours très Fidèle » Havane, au milieu d'une Amérique insurgée. Les barreaux de la grille du Templete sont couronnés d'ananas de bronze, symbole fruitier de La Havane. Derrière la grille se trouve le flamboyant de la fondation — ou plutôt son descendant, car l'original est mort empoisonné par le sel de la mer proche au milieu du 18<sup>e</sup> siècle.

La Havane a très vite connu les inventions du siècle. La machine à vapeur à double effet, perfectionnée par Watt en 1792, fonctionnait à La Havane quatre ans plus tard. La capitale de Cuba fut la quatrième ville du monde à adopter le chemin de fer, la troisième à disposer de l'éclairage au gaz. A peine Morse s'était-il mis en campagne pour faire connaître son système télégraphique, que déjà de grandes lignes étaient installées à La Havane. Le téléphone arrive en même temps que son inventeur. Mieux, l'automatique y est installé avant tout autre lieu dans le monde, car la ville avait été choisie comme vitrine pour en faire la démonstration. Marconi en personne inaugure à La Havane la première station radio. Six mois après leur présentation à Paris, on monte dans la capitale cubaine les premiers appareils de cinéma parvenus en Amérique.

C'est un siècle de prospérité... prospérité apparente car, depuis 1868, dans la zone orientale du pays, la flamme de la guerre d'indépendance s'est allumée contre le colonialisme espagnol.

Cependant, à La Havane, s'étend le règne de la splendeur. On peut encore y voir les hôtels de la noblesse, luxueux mais à l'échelle humaine, où le fer s'impose, supplantant le bois : portes constellées de clous, grilles et heurtoirs, serrures et bouteroles, et les toits aux dentelles de terre cuite. Ce qu'on appelle aujourd'hui la vieille Havane et qui n'est alors que La Havane intra-muros, fourmille ainsi de motifs et d'images.

C'est La Havane de Martí et de Carpenter. Par où sont passés — éblouis —, Hum-

boldt, Einstein, Sarah Bernhardt, Garibaldi, Juan Ramón Jiménez, Lorca, Antonin Artaud, Maïakovski, Isadora Duncan, André Breton, Caruso, Simón Bolívar, Benito Juárez, Francisco de Miranda, Valle Inclán, Igor Stravinski.

Le 20<sup>e</sup> siècle s'ouvre chez nous sous le signe de la bannière étoilée qui flotte sur Morro. Après trente ans de guerre contre l'Espagne, les Cubains n'obtiennent pas leur indépendance totale à cause de l'intervention armée des Etats-Unis d'Amérique. Postérieurement, une République, truquée et décevante, sera proclamée. Les derniers becs de gaz s'éteignent, la lumière électrique fuse. Les tramways remplacent les calèches, l'asphalte les pavés. L'art nouveau et l'art déco effleurent en passant quelques bâtiments. Mais le style qui domine est celui des banques étrangères : style grandiloquent, éclectique et théâtral.

Entre temps, la noblesse, puis la bourgeoisie, émigrent vers les nouveaux quartiers qui surgissent hors les murs (El Cerro, El Vedado, Miramar) ; leurs hôtels se changent en phalanstères, en maisons communautaires qui, à La Havane, sont connues sous le nom de *solares*.

Entassement et promiscuité sont les mots-clés de La Havane intra-muros durant la première moitié du siècle actuel. Le port se remplit de bouges éclairés par des enseignes en anglais dans un pays où plus d'un million de personnes ne sait pas même lire l'espagnol. Quelques monuments historiques sont sacrifiés pour bâtir à leur place de véritables épouvantails de verre importé.

L'historien cubain Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964) proteste, mais les démolitions continuent, et seul le triomphe de la révolution, en janvier 1959, permet d'arrêter le progrès destructeur qui, au nom de la « modernité » et de la « civilisation », menaçait de remplir de gratte-ciel le secteur le plus ancien de la capitale. Après un demi-siècle d'indolence gouvernementale, la Révolution héritait d'une vieille Havane blessée dans son âme et dans son corps.

Terre de passage tant d'années durant, cette ville a été le lieu de rencontre de gens de toutes origines (d'Afrique, d'Europe, de Chine, du Yucatán...) qui ont formé un amalgame, un kaléidoscope d'où surgit, une et diverse, notre identité ethnique, éthique et esthétique. Croisement de cultures, de styles, d'iconographies, de mythologies. Est-ce à cause du profil étroit de ses rues, ou parce que les balcons sont si proches les uns des autres ? Toujours est-il que l'habitant de la vieille Havane est un être expansif, loquace, cordial. Les petites gens qui vivent dans cette ville, logeant dans d'anciens palais, sont comme de nouveaux princes qui n'ont pas besoin de blason, car ils ont la noblesse dans l'âme.

On ne sauve pas du jour au lendemain 465 années de pierres vénérables, mais la vieille Havane sera sauvée, elle retrouvera son splendide visage, pour devenir non pas un morne musée, mais un musée vivant et habitable. La vieille Havane sera sauvée, avec ses réverbères et un bateau dans le lointain ; avec sa jetée aux amoureux et ses ombres chinoises ; avec son coup de canon de neuf heures et le murmure des fontaines ; avec ses pavés mouillés et l'œil clignotant du cyclope qui vit sur le Morro depuis toujours et pour toujours.

Manuel Pereira

# Brasilia : la capitale de l'espoir

par Briane Elisabeth Panitz Bica



L'ANNÉE 1985 marquera le 25<sup>e</sup> anniversaire de l'inauguration de Brasilia et le 28<sup>e</sup> de sa mise en chantier. Pour une ville, c'est peu. Et pourtant, sa présence dans l'histoire du Brésil remonte à plus d'un siècle puisque c'est en 1817 que José Bonifacio de Andrade émit pour la première fois l'idée de transférer la capitale du pays sur le plateau central, et lui assigna l'emplacement et le nom qui sont aujourd'hui devenus définitifs. Depuis cette date, l'idée fut périodiquement reprise jusqu'à ce que Juscelino Kubitschek l'adopte pour de bon lors de la campagne présidentielle, en 1956.

Modèle d'application des principes de l'urbanisme moderne le plus vaste et le plus poussé, Brasilia a apporté une contribution originale à l'histoire du développement urbain. Elle est née d'un acte de la raison, sans racines dans le passé urbain du Brésil et sans rapport avec l'espace original qui l'a accueillie. Chaque ligne tracée sur le papier par Lucio Costa, l'architecte, disciple de Le Corbusier, qui a conçu Brasilia, s'est changée en avenue tracée par le tracteur dans la campagne. Le croisement des deux axes, « le geste initial de celui qui prend possession d'un lieu en y faisant le signe de croix », donna forme à la ville : « La capitale de l'espoir » où arrivaient de tous les coins du pays ceux qui, en participant à l'épopée de sa construction, se lançaient dans l'édification d'un « Brésil nouveau » auquel s'attachait leur rêve d'une vie meilleure.

BRIANE ELISABETH PANITZ BICA, est une architecte brésilienne. Depuis 1979, elle participe aux travaux de restauration et de protection du patrimoine du milieu urbain de son pays et est actuellement coordinatrice du groupe de travail pour la préservation du Patrimoine environnemental et culturel du Brésil.

De par sa dynamique propre, Brasilia s'est bâtie en s'adaptant à son futur espace : d'un côté la Brasilia officielle, siège du gouvernement central et, de l'autre, ses villes satellites destinées à loger la masse des citoyens moins favorisés. La première compte aujourd'hui 300 000 habitants, et les sept villes satellites totalisent une population d'un million d'âmes, constituant un ensemble qui, du fait de ses dimensions et de ses effets urbanisateurs, a largement débordé sur les communes des Etats voisins et est officiellement désigné aujourd'hui sous le nom de Région géo-économique de Brasilia. Bien entendu, l'urbanisme pratiqué à Brasilia a eu également une influence sur la configuration des villes nouvelles aussi bien dans le pays qu'à l'étranger.

Tandis que la ville étendait ainsi son emprise, un âpre débat opposait ses défenseurs et ses détracteurs. Les premiers soulignent les avantages qu'on y trouve par rapport aux autres grandes villes : le confort de la vie dans les *supermanzanas* (1), l'ampleur du paysage qui s'offre à la vue, outre la transparence du ciel et le spectacle théâtral des nuages contre la haute voûte azurée du plateau ; l'absence de pollution atmosphérique, sonore et visuelle ; les vastes espaces verts ; les facilités de circulation et de stationnement pour les véhicules. D'autres, en revanche, critiquant la logique que la ville impose à ses habitants, insistent sur ses déficiences : la sectorisation excessive de ses activités ; les dimensions monumentales qui sont de rigueur même dans les lieux résidentiels ; les grandes distances qui séparent les immeubles les uns des autres, rendant difficile la circulation des piétons et plus loin-

**Monument dédié à la mémoire de Juscelino Kubitschek, le président du Brésil, qui décida de la création de Brasilia sur le plateau central du pays et qui en fit la capitale de la nation en 1960. Une des raisons de ce choix apparaît dans ces paroles de Kubitschek : « Notre pays, le cinquième pour la superficie, a d'immenses étendues fertiles aussi vides que le Sahara, et des millions de Brésiliens continuent à se cramponner à nos côtes surpeuplées »**

tains les rapports entre les hommes ; les coupures que créent dans la ville les voies à grande vitesse ; les longs parcours qui poussent à employer de plus en plus l'automobile ; la fameuse « absence de coins de rues » due à la dispersion des bâtiments dans la nature, si bien qu'il n'y a plus d'angles formés par le croisement des rues ; un excès de stratification sociale consécutif à la cherté de la vie à Brasilia.

Les pour et les contre mis à part, on ne peut nier le caractère exceptionnel autant que la qualité du projet urbain et architectural de Brasilia, où s'allient l'école d'urbanisme rationaliste suivie par Lucio Costa et celle de l'architecture exubérante d'Oscar Niemeyer, auteur des plans de ses édifices les plus importants. Ville exceptionnelle Brasilia l'est aussi parce qu'elle a, jusqu'à présent, su maintenir presque totalement son intégrité, malgré les difficultés et la coexistence, parfois orageuse, des intérêts de l'administration fédérale, pour l'installation de laquelle la ville fut fondée, et ceux de l'administration locale, responsable de son fonctionnement.

L'intégrité et l'homogénéité physiques de Brasilia, dans toute sa dimension de grande ville pleine de dynamisme, étonne les visi-

(1) Grands ensembles d'immeubles d'habitation à six étages, avec centre commercial, école, cour piétonnière, église et grand espace vert, situés en bordure de l'axe principal de circulation *rodovia* (autoroutes centrales).

# Pastels pour quatre artistes

par Edouard Glissant

## M A T T A

**C**E peintre échappe au débat entre l'abstrait et le figuratif, par la sortie bleutée qu'il ménage à la plupart de ses grandes œuvres. Si ce qu'il peint n'est pas immédiatement donné dans le réel, ce n'est pas non plus une épure ni un schéma de ce qui existe. Je dirais que Matta peint à jamais un tremblement.

Dans un espace dont la profondeur est toujours *au-devant* de la toile, ce furent d'abord des tentatives pour rendre visibles les contractions de la pensée moderne : la désintégration des vieux systèmes logiques, les vertiges d'Eros, la résistance aux tyrannies, l'irruption des « pensées sauvages ».

Comment « peindre », non des états d'âme, mais bien le fonctionnement même de l'esprit et, plus avant, cet enjeu que serait un « homme total », réconcilié avec toutes les formes d'humanité, se retrouvant en elles et s'y accomplissant ?

La peinture de Matta soutient pareille gageure. Ce que nous y reconnaissions, c'est le mouvement d'abord, qui anime nos envols les plus personnels et consolide nos engrainements les plus partagés. Mouvement des plans qui sur la toile se combinent ou s'opposent, spirales des découvertes, explosions des incompatibilités révélées, condensations en nova de nos certitudes les plus denses : ici la matière rejoint et suit la dynamique de l'esprit. Matta ne peint pas des « choses », il illumine des trajectoires.

C'est que l'artiste veut toujours savoir et montrer « comment ça marche ».

Non pas seulement, à la manière d'un architecte réfléchissant à son œuvre, comment c'est construit, mais bien comment ça fonctionne. Savons-nous par exemple mesurer ou même approcher l'immense bouillonnement de tant de cultures aujourd'hui réagissant les unes sur les autres ? Nous ne disposons en la matière ni d'un abécédaire ni d'un lexique. Faudra-t-il renoncer à lire dans le livre de nos devenirs ? La peinture de Matta pose de telles questions, et c'est là un spectacle *qu'on n'arrête pas*.

Peinture éminemment moderne, dégagée des querelles de convention, peinture d'investigation, toujours en mouvement, dont nous voyons certes qu'elle provient du vieux savoir andin mais qu'elle explore aussi, déjà, les contrées inconnues que notre humilité projette au-devant de sa propre histoire.

## S E G U I

**L**ART d'Antonio Seguí s'apparente à celui de la prose, dont il adopte, quand celle-ci fouille le réel pour en souligner les données brutes, l'entêtement et la rugosité.

On a souvent dit que le baroque colonial résultait d'une surabondance d'être. C'est que l'artiste se plaisait alors à convaincre, peut-être avec malice, qu'il était capable de donner avec excès cela même qu'on voulait le voir signifier : la catholicité, la civilisation, la rhétorique flamboyante.

Nous voici, sans aucun doute, avec Seguí devant un autre baroque, qui ne surenchérit pas sur l'être mais le traque sous ses masques et ses gesticulations. Il s'agit de savoir quelle est notre vraie nature, ce qu'il en reste peut-être, une fois débarrassée de ses oripeaux imposés. Par paradoxe, Seguí met en scène les oripeaux, pour nous donner à deviner ce qui se cache dessous.

Au long des différentes manières qu'emprunte la peinture de Seguí, manières qui se succèdent à une cadence accélérée dans l'œuvre, nous repérons ainsi les formes chaque fois renouvelées de ce baroque. Villes bancalas, villes envahies, passants effondrés, catastrophes ricanantes, poupées fracassées, vêtements pour épouvanter, mais aussi l'émotion que diffuse la lumière d'un réverbère, et la chaude couleur d'un arbre seul, la parole d'un arc-en-ciel, le soleil d'un pas d'homme. En somme, le quotidien, qui décuple nos préventions ou nos aliénations et nous rassure ou nous console en même temps.

## Pages en couleur

### Page 23

*En haut : masque polychrome en terre cuite (17 cm de large) appartenant à l'époque classique de Teotihuacán III, entre les années 100 et 200 de l'ère chrétienne (voir article de la page 4). Avec son papillon stylisé dans le bas du visage, ce masque représente Xochipilli, dieu du printemps et des fleurs. Il est conservé au Musée national d'anthropologie et d'histoire de Mexico.*

Photo © Henri Stierlin, Genève

*En bas : cette tête, mi-homme mi-jaguar, appelée au Pérou *cabeza-clava* ou tête-clou, est fichée dans un mur de la pyramide de Chavín, le plus vieux sanctuaire de pierre du Pérou précolombien. L'épanouissement de la culture de Chavín de Huántar (de 1500 av. J.-C. à 400 ap. J.-C.) dans une haute vallée, près de la source du fleuve Marañón, fut un phénomène soudain au Pérou. (Voir article de la page 9).*

Photo © Henri Stierlin, Genève

### Page 24

*En haut : Antonio Seguí (né en 1934), Le mont Champaquí en janvier, huile sur toile (1984). Voir le texte ci-contre.*

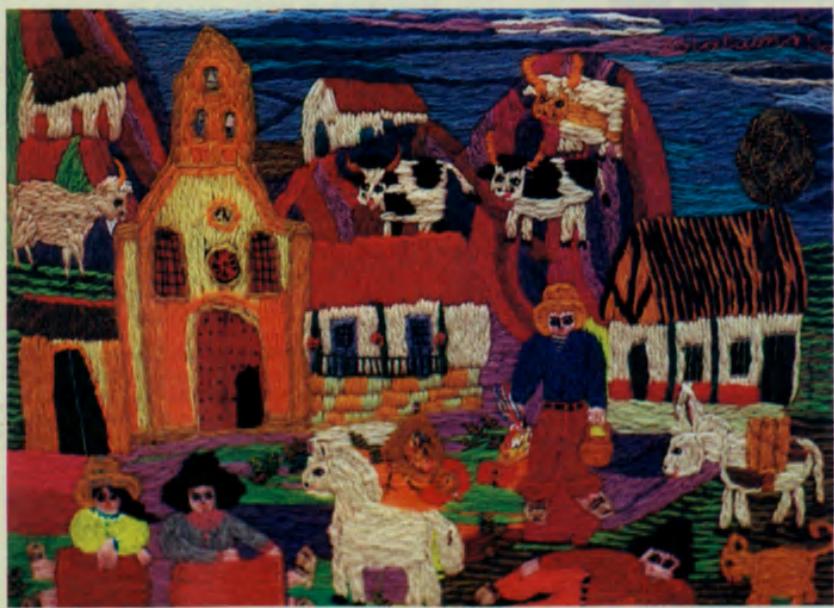
Photo © Fernando Chaves, Paris

*En bas : détail de la Vierge du Carmel, conservée au Musée du couvent de San Francisco, à Quito. Il s'agit d'une des plus célèbres sculptures de Caspicara, artiste équatorien du 18<sup>e</sup> siècle, dont les œuvres sont réputées pour leur pur éclat de porcelaine. Le vrai nom de Caspicara, Manuel Chili, a été découvert, gravé en caractères d'imprimerie, au dos d'un panneau de bois représentant l'enfant Jésus endormi.*

Photo © Salvat Editores S.A., Barcelone-Quito









## Pastels pour quatre artistes (*suite*)

L'inattendu est ainsi chez Seguí que l'entêtement et la rugosité sont pleins d'un charme inaltérable. Cette prose est aussi poésie, qui navigue aux profondeurs. Seguí peint ce qui nous dénature et nous fait étrangers à notre vérité, mais aussi tout cela qui nous emporte, secrètement nourris d'un soleil intérieur, au tango de la tendresse.

