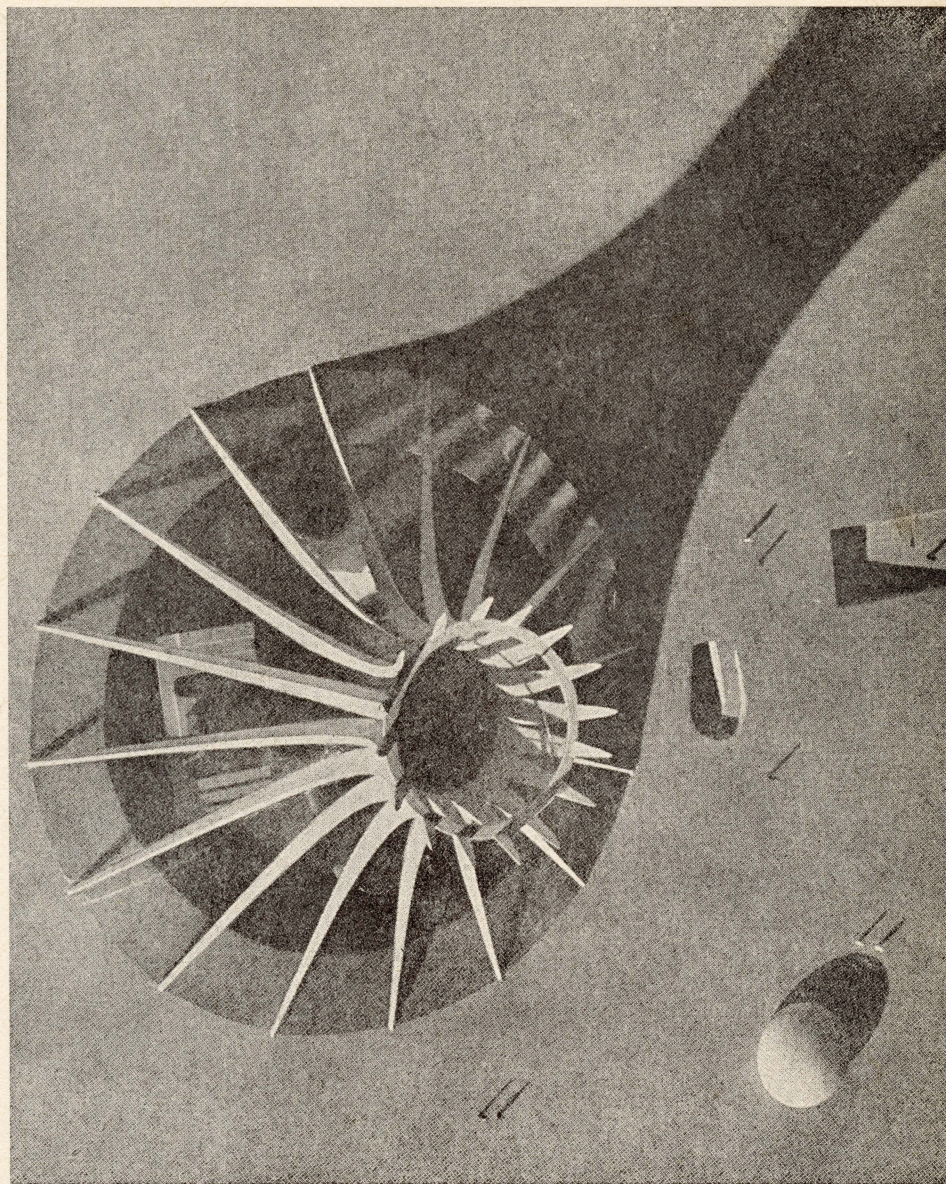


POUR L'ART



Lausanne - Paris
Revue bimestrielle
Fondée en 1948
Mai - Juin 1963
Suisse: Fr. 2.50
France: Fr. 3.—

Direction: René Berger
Adjoints de direction: Jacques Monnier,
Valentin Temkine
Secrétariat de rédaction: Suisse, 19, av. Floréal,
Lausanne. Tél. 021/26 90 97
France, 37, rue Pierre Nicole, Paris 5°,
Tél. MED 09-85.

Correspondants à Paris: Raymonde Temkine,
Guy Weelen
Administration:
Michèle Monnier, 19, av. Floréal, Lausanne
Tél. 021/26 90 97
(pour les abonnements et les adhésions,
consulter la dernière rubrique de la revue)

Comité de patronage

Câbleries et Tréfileries
de Cossonay

M. Charles Veillon, Lausanne

Société de Banque Suisse,
Lausanne

Imprimerie Raymond Fawer S. A.,
Lausanne

Assurance Mutuelle Vaudoise
contre les accidents, Lausanne

« La Suisse »,
Société d'assurances sur la vie,
Lausanne

Lait Guigoz S. A., Vuadens

Crédit Foncier Vaudois,
Lausanne

Société des produits Nestlé, Vevey

*à qui « Pour L'Art » exprime sa
gratitude*

Galerie Krugier & C^{ie}

5, Grand-Rue Genève

Alberto Giacometti

Juin - juillet - août

Bonnard

Sam Francis

A. Giacometti

Jorn

Kandinsky

Klee

Matisse

Morandi

W. Lam

Picasso

Rothko

Riopelle

Messagier

Castillo

Soutine

De Stael

Bram Van Velde

Asse

Uhry

Alechinsky

Sculptures

Chillida

Max Ernst

Giacometti

Gonzales

Laurens

Ipousteguy

Vittulo

Galerie Pierre

2, rue des Beaux-Arts

Paris VI^e

Bernard Dufour

Kallos

Romathier

Macris

Agathe Vaïto

Garbell

GALERIE JEANNE BUCHER

JUIN

VIEIRA DA SILVA

BISSIÈRE
TOBEY
REICHEL
SZENES
HAJDU
STAHLY
AGUAYO
NALLARD
MOSER
CARRADE
CHELIMSKY

SCULPTURE DE L'ANCIEN MEXIQUE
ET D'OCÉANIE

53, RUE DE SEINE PARIS VI DAN 22-32

Jacques Monnier	<i>Avant-propos</i>
Luis Costa Lima	<i>L'écrivain brésilien devant la tradition littéraire occidentale</i>
Carlos Drummond de Andrade	<i>Mains liées</i> <i>Etre</i> <i>Destruction</i>
Murilo Mendes	<i>Numance</i> <i>Poème baroque</i>
Wilson Rocha	<i>Chanson de dimanche</i> <i>Chanson d'amour à Bahia</i>
Clarice Lispector	<i>Une poule</i>
Carlos Drummond de Andrade	<i>Le colloque des statues</i>
J.-O. de Meira Penna	<i>La cathédrale de Brasilia</i>
Pierre Furter	<i>L'art populaire du Nord-Est, le théâtre d'Ariano Suassuna et le théâtre brésilien</i>
Jarbas Maciel	<i>La musique brésilienne après Villa-Lobos</i>
F. C.	<i>Chronique italienne</i>
Berger, Moulin	<i>Les galeries-pilotes</i>

Couverture :

Oscar Niemeyer, *La Cathédrale de Brasilia* vue d'avion (maquette)

Revue et Mouvement « Pour l'Art » - Avantages - Conditions page 58

Paris 1867, Paris 1878, Paris 1889. Expositions universelles. Les pays plus lointains ont pavillon sur Seine. Culottes bouffantes des Cambodgiens, tams-tams noirs, lourds parfums font passer dans le dos des Parisiens un frisson d'exotisme. « Ah! ah! Monsieur est Persan? C'est une chose bien extraordinaire! Comment peut-on être Persan? »

En réalité, chaumes nègres contre galerie des machines, la lutte est inégale; la Tour Eiffel rend la pacotille étrangère dérisoire. Trêve d'hypocrisie! Palmiers et dunes en réduction ne servent que de toile de fond à l'apothéose de la Technique, fille du Progrès. Centre de l'Univers, l'Europe triomphe.

Paris 1867, c'est aussi, pour les happy few, la révélation de l'estampe japonaise. Les Impressionnistes, puis les Nabis voient en elle un merveilleux ferment puisqu'il s'agit d'abandonner les dernières habitudes contractées dans les ateliers académistes (accablés de commandes pour l'Exposition) pour jeter les bases d'une esthétique nouvelle. L'attitude qu'adoptent Degas, Manet, Whistler, Monet est lourde de conséquences: pour la première fois, probablement, l'Europe remet en question ses propres valeurs. Pour ces peintres, l'Exposition universelle ne consacre pas la « supériorité » de l'Occident; elle marque le premier pas vers une confrontation des cultures.

Aujourd'hui, moyens de transport et de communication abolissent les distances. Les continents s'interpénètrent. Les économies nationales se découvrent complémentaires les unes des autres. Les cultures suscitent entre elles une véritable osmose. Le Brésil nous est donc proche, autant que la Pologne, et notre sort lié au sien, comme le sien au nôtre. « Le temps est venu où il importe de passer d'une confrontation des cultures à une culture de la confrontation », écrit Georges Gusdorf.

L'écrivain brésilien devant la tradition littéraire occidentale

Luis Costa Lima

(Traduction de Pierre Furter)

Les problèmes d'une communauté créée, comme la brésilienne, grâce à un processus de transplantation, ne peuvent être compris lorsqu'on prétend les envisager comme s'ils appartenaient au domaine d'une civilisation au développement endogène, d'une civilisation européenne, par exemple.