## L A M

**L**ART de Wifredo Lam s'attache à un double projet : repérer et magnifier les formes sécrétées par une réalité très concrète, celle de son île natale, et signaler dans le même temps la *passe culturelle* que nous vivons aujourd'hui, et qui mène à une participation de tous.

Lam a commencé par *remplir la toile* : poétique non pas de l'arbre mais de la végétation, profusion verticale de ce qui surgit de la mémoire et explose en jungle dans l'espace insulaire. Réhabilitation des formes africaines, saisies non dans un cliché mais dans leur mouvement essentiel : les triangles aux yeux stupéfaits qui se losagent en boucliers, les poussées d'épis encornées de lunes, et ces anthologies anatomiques : obstination des pieds lappés de terre, inclination sumérienne des bustes vers une divinité dont on hèle la confidence.

L'homme dominé opposait là son ricanement. Quel encouragement, au tournant des années 1940, et en marge du drame de la guerre mondiale, de découvrir ainsi que rien n'avait été perdu de l'ancienne splendeur. Dans le même temps et le même espace que Césaire, et Guillén, et Langston Hughes, il y avait l'épaisseur délicate de ce rassemblement. Les Antillais n'avaient pas seulement gardé mémoire de la parole, ils portaient aussi en eux la fulguration du trait, l'éminence ocre de tant d'espaces recomposés.

L'œuvre rassemble donc ce que le peintre a amassé d'éléments, de formes, de poussées souveraines, dans son île et dans sa mémoire, mais elle entreprend bientôt de les distribuer en mouvements qui dirigeront l'enluminure et la fiesta, la rencontre avec l'autre. La toile s'aère. Les données du réel antillais, les gestes réabilités de l'univers négro-africain, s'élancent dans *toutes les directions* et s'achèvent, c'est-à-dire se réalisent, dans l'inattendu de la relation mondiale.

Lam, transmутateur de haut ciel, a préservé là nos mémoires terrestres. Mais il en a fait aussi l'offrande où toute brise, n'importe d'où venue, aime à frissonner.

## G A M A R R A

**F**AUNE et flore chez José Gamarra combinent ce perpétuel commencement : la profondeur des eaux qui est l'absolue permanence. La Forêt ici se déploie à partir du mystère liquide (étang, fleuve ou bord de mer) d'où surgissent à tout moment les bêtes primordiales aussi bien que les chemins du futur. La Forêt de Gamarra n'est pas illusion, mais un lieu commun du rêve. Etonnamment précise dans ses contours, là où les fleurs tropicales cisèlent leurs découpures dans le ciel, et combien sombre et bleue dans sa masse, là où l'homme nouveau échappe au regard du chasseur et prépare ses fêtes.

Ce condensé de l'espace-temps sud-américain est à ce point organique et vivant que nous n'y saurions discriminer ce qui fut de ce qui est ou sera, la forêt de la Plantation, le sang de la bête du sang de la terre, l'eau jaillissante du pétrole en cascade, ni l'oiseau primordial de l'hélicoptère.

Aucune mode esthétique connue n'aurait su servir à une représentation si complexe : ni les naïvetés du réalisme, ni les fausses distorsions d'une avant-garde dont *le temps* n'est pas « ici » encadré. Que fallait-il donc imaginer comme forme et relation ?

L'œuvre de Gamarra fait plus que proposer une réponse. Elle fixe un lieu où la représentation naturelle s'allie à la symbolique formelle, où la caricature s'inscrit dans la chair à vif du paysage, où la vision mythique est traversée de dérisions, et où l'humanité, c'est-à-dire enfin les êtres vivants et souffrants, se cache et se dévoile en même temps.

Ainsi la tension artistique se confond-elle à un vécu qui n'est plus seulement subi. Nous pouvons recommencer une exploration plus périlleuse que celle du Chercheur d'or. Notre travail est de recomposer tant d'histoires de cette Amérique, obscures et occultées, et de leur conférer la tranquille permanence des formes qui convient à leur nouvelle naissance.

### Pages en couleur

#### Page 25

*En haut : Wifredo Lam (1902-1982), Femme assise, huile sur toile (1949). Voir le texte ci-contre.*

Photo Almasy © SPADEM, Paris

*En bas : une des tapisseries en laines de couleur que l'on fabrique et vend couramment sur un marché de Bogotá.*

Photo © LEDA, Paris

#### Page 26

*En haut : José Gamarra (né en 1934), Le guet-apens, huile sur toile (1980). Voir le texte ci-contre.*

Photo © Tous droits réservés

*En bas : cruche d'argile datant de l'époque où la culture de Paracas Cavernas, dans le Pérou actuel, était influencée par la culture de Chavín. Haute de 18,5 cm, elle représente un dieu félin. Le décor incisé a été peint après la cuisson. (Voir l'article de la page 9).*

Photo Werner Lang, Lima © Banque de Crédit du Pérou.  
Extrait de *Arte y tesoros del Perú*

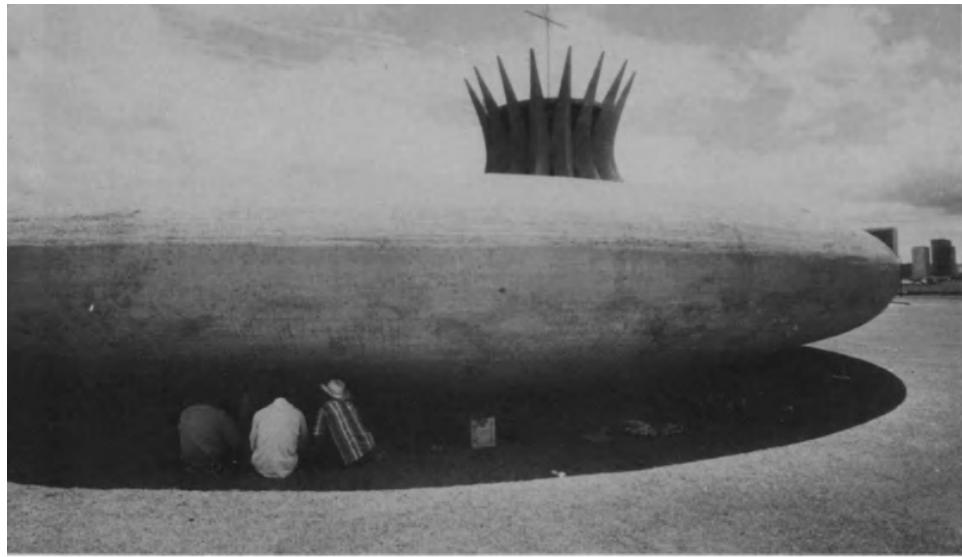


Photo Ph. Charlat © Rapho, Paris

#### SUITE DE LA PAGE 21

teurs, en particulier les spécialistes de l'étude du phénomène urbain, qui se trouvent devant un laboratoire où ont été mises en pratique les théories dont on discute partout dans le monde quant au succès ou à l'échec des villes planifiées.

Malgré cette singularité et tous les soins apportés à sa conservation, certains faits apparaissent à Brasilia, qui sont préoccupants. La hausse de la valeur des terrains, dans une ville aux espaces rigoureusement circonscrits, entraîne des pressions qu'une administration, qui manque de moyens légaux et judiciaires, peut difficilement contrôler. Il n'existe pas non plus de plan régulateur ni de code de la construction, de même que la décision de considérer Brasilia comme un patrimoine culturel n'a pas été clairement prise. Si bien que certaines normes établies par le projet de Lucio Costa ont été violées, d'où, par exemple, l'autorisation de surélever les immeubles dans certains secteurs, ou de construire dans des espaces réservés, d'agrandir des parcs à autos ou de modifier le réseau routier.

Par ailleurs, ce n'est qu'aujourd'hui que les habitants de Brasilia, originaires des régions les plus diverses et les plus éloignées, commencent à exercer leurs droits de citoyens, dans la mesure où se renforce le conglomérat de la population fixe, distincte de celle qui n'a aucun lien avec la cité et tourne au rythme des changements gouvernementaux. A cette attitude salutaire s'ajoute aussi, en tant que fruit de la fusion de cultures différentes, l'entrée en scène de

*Cherchant l'ombre à midi, à Brasilia. Au fond, le sommet de la cathédrale, composé de 16 paraboloides de béton ayant chacun 40 mètres de haut.*

la première génération de citadins nés à Brasilia et passionnés par leur ville.

Il est évident que la marche d'une telle ville, conçue il y a trente ans, a besoin, comme tout être vivant, de s'adapter. Les conditions économiques et sociales ont changé, et surtout, le pétrole n'est plus une source d'énergie bon marché. De même, la pratique a clairement montré que la sectorisation excessive ne rapportait pas de bénéfices réels pour la marche de la cité. Ce sont là des questions importantes qui exigent des mesures également concrètes.

Face à cette situation, et pour essayer d'assurer le maintien des caractères fondamentaux de la ville, le gouvernement fédéral, les autorités du district fédéral et l'université de Brasilia se sont engagés depuis 1981 dans une action conjointe. Il s'agit d'un travail de pionnier et tourné vers le futur, à la recherche de procédés nouveaux pour envisager d'une manière novatrice la préservation d'une ville encore en chantier qui, dans la vision prospective de son inspirateur, Aloisio Magalhaes, constitue un modèle et une synthèse de la culture brésilienne.

La puissante attache de Brasilia à son milieu naturel est un facteur qui a exigé une analyse détaillée, car c'est de l'usage ordonné du terrain que dépend la possibilité de garder à la ville ses perspectives ouvrant sur l'horizon et le lac Paraná et, en sens inverse, de conserver une vue d'ensemble sur la ville à partir de divers points d'observation. En outre, la situation du district fédéral est exceptionnelle, car sur son territoire convergent les affluents des trois plus grands bassins hydrographiques de l'Amérique du Sud, qui apportent autant de témoignages géomorphologiques de la couche végétale et de la faune leur appartenant en propre et dont la présence dans le district fédéral doit être sauvegardée pour la bonne connaissance des processus de l'évolution physique du continent.

Enfin, en ce qui concerne le Plan pilote de Brasilia, celui-ci a pour objet de déterminer quels sont les aspects qui affermissent le caractère de la ville et ceux qui tendent à l'affaiblir, en vue d'inciter à la préservation et au renforcement des premiers, à la correction des seconds. Dans ce sens, on a eu recours à plusieurs procédés : préparation et réalisation d'enquêtes parmi les habitants et usagers de Brasilia pour préciser la façon dont cette population voit sa ville, l'usage qu'elle en fait, et comparer ses critères aux analyses effectuées sur le terrain par l'équipe technique ; fabrication de maquettes pour épreuves de visibilité ; étude de l'évolution historique du cadastre à partir du projet initial ; analyse de documents de l'époque où la ville a été bâtie, etc. Ainsi se dégagera un tableau complet qui servira de base aux propositions visant à préserver le caractère de la ville.

Le Plan de préservation du patrimoine historique et culturel de Brasilia sera le fruit de ce vaste travail. Il comprendra des normes légales et des règles de procédure qui, une fois adoptées, permettront au gouvernement fédéral, aux autorités de l'Etat et au district fédéral, de disposer des instruments techniques qui doivent assurer la conservation et l'amélioration de Brasilia dans son essence même.

Il faut que le défi lancé par Aloisio Magalhaes devienne une réalité et inspire l'administration publique en créant un processus de préservation constante sans pour autant figer une ville qui est encore très loin d'avoir acquis sa physionomie définitive.

Aujourd'hui, Brasilia se trouve à la croisée des chemins : ou bien elle conserve et renforce son individualité, ou bien elle se dépersonnalise comme tant d'autres villes qui manquent de caractère. Il serait regrettable qu'elle perde maintenant son indéniable condition de patrimoine du futur. La décision et le sort qui en dépend sont entre les mains de ses habitants et des autorités.

Briane Elisabeth Panitz Bica



Photo Georg Gerster © Rapho, Paris

*Ces grands ensembles de Brasilia contrastent avec l'architecture « futuriste » des édifices publics du centre de la ville dont la population s'est accrue de 300 000 habitants en 24 ans. Mais un million de personnes en plus vivent dans sept villes satellites.*

# «Montrés avec amour...»

## Portinari, l'interprète du Brésil

par Antonio Carlos Calado

FILS d'immigrants italiens pauvres travaillant dans la culture du café à São Paulo, Cândido Portinari, né en 1903, a reçu en 1928 un prix-voyage de peinture qui l'a entraîné en Europe. Là, il est resté comme une éponge ou une caméra, absorbant, enregistrant des impressions et des images dans les grands musées et les expositions. De retour dans son pays il vit, dès 1935, éclore sa renommée non seulement au Brésil, mais aussi aux Etats-Unis, où son grand tableau *Café* obtint une mention honorable à l'exposition « Carnegie International ». En 1940 parut *Portinari — His Life and Art*, un livre publié par The University of Chicago Press.

Cet ouvrage, illustré d'un grand nombre de reproductions en noir et blanc et en couleur, montre comment, très tôt dans sa carrière, le peintre était déjà en pleine possession de son art avec des tableaux de caractère social ou religieux, et des portraits d'une exécution somptueuse. Mais ce qui fascine dans ce livre, c'est de voir que Portinari était déjà salué par quelqu'un comme le peintre, illustrateur et écrivain américain Rockwell Kent (1882-1971), auteur de l'introduction du livre, et il est agréable de constater aujourd'hui avec quel enthousiasme il célébrait son jeune confrère du sud des Amériques.

Dans l'hymne plein d'émotion qu'adresse Kent à Portinari, il est pratiquement impossible d'isoler tel ou tel paragraphe. Plutôt que de choisir des phrases ici ou là, j'ai jugé préférable de reproduire un passage entier qui donne une vision d'ensemble, toujours valable, d'un art qui commençait à peine.

Rockwell Kent écrit : « Le monde de Portinari : requis par cet univers, nous y évoluons en pensée avec éblouissement — peut-être avec peur —, mais avec ce même sentiment d'acceptation qui conduit notre inconscient à accueillir les songes les plus fantastiques qui troublent notre sommeil ; ainsi comprenons-nous peu à peu que ce n'est pas un monde purement imaginaire, mais une récréation, intensifiée et fantastique, du monde que Portinari connaît, son pays natal, le Brésil. Ses autres œuvres le confirment. Nous y contemplons le paysage, nous y foulons le sol ; nous y voyons les laboureurs et leur pauvreté, qui sont simplement montrés, sans larmoiement. Montrés avec amour. Un amour non pas de la pauvreté et du labeur sans fin, mais de la femme, de l'homme et de l'enfant que Portinari aime, qu'ils soient riches ou pauvres. Il les peint avec confiance et espoir. "Bienheureux les doux" voilà ce que semble dire son cœur. Et si les conditions de vie de ces "doux" sur la terre du Brésil paraissent un bien maigre héritage, par leur bonté, ils ren-



Photos © Portinari Project, Rio de Janeiro

dent à la vie toute sa valeur. Ils travaillent ; ils fondent des familles et leurs enfants jouent. Dans le trésor de l'art, il n'y a pas de tableaux qui témoignent avec plus d'éloquence que ceux-là de leur bonheur et du bonheur des enfants qui jouent sans souci. »

Voilà ce qu'écrivait Rockwell Kent en 1940 sur le grand peintre brésilien. Aujourd'hui, je cherche dans mon *Encyclopædia Britannica* (édition de 1972), l'article « Portinari ». Il n'y en a pas. Dans l'article traitant du Brésil, il a droit à deux lignes. En revanche, Rockwell Kent a une notice de 20 lignes avec, rare privilège, la reproduction d'un de ses tableaux, *The Trapper* (le trappeur).

A comparer ces deux artistes, on remarque que, si Kent a conquis une certaine place dans l'art et la culture des Etats-Unis, elle n'est pas comparable à celle qu'occupe Portinari dans la peinture et la culture du Brésil et de l'Amérique latine. L'hommage que Kent lui rendit en 1940 fut prophétici-

*Cangaceiro, huile sur toile (1951). Collection Amélia et Leão Gondim de Oliveira.*



*Cândido Portinari (1903-1962), Café, huile sur toile (1935). Après avoir obtenu une mention honorifique à l'Exposition internationale de Pittsburgh, ce tableau est entré dans la collection du Musée national des Beaux-Arts du Brésil.*

que : l'art de Portinari n'a fait que croître et se développer jusqu'à la fin de sa vie.