Sous bien des aspects, l'interprète de la réalité sociale brésilienne, pour ne point parler plus généralement de l'Amérique latine, est déjà préparé à reconnaître ce péril qui, s'il l'ignorait, corromprait à l'avance l'ensemble de son travail. Dans le domaine de l'interprétation artistique et littéraire, cependant, il subsiste encore aujourd'hui une déficience fondamentale, à savoir: l'ignorance de la singularité avec laquelle s'impose, dans une civilisation comme la brésilienne, le problème de l'assimilation des valeurs culturelles occidentales. Ainsi la critique n'a pas encore assez médité sur le fait que la lecture d'un classique grec ou latin n'a pas la même signification pour un lecteur brésilien que pour un lecteur européen. Car la Grèce ou l'Empire romain restent pour le Brésilien des réalités étrangères alors que l'Européen leur est bien plus proche. C'est pourquoi une œuvre comme *La littérature européenne et le Moyen Age latin* ne pouvait être écrite que par un Curtius. Le Brésilien, et le Sudaméricain en général, n'accède à la Grèce, par exemple, qu'à travers des documents puisqu'un contact direct à travers son histoire ne lui est pas possible. De la même manière, un classique européen lui parle d'une réalité autre que celle qu'il fréquente imaginativement. Par conséquent la tradition occidentale, pour un lecteur de ce continent, existe comme une réalité fortement intellectualisée, littéraire et dangereusement ahistorique, parce qu'il a de la peine à comprendre avec netteté l'étroite relation qui lie sa vie et son paysage quotidiens à la tradition qui les traverse. C'est pourquoi la connaissance de la tradition occidentale provoque chez ce lecteur une tendance à la nostalgie qui augmente à mesure qu'elle l'éloigne de la leçon qu'il devrait tirer de la connaissance de la tradition occidentale: apprendre par elle à trouver ses propres concepts intellectuels qui intensifieraient sa vision de sa propre réalité. De là une consé-

quence, surprenante du point de vue d'une civilisation endogène : connaître la Grèce, connaître la France devient le prétexte pour le lecteur brésilien d'ignorer le Brésil, de ne le connaître que dans la mesure où il répéterait le passé européen. Et, ce qui est encore plus paradoxal, cette connaissance se fit de telle façon que le Brésilien est devenu incapable par la suite d'exprimer quoi que ce soit créativement, puisque la réalité qu'il connaît intellectuellement ne s'identifie pas, malgré ses grands efforts, à celle dans laquelle il vit. En ultime analyse, connaître la tradition occidentale introduit une difficulté supplémentaire dans le surgissement d'une tradition littéraire brésilienne de valeur. Connaître les classiques occidentaux, et bien qu'il ne puisse s'en passer, représente un péril pour un intellectuel d'une culture transplantée de racine européenne, chaque fois que les conditions infrastructurales de sa communauté l'induisent à refléter les valeurs et les dispositifs des communautés étrangères qui se sont irradiées jusqu'à elle.

Dans un moment historique où, comme aujourd'hui, le Brésil pénètre de manière plus dramatique dans son processus d'autonomie, il en résulte deux graves questions pour le critique d'art et de littérature : premièrement, de montrer concrètement que l'utilisation d'une tradition implique toujours une traduction continue d'une œuvre en fonction des situations nouvelles. En effet, une œuvre traditionnelle ne peut être une œuvre cristallisée, puisqu'une tradition ne survit que lorsqu'on a la volonté de ne pas la répéter. Secondement, d'avoir toujours plus conscience que ses études ne pourront être vraiment fondées si la critique se contente de commenter les interprétations européennes de la culture. Aujourd'hui, par exemple, il est très commun au Brésil de recourir à Karl Marx quand on parle de l'aliénation des élites ou des intellectuels brésiliens. On feint ainsi d'ignorer que l'analyse de cet auteur concernait une situation dont les caractéristiques résultaient d'éléments qui ne se répètent pas dans une civilisation avec d'autres caractéristiques. Cela ne veut certes pas dire que l'aliénation culturelle dont parle l'interprète brésilien ne puisse avoir des liens avec la pensée de Karl Marx, mais seulement qu'on ne

peut se contenter de gloser Marx, surtout au Brésil. Il ne sera même pas suffisant de connaître l'œuvre de ceux qui ont récemment cherché à développer une esthétique marxiste sans préjugés dogmatiques. Non que nous prétendions les ignorer, ce qui serait contradictoire puisqu'on utiliserait ahistoriquement une méthode dialectique. Il nous appartient donc d'être conscient que les raisons qui poussent un phénomène culturel à se répandre à travers différents espaces communs se diversifient en fonction des préoccupations globales que présente chacun d'eux. Déjà J.-P. Sartre nous en donne un exemple lorsqu'il montre que la poésie africaine contemporaine part d'une raison — la révélation de l'enracinement racial dans la négritude, comme une manière de s'opposer à l'exploitation colonialiste — qui n'aurait pas de sens dans la poésie européenne, même la plus anticonformiste¹.

D'un autre côté, et dès le départ de ces recherches, il convient d'éviter toute généralisation simpliste. Pourquoi insinuer par exemple que la transplantation d'une culture implique forcément une aliénation? Ce serait encore une manière européenne de voir le problème. L'aliénation est une tendance, dangereuse, qui ne se réalise que si une nouvelle communauté dépend économiquement et idéologiquement d'une autre qui l'exploite. L'exemple des U. S. A. est flagrant. Bien que colonisée, comme le Brésil, par des Européens, l'Amérique du Nord s'orienta plus vite vers sa propre réalité. Ses premiers colons, qui venaient pour y demeurer, y rencontrèrent de vastes territoires d'accès facile : les prairies. Ils ne se heurtèrent aux Montagnes-Rocheuses qu'au moment où ils étaient devenus techniquement capables de les traverser², et surtout, ils constituèrent dans le Nord une économie orientée vers un marché intérieur. Ce fut exactement l'inverse pour le Brésil. Les Portugais y venaient pour pouvoir, enrichis, s'en retourner le plus vite possible. Ils s'achoppèrent presque immédiatement aux contreforts de la Serra do

¹ J.-P. Sartre, *L'Orphée noir*, Situations III, Gallimard, Paris, 1949.

² V. Moog, *Conquista e Colonização in Bandeirantes e Pioneiros*, Edit. Globo, Porto-Alegre, 1955.

capable d'exprimer cette nouvelle sensibilité aux modifications sociales, ces auteurs trouvèrent dans un engagement partisan ou religieux ce qu'ils n'avaient su réaliser dans leurs propres créations littéraires. Les premières pressions économique-sociales provoquèrent donc une épuration parmi les modernistes dont à peine Manuel Bandeira et Mário de Andrade survivent esthétiquement, le premier par sa poésie, le second par ses contes et sa critique.

Aucun écrivain affilié au mouvement moderniste n'exprima de manière plus aiguë la signification du processus de désaliénation que le prosateur Graciliano Ramos. A la fin de son premier roman, *Caetés*⁴, le personnage central, João Valério, achève sa quête existentielle en comprenant que, pour finir, il n'y a aucune différence entre lui-même, petit intellectuel provincial, et un misérable indien caète. A travers ce jugement de son personnage, Graciliano Ramos démasque l'écrivain brésilien qui est normalement conduit à une conscience fautive, invertie, puisqu'elle n'est en fait qu'une couche de vernis et un ensemble d'adjectifs scolaires sonores.

L'effort d'identification de João Valério avec l'indien caète n'est pas déterminé par une espèce de compassion lyrique comme le retour de Jacinto (le héros du roman d'Eça de Queiroz *La Cité et les Champs*)⁵ de Paris aux collines portugaises, elle est tout aussi peu motivée par un pessimisme désespéré. Contre ces deux hypothèses, elle est le fruit d'un effort rigoureux et critique. Dans la mesure où l'écrivain reconnaît la conscience fautive qui l'opprime, il lui est possible de la dépasser et de chercher une vision plus nette et lucide de sa situation. Si le personnage du roman, João Valério, n'a pas atteint cette ultime conséquence, son auteur, Graciliano Ramos, cependant, l'a trouvée comme le démontre une brève chronique écrite à la même époque que le roman : la chronique

⁴ G. Ramos, *Caetés*, Livraria Martins, São Paulo, 1962.

⁵ E. de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1901 (Traduction française : *La Cité et les Champs*, Paris, 19??).

sur Lampião, le fameux bandit — cangaceiro — du Nord-Est ⁶. Graciliano Ramos, sans oublier les cruautés pratiquées par le bandit, s'identifie cependant à lui. C'est qu'en Lampião, Graciliano Ramos découvrait les vertus corporelles, la confiance physique, la vaillance poussée jusqu'à la cruauté, vertus dont il sentait que ses hésitations « civilisées » le privaient. C'est donc par une véritable démonstration qu'il écrivait son espérance: « Ce qui nous console, c'est l'idée que dans le bled existent des bandits comme Lampião. Quand nous découvrirons le Brésil, ils seront alors utilisés. ⁶ »

G. Ramos est le premier écrivain brésilien qui critiquât pertinemment l'amorphe détachement de la réalité dans lequel vit l'élite brésilienne. La profondeur dans laquelle plonge son œuvre devient une profondeur douloureuse qui s'approche de l'angoisse et assèche tout lyrisme, par un ton dur de voix rauque, par la cruauté d'un couteau émoussé.

La chronique sur Lampião fut écrite vers 1936. Une année plus tard, Getulio Vargas implantait dans le pays sa dictature et G. Ramos était arrêté. Les intellectuels se taisaient ou encensaient le dictateur. Pendant huit ans, le silence entrava le processus de prise de conscience des écrivains qui, à peine commencé, était suspendu. G. Ramos et Mário de Andrade attendirent des temps meilleurs qui, hélas pour eux, ne surgirent jamais.