Le Brésil n'a connu aucun artiste, depuis Portinari, dont l'œuvre picturale puisse être comparée à la sienne. Pendant la première moitié du siècle, deux créateurs brésiliens, chacun dans son domaine d'expression artistique, ont non seulement enrichi la culture brésilienne, mais l'ont aussi projetée de façon décisive à l'étranger : Portinari, et, dans la musique, Villa-Lobos. Si l'on ajoute à ces noms celui d'Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasilia, on aura délimité le champ par excellence de la sensibilité culturelle du Brésil qui a exercé son rayonnement sur d'autres peuples. Portinari est sans nul doute celui qui illustre le mieux, le plus directement, le phénomène brésilien, et j'emploie le mot « illustrer » au sens plastique de décrire un pays par des figures. Certains, par goût personnel, jugeront que d'autres peintres brésiliens sont plus importants que Portinari, mais personne ne déniera à Portinari sa primauté absolue comme peintre du Brésil dans son entier. Le legs monumental de son œuvre a rendu nécessaire la création du *Projet Portinari* qui recense, photographie, et archive chaque œuvre du grand artiste (voir *Le Courier de l'Unesco* d'août 1983, « Latitudes et longitudes »). Le Projet donne une idée de l'imposant ensemble de ce patrimoine plastique rassemblant plus de 4 000 œuvres qui montrent chez Portinari le peintre de thèmes sociaux — paysans de São Paulo, migrants de la région pauvre du Nordeste brésilien, vachers, ouvriers, musiciens populaires — et le peintre de thèmes sacrés ou historiques ainsi que le portraitiste. ►

ANTONIO CARLOS CALADO, du Brésil, est romancier et dramaturge. Son roman le plus célèbre est *Quarup*. On tourne actuellement un film d'après son œuvre théâtrale *Pedro Mico*, considérée comme l'une des plus importantes du Brésil contemporain. Il a écrit aussi l'une des biographies les plus complètes et sûres de Cândido Portinari. En 1983 il a reçu le prix Goethe de littérature.

# Reverón : la folie de la lumière

par Juan Calzadilla

**A**UX yeux des Latino-américains d'hier, la seule tradition par rapport à laquelle pouvait s'articuler le travail d'un artiste aspirant à une certaine reconnaissance était celle qui se référât directement à l'évolution de l'art européen et, plus concrètement, à l'évolution des tendances modernes. En ce sens, tout nous était étranger, mais nous assimiliions rapidement. Techniques, outillage, matériaux, concepts, nos artistes et nos académies les empruntèrent, les arrachèrent, parfois, à l'art européen, sans rien changer d'autre en les utilisant que les contenus de la vision, autrement dit les objets, — l'artiste aspirant à s'insérer d'une manière quelconque (même au prix d'une sorte de brevet de « latino-américanisme ») dans les courants de l'art international. Notre modernité se constitua sur les ramifications de l'impressionnisme et, pour reprendre une heureuse formule de Herbert Read, sur « la tyrannie de l'œil » que la Renaissance avait imposée à tout l'art européen moderne (et par extension à l'art latino-américain).

Si l'on replace dans cette perspective historique l'œuvre du Vénézuélien Armando Reverón (1889-1954), on voit qu'elle constitue une révolte contre la doctrine impressionniste qui présida à la formation de toute une génération d'artistes et à celle de Reverón lui-même. La première période de son œuvre, qui va de 1908 à 1920, est justement la seule à procurer un point de vue familier à un regard non habitué à la lumière des tropiques : cette lumière qui, à l'exception de Reverón, ne fut jamais bien comprise sinon comme pure manifestation de la couleur, même lorsqu'elle était peinte d'après nature.

En un sens traditionnel, Reverón accepta la règle du jeu en étudiant dans sa jeunesse à l'Académie de Caracas et en y acquérant les connaissances conventionnelles que son talent, capable de toutes les libertés, sut maîtriser en dépit de leur rigidité dans les stupéfiantes réussites de cette première période.

**JUAN CALZADILLA**, poète, critique d'art et professeur universitaire vénézuélien, a collaboré de nombreuses années à l'administration muséographique de son pays. Il est l'auteur, entre autres livres, d'une grande bibliographie sur les arts du Venezuela et d'un catalogue raisonné de l'œuvre de Armando Reverón.

## SUITE DE LA PAGE 29

Dans chacun de ces genres, Portinari a laissé des chefs-d'œuvre, des tableaux irréprochables et des peintures murales qui suffiraient à faire la gloire de peintres moins seconds. Les deux immenses tableaux, *La Guerre* et *La Paix*, qui ornent le vestibule du Siège des Nations Unies confirment la présence de son art à New York. Grâce à ces peintures, au livre de Kent publié par l'Université de Chicago et aux deux beaux volumes publiés en Italie par Eugenio Luraghi sur l'œuvre de Portinari — l'un est consacré à la visite faite par notre peintre en Israël et aux jolis tableaux qui en ont résulté — l'amateur d'art, dans n'importe quel pays



Photo © Damián Bayón, Paris

Un voyage en Espagne où il suivit l'enseignement du médiocre Moreno Carbonero (qui fut, curieusement, le maître de Dalí) et à Paris où il fréquenta quelque temps l'atelier d'un peintre de troisième ordre du nom de Fournier, permit à Reverón d'engager une réflexion personnelle (avec tout ce qu'il put y avoir là d'involontaire) sur le déterminisme ou, si l'on préfère, le fatalisme de l'influence européenne sur une culture qui, comme la nôtre, se montrait dépendante et incapable d'élaborer ses propres modèles (dans quelle mesure est-ce encore vrai ?). Dès lors (en 1915, 1916), il eut de plus en plus l'obsession de parvenir à un art en marge des statuts officiels, en marge des doctrines conventionnelles, des habitudes de lecture codifiées qui avaient appris à n'attacher de la valeur à une œuvre que par comparaison avec les modèles de la métropole (« Ah, il n'est pas aussi bon que Monet, mais on sent bien qu'il l'a vu ! »).

Reverón comprit que la base de cette révolte se situait, sinon dans un changement de société, ce qui eût été beaucoup demander, du moins dans un changement de

modèle du comportement individuel. Un besoin profond de s'isoler — et de rechercher une symbiose avec la nature — le poussa à s'installer en un lieu (semi-désertique pour l'époque) du littoral proche de Caracas. Ce fut au contact de la nature, menant une vie simple, voire simplifiée jusqu'aux excès d'un primitivisme qui, à la longue, mina sa santé et l'exposa à la folie, que Reverón put mener à bien, entre 1952 et 1953, cette œuvre dure, à la fois concentrée et démesurée, virtuose et dense néanmoins, que l'on dirait arrachée à la lumière qui lui sert de personnage central plus que d'objet (la lumière incandescente de notre environnement, vue de plein front et créée sur un paysage qui fait vibrer le profond reflet de l'énergie cachée dans la matière, en un mouvement continu : ce serait là une définition).

C'est dans la peinture, de préférence à tout autre forme de manifestation artistique, qu'il est le plus facile de montrer que se trouvent les grandes œuvres d'aujourd'hui qui constitueront demain notre essence psychologique.

A cet égard, Portinari est le peintre qui a forgé avec le plus d'assurance, dans ses tableaux et ses œuvres murales, la conscience du peuple brésilien. Le succès qu'il connaît de son vivant et sa gloire posthume viennent justement de ce qu'il a donné à un peuple entier les instruments de sa vision.

Antonio Carlos Calado

# Les figurines de pain de l'Equateur

**S**i l'orfèvrerie et la céramique, le travail du cuir et du bois, du métal et de la laine s'observent dans presque tous les pays d'Amérique latine, il semble qu'on trouve exclusivement en Equateur ce qu'on appelle les « figures de pain », expression populaire et raccourci pour désigner les figurines en pâte de farine de blé qu'on fabrique dans le village de Calderón, à 15 km environ au nord de Quito.

Plus que dans la forme, qui reproduit des éléments du milieu environnant et de la vie quotidienne, c'est dans la décoration de ces figures que l'imagination créatrice des artistes de Calderón échappe à la tentation facile du réalisme. Ils cèdent à cette inspiration quand ils façonnent des personnages humains : Indiens qu'on voit à côté de leurs brebis au pacage ou Indiennes assises près de sacs pleins de fruits comme au marché. Mais quand ils modèlent des animaux, ceux-ci participent à la fois du règne animal et du règne végétal : lamas, chevaux, taureaux, perroquets, tortues, jusqu'aux poissons qu'on ne trouve pas dans cette région, ils ont tous, en guise de peau, de laine, de plumage ou d'écaillles, de grandes fleurs, des guirlandes de feuilles et des pétales aux bords doux comme de la soie. Les couleurs, employées indifféremment, quelle que soit la figure, sont celles caractéristiques de la mise féminine locale : l'orangé, le vert, l'écarlate et ce bleu, entre le bleu marine et le bleu ciel, que les Indiens appellent « couleur d'aurore ».

C'est un artisanat collectif et domestique. A toute heure du jour, on a vite fait de trouver dans la cour intérieure d'une maison de Calderón, assises autour d'une table rustique, des jeunes filles modelant, avec des doigts déjà habiles et agiles, des figurines identiques et différant cependant par quelque détail minime, qu'il soit dû à l'adresse, à l'erreur ou au hasard. Puis on cuît celles-ci au four ou on les fait sécher à même le sol équatorial avant de les peindre. On peut supposer que ce sont les mêmes jeunes gens qui les colorient bien que, parfois, la maîtrise du modelé ou du trait — les sourcils ou les lèvres des visages tout petits ou l'œil unique du lama représenté de profil — suggère la main d'un adulte expérimenté. La pâte est certainement préparée par la mère qui, seule ou avec son mari, se charge de la vente publique dans des magasins de plus en plus nombreux et vastes.

Les plus grandes figures, conçues pour décorer les murs (leur dos est pourvu à cet effet d'un fil ou d'une cordelette) atteignent, rarement, vingt ou trente centimètres de long. On retrouve, en effet, dans ces objets, cette préférence populaire pour le minutieux et le minuscule qu'on observe en général dans les artisans du pays. Plus fréquentes sont les figurines longues seulement de cinq ou six centimètres et offrant néanmoins une extraordinaire profusion de détails, qui sont faites pour être posées sur une étagère ou sur une table. Récemment, pour répondre à une demande du marché ou par désir de voir celui-ci s'élargir, on a commencé à faire de toutes petites figures d'Indiennes (« cholas ») ou de lamas fixées à une épingle de sûreté, comme broches pour les femmes. Dans ce cas, comme il en va pour la confection des cadres de miroirs, aux motifs toujours floraux, cet art devient, en un certain sens, utilitaire. A la différence des autres types d'artisanat, en effet, ces figures sont, si l'on peut dire, une création d'art pur sans autre finalité que le plaisir de les contempler et de les admirer ou de vivre entouré d'elles.

Calderón, c'est pratiquement deux rangées de maisons, composées pour la plupart d'ate-



Photos © Silvie Fischer, Nyon, Suisse

“... des fleurs, des guirlandes de feuilles et des pétales aux bords doux comme de la soie...”

liers, de dépôts et de magasins de figures de pain, qui s'étendent de part et d'autre de la route poussiéreuse. La population vit donc du tourisme national et étranger. Cela est dû en grande partie au fait que Calderón est proche de la ligne de l'équateur qui, pour conventionnelle qu'elle soit, n'en est pas moins gravée sur la base d'un obélisque (à l'intérieur duquel on a commencé à créer un musée des arts populaires) que les touristes visitent afin de se faire photographier avec un pied sur l'hémis-

*Un grand motif végétal, couronné d'une rose et, dessous, une tête et deux pattes suffisent à représenter une tortue.*



phère nord et l'autre sur l'hémisphère sud. Aussi trouve-t-on dans cette localité une multitude d'affiches et d'enseignes écrites dans un anglais plein de touchantes fautes d'orthographe. De là encore l'apparition d'un autre type de demande depuis qu'on a récemment introduit dans l'univers de ces figurines en pâte des représentations du père Noël. Il existe aussi, depuis longtemps, des crèches qui sont des répliques fidèles, mais toutes empreintes d'innocence et d'originalité (ainsi la Vierge peut être une Indienne et l'un des rois Mages n'avoir point de barbe) de celles qu'on fabrique traditionnellement dans certains pays d'Europe. Il y a encore quelque temps, on trouvait aussi des clowns dont les habits offrent le plus parfait exemple de la finesse et de l'habileté des artistes de Calderón pour l'exécution minutieuse des détails et la richesse des coloris.

A la différence, là encore, des autres artisans dont il est difficile de situer dans le temps les débuts, on peut attribuer à la naissance de ces figures une date historique et leur assigner une époque, plus récente encore qu'incertaine. La date : 1535, année où le prêtre flamand Jodoco Ricke introduisit en Equateur les premiers épis de blé et apprit aux autochtones à labourer avec des charrues en bois. L'époque : celle où l'agglomération de Calderón eut assez de pain pour pouvoir consacrer une partie de son blé à la création de ces figurines dont la beauté ingénue, comme toute œuvre d'art authentique, constitue « une éternelle joie » bien que sa vie soit généralement courte. Concourent en effet à l'abréger son extrême fragilité et, dans certaines régions, en particulier sur la côte tropicale, l'appétit ravageur des insectes.

Jorge Enrique Adoum

# Magie de



Photo Michel Claude, Unesco

**L**e grand écrivain péruvien José María Arguedas affirmait que « l'art populaire indigène du Pérou est la plus pure expression de la personnalité des peuples d'origine péruvienne, de leur génie créateur et de leur très haute tradition artistique. En outre, toutes les espèces et tous les genres de cet art sont le témoignage le plus intéressant du processus d'assimilation des éléments de la culture occidentale par les populations autochtones et de la façon dont ces éléments ont été transformés et adaptés à la nature de nos cultures ».

Le métissage espagnol a produit un art particulièrement riche au Mexique et au Pérou. En effet, c'est en ces deux endroits que se sont constitués les vice-royaumes les plus impor-

**MANUEL CHECA SOLARI**, du Pérou, est un collectionneur d'art. Ses articles sur l'art « savant » et l'art populaire du Pérou ont paru dans divers journaux et revues de son pays et du Chili.

tants du Continent, au sein des deux plus grands Empires, celui des Aztéques et celui des Inca qui avaient une tradition artisanale séculaire. Les racines de cette tradition se trouvent dans les vieilles cultures autochtones enrichies de l'apport espagnol.

Au Pérou, les conquistadores ont eu en face d'eux différentes ethnies qui subsistaient à l'intérieur de l'Empire inca. Et le tour de potier importé par les Espagnols a signifié une révolution pour des gens qui ne connaissaient pas la roue ; grâce à lui les artistes populaires ont conçu de nouvelles techniques et su produire des œuvres d'une beauté extraordinaire.

La grande richesse de l'artisanat péruvien, arrêté pendant les premiers siècles de la conquête, apparaît dans toute sa splendeur au tournant du 18<sup>e</sup> et du 19<sup>e</sup> siècles, quand l'image espagnole s'est déjà bien décantée. Et c'est alors que fait son apparition l'élément le plus important ou, du moins, le plus connu, de notre artisanat : le « toro de Pucará ». Symbole de force et de courage, le taureau était (et

*Petit « retable » péruvien (la niche mesure 13 cm de côté) qui représente une fête champêtre près d'un cactus géant. Les musiciens sont au second plan. Sur le devant, les personnages ont 3 cm de haut.*

reste) typiquement espagnol, mais les artisans indigènes l'ont assimilé et il constitue aujourd'hui l'une des formes les plus importantes de l'art populaire latino-américain.

On sait que les grands animaux existant dans les Andes à l'époque précolombienne étaient le lama, la vigogne, l'alpaca et le guanaco, et quoique ces figures soient toujours fabriquées en divers matériaux, celle du taureau — de caractère cérémoniel à l'origine — s'est implantée au point de devenir typiquement péruvienne. Figure ornementale et utilitaire à la fois, le « toro de Pucará » est pourvu d'une anse pareille à un anneau sur l'échine et

**Mate ou calebasse gravée au burin (diamètre : 11 cm).** Ce détail montre une tête populaire qui se déroule sur une place. On reconnaît des musiciens au milieu de la foule.



Photo Michel Claude, Unesco

# *L'art populaire péruvien*

*par Manuel Checa Solari*



Photo © Jesús Garcíá Ruiz, Paris

sert en général de vase à fleurs. Son aspect robuste et vigoureux fait plutôt penser à un bœuf. Ses représentations en terre cuite sont de tailles très variées et toujours peintes en blanc, avec une touffe sur le front et une espèce de jabot, en forme de tresse ou de guirlande, de couleur verte. Signalons en passant que les taureaux « de Pucará » sont également fabriqués à Quinua.

Les « retablos », retables en miniature, sont aussi connus en Amérique latine que les fameux « toros ». Originaires de la ville d'Ayacucho, on les fabrique sur l'Altiplano. Ils sont inspirés des retables espagnols et le métissage culturel et artistique de leur facture est évident. Ils représentent en général des scènes religieuses avec une multitude de personnages : la crèche de Bethléem, l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem, le chemin de croix, des processions à la Vierge, etc. Les personnages, qui parfois ne dépassent pas un ou deux centimètres, révèlent un pouvoir de création et d'imagination sans pareil. On les fait avec un

*Ce « tableau en relief » qui représente la place de Cuzco, est un dérivé des célèbres et caractéristiques « retables » faits par les artistes populaires d'Ayacucho, au Pérou. Sur le fond en bois est peint le ciel. Les maisons, avec leurs angles et leurs balcons, sont en stuc et les personnages, comme ceux des « retables », sont composés d'un mélange de plâtre et de pomme de terre cuite. Une fois secs, ils sont peints et vernis.*

mélange de plâtre et de pommes de terre, on les peint et les protège d'une couche de vernis incolore, souvent du blanc d'oeuf. Mais ce ne sont pas toujours des thèmes religieux qui sont représentés dans ces légères boîtes de bois. On y voit souvent aussi des courses de taureaux par exemple, ou des combats de coqs, ou la reproduction naïve et parfois humoristi-

que de chapelleries, d'épiceries, de tavernes et autres lieux fréquentés par le peuple.

Ce qu'on appelle le *mate burilado*, ou calebasse gravée au burin, est un autre objet typique de l'artisanat péruvien. Il s'agit du fruit sec, à valeur purement décorative, couvert d'une multitude de figures humaines et d'une profusion d'ornementations géométriques. Il se peut qu'une histoire réelle ou imaginaire soit racontée sur certains *mates burilados* mais, étant donné leur forme circulaire, sans commencement ni fin, tout essai d'interprétation tiendrait de la devinette.

Il est facile de le constater, certains progrès techniques, tel celui des fours pour la cuisson des « toros de Pucará », et la commercialisation croissante due au développement du tourisme, ont quelque peu dénaturé la vérité originelle d'un art populaire qui est à la fois naïf et beau, et aussi, d'une certaine manière, magique.

*Un des célèbres taureaux de Pucará, en terre cuite et au décor sobre. Celui qu'on voit sur cette photo mesure à peine 11 cm de haut.*



Photo Michel Claude, Unesco

# Mexique, terre d'artisans

par Anharad Lanz de Ríos

**Le décor de la vie, selon Jacques Soustelle, était surtout celui que produisaient les arts « mineurs » pour embellir les objets, rares ou quotidiens, avec une singulière habileté : du plus humble plat de terre cuite au joyau en or, rien n'était banal, et rien ne donnait l'impression d'avoir été fait à la hâte ou dans le souci de l'effet ou du profit.**



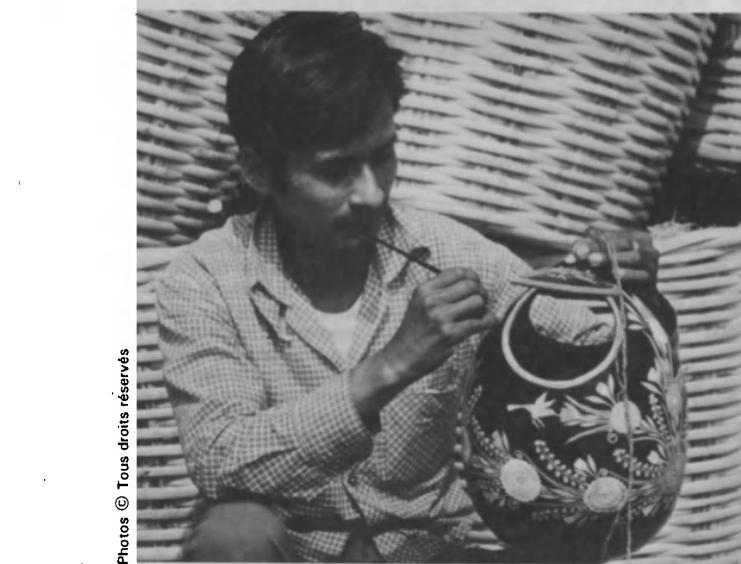
**L**e Mexique est, sur le continent américain, le pays qui compte indubitablement le plus grand nombre d'artisans actifs et la production manuelle la plus abondante et la plus précieuse. L'art plastique populaire est marqué par des traces précolombiennes et par une forte influence espagnole, asiatique et universelle constamment modifiée et adaptée.

Les statistiques ne permettent pas d'évaluer exactement le volume de la population qui se consacre à l'artisanat au Mexique. On estime en général à 1 200 000 les chefs de famille qui s'adonnent à une activité artisanale quelconque. L'apprentissage fait partie de l'éducation familiale : on apprend dès l'enfance les tâches de production jusqu'à parvenir à la maîtrise du métier. S'il existe dans le pays diverses formes d'organisation de la production, le gros de celle-ci néanmoins s'effectue au sein des groupes familiaux.

On observe fréquemment une division du travail entre les femmes et les hommes. Dans l'industrie textile, par exemple, rares sont les cas où l'homme intervient. La poterie est souvent un travail de femme, et c'est à l'homme qu'incombe le transport des argiles et du bois, ou la cuisson de la faïence.

Au 16<sup>e</sup> siècle, les Espagnols trouvèrent sur le territoire mexicain des ensembles artisanaux qui avaient atteint différents degrés de développement, mais dont beaucoup possédaient en commun certaines techniques très avancées, tel que le vernissage de la poterie. D'autres techniques très développées étaient en usage dans l'orfèvrerie et dans le tissage. La conquête a déclenché un vaste processus d'acculturation dont surgirent des métiers qui, le temps passant, devinrent traditionnels, mais en ayant une forte racine espagnole : celui du forgeron, par exemple.

A l'époque coloniale, on peut diviser l'artisanat en trois groupes. Le premier concerne les objets d'art élaborés sur des motifs du Mexique ancien, en utilisant des matières premières et des techniques spéciales. On trouve dans ce groupe les poteries, les objets d'orfèvrerie et les tissus. Les artisans connaissaient et employaient l'or, l'argent et le cuivre. Pour ce qui est des matières vitreuses, ils n'ont connu que le quartz et l'obsidienne. Pour le tissage, on utilisait des fibres douces comme le coton et la soie. En revanche, on ignorait la laine.



Photos © Tous droits réservés

Le deuxième groupe est celui de l'artisanat aborigène. Les artisans, ici, ne produisaient que pour satisfaire leurs propres besoins. Leur technique et la décoration ont peu évolué.

De ces deux groupes, qui ont coexisté et se sont influencés mutuellement, est né le troisième, celui que nous appelons aujourd'hui l'artisanat traditionnel à caractère métis. On peut caractériser ses objets par la faible valeur économique des matières premières utilisées et par l'expression artistique dont ils sont chargés. Indépendamment de leur production et de leur valeur économique, tous ces artisanats survivent actuellement au Mexique.

S'il est vrai que, partout dans le pays, on peut trouver les différents produits artisanaux que nous venons de mentionner, il faut reconnaître que, tout comme les autres manifestations de la culture, les artisanats subissent des

influences extérieures et des pressions qui font que peu à peu le métier change dans ses techniques, ses formes et ses modes de production.

Aujourd'hui, à côté de l'artisanat indigène, du néo-artisanat, de l'ethno-artisanat et de l'artisanat à volonté artistique, il existe ce qu'on appelle les « Mexican curios » ou artisanat d'aéroport qui présente une image déformée des expressions populaires authentiques. D'autre part, le manque de matières premières et les caractéristiques mêmes de la production artisanale sont tels qu'il lui est difficile de concurrencer avantageusement une industrie qui bouleverse les temps de travail et les prix de revient. Néanmoins, la résistance des groupes populaires, le solide enracinement de l'artisanat dans le pays, la richesse et la variété des sujets artisanaux font du Mexique un pays exceptionnel à cet égard. La poterie colorée, vernissée et décorée, les objets d'argent, les filigranes, le martelé, les laques, les textiles, les objets en cire et la sellerie donnent du Mexique une image nationale et internationale unique dans l'univers des produits faits à la main.

**ANHARAD LANZ DE RIOS**, du Mexique, mène des travaux de recherche en anthropologie et sociologie, et est membre de la *Communication éducative latino-américaine*, organisme dont le siège est à Cuernavaca, au Mexique.

# Quand la mort danse...

par Miguel Rojas-Mix

**L**e 2 novembre, les Mexicains mangent la mort. Ils la croquent sous forme de crânes en sucre ou la savourent en pâtisserie. Les enfants jouent avec elle : ils font danser des squelettes que l'on manipule par derrière à l'aide d'une ficelle, s'amusent avec de minuscules figurines appelées « petits-pères » dont la tête est un poïs chiche, ou la font jaillir d'un cercueil en carton comme un polichinelle à ressort. C'est qu'à la vérité toute la ville évolue au rythme d'une énorme danse macabre. Les vitrines, les magasins, les guirlandes, les cyclistes, les cavaliers en costume traditionnel, les orchestres de *mariachi*, les jouets, et jusqu'aux couples en habits de fiançailles, toute chose, tout le monde se transforme en *calavera*, ce mot, dans l'espagnol du Mexique, ne désignant pas seulement la boîte crânienne, mais bien le squelette entier.

Mais déjà les Grecs associaient Eros et Thanatos. Le 2 novembre, la mort s'adonne aux plaisirs de la vie et charge l'artisanat de la représenter pour aider à pleurer les morts. La mort devient ainsi la vie de l'artisanat. Vie de ceux qui pétrissent dans le sucre les *calaveras* traditionnelles avant d'inscrire sur le front les noms des parents ou amis de la clientèle, vie des potiers d'Oaxaca, de Santa Fe de la Laguna, de Michoacán, qui façonnent des encensoirs et des cassolettes pour les autels des morts ou des décors fleuris pour les tombes. Vie de ceux

José Guadalupe Posada (1851-1913), Calavera d'un révolutionnaire zapatiste.



qui fabriquent les petits taureaux à vernis noir entourés de bougies et de fleurs de *zempasuchitl* de Puebla, les autres taureaux polychromes qui représentent les âmes, les jouets en terre cuite avec les *calaveras* tambourinaires de Guanajuato ou ces charretées de squelettes musiciens qui viennent de Metepec.

Dans la mort se rencontrent les deux traditions qui fondent l'identité mexicaine : l'autochtonie, d'avant Cortés, et l'hispanique. La première qui, parmi tant de chefs-d'œuvre, nous a laissé les merveilleux crânes taillés dans le cristal de roche, et dont la représentante suprême était la déesse de la Terre et de la Vie, Coatlicué à tête de mort, se perpétue surtout dans le sens de la vie qui prévaut au Mexique et qui est tout différent de celui du Vieux Monde. Pour les Mexicains, la mort n'est pas objet d'épouvante, elle est nécessaire à la résurrection. Dans le cycle cosmique elle engendre la vie.

D'autre part, la mort recueille aussi la tradition de la mystique espagnole et européenne en général : celle de la danse macabre qu'évoquent les poèmes de François Villon comme les gravures de Holbein, et que le baroque devait populariser en Amérique. *Vanitas* ou

*L'écrivain et critique d'art vénézuélien Mariano Picón Salas faisait remarquer, à propos du peuple mexicain, « combien à force de sagesse et d'expérience il joue avec la mort pour s'habituer à elle sans crainte ».*



*Le célèbre crâne aztèque (nahua) en cristal de roche qui est conservé au British Museum de Londres. Les lapidaires aztèques taillaient les pierres dures avec des instruments de bois, des fibres végétales et de l'émeri.*

**MIGUEL ROJAS-MIX**, du Chili, a été professeur à la Sorbonne et enseigne actuellement à l'Université de Paris VIII. Il est l'auteur de nombreux livres, notamment de *América Latina en el arte europeo* et d'une petite histoire de l'Amérique latine racontée aux enfants.

danse de la mort, la *calavera* mettait en question la puissance et les richesses de ce monde. L'image du squelette s'emparant du roi et de l'évêque aussi bien que du laboureur rétablissait l'égalité humaine. C'est ce que disait par exemple cette *copla* du poète espagnol Jorge Manrique :

• Papes, empereurs  
Et prélates,  
La Mort les traite  
Comme les pauvres bergers... ■

Avec les gravures de José Guadalupe Posada, la mort se change en image du peuple mexicain. La Camarde (« la Chauve », comme on dit familièrement) fait la noce, part pour la révolution, s'enroule chez Zapata, pleure, danse, se bat au couteau, mange pimenté et se saoule au *pulque*. Les *calaveras* de Posada sont corrosives précisément parce qu'elles s'inscrivent dans une très ancienne pratique de critique sociale associée à la mort.

Fernández de Lizardi raconte dans *La Quijotita y su prima* (1818) (« La petite Quichotte et sa cousine ») que pour le 2 novembre on avait l'habitude d'envoyer aux politiciens et aux notables des faire-part qui, avec une date de décès anticipée, contenaient leur nécrologie. Ces feuilles qui exposaient la façon de vivre du « mort » s'appelaient des *calaveras*. ■

*Grands squelettes ou « calaveras » de musiciens, en matière plastique, à Mexico.*



# Les loas\* du merveilleux en Haïti

par René Depestre

TOUT a commencé un jour d'avril 1943. Notre classe de première au Lycée Pétion avait alors pour professeur d'anglais un Nord-Américain d'origine néerlandaise : DeWitt Peters. C'était un homme doux, souriant, compétent ; dans ses yeux moqueurs passait soudain un nuage de tristesse et de nostalgie. A ce moment-là, il s'arrêtait d'enseigner et nous parlait de ses rêves. La dernière fois qu'il le fit, ce fut pour annoncer à ses jeunes amis écoliers qu'il allait renoncer à l'enseignement de l'américain pour consacrer toutes ses forces à la peinture. Serait-il devenu dingue ? Les dimanches de la couleur ne lui suffisraient plus, un peintre à plein temps montait dans ses mains comme un « loa » dans la tête d'un adepte du vaudou. Ceux d'entre nous qui l'aimions nous fûmes attristés par son insolite départ, et peut-être eûmes-nous par la suite beaucoup de mal à nous remettre à l'étude de l'anglais...

Un an après, en mai 1944, naissait à Port-au-Prince le *Centre d'Art haïtien*, sous la direction de notre DeWitt Peters, pour son premier vernissage. Ainsi commença à pousser l'un des mouvements artistiques les plus exubérants du 20<sup>e</sup> siècle.

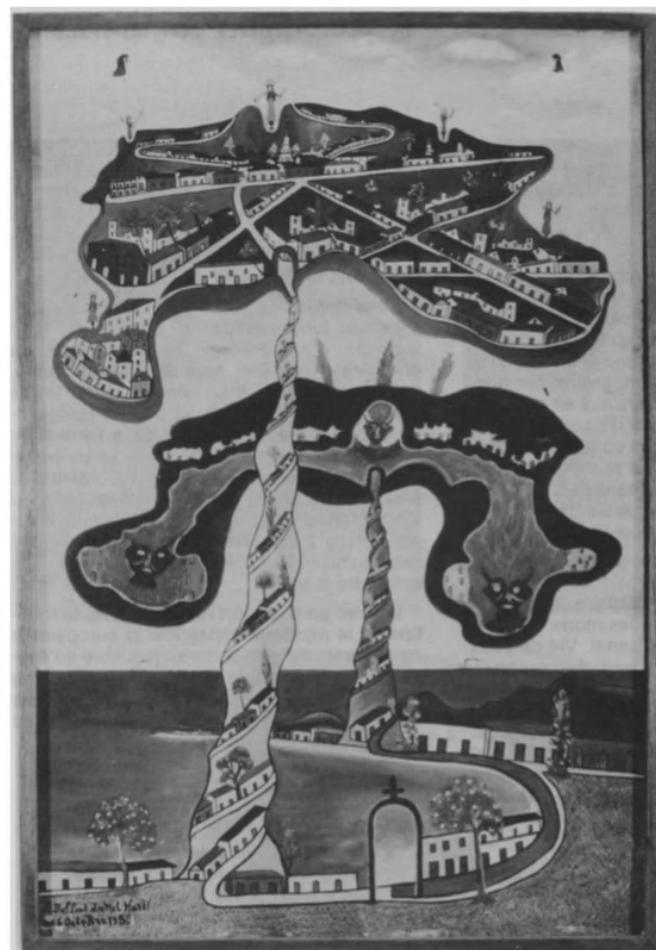
Aux inconnus qui venaient à son atelier, Peters offrait un espace de travail, de la toile ou du papier, des pinceaux et des tubes de couleur. Il ajoutait à ces outils quelques avis techniques : notions académiques de dessin et d'application des sept âmes de l'arc-en-ciel...

Les hommes qui entraient chez Peters étaient, pour la plupart, cordonnier, coiffeur, chauffeur de taxi, fabricant de bâques de pêche, peintre en bâtiment, tailleur, sacerdote du vaudou, garçon de cour, marchand ambulant. Ceux qui avaient déjà manié un pinceau (comme le peintre en bâtiment Hector Hyppolite, l'un des premiers maîtres du mouvement) avaient décoré auparavant des portes, des malles, des fenêtres, des toits de camion, des objets banalement usuels ou des objets du rituel vaudou.