La désolante irresponsabilité où étaient retombés les écrivains fut de nouveau ébranlée après 1950. L'effort de développement industriel, contradictoire et insuffisamment planifié selon les économistes, exacerbant les contradictions sociales et limitant les avantages de l'industrialisation à un pourcentage infime de bénéficiaires, provoqua une nouvelle commotion qui, peu à peu, atteignit même les écrivains. C'est dans cette nouvelle situation que se cristallisèrent, grosso modo, deux positions extrêmes. L'une est formée par ceux qui se taisent et qui ne voient pas d'un bon œil les modifications ni l'agitation où est plongé le pays (comme

⁶ G. Ramos, *Viventes de Alagoas*, Livraria Martins, São Paulo, 1962.

si la solution était de ne pas les voir). Psychologiquement, ces écrivains sont prêts à se joindre aux groupes réactionnaires. De l'autre côté apparut ce que nous appelons la ligne « engagée », dont le public étranger connaît aujourd'hui un bon exemple par le film *O Pagador de Promessa*, inspiré d'une pièce de théâtre du même nom, de Diaz Gomes ⁷. Si les premiers reculent devant le pouvoir politique de la parole, les seconds oublient que la parole est un instrument opaque qui ne peut participer directement d'une praxis révolutionnaire comme la bombe ou le cocktail Molotov.

Contre ces deux positions s'affirment les écrivains de qui dépend en fait la continuation des processus de démystification de l'intellectuel brésilien et de la révélation de notre propre réalité. Ce sont surtout : Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, J. Guimarães Rosa, Clarice Lispector. Au fur et à mesure que s'approfondissent les études de leurs œuvres, la critique brésilienne pourra aussi constater que la parole n'engage littérairement que dans la mesure où elle se convertit en un instrument sensible pour atteindre la réalité. Ou, autrement dit, l'écrivain ne pénètre dans la réalité que lorsqu'il devient capable de la visualiser. C'est pourquoi une lucidité idéologique n'est pas encore une lucidité esthétique. Le problème de l'écrivain et de l'artiste brésilien n'est pas tant d'avoir une idéologie — ce qui reste fondamental, humainement parlant, mais non esthétiquement — ni une position critique par rapport à elle (comme pensent les écrivains engagés), mais bien de découvrir des perspectives chaque fois plus fécondes et liées intérieurement à leur situation réelle. Nous ne nions pas l'importance des idéologies : nous récusons seulement que l'idéologie ait le pouvoir par elle-même de désaliéner l'écrivain. Si l'idéologie peut circonscrire l'expression, elle ne peut, à elle seule, pénétrer le domaine de la réalité. Etre aliéné, c'est être inconscient ou avoir une fausse conscience de la réalité. La désaliénation ne dépend pas exclusivement du fait qu'elle

⁷ D. Gomes, *O Pagador de Promessa*, Livraria Agir, Rio, 1962, 2a edição.

soit désirée, ni même qu'elle soit admise rationnellement. Par sa capacité de visualisation sur le plan esthétique, l'artiste peut même et inclusivement contredire son idéologie aliénante et instaurer, contre elle, un processus de prise partielle de conscience. C'est ce qui arriva dans le cas d'Euclides da Cunha qui, tout en élaborant une théorie justificatrice de l'aliénation du Brésilien, révélait cependant, ingénument et par sa capacité d'appréhension concrète de la réalité, le véritable conditionnement historique et économique qui déterminait la conscience fautive à laquelle il restait soumis.

La critique brésilienne a aujourd'hui comme devoir de démontrer que la désaliénation est un effort continu, qu'une œuvre n'est pas aliénée ou désaliénée seulement en fonction de l'idéologie de son auteur, mais, en conclusion, que seul se désaliène celui qui réalise esthétiquement sa capacité de voir le monde et qui instaure ainsi une conscience réflexive de la réalité.

Je ne serai le poète d'un monde caduc.
Et je ne chanterai point le monde futur.
Je suis lié à la vie et je regarde mes compagnons.
Ils sont taciturnes mais nourrissent de grandes espérances.
Parmi eux, je considère l'énorme réalité.
Le présent est si grand, ne nous éloignons pas.
Ne nous éloignons pas trop, allons les mains liées.

Je ne serai le troubadour d'une femme, d'une histoire,
je ne dirai les soupirs au crépuscule, le paysage de la fenêtre,
je ne distribuerai des stupéfiants ou des lettres de suicide,
je ne fuirai pour les îles, ni ne serai ravi par des séraphins.
Le temps est ma matière, le temps présent, les hommes présents,
la vie présente.

(Tiré de *Sentiment du monde*, 1935-1940)

Etre

Le fils que je ne fis
aujourd'hui serait un homme.
Il court dans la brise,
sans chair, sans nom.

Parfois je le rencontre
dans la rencontre d'un nuage.
Il appuie sur mon épaule
son épaule aucune.

J'interroge mon fils,
objet de l'air:
en quelle grotte ou coquille
tu te recueilles abstrait?

Là où je gis
me répond le souffle,
tu ne m'entendis,
pourtant je t'appelais

comme encore je t'appelle
(au-delà, par-delà l'amour)
où rien, tout
aspire à se créer.

Le fils que je ne fis
se fait de lui-même.

(Tiré de *Claire Enigme*, 1948-1951)

Destruction

Les amants s'aiment cruellement
et parce qu'ils s'aimèrent tant ils ne se voient.
L'un se saisit dans l'autre, réfléchi.
Deux amants qu'ils sont? Deux ennemis.

Les amants sont des enfants gâtés
par le mime d'amour: et ils ne comprennent
combien ils se pulvérisent en s'étreignant,
et comme ce qui était monde retourne au néant.

Rien, personne. Amour, pur fantôme
qui les promène négligemment, comme le serpent
s'imprime dans le souvenir de ses traces.

Et ils demeurent mordus pour toujours.
Ils cessèrent d'exister, mais l'existence
continue à blesser éternellement.

(Tiré de *Leçon de choses*, 1962)

*Préfigurant Guernica
Et la résistance espagnole,*

*Une colonne maintenue
Dans l'espace nul de jadis.*

*Reste au paysage terrestre
La dure mémoire de la faim,*

*Leçon que l'Espagne recueille
Dans son sang, et qui la consume.*

Poème baroque

*Les chevaux de l'aurore en renversant les pianos
Avancent furieusement par les portes de la nuit.
Dans la pénombre dorment des anges antiques aux pieds blessés,
Dorment des horloges et des cristaux démodés, des squelettes d'actrices.
Le poète chausse des nuages ornés de bustes grecs
Et s'agenouille devant l'image de Notre-Dame-des-Victoires
Alors que les premiers bruits des voitures de laitiers
Traversent le ciel de lis et de bronze.*

*Je dois reconnaître mon système artériel
Et savoir jusqu'où je me sens limité
Par les songes au galop, par les dernières nouvelles de massacres,
Par la marche des constellations, par la chorégraphie des moineaux,
Par le labyrinthe de l'espérance, par la respiration des plantes
Et par les vagissements du nouveau-né dans la maternité là au fond.*

*Je dois reconnaître le bas-fond de ma misère,
Mettre le feu aux herbes qui croissent par-dessus mon corps
Menaçant de boucher mes yeux, mes oreilles
Et baïllonnant la chasteté nue et sans défense.*

*C'est alors que je retourne la belle image rouge et bleue:
Me montrant l'autre côté couvert de poignards,
Notre-Dame-des-Défaites, couronnée de giroflées,
Indique son cœur et demande aussi secours.*

(Tiré de *Mundo Enigma*)

Chanson de dimanche

Wilson Rocha

(Traduction de Pierre Furter)

A Djanira

Le mythe et le vœu
jouent dans le sable.
La soie de la mer
cache la sirène.

Brise du matin,
image de la fleur,
au souffle de l'azur
amour, amour.

Chanson d'amour à Bahia

A Alice Soares

Quartier de Bahia,
pures formes dépouillées,
ses pierres, ses portes baroques,
ô distances prolongées,

Recueillent une lumière selon
ses vieilles couleurs, ses grilles,
et les églises avec ses saints.
Intérieurs, mystères, ennuis.

Intense, comme le passé,
la solitude affleure — cri muet.
O désolation contenue,
ô lente fin de tout.

C'était une poule du dimanche. Elle vivait encore, car c'était à peine neuf heures du matin.

Elle semblait calme. Depuis samedi, elle s'était recueillie dans un coin de la cuisine. Elle ne regardait personne, personne ne la regardait. Même lorsqu'ils l'avaient choisie, en palpant son intimité avec indifférence, ils n'auraient su dire si elle était grasse ou maigre. Jamais on n'aurait imaginé en elle le moindre désir.

Ce fut donc une surprise quans ils la virent ouvrir ses ailes au vol court, gonfler son jabot et, en deux ou trois envolées, atteindre le muret de la terrasse. Elle vacilla encore un instant — le temps pour la cuisinière de jeter un cri — et elle se trouva bientôt sur la terrasse du voisin d'où, d'un autre vol maladroit, elle atteignit un toit. Là, elle s'immobilisa en un nouvel ornement, hésitant, tantôt sur une patte, tantôt sur l'autre. La famille fut appelée d'urgence et vit, consternée, le « déjeuner » près d'une cheminée. Le chef de famille, se souvenant de la double nécessité de faire sporadiquement un peu de sport et de déjeuner, enfila radieux un costume de bain et se décida à suivre le parcours de la poule : par des bonds prudents, il atteignit le toit où celle-ci, hésitante et tremblante, cherchait d'urgence une autre direction. La poursuite se précipita. De toit en toit, ils parcoururent de la rue tout un pâté de maisons. Peu préparée à une lutte très sauvage pour sa vie, la poule devait choisir elle-même quels chemins prendre, sans aucune aide de sa race. L'homme, cependant, était un chasseur engourdi. Et pour infime que fût la proie, le cri de victoire avait sonné.

Seule au monde, sans père ni mère, elle courait, haletante, muette, concentrée. Parfois, dans sa fuite, elle s'arrêtait, essoufflée, sur un avant-toit, et tandis que le jeune homme en franchissait d'autres avec difficultés, elle avait le temps, un instant, de récupérer ses forces. Elle semblait si libre, alors.

Stupide, timide et libre. Et non victorieuse, comme le serait un coq en fuite. Qu'y avait-il dans ses viscères qui en fît une créature ? La poule est une créature. Il est vrai qu'on ne pourrait pour rien compter sur

elle. Elle-même ne comptait point sur elle-même, quand le coq croit en sa crête. Son unique avantage était qu'il y avait tant de poules que, au moment même où l'une mourrait, il en surgirait une autre, exactement semblable, comme si c'était la même.