Ce sont ces mêmes hommes, venus tout droit des mystères ambulants du réel haïtien qui devaient, dans les années suivantes, lancer un éblouissant système de formes picturales à la face du monde. La mutation en dessins et en couleurs des légendes et des danses était chose merveilleusement faite. La peinture « prenait loa », c'est-à-dire les dieux comme Baron Samedi, Dambalah Ouèdo, Agoué, Ogou Badagris, Shango, Erzuli Fréda-Dahomin, etc., à mille lieues de la Renaissance italienne, de Cézanne ou de Picasso, donnaient la parole au surréalisme populaire des Haïtiens.

Les imaginations d'Hector Hyppolite, Philomé Obin, Rigaud Benoît, Wilson

RENE DEPESTRE, poète, essayiste et écrivain haïtien, est membre du Secrétariat de l'Unesco. Il est l'auteur de nombreux recueils de poèmes, récits et essais. Parmi les plus récents, il faut citer En état de poésie, Alleluia pour une femme-jardin, Bonjour et adieu à la négritude. Il a collaboré à deux œuvres collectives de l'Unesco : Africa en América Latina (l'Afrique en Amérique latine) et América Latina en sus ideas (l'Amérique latine à travers ses idées).



Préfète Duffaut, Le ciel et la terre (1959). Dans tous ses paysages, généralement construits dans un mouvement descendant de colonnes qui semblent d'une matière encore en fusion, Duffaut représente toujours son Jacmel natal.

Photo M. Warren E. Leon Jr. © Detroit Free Press

Bigaud, Castera Bazile, Préfète Duffaut, Louverture Poisson, Jasmin Joseph, Micius Stephane, et une dizaine d'autres se mirent à transformer sur une toile l'oniromanie radical d'Haïti. Dès lors, les formes en liberté connurent la frénésie, le ravissement, la fantaisie débridée, la générosité tous azimuts, l'accord fulgurant à de nouvelles saisons de l'imaginaire collectif littéralement ébloui. Il s'ensuivit la patience hallucinée de tout un peuple d'artistes devant les moindres détails du réel et du rêve haïtiens, pour en dresser un inventaire fantastique, d'une fraîcheur lyrique à vous couper le souffle.

Aux maîtres que nous avons cités se sont joints d'autres : J.E. Gourgue, Antonio Joseph, Casimir Laurent, Séneque Obin, André Pierre, Dieudonné Cédor, Gérard Valcin, Robert St. Brice. Et encore d'autres mains, à tous les horizons d'Haïti, qui passaient les terribles travaux et les jours d'un peuple crucifié à l'exubérance rebelle d'un vouloir vivre aussi riche en énergie thermique que le soleil lui-même. Il s'agit d'un mouvement dans le plein sens dynamique du mot, puisque les *tap-tap* (cars populaires) qui circulent sur les mauvaises pistes du pays n'ont pas échappé à la fureur picturale de leurs usagers. Les dieux ambulants à tous les carrefours veillent sur le croisement des

scènes bibliques avec les spectacles d'une vie quotidienne aux abois. En Haïti, l'imaginaire a des roues de tap-tap, l'imaginaire fait des acrobaties pour joindre les deux bouts d'un réel endiablé-endiablant, d'un réel enragé, d'un réel à ne pas rencontrer au coin d'un bois. Les peintres haïtiens vont cependant vaillamment à sa rencontre et lui jettent au visage des coups de pinceau mouillé de tendresse et de beauté. Tout un monde masqué résiste ainsi aux assauts quotidiens de la misère et de la difficulté d'être haïtien dans sa propre Haïti et partout ailleurs. Les dieux fous de la peinture continuent à faire des excès de vitesse sur les routes poussiéreuses d'Haïti.

Où sont les « peintres naïfs » dans toute cette lumière en folie ! Où sont les « primifs » modernes de la Caraïbe masquée ? Décidément, il n'y a jamais eu de phénomène « naïf » en Haïti. C'est l'engouement douteux du tourisme qui a vite mis une étiquette de naiveté sur le phénomène de création qui « possède » l'imaginaire pictural haïtien. Et pour célébrer en poète cette *renaissance haïtienne* je suis humblement l'exemple d'Apollinaire devant les toiles de Rousseau (le Douanier). Maîtres du merveilleux en Haïti, grands « loas » itinérants de la joie et de la douleur, j'invite le monde à regarder « passer vos bagages en franchise à la porte du ciel » ! ■

\* Loas : Dans le vaudou un *loa* est un être surnaturel, un dieu ou un démon, un esprit ou un génie.

# La peinture contemporaine en Amérique latine

Un art multiple et reconnaissable

par Carlos Rodriguez Saavedra

**D**EPUIS plus de quatre siècles, les expressions artistiques de l'Amérique latine ont été marquées par le choc, l'imposition ou l'influence, diversement assimilée, du système occidental sur un immense territoire — occupé à l'origine par diverses cultures indigènes — et par l'amorce d'un processus de métissage lent et complexe. L'Amérique latine est ce vaste processus historique au cours duquel s'affirme un être énorme et pluriel, ouvert à toutes les expressions culturelles du monde et capable de les absorber toutes sans qu'en souffre son identité.

L'abandon des règles académiques et leur remplacement par l'assimilation, à des degrés divers, des tendances d'avant-garde, est la note dominante de la peinture latino-américaine à partir, en général, de 1920. Un trait commence alors à devenir fréquent chez les artistes des pays andins ou tropicaux : c'est la volonté d'exprimer dans le nouveau langage le matériau indigène, régional ou national. En ce qui concerne le Mexique, la peinture sera aussi utilisée comme un moyen d'exprimer une position politique et nationaliste.

CARLOS RODRIGUEZ SAAVEDRA, écrivain, essayiste et critique d'art péruvien, a publié de nombreux articles et études sur l'art précolombien et la peinture moderne d'Amérique latine.

La peinture murale née de la révolution a suivi au Mexique une courbe qui va de la glorification initiale à la controverse critique de la fin. Les œuvres d'Orozco, de Rivera et de Siqueiros ont un sens et un volume qui leur confèrent une place singulière dans l'histoire de l'art en Amérique latine. Et elles montrent aussi le potentiel de syncrétisme culturel du monde américain : la technique et le langage pictural de l'Occident y sont mis au service du nationalisme mexicain et de la revendication du passé aztèque, avec un accent délibérément anti-occidental. Le caractère monumental et la virulence descriptive de Rivera qui s'étale sur les grands édifices publics, en particulier le Palais national de Mexico, atteignent dans leur ensemble une grandeur jusqu'alors ignorée dans la peinture latino-américaine. En parallèle, exempts de rhétorique et de détails figuratifs, l'éclat et l'intensité tragique des images peintes par Clemente Orozco marquent le point culminant de la peinture de cette période. L'œuvre de David Alfaro Siqueiros, violemment engagée dans la politique révolutionnaire, comme la vie même de son auteur, a fait l'objet de grandes controverses. L'époque de la révolution et le muralisme lui-même ont néanmoins constitué, peut-être justement à cause des débats critiques auxquels ils donnèrent lieu, le point de départ de la peinture mexicaine contemporaine.

**DIEGO RIVERA (1886-1957), ▶**  
*La conquête du Mexique: portrait véritable de Hernán Cortés et asservissement des Indiens.*  
Fresque du Palais National de Mexico (1929-1935).

Comme les deux autres maîtres de la peinture murale — Orozco et Siqueiros — Rivera est un continuateur de José Guadalupe Posada. Sa peinture propose une nouvelle lecture du passé. C'est la conquête vue par ses victimes. Récrire l'histoire dans cette perspective et concilier la tradition précolombienne avec la modernité sont les deux grands thèmes de la Révolution mexicaine, et l'art mexicain contemporain y trouve son origine.



Photo © Tous droits réservés



▲ JOSE CLEMENTE OROZCO (1883-1948),  
*L'esclave*, huile sur toile (1947).

« Il n'y a pas d'autre chemin que le nôtre » avait affirmé Siqueiros qui était, avec Rivera et Orozco, à la tête du grand mouvement muraliste mexicain. Mais, refusant ce qu'il jugeait folklorique et démagogique dans ce mouvement, Orozco le quitta et préféra donner libre cours à son sens satirique, à sa vision tragique du monde et à sa conception très personnelle de la peinture. Pour le grand critique d'art guatémaltèque Luis Cardoza y Aragón, Orozco est l'auteur des « peintures murales les plus prodigieuses du continent » et le plus important des peintres latino-américains.

► raine. Sans le muralisme révolutionnaire, à la fois fondement et défi, qu'il fallait récuser ou dépasser, la peinture d'un Rufino Tamayo, par exemple, serait inconcevable, tout comme celle de José Luis Cuevas, et même — étant donné l'étendue du champ ainsi ouvert à l'art mexicain — celle de ses artistes les plus récents et les plus remarquables.

A l'autre bout du continent, au Brésil, c'est la provocante « Semaine de l'Art moderne », à São Paulo, en février 1922, qui a marqué l'irruption de l'art nouveau dans la vie publique. Le rassemblement de démonstrations d'avant-garde — en littérature, musique et dans les arts plastiques — réalisées par Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Mario de Andrade, Tarsila de Amaral, Lasar Segall, Victor Brecheret et Emiliano Di Cavalcanti, entre autres, fut d'abord destiné à proclamer le droit à la rébellion esthétique et à la liberté d'expression. Tout en exploitant les conquêtes des « ismes » européens, ces artistes vont chercher à retrouver des significations personnelles, populaires ou nationales. Quelques années plus tard, la reconnaissance internationale et l'appui officiel accordé à Cândido Portinari montrèrent à quel point cette révolution esthétique, autre qu'elle avait changé l'orientation de l'art, avait acquis des bases solides dans le pays. Né et élevé à la campagne, au milieu des plantations de coton et de café, Cândido Portinari est resté jusqu'à la fin fidèle aux images de son enfance: L'ensemble magistral des peintures murales qu'il exécuta pour le ministère de l'Education, à Rio de Janeiro, a démontré qu'il pouvait, dans un

langage pictural intégré et dans un style personnel, utiliser librement le vocabulaire du cubisme, de l'expressionnisme, voire du surréalisme, pour signifier les régions, les types ethniques et les produits du pays. Peu après, Mario de Andrade révélait les caractères principaux de son œuvre : traditionalisme, lyrisme, réalisme et nationalisme.

Dans le même temps, aux Caraïbes, une artiste cubaine d'une puissante personnalité, Amelia Peláez, qui avait assimilé puis rejeté de manière sélective, à Paris, les enseignements de maîtres tels qu'André Lothe, travaillait à partir des conquêtes formelles du cubisme pour exprimer des sujets caractéristiques des tropiques, en particulier dans ses natures mortes. Un autre artiste cubain, Wifredo Lam, entamait à cette époque son voyage dans le monde de la peinture, en y apportant des éléments natifs et ancestraux qu'il affranchira ensuite, grâce à son contact avec Picasso et les surréalistes, en créant des images insolites pour l'art occidental.

A l'extrême opposé, la peinture argentine et uruguayenne, exempte de racines préhispaniques, étrangère aux revendications nationalistes et politiques, s'est inscrite dès le début dans les grands courants de l'art occidental. Emilio Petoruti, qui vivait en Italie, à Florence, depuis 1913, rentra à Buenos Aires en 1924, riche d'une formation qui allait de l'étude des maîtres du 15<sup>e</sup> siècle à son attachement pour les chefs de file du tout nouveau « futurisme ». Au moment de son retour en Argentine, il avait déjà maîtrisé, dans sa pein-

◀ DAVID ALFARO SIQUEIROS (1898-1974),  
*Le baiser*.

L'impétuosité avec laquelle il mena sa vie, pleine d'aventures et de vicissitudes, on la retrouve, au service de ses idées révolutionnaires, dans son œuvre plastique. Ses peintures murales comme celles des deux autres grands muralistes mexicains, Rivera et Orozco, ornent de nombreux édifices publics de son pays (comme la célèbre *Révolution mexicaine*, d'une surface de 450 m<sup>2</sup>), mais aussi du Chili et de Cuba. Influencée par l'expressionnisme et le surréalisme, son œuvre est surtout d'inspiration sociale et prolétarienne.



Photo © Almasy, Paris  
Photo © Galerie Maeght, Paris

▲ RENE PORTOCARRERO (né en 1912),  
*Carnaval*, gouache (1970).

Cuba est au centre des préoccupations de Portocarrero, et surtout La Havane, son folklore, ses fêtes, la tradition afrocubaine. Dans ses paysages urbains, où se retrouvent les traditions du vitrail et du baroque qui stylisent l'île, les maisons bougent au rythme de la forme et de la couleur. Portocarrero travaille pratiquement sur trois thèmes : les portraits de Flora, le carnaval et la ville. Trois images et un style dont il fait présent à l'identité cubaine.

ture, les schémas proposés par Braque et surtout par le cubisme synthétique de Juan Gris. D'autres artistes — Horacio Butler, Juan del Prete, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Raúl Soldi, Raquel Forner, Lino Eneas Spilimbergo, parmi beaucoup d'autres — ont, au cours de ces années, contribué d'une manière décisive, par des œuvres qui révélaient une assimilation créatrice, individuelle, des principaux courants de l'Ecole de Paris, à l'affirmation de l'art moderne en Argentine.

L'Uruguay donne à l'art latino-américain de cette période l'œuvre de deux artistes tout à fait différents l'un de l'autre. Pedro Figari couronna une existence bien remplie, consacrée avec succès à diverses activités humanistes, en se livrant à la création picturale dans la veine post-impressionniste de Bonnard. Joaquín Torres García, dont la renommée n'a cessé de croître depuis sa mort, en 1949, à Montevideo, incarne le plus haut niveau de réalisation de la pensée plastique latino-américaine de ce temps. Sa vie entière fut, au cours de ses séjours et de ses expériences dans plusieurs villes — Barcelone, New York, Paris, Montevideo — une incessante recherche picturale et intellectuelle visant à résoudre un problème capital : celui du rapport entre la réalité, représentée habituellement par la peinture, et l'absolu qu'elle cherche à signifier, entre le provisoire de toute image et l'éternité de l'idée. Face au descriptif et au transitoire, Torres García élabora sa théorie de « l'universalisme constructif ». Sa *Metafísica de la prehistoria indoamericana* et son livre *Estructura*



▲ JORGE CAMACHO (né en 1934),  
*L'Ornoscopio*, huile sur toile (1981).

Chez le peintre cubain Camacho, la mort danse la rumba. Pour les Cubains aussi la Camarde est une compagne de la vie. Le monde de Camacho est un ossuaire. Ses squelettes en métamorphose sont à la fois surréalistes et chargés de rites africains. Ils renvoient à Breton et au dieu Chango, ils sont en même temps macabres et ludiques, tiennent beaucoup de Bosch et de Goya et, certainement, de José Guadalupe Posada.

analysent les fondements de l'art américain ancien et établissent les principes constructeurs de l'art nouveau. Inspiré par ce modèle, Torres García inventa un alphabet symbolique — une cryptographie constructive — qui tendait à une expression, ayant valeur universelle, de l'homme et de la réalité.

Au Pérou, l'apparition et l'activité, de 1920 à 1940, des peintres appelés « indigénistes » répondait à une réalité sociale autant qu'à une exigence esthétique : créer un art qui ait une signification propre, fondé sur des images et des valeurs propres, autochtones, et rendre ainsi, par le biais de cet art, au natif du pays et à son milieu le rôle qui leur revenait, de droit, dans la culture péruvienne. A partir de 1920, José Sabogal réunit autour de sa peinture et de sa parole quelques élèves — Julia Codesido, Enrique Camino Brent et Camilo Blas, entre autres — qui vont former le groupe de l'art indigéniste. Pour la première fois dans la peinture péruvienne, le répertoire thématique est exclusivement constitué par un inventaire et une représentation de l'homme, des coutumes, de l'architecture et du paysage, en particulier dans les communautés andines et dans l'intérieur du pays.

La grande figure vénézuélienne de cette époque est sans conteste Armando Reverón. Après des études aux académies de Madrid et de Barcelone, Reverón accomplit dans son pays une œuvre qui révèle une personnalité toute d'exigence et de consécration à son art, et qui, dans ses dernières étapes, pourrait se définir comme un illuminisme absolu. Issue d'un ►



▲ HERVE TELEMAQUE (né en 1937),  
*Hommage au signe égal*, collage  
(1983).

Artiste haïtien, Télémaque a étudié aux Etats-Unis de 1957 à 1960, puis s'est fixé à Paris en 1961. D'abord influencé par l'abstraction lyrique de l'école américaine, il a effectué depuis un retour aux sources du surréalisme (Chirico, Magritte), qui lui a fait découvrir l'objet comme élément important du paysage urbain.



▲ JOAQUIN FERRER (né en 1929),  
*Espace inquiété*, huile sur toile (1978).

Peintre et graveur cubain, Ferrer est venu à Paris en 1960, grâce à une bourse de son gouvernement, pour étudier la peinture. C'est dans cette ville qu'il s'est lié au milieu surréaliste et a mené en grande partie sa carrière avec des expositions collectives et personnelles. Les « géométries » élancées de Ferrer s'ordonnent comme une végétation à la fois somptueuse et retenue, le plus souvent en deux tonalités tranchées.



ALICIA PENALBA (1918-1982), ►  
*Grande liturgie végétale*, bronze  
(1957).

Après avoir obtenu le prix de peinture au Salon national de Buenos Aires, sa ville natale, Alicia Penalba s'installe à Paris en 1947. C'est alors qu'elle se convertit à la sculpture. Dès le début, elle trouve son style dans les formes élémentaires. Ses premières œuvres, intitulées « totems », paraissent évoquer de grandes formes végétales pétrifiées, comme celles des cactus géants que l'on voit sur les flancs de la cordillère des Andes. Ses œuvres ultérieures maintiendront toujours cet aspect à la fois végétal et architectonique.

► impressionnisme qui peu à peu s'affranchit presque totalement du support objectif, cette œuvre, dans ses périodes dites « blanche » et « ocre », identifie la lumière éblouissante des Caraïbes au motif même de la peinture.

La Seconde Guerre mondiale a fait que les tendances européennes se sont rapprochées de l'Amérique latine. Grossie par l'effet du conflit, l'image de l'Europe s'est projetée, agrandie aussi dans le domaine de l'art, sur la conscience latino-américaine. De plus, cette guerre a entraîné le retour à leur pays d'origine d'artistes formés au sein des tendances de l'Ecole de Paris. La présence et l'apport — liberté conceptuelle et expérimentation formelle — de certains de ceux qui revinrent en Amérique ont définitivement contribué à la modernisation-occidentalisation de la peinture latino-américaine. L'après-guerre, surtout à partir des années 50, eut un effet différent : le centre d'expériences se fixant à New York, cette ville commença à exercer, à partir de 1955, une forte influence, en tant que foyer de rayonnement des nouvelles tendances et pôle d'attraction, sur les jeunes artistes latino-américains.

L'ouverture et le pluralisme de l'art latino-américain se sont maintenus et d'une certaine manière accentués au cours

de la période de renouvellement qui a débuté vers 1960. Au cours de ces années, on voit se profiler, dans la plupart des pays d'Amérique latine, une peinture qui répond de façon créative à sa propre situation culturelle en assimilant pleinement les propositions esthétiques contemporaines. Chez les plus grands artistes de cette période, l'identification du fond et de la forme, la sublimation du signifié par le signifiant, font apparaître tous ces contenus inédits — ouverture sur un vécu jusqu'alors ressenti culturellement, mais pas encore visualisé objectivement — qui sont la marque des authentiques créations esthétiques. Tel est le cas de Wifredo Lam, de Rufino Tamayo et de Roberto Matta.

Tamayo, dont la formation initiale remonte à la dernière étape du muralisme mexicain, échappe et s'oppose en quelque sorte aux limitations politiques et nationalistes de l'art de la révolution, grâce à la pureté de son propre impératif créateur et aux instruments qu'il reçoit des tendances d'avant-garde. Le post-cubisme lui permet de rompre la forme et, simultanément, d'en libérer le contenu. Celui-ci fait essentiellement référence à une symbolique magique, mythique, précolombienne ou folklorique. Mais c'est la faculté esthétique, chez Tamayo, de transformer ce matériau en formes structurées d'un lyrisme chromatique raffiné qui

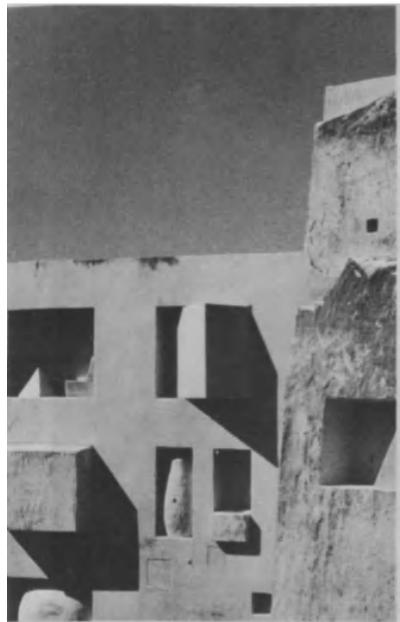


Photo © Damián Bayón, Paris



Photo © Tous droits réservés

en fait une œuvre d'art. C'est pourquoi, tout en déclarant posséder personnellement « des racines très profondes », il peut aussi affirmer qu'une œuvre d'art est « un produit dont la valeur provient uniquement de ses qualités plastiques, obtenues par un processus d'épuration jusqu'à en atteindre l'essence ».

La peinture de Wifredo Lam met en évidence l'effet catalyseur que l'optique bouleversante, révolutionnaire de Picasso a pu produire chez un jeune artiste cubain riche d'empreintes originelles. « Ce qu'il apprit de Picasso et de la sculpture océanienne et de l'Afrique occidentale, écrit G. Chase, l'a relié à son propre héritage afro-cubain. » Dès lors, on a voulu voir dans l'œuvre de Lam la transposition immédiate, en termes picturaux, des religions dites primitives, animistes et fétichistes, et de la jungle. C'est là une manière de voir simplificatrice qui néglige la part indéchiffrable du processus créateur. Analogue sur ce point à celle de Tamayo, la peinture de l'artiste cubain dévoile aussi une dimension réelle de l'infrastructure culturelle de l'Amérique latine. Son œuvre, où les anciennes racines sont devenues signes, présente une lecture inquiétante et s'impose avec une ténèbreuse autorité.

L'effet du surréalisme sur Roberto Matta fut semblable à

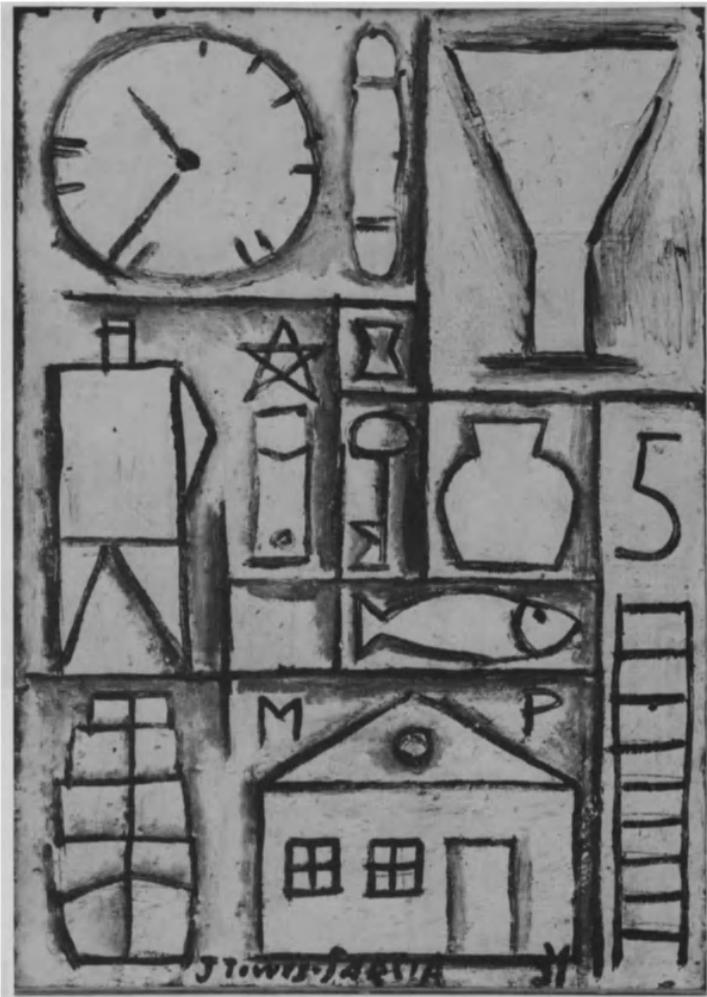
◀ GONZALO FONSECA (né en 1922),

*Sculpture, marbre (1970).* Architecture ? Constructions fantastiques ? Enigme plutôt, intemporelle et métaphysique. L'artiste uruguayen Fonseca a transféré à la sculpture la leçon de Torres García : comme chez celui-ci, son œuvre paraît animée d'un sentiment cosmique. Le « constructivisme humaniste » est pour Fonseca le bloc vu comme espace habitable. Des reliefs, des signes, des époques y sont intégrés dans l'unité de la forme et la compacité du volume, mais se distinguent en tant que mondes car ils sont construits à des échelles différentes.

◀ ANTONIO FRASCONI (né en 1919),

*La tempête se lève, xylographie.*

L'artiste uruguayen Frasconi est, depuis dix ans, l'un des plus éminents graveurs sur bois du continent. Vivant depuis de nombreuses années aux Etats-Unis, où il travaille et enseigne, Frasconi a imposé dans ses gravures sur bois en couleur un style qui cherche à dépasser les moyens de cet art pour atteindre la délicatesse d'une peinture orientale tout en gardant la force et la fermeté du trait.



▲ JOAQUÍN TORRES GARCIA (1874-1949),  
*Constructif en blanc* (1931).

En 1891, à l'âge de 16 ans, il quitte Montevideo, sa ville natale, où il ne reviendra qu'en 1934, pour une longue odyssée créatrice qui le conduit, dans le premier tiers du siècle, à Barcelone et à Paris, et lui fait découvrir les grands courants de l'avant-garde européenne. Ses tendances iconoclastes apparaissent déjà dans un texte de jeunesse écrit à Barcelone : « Il n'y a rien de plus beau

que d'oublier le passé pour partir à l'aventure. Je suis ennemi de toute tradition, quelle qu'elle soit. » S'inspirant de l'œuvre de Van Doesburg et de Mondrian, Torres García jeta les bases de l'un des deux ou trois grands mouvements de l'art latino-américain du 20<sup>e</sup> siècle : le constructivisme. Il développa son activité pédagogique et novatrice dans sa création personnelle, mais aussi, au plan théorique, dans ses nombreux articles, livres et conférences.

celui de Picasso sur Lam. Venu d'un pays — le Chili — qui s'inscrit dans la tradition occidentale, vierge d'une charge culturelle précolombienne ou africaine, mais doué d'un intense pouvoir visionnaire, Matta a fait une œuvre picturale insolite, même dans le cadre de l'avant-garde. La transgression n'est pas due, ici, à des innovations techniques ou formelles, mais à la création d'un espace — un univers illimité — animé d'une étrange énergie dynamique et hanté par des êtres ambigus, fulgurants, érotiques, violents, qui exercent néanmoins un troublant pouvoir de fascination.

Les générations qui ont immédiatement suivi élargissent plus encore le canal d'expression, au sein d'une internationalisation croissante, de la peinture du Continent. A la présence en Equateur d'artistes tels que Diógenes Paredes, Eduardo Kingman et Oswaldo Guayasamín, parti de l'indigenisme pour aboutir, avec une rigueur inégalée, à l'expressionnisme, (particulièrement dans les tableaux, les peintures murales et les sculptures de Guayasamín) succède celle, plus complexe par le contenu et la qualité, plus nettement picturale, d'artistes tels qu'Enrique Tábara, Aníbal Villacís et Oswaldo Viteri.

L'espace originellement créé par la rupture qu'avait imposée l'œuvre de Reverón fut occupé au Venezuela par une ►



Photo © Tous droits réservés



Photo © Baldo Pestana, Paris

▲ GERARDO CHÁVEZ (né en 1937),  
*Mère Terre*, huile sur toile (1979).

Dans la peinture de Chávez, artiste péruvien vivant depuis de nombreuses années à Paris, l'imaginaire s'impose comme le thème absolu. Le monde des formes qu'il crée, en perpétuelle métamorphose physiologique, est un monde du possible en marge de celui de notre expérience quotidienne. Des échos du baroque espagnol assimilé par son pays, des échos, aussi, des grands peintres qui le fascinèrent pendant son adolescence (Bosch, Brueghel) donnent à la démesure de cette peinture puissamment personnelle des racines culturelles.

◀ RUFINO TAMAYO (né en 1899), *L'Homme au téléphone*, huile sur toile (1956).

L'artiste mexicain Tamayo commence à peindre en s'inspirant de la géométrie structurale et symbolique de la sculpture précolombienne. Mais bientôt ses formes acquièrent le mouvement, se font plus abstraites comme les couleurs plus subtiles, et les thèmes s'universalisent. Avec ses anatomies insolites, il se rapproche du surréalisme. Breton disait de lui qu'il insérait le quotidien dans le cadre de la poésie et du rythme.

aussi rare aujourd'hui. Les premiers néo-figuratifs — Deira, de la Vega, Macció, Luis Felipe Noé, Antonio Seguí — ont suivi des voies diverses. Seguí a su doter sa thématique d'une animation où l'humour s'allie au drame, sans littérature, en termes strictement picturaux. Le groupe des géométriques est l'un des plus cohérents, malgré la ligne individuelle suivie par chacun de ses membres. Vidal, Brizzi, McEntyre, Silva et le concept de « peinture génératrice » qu'ils ont créé a marqué un progrès par rapport au géométrisme statique. Expérience vécue du secret et langage précis, traduction en lignes de l'énergie qui anime le monde, de la vitalité qui stimule l'existence, l'art génératif utilise la langue de l'ère technologique qui est la sienne.

Le groupe appelé « Recherche d'Art visuel », fondé à Paris dans les années 60, et dont faisaient partie Gyula Kosice, Hugo Demarco et Julio Le Parc, a, mieux que nul autre, exprimé le besoin de transcender d'une manière constructive le plan du support pictural, et la possibilité d'élaborer des œuvres tridimensionnelles, riches en effets optiques et en valeurs cinétiques.

L'aventure plastique qui a fait suite à la prédominance de l'indigénisme, au Pérou, se caractérise par une ouverture croissante aux propositions contemporaines — depuis la liquidation des messages, propre à l'Ecole de Paris, jusqu'à l'appropriation du langage abstrait — et, simultanément, par l'emploi, chez quelques artistes majeurs, de ces mêmes propositions pour exprimer des valeurs impersonnelles, mythiques, magiques. Tel a été le cas, à partir des années 60, de Fernando de Szyszlo qui a su rendre un contenu péruvien,

► pléiade d'artistes qui, en général, ont recueilli et projeté le langage ultime de l'art contemporain. Jesús Soto — né en 1923 — commença en 1955 à employer le plexiglas pour faire des compositions dont l'effet, par l'interrelation et le jeu des plans, produisait une sensation de vibration optique singulière, comparable, quoique plus subtile encore, à celle obtenue jusqu'alors par les expériences de l'abstraction géométrique. Plus tard, à partir de 1958, il eut recours à des fils de métal qui, par un jeu d'ensemble au-dessus de surfaces, lui permettaient de créer des espaces multidimensionnels où se produisaient des effets insolites d'un dynamisme sans précédent dans l'art abstrait. Le champ de l'art abstrait a été exploité par un bon nombre d'autres excellents artistes vénézuéliens. Carlos Cruz-Díez est l'auteur d'une œuvre solide, soigneusement construite et d'un singulier raffinement optique, dont les « Physichromies » sont un bon exemple.

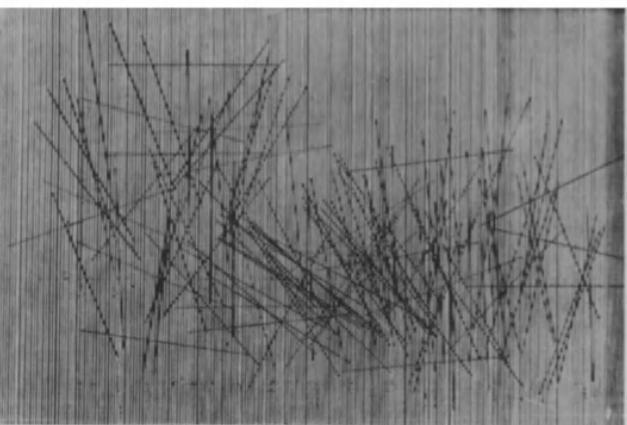
La riche complexité de la peinture argentine au milieu des années 60, a conduit Tomás M. Messer à s'interroger sur les raisons de l'émigration endémique d'excellents artistes vers d'autres centres artistiques. Globalement parlant, on pourrait signaler que le processus qui va du premier informalisme jusqu'à la peinture actuelle a permis d'affermir et d'éclaircir les positions. L'expressionnisme abstrait de Sarah Grilo et d'Antonio Fernández Muro vient à l'appui de cette assertion. La sensibilité expressive et chromatique de la première a atteint un degré de maturité qu'on rencontre rarement chez les artistes d'avant-garde. Et la rigueur constructive de Fernández Muro s'accompagne d'un équilibre classique, tout



Photo © M. Rojas-Mix, Paris

▲ OSWALDO GUAYASAMIN (né en 1919),  
*Les Mains de la Protestation*, huile sur toile  
(1968).

Lié aux fresquistes mexicains par la profondeur autochtone et partageant leur admiration pour Picasso, le peintre équatorien Guayasamin cherche ses racines dans la terre et dans le peuple. Plus que l'histoire, ce sont les espaces qui l'intéressent : la géographie abrupte qu'il contemple superbement du haut du Pichincha ou humblement de la vallée de Quito. Plus qu'au passé, il s'intéresse à l'âme de l'Equateur qu'il traverse de part en part dans la série des « mains ».



▲ JESÚS SOTO (né en 1923),  
*Vibration (la piscine)*, bois et  
plastique (1962).