Enfin, pendant un de ces instants où elle s'arrêta pour jouir de sa fuite, l'homme l'atteignit. Entre cris et plaintes, elle tomba captive. Ensuite, elle fut portée en triomphe par une de ses ailes à travers les toits et déposée avec une certaine violence sur le sol de la cuisine. Encore étourdie, elle se secoua un peu avec des caquets rauques et indécis.

C'est alors qu'eut lieu l'événement. De pure excitation, la poule pondit un œuf. Surprise, épuisée. Peut-être était-il prématuré. Mais immédiatement après, comme elle était née pour la maternité, elle avait déjà les habitudes d'une vieille mère. Elle s'assit sur l'œuf et resta ainsi, respirant, boutonnant et déboutonnant ses yeux. Son cœur, si petit sur un plat, soulevait et abaissait les plumes, remplissant de tiédeur ce qui jamais ne serait plus qu'un œuf. Seule la fillette était présente, affolée. Dès qu'elle fut revenue de son étonnement, elle se décloua du sol et sortit en criant :

— Maman, Maman, ne tue pas la poule ! Elle a pondu un œuf ! Elle nous veut du bien !

Tous coururent de nouveau à la cuisine et entourèrent, muets, la jeune accouchée. Celle-ci, chauffant son fils, n'était ni douce ni sauvage, ni joyeuse ni triste, elle n'était rien : une poule. Ce qui n'éveillerait aucun sentiment particulier. Le père, la mère et la fille regardaient déjà depuis un instant, à dire vrai, sans pensée précise. Jamais personne n'a caressé la tête d'une poule. Le père enfin se décida avec une certaine brusquerie :

— Si vous faites tuer cette poule, jamais plus je n'en mangerai de ma vie !

— Moi aussi ! jura la fillette avec ardeur.

La mère, fatiguée, haussa les épaules.

Inconsciente de la vie qui lui avait été confiée, la poule devint une familière de la maison. La fillette, de retour du collège, lançait au loin sa serviette sans interrompre sa course vers la cuisine. Le père, de temps

en temps, s'en souvenait encore: « Et dire que je l'ai obligée à courir dans cet état! » La poule était devenue la reine de la maison. Tous, sauf elle, le savaient. Elle se fixa entre la cuisine et la terrasse de derrière, utilisant ces deux possibilités: celles de l'apathie et du sursaut.

Mais quand tout le monde était tranquille dans la maison et semblait l'avoir oubliée, elle se gonflait d'un petit courage, souvenir de sa fuite éperdue, et circulait sur les carreaux, le corps avançant derrière la tête, reposant comme dans les champs, quoique la petite tête l'eût trahi: se déplaçant rapide et vibrante, l'antique peur de son espèce déjà mécanisée. Une fois ou l'autre, toujours plus rarement, la poule se rappelait de nouveau qu'elle s'était découpée contre le vent sur le bord du toit, prête à une proclamation. Dans ces moments, elle remplissait ses poumons de l'air impur de la cuisine et, s'il avait été donné aux femelles de chanter, elle n'aurait pas chanté, mais elle aurait été très contente. Encore que même dans ces moments l'expression de sa tête vide ne s'altérât point. Dans sa fuite, dans son repos, quand elle mettait au monde ou picorait du maïs, c'était une tête de poule, la même qui fut dessinée au commencement des siècles.

Jusqu'au jour où ils la tuèrent, la mangèrent, et les années passèrent.

(Tiré de *Liens de famille*)

Sur la vallée profonde, où coule le fleuve Maranhão, sur les champs de maté, sur le ruban du chemin de fer, dans la paix des mines épuisées, s'entretiennent les prophètes.

Là où les plaça la main géniale de Antonio Francisco, en parfaite communion avec le parvis, le sanctuaire, le paysage entier — magnifiques, terribles, graves et éternels — ils parlent des choses de ce monde qui, dans le langage des Ecritures, se transforment peu à peu en symboles. Les barbes baroques de certains, animées par le vent qui parcourt les plateaux, rappellent des serpents vindicatifs, sur le point de se nouer; dans le visage glabre d'autres, la sagesse atteint une nouvelle majesté; et les douze, en assemblée méditative, robustes malgré la fragilité de la saponite dans laquelle ils se moulèrent et que les dévôts défigurent cupidement, les douze considèrent l'état des affaires humaines, le trouble croissant des âmes, et réprouvent, et avertissent.

— Une braise me fut collée sur les lèvres par un séraphin — dit Isaïe, près de la grille. Et Jérémie, creusé par les angoisses, se désole:

— Et moi, je pleure la défaite de la Judée, et la ruine de Jérusalem... Cette lamentation, à travers les siècles, vient s'écouler jusque dans les jours du présent et ne cesse même pas lorsqu'Israël recommence à réunir ses membres épars, car seule une autre Jérusalem, la céleste, ne peut se corrompre ni s'abattre.

Dans leur intemporalité, les prophètes sont toujours actuels. En tout temps, dans chaque situation de l'histoire, il faut recueillir leur leçon:

— Moi, j'explique à la Judée le mal qu'apportèrent à la terre la chenille, la sauterelle, la nielle — c'est Joël qui parle. Alors qu'Habacuc, le bras gauche levé, attaque les tyrans et les dissolus:

— O toi, Babylone, je t'accuse, et toi, ô tyran chaldéen...

Dans une vision apocalyptique, Ezechiel décrit « les bêtes au milieu des flammes et les horribles roues, et le trône éthéré ». Osée donne une leçon de douceur, demandant qu'on reçoive la femme adultère, et que d'elle se fassent de nouveaux fils. Mais Nahum, le pessimiste, ne croit pas à la reconversion de valeurs caduques:

Alejadinho, à droite, *Le prophète Jérémie*, Congonhas da Campo (Minas Gerais)
à gauche, *Le prophète Joël*, église Bon Jésus de Matosinho Ouro-Preto
(Minas Gerais)





Aleijadinho, *Le prophète Jérémie*, Congonhas de Campo (Minas Gerais)

— Toute l'Assyrie doit être détruite — ai-je dit.

Cependant, il y a l'espérance, même pour ceux qui furent jetés dans la fosse aux lions, nous conte Daniel (en de nombreuses parties du monde ils continuent à y être jetés, seuls les lions se sont déguisés); espérance même pour ceux qui, pendant trois nuits, habitèrent le ventre d'une baleine, c'est l'expérience de Jonas, sur le chemin de Ninive.

* * *

Ainsi parlent les prophètes, dans une réunion fantastique, battue par les airs des Mines. Où pourrait-on concevoir une réunion pareille, sinon en terre minière qui est le paradoxe même, si mystique qu'elle transforme en ornements et pupitres et prie-dieux la fièvre grossière du diamant, de l'or et des pierres de couleurs? Au sein d'un peuple qui est isolé entre des cônes d'hématite, et qui, cependant, maintient avec l'univers une large et philosophique intercommunication, se préoccupant, comme aucun autre, des douleurs du monde, dans le désir de les interpréter et de les calmer? Un peuple qui est pastoral et sage, amant de vertus simples, de la miséricorde, de la liberté, un peuple toujours opposé aux tyrans et élevant le sentiment du bien et du juste à une espèce de folie organisée, explosive et contagieuse, comme le révèlent ses révolutions libérales?

* * *

Ils sont miniers ces prophètes. Miniers dans l'attitude pathétique et concentrée dans laquelle les monta l'Aleijadinho le Minier; miniers dans leur vision ample de la terre, de ses maux, guerres, crimes, tristesses et passions; miniers dans le jugement froid et dans le soin balsamique, dans le pessimisme, dans l'inspiration intime; oui, miniers d'il y a cent cinquante ans et d'aujourd'hui, taciturnes, crépusculaires, messianiques et mélancoliques.

Essai de psychologie de l'architecture

L'architecte Oscar Niemeyer, responsable de tant d'édifices publics érigés à l'emplacement de la nouvelle capitale du Brésil, se distingue, selon l'opinion des critiques, par son imagination fertile et son extrême sensibilité plastique, par son sens de l'harmonie et des proportions, sa légèreté de touche architectonique et sa profonde connaissance de la richesse des possibilités du béton armé. Niemeyer a réussi ainsi à réintroduire dans l'architecture ce message de grâce et de poésie et l'élément de beauté pure, dénoncé comme hérétique par les fonctionnalistes stricts du passé. C'est donc la liberté de son langage artistique qui le caractérise et c'est à elle que nous devons attribuer son extraordinaire capacité d'exprimer monumentalement des formes architectoniques au contenu symbolique évident.

C'est ce qui est arrivé à la cathédrale de Brasilia, œuvre inachevée, cependant déjà remarquée sous divers aspects, applaudie par d'aucuns comme le chef-d'œuvre de sa carrière artistique; dans cet édifice, Niemeyer réussit à exprimer une idée que je trouve profondément symbolique, pour être le pur reflet de l'époque moderne. En effet, je crois que ce distingué architecte y a atteint la forme qui correspond à la perplexité de l'homme moderne. La cathédrale de Brasilia serait, dans ce sens, le premier monument religieux authentique de nos jours, parce qu'il énoncerait, dans sa structure plastique, l'état d'esprit de l'homme qui, ayant proclamé la mort de Dieu par la bouche des philosophes, découvre avec terreur la résurrection de tous les démons inconscients de sa propre création. Symbole surprenant! Cherchons à prouver cette thèse en l'étudiant d'un point de vue psychologique.

L'architecture religieuse n'a presque rien produit d'expressif depuis la fin du XVIII^e siècle. Nous devons retourner aux styles byzantin et roman, et surtout au gothique, pour trouver dans l'art un vrai sentiment chrétien, imprégné d'élévation mystique. Or, dans la cathédrale de Brasilia, les critiques peuvent découvrir la pureté de lignes classique, la fantaisie baroque des courbes ou même l'élan vertical du gothique. Aucune de ces définitions, pourtant, ne serait capable de suggérer l'idée originale de l'artiste qui, à mon avis, chercha et réussit à traduire une situation psychique *actuelle*, c'est-à-dire une réalité présente de conflit et de tension entre des antinomies irréconciliables.

L'examen du plan horizontal du projet (fig. 1) ne révèle rien de particulier. Solution compacte et simple. Un cercle. La formule est commune dans les édifices religieux. Nous la trouvons dans les temples romains (celui de Vesta ou bien le Panthéon, par exemple), dans les basiliques (chrétiennes), les mosquées (musulmanes) et les sanctuaires hindous. Il s'agit d'une forme primaire, d'un archétype qui correspond à ce que C.-G. Jung appelle « mandala », comme fondement symbolique de la totalité psychique. Le cercle représente la sphère céleste, et pour cela même, le meilleur exemple en est peut-être le temple du Ciel, à Pékin, circulaire

justement parce que le ciel est conçu comme un cercle, en contraste avec la terre qui est carrée.

C'est plutôt dans la coupe verticale de l'édifice que l'œuvre de Niemeyer est surprenante. En regardant la cathédrale dans un mouvement ascendant, on peut en apprécier la composition et le rythme comme une ascension vers l'infini. Mais où donc réside, à proprement parler, l'essence secrète de la solution avancée? En deux points, caractéristiques et originaux, le premier est le contraste impressionnant entre le vestibule, obscur et souterrain, et la nef de l'église — transparente, éthérée, extravertie, inondée de lumière et dirigée entièrement vers le haut. L'architecture explique ainsi l'effet voulu: « L'entrée en rampe entraîne les fidèles de façon déli- bérée à parcourir l'espace d'ombre avant d'atteindre la nef, ce qui accentue par le contraste les effets de lumière cherchés. » Voilà le motif principal de l'église. Motif qui n'a jamais encore été esquissé si clairement, ni peut-être réalisé avec tant de perfection dans un édifice de ce genre. Ainsi dramatisée, la progression du fidèle en direction de l'autel comporte une première étape de *descente*, de péné- tration dans les entrailles de la terre, de passage allégorique dans la sombre vallée de la mort, accentuant avec emphase l'effet de la lumière radieuse, qui l'attend et le frappe en plein, sous la tour ou coupole vitrée. Au sentiment obscur de perte et d'abandon dominant dans la pénombre du vestibule — symbole admirable du christianisme des catacombes ou de l'Église du Silence — succède presque un rayon d'espérance, suggéré par l'éclat naturel de la nef. Et alors, élevant son regard tout droit vers le ciel, le visiteur se sent enlevé par le magnifique essor de l'édifice. Il est facile de reconnaître le symbole que recouvre ce dynamisme formel: il s'agit de l'épisode familier de la renaissance et du triomphe, dans le cycle du héros arché- typique. L'ascension purificatrice, après l'immersion au plus profond de l'enfer terrestre. C'est également le thème dramatique de la Passion: la descente aux enfers, suivie de la Résurrection.

Le second point, c'est la forme de la tour de béton: une éruption de dix-huit montants paraboloides, qui soutiennent le toit transparent de l'édifice. Là nous trouvons la meilleure définition de l'idée religieuse proposée par l'architecte. Mais est-ce une coupole, une tour ou un toit? Comment définir cette forme (fig. 2)? Le moyen technique recouvre seulement la conception subjective originale et c'est elle — en quelque sorte cette couronne de l'édifice — qui constitue le problème fonda- mental à analyser: le symbole proprement dit de la cathédrale de Brasilia. Il vaut la peine de rappeler que la coupole, depuis sa réalisation initiale dans le Panthéon d'Agrippa, à Rome, passa par Byzance d'où elle alla régner sur l'architecture reli- gieuse mahométane, pénétrant en Inde et retournant en Europe, à la Renaissance, avec la basilique de Saint-Pierre. La coupole est, dans son essence, une réplique

de l'hémisphère céleste. Elle constitue une image concrète — renforcée parfois par la peinture — du royaume divin, rendu perceptible à « l'ecclisia » réunie sous sa structure concave. On remarque que la coupole complète le sentiment mystique masculin d'aspiration céleste par une attitude clairement féminine de défense et de protection. La coupole est maternelle. Elle est une forme architectonique introvertie par définition. Oswald Spengler, entre autres, insista sur le sens très précis de la coupole, dans une de ses brillantes spéculations, la proclamant l'illustration esthétique principale du « symbole primaire » de ce qu'il appelle la « culture magique » — c'est-à-dire de la culture dominée par le sentiment de la caverne et englobant le christianisme primitif, Byzance et l'Islam. La coupole, en vérité, réalise une unité exemplaire. La vision intuitive des sphères célestes, du mythe platonique, la concavité de la voûte viennent ajouter la sensation immédiate de refuge intra-utérin, d'absorption dans l'archétype maternel. Cette combinaison configure avec justesse le jeu des éléments patriarcaux, qui trouvent leur origine dans le monothéisme judaïque — dans les régions arides du Proche-Orient, où surgit le monothéisme, la voûte céleste est effectivement l'inspiratrice naturelle du sentiment religieux — et les facteurs féminins et techniques provenant des cultes de mystères du syncrétisme hellénistique — où la grotte et la tombe jouent un rôle prédominant. L'idée de la coupole trouve sa réalisation suprême à l'« Haghia Sophia » de Constantinople. La consécration du monument à la Sainte Sagesse de Dieu est opportune, car il s'y manifeste, de façon parfaite et mystérieuse, une caractérisation pour ainsi dire féminine de la Divinité patriarcale judéo-chrétienne.

Dans le style gothique, l'élévation mystique est souverainement réalisée et le composant féminin de l'Eglise réprimé de façon assez nette. La spiritualisation en est sans doute incomparable. Dans son espace intérieur, la cathédrale gothique reproduit la forme de la croix (nef et transept) et un mouvement en direction de l'autel qui, au niveau de l'horizon, constitue le centre eucharistique du monument. Nonobstant son dynamisme, la cathédrale gothique n'en est pas moins introvertie. La technique du *vitrail* établit, il est vrai, un certain lien entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, mais plutôt comme une vague promesse de la grâce divine. La cosmologie de la cathédrale gothique est sombre. Dans un tout où seule la pierre dure représente la brutalité de l'existence terrestre, elle reflète, uniquement par la lumière diffuse qui traverse le vitrail, le pressentiment intime de la gloire céleste. Ce style invite au recueillement absolu. Si l'appel à l'ascension est suggéré, dans la façade, les tours et les flèches, par l'élan vertical de toute la structure, l'ogive en vérité provoque l'élévation par l'intériorisation de la prière: cette transfiguration de la verticalité extérieure en introversion mystique est le secret du style gothique.

Après la Renaissance, la coupole revint fréquemment surmonter les édifices, sans porter préjudice à la constance du mouvement horizontal dans l'espace intérieur de l'église. On remarque pourtant dans tout le style baroque une préférence pour les horizontales qui révélerait, selon Jung, un affaiblissement de la profondeur et de la spiritualité. A l'angoisse de la rédemption succède le dynamisme humaniste, dont la préoccupation sera d'actualiser la gloire dans le monde. A contempler ses meilleurs exemples de Bahia ou de Minas (comme de Bavière, d'Autriche, d'Italie ou du Portugal), l'église baroque peut encore susciter l'émotion religieuse, mais ses éléments décoratifs se trouvent déjà trop élaborés dans les formes intellectuelles du style, propres à l'« ère de la raison », pour lui faciliter l'expression d'un mysticisme vrai. Dans l'architecture baroque transparaît une totalité harmonique de sentiment et de raison, produit raffiné du XVII^e et du XVIII^e siècles, où l'homme réussit à garder, pour un temps limité seulement, un équilibre créateur entre l'essence affective de la foi et son propre développement rationnel. Mais cette harmonie, combien de temps pouvait-elle durer? L'église baroque représente, sans aucun doute, aussi bien qu'un palais de l'absolutisme monarchique ou un plan de ville idéale de la Renaissance, une culture qui mûrissait dans la plénitude de la Raison. Pourtant, bien que rien ne le révélât extérieurement, cette culture souffrait déjà, dans son for intérieur, de la rupture spirituelle surgie à la Renaissance, et cette situation de conflit tendait à s'aggraver, raison pour laquelle l'église baroque n'arrive pas à dissimuler un caractère artificiel. C'est un décor. La recherche d'effets théâtraux, autour de l'autel par exemple, ou dans les façades, devient parfois flagrante et spectaculaire. Le propre abus de *décor* est le symptôme de la perte de l'authenticité. Dans certaines églises de l'Europe centrale, qui sont de véritables bijoux de l'architecture, comme de la peinture et de la sculpture, seuls les motifs sacrés permettent de différencier leur riche décoration de celle d'un palais rococo ou d'un théâtre d'opéra pour Lulli ou Mozart.

Le mouvement né de la découverte des principes de perspective fut sans doute un des motifs créateurs du style baroque. Mais dans ces églises aussi, nonobstant l'importance croissante des fenêtres et l'usage du trompe-l'œil, il ne se fait pas une liaison directe entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. L'édifice reste, en quelque sorte, pris dans l'introversion primaire de toute l'architecture.