Pour l'artiste vénézuélien Jesús Soto, la véritable abstraction ne peut se réaliser qu'à travers le mouvement. Non pas mécanique, mais virtuel : mouvement que le spectateur crée en se déplaçant, vibration qui produit la répétition d'éléments formels, superposition d'objets géométriques sur fonds striés, réverbération de deux trames en moiré. Soto essaie de se libérer complètement de l'art figuratif.

CARLOS CRUZ-DIEZ (né en 1923),  
*Physichromie*, technique mixte  
(1967).

Le peintre vénézuélien Cruz-Diez développe dans les « physichromies » sa théorie de la couleur additive. En utilisant de fines lamelles transparentes ou opaques séparées par des espacements réguliers, il se sert du rouge, du vert, du noir et du blanc pour créer une interaction de couleurs qui agit sur la rétine et y reproduit la totalité du spectre. Selon les déplacements de la lumière et du spectateur, les effets sont variables à l'infini.

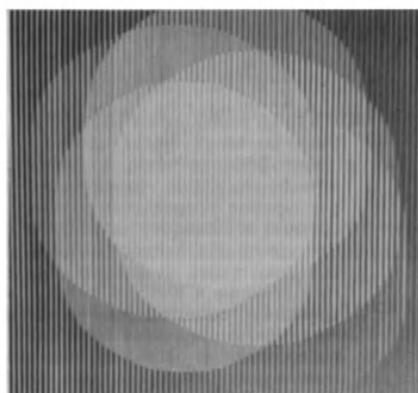
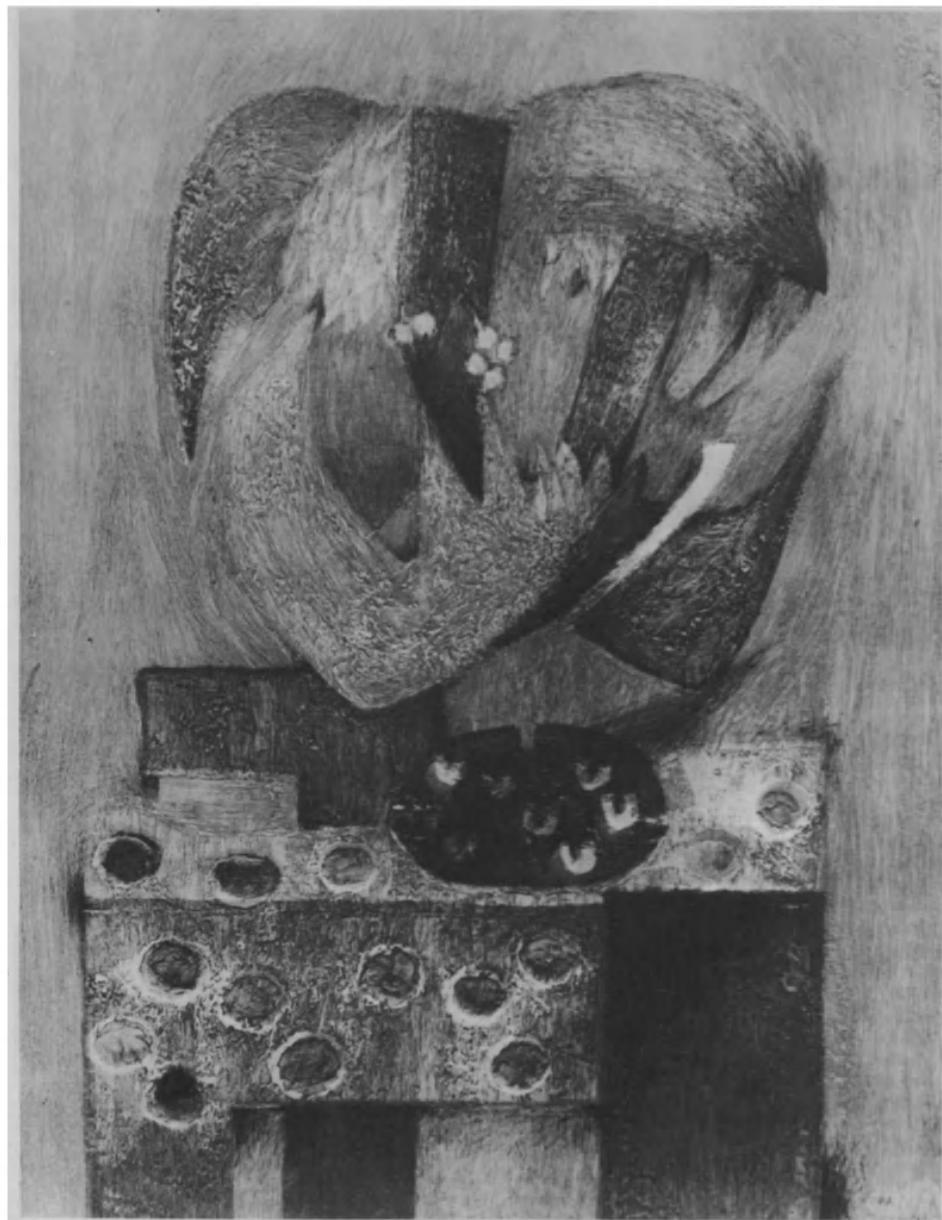


Photo © M. Rojas-Mix, Paris

fait d'allusions formelles et de qualités chromatiques, dans un langage purement abstrait.

La peinture brésilienne, elle aussi, est entrée dans le langage contemporain, par delà l'influence de l'avant-garde parisienne, à partir des années 50 et surtout dans la décennie suivante, lorsque la projection de l'art nord-américain s'est substituée à celle de l'art européen. Iberê Camargo, Arcanio Ianelli — fidèle à un formalisme intense, à l'europeenne —, Ivan Serpa et Manabu Mabe sont quelques-uns des représentants de la nouvelle peinture à cette époque. Vers la fin des années 60 et dans celles qui ont suivi, le panorama pictural s'enrichit et se pluralise. A partir de 1970, la nouvelle peinture brésilienne couvre toutes les formes d'expression contemporaines.

Au Mexique, la génération des artistes venant après Rufino Tamayo — auteur de la rupture avec le muralisme révolutionnaire — est celle qui incorpore à sa peinture les nouvelles tendances de l'art contemporain. Ce fut un groupe de jeunes, dont Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Pedro Coronel, Lilia Carrillo, Alberto Gironella, Vlady et José Luis Cuevas, qui, aux alentours des années 50, amorça l'ouverture et accueillit les propositions étrangères. Doués et réceptifs, ils empruntèrent des chemins divers, ouvrant ainsi l'éventail conceptuel qui constitue aujourd'hui la terre ferme de l'art mexicain. Très tôt, José Luis Cuevas fait preuve d'une maîtrise incisive et désabusée dans la description de ses personnages, membres de toute une tragi-comédie. La sensibilité pénétrante, sarcastique, de sa plume, de son crayon et de son encre le situe rapidement au premier rang de sa géné-



▲ **FERNANDO DE SZYSZLO** (né en 1925),  
*Maison-Huit*, gravure (1975).

L'indigénisme s'est développé en tant que tendance importante dans la région des Andes. Lancé au Pérou par José Sabogal et Julia Codesido, il aboutit à l'indigénisme abstrait de Szyszlo qui recueille la tradition quechua et la transforme en peinture contemporaine. L'œuvre de Szyszlo, qui s'appuie sur la littérature, cherche à sauvegarder les mythes ou, à défaut, à les inventer.



▲ **JUAN CARLOS LANGLOIS** (né en 1926),  
*Miguel Angel Asturias*, série des *Hommages*, encres de Chine sur papier (1981).

« Peinture-poésie » : c'est ainsi que Léopold Sédar Senghor qualifie l'œuvre du peintre argentin Juan Carlos Langlois dans laquelle il remarque « une certaine ressemblance avec l'art chinois et précolombien ». L'art de Langlois est un art de la métamorphose ; l'image y est ramenée à ses éléments essentiels qui sont fondamentalement, dans le cas de l'Amérique latine, « l'os, la racine et le nuage ».

▲ **ARMANDO MORALES** (né en 1927),  
*Deux figures*, huile sur toile (1970).

Peintre, graveur et dessinateur nicaraguayen, Morales a vécu de longues années à New York. Tour à tour figurative et abstraite, son œuvre, dans sa dernière phase — celle qui a le plus contribué à la faire connaître — a pris un tour « métaphysique » ou « onirique », avec de grandes figures, le plus souvent des nus féminins, sur des fonds sombres ou un ciel obscurci par un tapis de nuages.

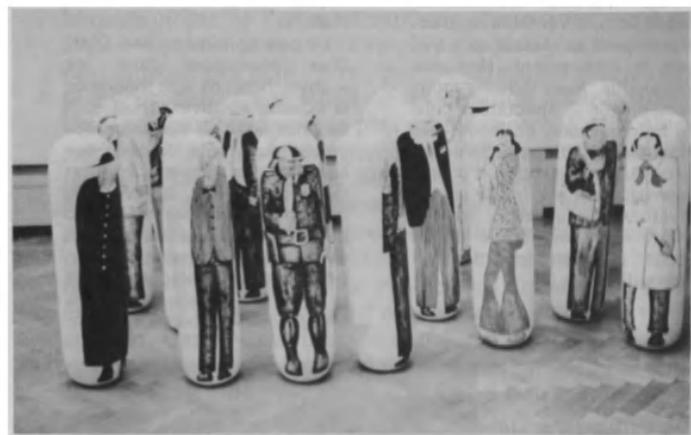


Photo © M. Rojas-Mix, Paris

▲ **JULIO LE PARC** (né en 1928),  
*Tapez sur les privilégiés*, culbutos (1968).

En 1960 se fonde à Paris le groupe « Recherche d'Arts Visuels » qui provoque la participation du spectateur au moyen d'effets optiques et cinétiques. Le peintre argentin Le Parc ajoute une incitation ludique, et il arrive que ses images deviennent figuratives. Le Parc continue à solliciter la participation du spectateur, cette fois pour l'inviter à cogner sur les personnages de l'establishment en les transformant en culbutos, ces jouets basculants qui retrouvent toujours leur équilibre.



Photo © Damian Bayón, Paris



Photo © M. Rojas-Mix, Paris

▲ ENRIQUE ZANARTU (né en 1920),  
*The Beachcomber*, huile sur toile (vers 1962).

Si l'artiste chilien Zanartu est plutôt surréaliste qu'abstrait, c'est qu'il personnifie les silhouettes qui habitent ses espaces. Il joue de l'ambiguïté qui vient de ce que les formes sont des personnages et les taches des paysages, il joue de deux logiques : celle du « réel », celle de la « forme ». Pour finir, tout n'est qu'illusion. Ainsi le *beachcomber* qui erre sur les grèves.



Photo © Tous droits réservés

▲ FERNANDO BOTERO (né en 1932),  
*Cavalier*, bronze (1981-1982).

Par son style qui recueille l'héritage de l'art populaire, comme par son exploration du quotidien, l'art du peintre colombien Botero crée une identité. C'est un monde de l'énormité : Botero voit tout en gros, l'histoire de l'art comme les grosses nappes et les grosses pastèques de ses natures mortes. La « grosse image » qu'il a composée lui permet de s'approprier le monde et de le restituer colombien.

► ration. Peu après, certains évoluent vers le géométrisme, et parmi eux se distingue Manuel Felguerez. L'intelligence de son fondement théorique, la rigueur de ses méthodes et le style avancé de ses recherches — il travaille actuellement avec des ordinateurs — font de l'œuvre de cet artiste, d'une extrême sensibilité, l'une des plus importantes, dans son genre, du Continent. D'autres, tels Francisco Toledo et Alberto Gironella, « créent un rapport différent avec les choses, avec le monde de l'existant, à la fois critique et onirique », dit l'historien et critique Jorge Alberto Manrique. Sans avoir la perméabilité instantanée des artistes argentins, mais doués d'une capacité sélective d'assimilation et de maturation profonde, ces jeunes peintres mexicains représentent aussi le plus haut niveau de la peinture latino-américaine.

Au Chili, dans la génération qui suit celle de Roberto Matta, occupent à juste titre une place prééminente des artistes comme Nemesio Antúnez qui, ces dernières années, manifeste dans sa peinture un souci de l'humanité anonyme, en un signe foisonnant, tamisé par la graphie picturale, et Enrique Zanartu qui scrute la réalité intérieure la plus profonde, la plus obscure.

Alejandro Obregón est, en Colombie, le fondateur et le plus haut représentant de la peinture contemporaine. En effet, son œuvre, nourrie de la sève même des tropiques latino-américains, crée, rayonnante de force, ses propres mythes, ses propres images. Fernando Botero, mondialement connu par son style-concept de la forme — ronde, pleine, poussée jusqu'à son extrême limite circulaire — est un artiste complexe. Réaliste et satirique, ironique et satisfait devant la réalité qu'il grossit dans un sens sarcastique, il est plus ambigu et plus subtil que ne se l'imaginent les heureux collectionneurs de ses œuvres. L'élégance, la compassion et jusqu'à la tendresse de ses images affleurent, tout juste insinuées, dans la plénitude de leurs formes. La peinture colombienne la plus récente montre la richesse des dons et la multiplicité conceptuelle des nouvelles générations.

L'un des processus de développement les plus étonnantes, par l'ampleur et la qualité de ses résultats, est celui qui a récemment été accompli par la peinture en Bolivie. La peinture contemporaine fait son apparition en Bolivie avec des artistes comme María Luisa Pacheco qui, à New York, maintient son tréfonds andin sous des formes abstraites, et Gil Imaná, parmi les plus importants. Alfredo La Placa, ►

Nous signalons ici, pour compléter l'information de nos lecteurs, quelques-uns des artistes latino-américains contemporains dont nous n'avons pu, à notre grand regret, étudier les œuvres dans ce numéro, et dont la liste n'est certes pas exhaustive.

<b>Argentine</b>	da Veiga Guinard, Alberto Volpi, Alfredo	<b>Costa Rica</b>	Carballo, Fernando	<b>Guatemala</b>	Aldana, Diaz Cabrera, Roberto Recino Rojas, Elmer	<b>Pérou</b>	Braun, Herman Tsuchiya, Tilsa
Aizenberg, Roberto Bonevardi, Marcelo Chab, Víctor Kemble, Kenneth Krasno, Rodolfo Ocampo, Miguel Peluffo, Marta Pucciarelli Sobrino, Francisco Testa, Clorindo Tomasello, Luis		<b>Chili</b>	Balmes, José Bonati, Eduardo Bru, Roser Cienfuegos, Gonzalo Dávila, Juan D. Dittborn, Eugenio Irarrázaval, Pedro Lira, Benjamín Núñez, Guillermo Opazo, Rodolfo Téllez, Eugenio Toral, Mario	<b>Cuba</b>	Bermúdez, Cundo Carreño, Mario Herrera Zapata, Julio Martínez Raúl Rodríguez, Mariano	<b>Honduras</b>	Ruiz Matute, M.A.
<b>Bolivie</b>				<b>République dominicaine</b>	Cester, José	<b>Mexique</b>	Coronel, Pedro Coronel, Rafael Corzas, Francisco Martínez, Ricardo Nissen, Brian Reyes, Aurora Rubalcava, Cristina Van Gunten, Roger
Baptista, Carmen da Silva, Alfredo Ugalde, Gastón Valcárcel, Roberto		<b>Colombie</b>	Cárdenas, Juan Cárdenas, Santiago Coronel, Cecilia Grau, Enrique Hernández, Manuel Rayo, Omar Rojas Herazo, Héctor del Villar, Hernando	<b>Equateur</b>	Almeida, Gilberto Aráuz, Carlos Bueno, Mauricio Cifuentes, Hugo Jácome, Rámiro Molinari, Luis Pavón, Germán Ricaurte, León Svistoonoff, Nicolás	<b>Panama</b>	Alvarado, Antonio Dutary, Alberto
<b>Brésil</b>				<b>El Salvador</b>	Solís, Armando	<b>Paraguay</b>	Careaga, Enrique Colombino, Carlos Rolandi, Carlos
Amaral, Antonio Henrique Dacosta, Milton Djanira Netto, Gontran Piza, Arthur Luiz dos Prazeres, Heitor de Resende Carvalho, Flavio							Venezuela Borges, Jacobo Carreño, Omar Colmenares, Asdrúbal Guinand, Edgard Hung, Francisco Hurtado, Angel Lucena, Victor Manaura, Mateo Navarro, Pascual Otero, Alejandro Palacios, Alirio Paleo, Héctor Quilici, Pancho Sánchez, Edgar Valera, Victor

► Alfredo Da Silva et María Esther Ballivián sont de ceux qui cultivent l'abstraction à outrance. Enrique Arnal est le plus doué et le plus brillant. La revendication sociale, la recherche de la qualité picturale en elle-même, le paysage en abstrait et l'intimisme ont leurs représentants — Valcárcel, Herminio Forno, Inés Córdoba, Gustavo Madeiros, Chela Rodó, notamment — dans la peinture récente, tandis que de nouvelles générations d'artistes se manifestent non seulement à la Paz mais aussi en plusieurs points du pays.

Le succès précoce de l'artiste guatémaltèque Rodolfo Abularacha s'est confirmé, ces dernières années, au niveau latino-américain et international. Ses dons extraordinaires, sa productivité, sa recherche d'un style et son incursion dans l'art précolombien, à la manière de Rufino Tamayo et de Mérida, ont vu leur aboutissement lors de son séjour à New York, au début des années 60.

Le Nicaraguayen Armando Morales figure parmi les meilleurs peintres d'Amérique latine. Né en 1927, donc formé au sein des tendances et des « ismes » de l'art contemporain, son œuvre apparaît comme bâtie avec une volonté d'expression indépendante, non conditionnée par une quelconque tendance d'avant-garde, indifférente aux modes esthétiques. Et pourtant, il est tout à fait actuel et purement pictural.

La prédominance des courants nés dans les centres mondiaux de l'art a conduit quelques critiques à nier l'existence, au sens strict, de la peinture latino-américaine. Je crois, au contraire, que l'insertion dans un système international n'empêche pas nécessairement l'originalité créatrice, fondamentalement métisse en ce qui concerne l'Amérique latine. A ce point de vue, quelle est la position, quel est l'apport, quel est le caractère distinctif de la peinture latino-américaine ? On ne saurait répondre à la question qu'en éliminant d'abord les fausses réponses dogmatiques qui continuent d'avoir cours dans notre milieu, puis en acceptant l'apparition d'une réponse plurielle qui correspond à la réalité de l'Amérique latine. Ce pluralisme doit cependant, tout comme la vaste région qui commence au Mexique et finit au Cap Horn, comporter des éléments dont le caractère propre ou significatif soit reconnaissable. Sans que ceux-ci soient pour autant exclusivement rattachés, comme le voudrait une partie de la critique d'art locale et aussi le regard candide et plein de parti-pris de quelques étrangers — aux valeurs originales ou natives, mais le soient aussi à toutes celles qui, issues de l'échange international, se sont enracinées sur son sol. L'Amérique latine a une vocation, universelle, de métissage et nul langage vivant ne lui est étranger.

Carlos Rodríguez Saavedra

#### Ventes et distributions :

Unesco, PUB/C, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.  
Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi,  
Bruxelles 6

#### Abonnement

1 an : 58 francs français. 2 ans (valable uniquement en France) : 100 francs français. Reliure pour une année : 46 francs.

Paiement par chèque bancaire, mandat, ou CCP 3 volets 12598-48, à l'ordre de : Librairie de l'Unesco.

#### Bureau de la Rédaction :

Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du Courrier de l'Unesco », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du Courrier. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que si elles sont accompagnées d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le Courrier de l'Unesco expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement

celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos sont de la rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations unies.

Rédacteur en chef adjoint : Olga Rödel

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb

Rédacteurs :

Edition française : Alain Lévêque (Paris)

Edition anglaise : Howard Brabyn (Paris)

Edition espagnole : Francisco Fernandez-Santos (Paris)

Edition russe : Nikolai Kouznetsov (Paris)

Edition arabe : Sayed Osman (Paris)

Edition allemande : Werner Merkli (Berne)

Edition japonaise : Seiichiro Kojima (Tokyo)

Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)

Edition hindie : Rajmani Tiwari (Delhi)

Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)

Edition hébraïque : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)

Edition persane : Hossein Razmdjou (Téhéran)

Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)

Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)

Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)

Edition ourdou : Hakim Mohammed Saïd (Karachi)

Edition catalane : Joan Carreras i Martí (Barcelone)

Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Edition coréenne : Paik Syeung-Gil (Séoul)

Edition kiswahili : Domino Rutayebisibwa (Dar-es-Salaam)

Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Vitorin Sudarski (Belgrade)

Edition chinoise : Shen Guofen (Pékin)

Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)

Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)

Editions braille : Frederick H. Potter (Paris)

Rédacteurs adjoints :

Edition française :

Edition anglaise : Roy Malkin

Edition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Documentation : Christiane Boucher

Illustration : Ariane Bailey

Maquettes : Georges Servat

Promotion-diffusion : Fernando Ainsa

Projets spéciaux : Peggy Julien

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

# Pour vous abonner ou vous réabonner

et commander d'autres publications de l'Unesco

**Vous pouvez commander les publications de l'Unesco chez tous les libraires en vous adressant directement à l'agent général (voir liste ci-dessous). Vous pouvez vous procurer, sur simple demande, les noms des agents généraux non inclus dans la liste. Les paiements des abonnements peuvent être effectués auprès de chaque agent de vente qui est à même de communiquer le montant du prix de l'abonnement en monnaie locale.**

**ALBANIE.** N. Sh. Botimeva Naim Frasher, Tirana.

**Algérie.** Office des Publications Universitaires (OPU), 29 rue Abou Nouas, Hydra, Alger ; Institut Pédagogique National (IPN), 11, rue Ali Haddad, Alger. Pour les publications : ENAL, 3 Bd. Zirout Youcef, Alger. Pour les périodiques uniquement : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, Alger.

**RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE.** Le Courrier de l'Unesco (allemand, anglais, français, espagnol) Mr. Herbert Baum Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besalstrasse 57 5300 BONN 3. Autres publications : S. Karger GmbH, Verlag, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 Germering/München. Pour les cartes scientifiques seulement : Geo Center Postfach 800830, 7000 Stuttgart 80.

**RÉP. DÉM. ALLEMANDE.** Buchhaus Leipzig, Postfach 40, Leipzig. Internationale Buchhandlungen, en R.D.A.

**ANTILLES FRANÇAISES.** Librairie « Au Bou'Mich », 66, avenue des Caraïbes, 97200 Fort-de-France (Martinique). Librairie Carnot, 59, rue Barbès, 97100 Pointe-à-Pitre (Guadeloupe).

**ARGENTINE.** Libreria El Correo de la Unesco EDILYR S.R.L. Tucumán 1685 1050 Buenos Aires.

**AUTRICHE.** Gerold et Co., Graben 31, A-1011 Wien

**BELGIQUE.** Ag. pour les publications de l'Unesco et pour l'édition française du "Courrier" : Jean de Lannoy, 202, Avenue du Roi, 1060 Bruxelles, CCP 000-070823-13. Edition néerlandaise seulement : N.V. Handelsmaatschappij Keessing, Keessinglaan 2-18, 21000 Deurne-Antwerpen.

**RÉP. POP. DU BÉNIN.** Librairie nationale, B.P. 294. Porto Novo : Ets Koudjo G. Joseph, B.P. 1530 Cotonou.

**BRÉSIL.** Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, Caixa Postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro RJ.

**BULGARIE.** Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia. Librairie de l'Unesco, Palais populaire de la culture, 1000 Sofia.

**CAMEROUN.** Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, Yaoundé ; Librairie St-Paul, B.P. 763, Yaoundé ; Commission nationale de la République-Unie du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, Yaoundé ; Librairie « Aux messageries », avenue de la Liberté, B.P. 5921, Douala ; Librairie « Aux frères réunis », B.P. 5346, Douala. Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, Yaoundé.

**CANADA.** Editions Renouf Limitée, 2182, rue Ste. Catherine Ouest, Montréal, Québec H3H 1M7.

**CHILI.** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, María Luisa Santander 0447, Santiago.

**CHINE.** China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, Beijing.

**COLOMBIE.** Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3 A n° 18/24 Bogota : El Ancor Editores, Carrera 6a n° 54-58 (101). Apartado 035832, Bogota.

**COMORES.** Librairie Masiwa 4, rue Ahmed Djoumou, B.P. 124, Moroni.

**RÉP. POP. DU CONGO.** Librairie Maison de la presse, B.P. 2100, Brazzaville ; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, Brazzaville.

**CÔTE-D'IVOIRE.** Librairie des Presses Unesco, Commission Nationale Ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, Abidjan.

**DANEMARK.** Munksgaard export and subscription service 35 Norre Sogade 1370 Copenhague K.

**ÉGYPTE (RÉP. ARABE D').** National Centre for Unesco Publications, N° 1, Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire.

**ESPAGNE.** MUNDI-PRENSA Libros S.A., Castello 37, Madrid 1. Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondara (Vicaya) DONAIRE, Aptdo de Correos 341, La Coruña ; Libreria Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4. Libreria CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

**ÉTATS-UNIS.** Unipub, 1180 Ave. of the Americas, New York, N.Y., 10036.

**FINLANDE.** Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 Helsinki. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvanaja Kuja 2, 01640 Vantaa 6.

**FRANCE.** Librairie Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris ; et grandes librairies universitaires.

**GABON.** Librairie Sagolivre, à Libreville, Franceville ; Librairie Hachette, B.P. 3923, Libreville.

**GRÈCE.** Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes ; Librairie Eleftheroudakis, Nikkia 4, Athènes ; John Mihalopoulos and Sons, 75, Hermou Street, P.O. Box 73, Thessalonique.

**RÉP. POP. REV. DE GUINÉE.** Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, Conakry.

**HAÏTI.** Librairie A la Caravelle, 26, rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince.

**HAUTE-VOLTA.** Lib. Atte B.P. 64, Ouagadougou. — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique ». Ouagadougou.

**HONGRIE.** Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149-H-1389, Budapest 62.

**INDE.** Orient Longman Ltd. : Kamani Marg. Ballard Estate, Bombay 400 038 ; 17 Chittaranjan Avenue, Calcutta 13 ; 36a Anna Salai, Mount Road, Madras 2. 5-9-41/1 Bashir Bagh, Hyderabad 500001 (AP). 80/1 Mahatma Gandhi Road, Bangalore 560001 ; Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, Calcutta 700016 ; Scindia House, New Delhi 110001 ; Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex AFO Hutments, Dr Rajendra, Prasad Road, New Delhi 11301.

**IRAN.** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th Street, Bonyad Building, P.O. Box 1533, Teheran.

**IRLANDE.** The Educational Co. of Ir. Ltd., Ballymount Road Walkinstown, Dublin 12. Tycooly International Publ. Ltd, 6 Crofton Terrace, Dun Laoghaire Co., Dublin.

**ISRAËL.** A.B.C. Bookstore Ltd, P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, Tel Aviv 61000.

**ITALIE.** Licosa (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence.

**JAPON.** Eastern Book Service, Inc. 37-3 Hongo 3-chome Bunkyo-ku, Tokyo 113

**LIBAN.** Librairie Antione, A. Naufal et frères, B.P. 656, Beyrouth.

**LUXEMBOURG.** Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, Luxembourg.

**MADAGASCAR.** Toutes les publications : Commission nationale de la Rép. dém. de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, Antananarivo.

**MALAISIE.** Federal Publications Sdn. Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, Selangor. University of Malaya Co-operative Bookshop, Kuala Lumpur 22-11

**MALI.** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako.

**MAROC.** Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat ; Librairie des Ecoles, 12, avenue Hassan II, Casablanca ; Commission nationale marocaine pour l'Unesco 19, rue Oqba, 240, Rabat Agdal.

**MARTINIQUE.** Librairie « Au Bou'Mich », 1, rue Perrinon, et 66, av. du Parquet, 972, Fort-de-France.

**Maurice.** Nalandra Co. Ltd., 30, Bourbon Street, Port-Louis.

**MARITANIE.** Gralicoma, 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, Nouakchott.

**MEXIQUE.** Libreria El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, Mexico 12 DF.

**MONACO.** British Library, 30, bd. des Moulins, Monte-Carlo.

**MOZAMBIQUE.** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c, 1<sup>o</sup> andar, Maputo.

**NIGER.** Librairie Macler, B.P. 868, Niamey.

**NORVÈGE.** Toutes les publications : Johan Grundt Tanum (Booksellers), Universitets Bokhandelen Universitetssentret.

P.O.B. 307, Blindern, Oslo 3. Pour le « Courier » seulement :

A.S. Narvesens Literaturjeneste, Box 6125 Oslo 6.

**PAKISTAN.** Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-azam, P.O. Box 729 Lahore 3.

**PARAGUAY.** Agencia de diarios y revistas, Sra. Nelly de Garcia Astillero, Pte. Franco N° 580 Asuncion.

**PAYS-BAS.** Kessing Boeken B.V., Joan Muyskenweg, 22, Postbus 1118, 1000 B C Amsterdam.

**PEROU.** Libreria Studium, Plaza Francia 1164. Apartado 2139, Lima.

**POLOGNE.** ORPAN-Import. Pałac Kultury, 00-901 Varsovie, Ars-Polona-Ruch, Krakowskie-Przedmiescie N° 7, 00-068 Varsovie.

**PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda. Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisboa.

**ROUMANIE.** ILEXIM, Export-Import, 3 Calea "13 Decembrie", P.O. Box 1-136/1-137, Bucarest.

**ROYAUME-UNI.** H.M. Stationery Office P.O. Box 276, London S.W. 8 5 DT ; Third World Publications, 151 Stratford Road, Birmingham B2 1RD.

**SÉNÉGAL.** Librairie Clairafrique, B.P. 2005, Dakar. Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot-avenue Georges Pompidou, B.P. 1820, Dakar.

**SEYCHELLES.** New Service Ltd., Kingsgate House, P.O. Box 131, Mahé : National Bookshop, P.O. Box 48, Mahé.

**SUÉDE.** Toutes les publications : A/B C.E. Fritzes Kunig.

Howbokhandel, Regeringsgatan, 12, Box 16356, 103-27 Stockholm, 16. Pour le « Courier » seulement : Svenska FN-Forbundet, Skolgård 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm.

**SUISSE.** Toutes publications. Europa Verlag, 5, Ramistrasse, Zurich, CH 8024. Librairie Payot, 6, Rue Grenus, 1211 Genève 11. C.C.P. 12.236. Librairie Payot aussi à Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel et Zurich.

**SYRIE.** Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas.

**TCHAD.** Librairie Absousout, 24, av. Charles de Gaulle, B.P. 388, N'Djamena.

**TCHÉCOSLOVAQUIE.** S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1. Artia, Ve Smekach 30, P.O.Box 790, II-27 Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo name, 6, 893 31 Bratislava.

**TOGO.** Librairie Evangélique, B.P. 378, Lomé ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164 ; Lomé, Librairie universitaire, B.P. 3481, Lomé.

**TRINITE-ET-TOBAGO.** Commission Nationale pour l'Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, Trinidad, W.I.

**TUNISIE.** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis.

**TURQUIE.** Haset Kitapevi A.S., İstiklal Caddesi, N° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, İstanbul.

**UR.R.S.S.** Mejdunarodnya Kniga, Moscou, 121200

**URUGUAY.** Edilys Uruguay, S.A. Maldonado, 1092, Montevideo.

**YUGOSLAVIE.** Mladost, Illica 30/11, Zagreb ; Cankarjeva Zalozba, Zopitarjeva 2, Lubljana ; Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 Belgrade.

**RÉP. DU ZAIRE.** La librairie, Institut national d'études politiques, B.P. 2307, Kinshasa. Commission nationale de la Rép. du Zaïre pour l'Unesco, Ministère de l'Education nationale, B.P. 32, Kinshasa.

# Publications de l'Unesco sur l'Amérique latine

## LIVRES

**Simón Bolívar : l'espérance de l'univers**  
316 p. 75 FF.

**L'Amérique latine dans son art**  
256 p. 35 FF.

**Effets de l'exode rural sur le rôle et la condition de la femme en Amérique latine.** 51 p. 8 FF.

**Caraïbes : Coopération régionale pour le développement des programmes et la formation des enseignants.** 51 p. 8 FF.

**Les femmes chefs de ménage dans les Caraïbes : structures familiales et condition de la femme.** 65 p. 25 FF.

**L'éducation en Amérique latine et dans les Caraïbes dans le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle.** 206 p. 45 FF.

*A paraître en août 84 (sous réserve)*

**Les femmes et l'emploi en Uruguay**  
prix prévu : 36 FF.

**L'Afrique en Amérique latine**  
prix prévu : 85 FF.

## REVUES

**Cultures n° 3 — 1978**

L'Amérique latine et les Caraïbes, identité et pluralisme. 34 FF.

**Museum n° 2 — 1982**

Musée, patrimoine et politiques culturelles en Amérique latine et dans les Caraïbes. 34 FF.

**Le Courier de l'Unesco n° 12 — 1981**  
Caraïbe aux voix multiples. 6 FF.

## Vente en France

Dans les librairies universitaires, à la Librairie de l'Unesco, 7 place de Fontenoy, 75700 Paris.

Par correspondance en joignant votre règlement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets Paris 12598-48 F, libellé à l'ordre de la librairie de l'Unesco.

## Autres pays

S'adresser à notre agent de vente (voir liste ci-contre).

Le catalogue général des publications de l'Unesco vous sera adressé gratuitement sur demande.



Les peintres populaires contemporains d'Amérique latine sont apparentés aux peintres dits « naïfs » par plusieurs traits : une conception de la peinture qui n'est ni académique ni avant-gardiste, une formation, le plus souvent, d'autodidacte, une apparente ingénuité dans l'exécution des œuvres comme dans le choix des motifs inspirés de la vie quotidienne. Malgré leur originalité, leurs qualités propres et la faveur, assez récente, dont ils jouissent auprès des collectionneurs, les tableaux de ces artistes se rencontrent rarement dans les galeries de peinture : ils sont vendus sur les marchés ou dans la rue. Ci-dessus, scène dans une plantation de coton du Brésil peinte par Neuza Leodora en 1973.