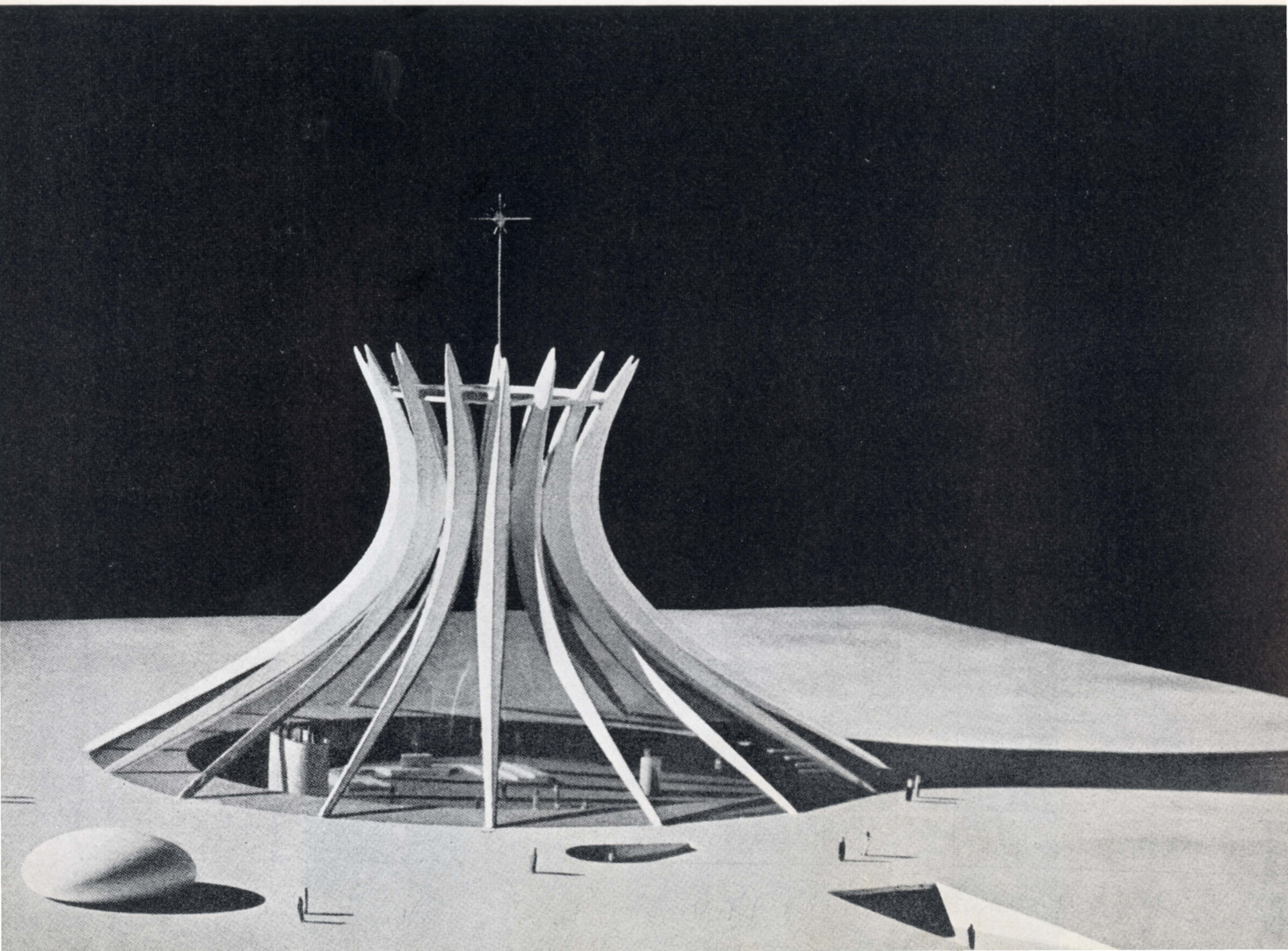
Dans la coupole byzantine et baroque, dans l'arc roman, dans l'ogive gothique (qui représenterait deux mains dans l'attitude oratoire, fig. 3), nous rencontrons invariablement l'expression d'un désir de défense, de secret et de silence. L'édifice protège. Il constitue une forteresse et un refuge contre la perversité du monde extérieur. Quelquefois, l'église présente même un aspect de tour fortifiée, et peut-être serait-ce un sentiment identique qui aurait inspiré Le Corbusier pour la chapelle

de Ronchamp, où quelque chose de la rudesse d'un fortin se cache entre d'autres phrases plastiques d'une expression plus apparente. La technique constructive de ces édifices transmet toujours une attitude psychologique de protection maternelle, par le moyen du recours à l'union des parois opposées créant un espace intérieur autonome.

La cathédrale de Niemeyer part d'une prémisse diamétralement opposée. Elle répond initialement au postulat de l'architecture moderne de la liaison directe entre l'espace intérieur et extérieur, cette connexion n'étant pas seulement réalisée dans le plan horizontal, comme dans les édifices à fins laïques. Elle surgit du sol, s'élève, explose pour ainsi dire, conduisant le regard du visiteur *vers le dehors*, mais aussi, et surtout, *vers le haut*! Dans ce sens, l'édifice ne flotte ni ne plane sur le terrain, selon le « leit-motiv » des palais de Brasilia, mais par l'utilisation magistrale du principe de la transparence des plans superposés, inhérente à l'architecture moderne, il pénètre profondément dans la terre avant de s'élever transcendalement. Alors que dans la cathédrale gothique le mouvement vertical de la façade se combine avec le recueillement de l'espace intérieur, ce même mouvement dans la cathédrale de Brasilia est, dans son essence, extraverti. Le symbole qui, à mon avis, oriente la cathédrale et constitue la révélation esthétique principale de Niemeyer, dans ce qui touche le déracinement spirituel de l'homme moderne, c'est que: la structure du monument ne paraît pas exprimer la présence divine. Le symbole nie même cette présence. Le visiteur ressent peut-être plutôt l'impression subtile que la cathédrale traduit une espèce d'appel pathétique à quelque chose d'extérieur, de distant et d'apparemment étranger. C'est un appel, une invocation à un Dieu absent.

Le but de l'édifice transcende donc sa structure. Le mouvement vers le haut, vers cet objet extérieur et absent, est techniquement figuré par l'effet remarquable des dix-huit montants de béton qui, au lieu de se rapprocher en toit, arc ou ogive, convergeant en une voûte protectrice et introvertie, s'opposent au contraire dans un geste violent de tension. Le geste est celui de deux mains étendues, les doigts ouverts, crispés dans un spasme de supplique. Le geste dépeint les contradictions de l'âme moderne, dans la folie des luttes idéologiques. Représentant quelque chose d'entièrement opposé à la sérénité ascétique du gothique ou du contentement érotique du baroque, j'oserais prêter à ce monument la configuration symptomatique de l'« angoisse existentielle » — ce concept si prisé par la philosophie contemporaine. Il exprime en vérité l'axe vertical auquel s'assujettissent nos expériences les plus vitales, en vertu de la perplexité devant les paradoxes de l'existence et l'absurde de la condition humaine. La dimension de la hauteur éclate précisément parce qu'elle est le résultat des tensions horizontales non résolues.

La coupe transversale du plan (fig. 2) réduit à sa forme la plus simple l'attitude

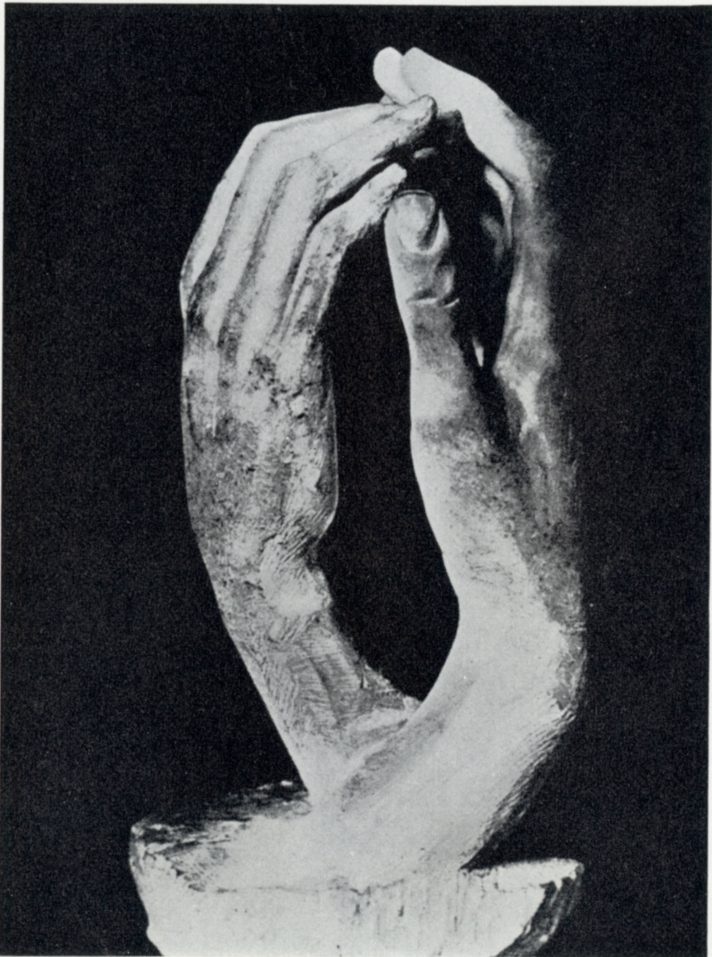




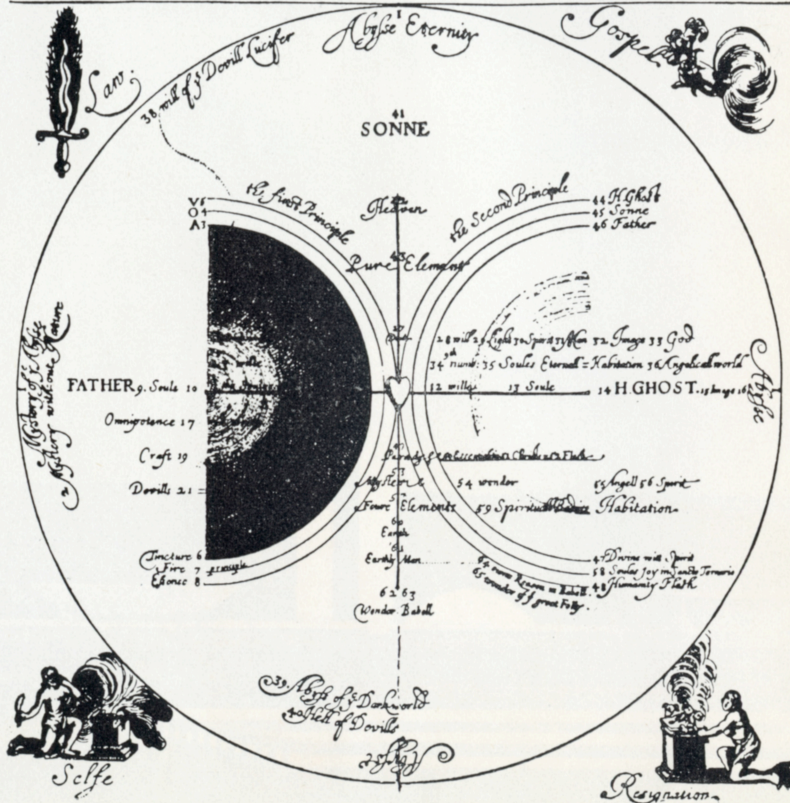
N° 2 La cathédrale en chantier

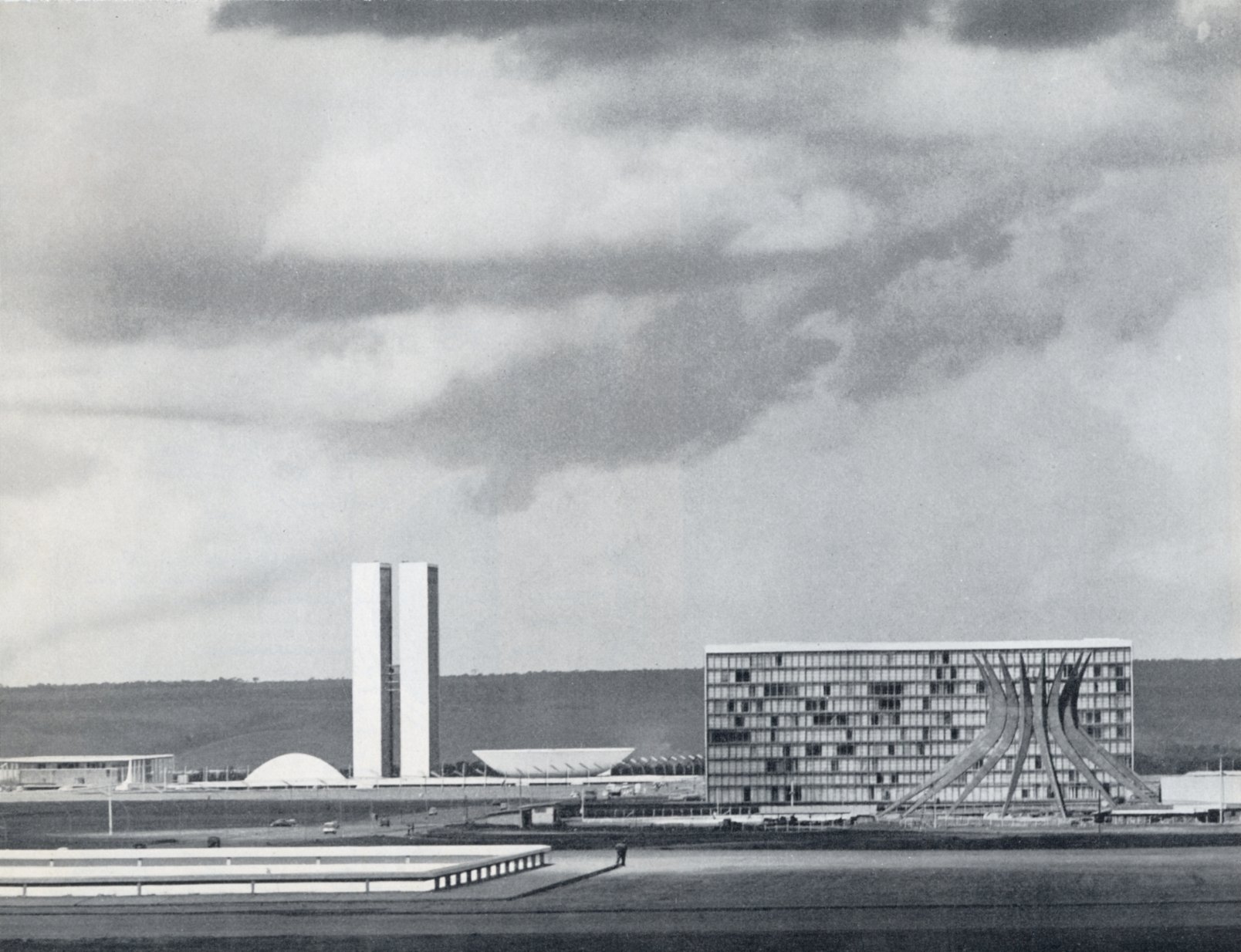
N° 3 Rodin: Prière

N° 4 Jakob Bohme, vision métaphysique de l'univers chrétien. Quarante questions concernant l'âme. 1620



The Philosophique Globe, or Eye of the wonders of Eternity; or Looking-Glass of wisdom.









16

Gravure populaire du Nord-Est

Page 36

Brasilia: la «City». De gauche à droite: le Palais présidentiel, le Parlement et ses deux Chambres symbolisées par des coupoles convexe et concave. La cathédrale se détache sur un bâtiment administratif

Page 37

Gravure ancienne, *Les Pionniers*

ou l'état d'esprit que nous cherchons à analyser. L'analyse avancerait peut-être grâce à un développement philosophique. Une amplification n'est pas facile, mais nous pouvons heureusement nous aider, dans ce travail, d'un parallèle inopiné, dont l'importance surgit par simple confrontation visuelle.

* * *

Observons la figure 4. C'est une vision métaphisique de l'univers chrétien, réalisée sous une forme mandalique par Jakob Bœhme, et publiée en 1620 dans son œuvre *Quarante questions concernant l'âme*. La similitude entre ce diagramme et la coupe transversale de la cathédrale semble indiscutable. Il s'agit pourtant de savoir si le parallèle est une coïncidence superficielle ou s'il représente par hasard une convergence au sens d'archétype. Examinons la chose.

Bœhme était à la recherche d'une union intérieure avec Dieu, l'union mystique. Il concevait Dieu comme une totalité, dans laquelle l'homme devait s'intégrer. Cependant, la réalité de l'existence est la distance qui nous sépare de Lui. La perversité du monde résulte de cette séparation: elle est la conséquence de la tentative que nous renouvelons incessamment pour éviter notre fusion dans la totalité complexe de la divinité, en affirmant notre propre autonomie existentielle. De là la conception de Bœhme selon laquelle toutes les choses connues renfermeraient un élément secret ou caché; et un élément clair ou manifeste. Ce qu'il faudrait, ce n'est pas la destruction de l'un des deux termes, mais une modification de leurs relations réciproques, de sorte qu'elles puissent éventuellement se réduire à l'Un.

Une telle union, cependant, Bœhme semble l'avoir cherchée sans succès et, pour cette raison, son obsession de l'idée du mal contient un élément prophétique pour l'époque moderne. Sa recherche frustrée implique sa torture devant le problème de la coexistence incompatible de Dieu et du mal.

Commentant le diagramme par lequel le théosophe germanique essaya d'exprimer graphiquement les intuitions fondamentales de sa conception métaphisique, Jung déclare que Bœhme ne fut jamais capable d'atteindre à l'intérieur de son âme l'union des contraires. Partant de l'alchimie philosophique, Jung écrit: « Bœhme fut le premier, à ma connaissance, à entreprendre l'organisation du Cosmos chrétien, comme une réalité totale, sous la forme d'une *mandala* ». La tentative échoua car la « mandala » de Bœhme, selon Jung, présente une contradiction fondamentale dans l'opposition des deux demi-cercles, l'un clair et l'autre sombre (fig. 4). Jung en conclut que les opposés, dans le christianisme, sont irréconciliables — au moins si nous ne tenons pas compte de certaines tentatives, à l'intérieur même de l'orthodoxie, qu'elle soit protestante ou catholique, pour ignorer la réalité du péché et

déprécier le principe du mal « avec l'euphémisme qu'il s'agit d'un *privatio boni*, d'une simple absence de bien ». Si nous examinons la « mandala » de Bœhme, nous voyons qu'effectivement l'Homme — « l'homme tellurique » (earthly man), représenté dans la partie inférieure du schéma — se trouve déchiré par le caractère irréconciliable de l'opposition ou antithèse entre le demi-cercle du Père et le demi-cercle du Saint-Esprit. Mais que, dans la partie supérieure du cercle magique, le Fils (*Sonne*) rend objective l'espérance de sa rédemption. Bœhme plaça un cœur qui, à présumer, symbolise l'Amour divin, au centre de sa « mandala », c'est-à-dire au point de rencontre des deux bras de la Croix, comme pour indiquer que seul dans l'amour, en même temps souffrance et espérance, nous pouvons trouver une solution ambivalente au problème de l'existence. Néanmoins, sur sa pierre tombale, les deux demi-cercles opposés, sous cette forme) (, se trouvent de nouveau reproduits, ce qui nous entraîne à croire que Bœhme aurait emporté dans l'Au-Delà le tourment de cette antinomie intérieure.

Il est assez curieux, d'ailleurs, que ce signe, sous la forme)—(, représente aussi *Pisces*, signe du zodiaque. Or, Jung, qui étudie le symbole des Poissons d'une façon exhaustive dans son livre sur l'*Aion*, en insistant sur l'importance psychologique des données fournies par l'astrologie, fait la remarque que ce symbole essentiel de l'*éon chrétien* indique précisément une opposition entre deux termes contradictoires. Or l'importance du philosophe de Görlitz réside peut-être dans le fait d'avoir en quelque sorte préfiguré certaines tendances très symptomatiques de la pensée moderne. Sa « loi des contrastes » se fonde essentiellement sur une expérience intime du paradoxe, exprimant ce qui constitue aujourd'hui un des postulats fondamentaux de la psychologie analytique: « Rien ne peut se révéler sans résistance », « Le pire doit être la cause du meilleur ».

Jung affirme que la tentative de Bœhme d'organiser le Cosmos chrétien en une totalité mandalique échoua, « du moment qu'il fut incapable d'unir les deux moitiés en un cercle complet ». Cependant, c'est dans cet échec précisément que Bœhme se révèle chrétien, nonobstant ses dangereuses incursions dans les domaines de l'alchimie philosophique, de la théosophie, des hérésies gnostiques et de l'immanence mystique. Car il est vrai que les opposés dans l'éthos du christianisme se maintiennent dans une tension permanente. De là le paradoxe de ses symboles. De ce fait également, la croix représente en même temps un symbole d'union et un symbole de souffrance — image que Bœhme n'oublia pas d'inclure dans sa configuration mandalique. Seulement, le paradoxe suggère les contradictions, inséparables d'un sentiment chrétien authentique, entre l'omniscience divine et notre propre libre-arbitre, entre la toute-puissance et la réalité du mal dans ce monde, entre le pouvoir justicier du Logos et l'infini de la charité inhérente à l'Amour divin, entre

la nécessité de la souffrance et l'espérance du salut, entre les impératifs de la raison et l'absurde de la Foi. Tels sont les paradoxes qui faisaient déjà souffrir Pascal et qui induisent Kierkegaard à déclarer que le christianisme est la Croix de la pensée. Il n'y a pas de doute que le sentiment angoissant d'antithèse, de paradoxe, d'absurde, de conflit, imprègne ce qui est le plus représentatif en littérature, philosophie et psychologie modernes.

Examinons encore une fois le parallélisme entre le dessin de Boehme et la coupe verticale de la cathédrale de Niemeyer, à Brasilia (figures 2 et 4). Dans ce que la mandala du philosophe germanique du XVII^e siècle révèle par l'intuition métaphysique, et dans ce qu'exprime plastiquement par l'intuition artistique l'œuvre de l'architecte brésilien du XX^e siècle, nous retrouvons la même intention surgissant du même conflit. Nous sommes indiscutablement en présence d'une image identique, de nature archétypique. Le caractère primaire du symbole se trouve mis en évidence non seulement par l'intervalle chronologique qui sépare les deux manifestations, mais aussi par la circonstance même que le premier est un dessin de signification hermétique et le second une simple solution technique pour un problème architectural. J'ai assurément constitué un paradoxe. C'est peut-être même d'une audace injustifiable d'attribuer — comme nous l'indiquons ici — un sens symbolique spécial à l'œuvre d'un architecte du XX^e siècle qui se déclare, en plus, athée et communiste. Il sera encore plus hardi de proposer la thèse selon laquelle cet artiste de génie fut, par hasard, le premier à exprimer dans un édifice la réalité d'angoisse de l'Ethos chrétien de nos jours. Mais pourtant, qui sait? Les chemins de la Providence sont inaccessibles...

L'art populaire du Nord-Est, le théâtre d'Ariano Suassuna et le théâtre brésilien

Pierre Furter

Le théâtre brésilien n'a jamais connu ni le passé ni la vitalité des autres genres littéraires. Certes, dès le XVI^e siècle, les Jésuites (dont on aurait tort par phobie religieuse et politique de sous-estimer l'importance culturelle) ont introduit des représentations sacrées afin d'évangéliser leurs ouailles « topinambous ». Les œuvres du Père Anchieta témoignent de l'intérêt littéraire, sinon dramatique, de ces spectacles qui n'ont jamais cessé d'exister. Mais lorsque ce théâtre s'échappa du couvent pour gagner les grands centres urbains, il ne devait pas rencontrer la littérature, mais le spectacle. D'ailleurs, le premier édifice spécialisé du Brésil fut l'Opéra de Rio de Janeiro. Le fabuleux A.-J. da Silva (1705-1739), le « Juif » parce qu'il fut incarcéré et brûlé par l'Inquisition lisboète, n'a jamais clairement distingué entre ses livrets d'opéra, ses spectacles pour marionnettes, ses comédies à l'italienne ou la littérature de bas étage. Cette confusion esthétique augmenta encore au XIX^e siècle quand, à la suite de la mission artistique française (qui s'opposa au passé colonial qu'elle ne comprenait point), ce fut le vaudeville des boulevards parisiens qui submergea les spectacles de la capitale. Le prestige des actrices françaises, de Sarah Bernhardt à celles qui n'en avaient que le nom, fut si énorme qu'aujourd'hui encore le vaudeville, sous la forme scatologique et crue de Nelson Rodrigues, domine le théâtre officiel.

Cependant, un Martins Pena (1815-1848) réussit au XIX^e siècle à créer une modeste œuvre comique en profitant des lever-de-rideaux qu'on lui laissait avant le plat de résistance parisien. Ce n'est que pendant la dernière guerre, avec l'arrivée d'excellents acteurs et metteurs en scène réfugiés ou exilés, que depuis 1943, Rio puis São Paulo ont redonné une nouvelle vie au théâtre brésilien. Aujourd'hui, il s'affirme à travers la revendication idéologique, comme Gomes Dias, l'auteur du célèbre *Pagador de promessas*, ou le réalisme critique de Jorge de Andrade, excellent dramaturge de São Paulo.

Néanmoins, en marge de ce théâtre de consommation, de rêves petits-bourgeois, il existe toujours un théâtre populaire, semi-analphabète, traditionnel, que l'on connaît depuis quelques années grâce aux recherches de Mário de Andrade, de L. Câmara Cascudo, du Prof. Brandão. Ce théâtre trouve son origine dans le théâtre jésuite, mais surtout dans les processions dramatisées des grandes fêtes des Patrons locaux, les « crèches », les « passions », dans les cortèges et chevauchées des corporations. Ces danses dramatiques, « folguettes » ou « autos populares », sont encore vivantes dans tout l'intérieur du Brésil. Mais outre ce théâtre corporatif et communautaire, existe encore un théâtre populaire professionnel. « Les mameluques », c'est-à-dire les montreurs de marionnettes, occupent un rôle important dans les foires ou dans les grandes fêtes familiales. Ils représentent, dans des conditions proches du célèbre passage du *Retable de Maese Pedro* de Cervantès et de Falla, les anciennes histoires

populaires, les « romances » ibériques, des pièces édifiantes, ou racontent dramatiquement les avatars des personnages classiques de la « commedia dell'arte » qui se sont réincarnés dans le Nord-Est brésilien.

Le théâtre d'Ariano Suassuna a la particularité de se situer au croisement de cette tradition ancestrale et du renouveau tout d'abord sudiste, puis général du théâtre brésilien. Né en 1927, Ariano Suassuna a été nourri par les chanteurs populaires, les spectacles de « mameluques ». Il a appris à voir le monde à travers leur sagesse traditionnelle. Or cette littérature qu'il admire tend à disparaître. Il s'est mis à la recueillir et le premier volume de son anthologie du « romance » vient justement de paraître. Mais il achevait ses études quand arriva à Récife la première vague du renouveau dramatique. Celle-ci avait aussi une signification idéologique. Elle commença lorsqu'on se reposait au Brésil, après les années grises de la dictature de G. Vargas, certaines questions fondamentales. Or, dans un pays où le cinéma est encore aux mains des distributeurs américains, où l'autodétermination ne s'est pas encore affirmée dans un art cinématographique national, où la population rurale analphabète a encore l'habitude du spectacle dramatique populaire, le théâtre a une singulière force. Des communistes aux intégralistes, chaque université, chaque mouvement de culture populaire, chaque mouvement politique a donc créé son groupe de théâtre qui, surtout au temps des élections ou de troubles, parcourt le pays. Ariano Suassuna est un homme engagé. Catholique fervent (il s'est converti après une longue crise morale et physique), anticommuniste et féroce antiaméricain, il ne croit qu'à son Nord-Est. Bref, c'est un traditionnaliste et un régionaliste comme il aime à le répéter. Mais par-dessus, ou plus justement par-delà ces raisons idéologiques, Ariano Suassuna est un possédé du théâtre. Non seulement il écrit pour le théâtre, mais il crée, comme dit Max Frisch, *avec* la scène. Ses pièces, toujours créées avant d'être écrites, sont sans cesse révisées au cours de chaque représentation. Mieux encore, il ne pense qu'en dialogues et toute son œuvre est un perpétuel dialogue. C'est pourquoi, malgré son jeune âge, il a créé une des œuvres les plus achevées du Brésil, même si elle est parfois idéologiquement limitée. A 20 ans, Ariano Suassuna écrivait des drames, marqués par ses préoccupations religieuses personnelles et par le drame humain du Nord-Est. Depuis 1955, il écrit des comédies. Des comédies singulières. En effet, elles sont toutes basées sur la forme classique portugaise ou espagnole de l'« auto », ou de la pièce à canevas de la « commedia dell'arte ». Mieux que le drame, la comédie permet en effet la démonstration *ludique*. Ariano Sussuana vise le théâtre jésuite non seulement parce qu'il veut toujours démontrer une vision du monde, mais parce que ces « autos » s'achèvent forcément par une moralité qui tire les conclusions claires et évidentes du jeu dramatique. Cependant, parce qu'il veut surtout démontrer un art de vivre,

il se réfère à une situation concrète. Son théâtre a le sens des perspectives, ce qui, selon G. Lukács, est la caractéristique du réalisme *critique*. Il échappe donc au schématisme scolastique par une référence continuelle au local, au traditionnel. Que ce soit dans les situations, dans les personnages ou dans le langage d'un inépuisable humour. Cet équilibre se manifeste dans *O Auto da Compadecida*, créé en 1955, joué à Varsovie en 1961, à Berlin-Ouest en 1962, et dont on attend la traduction américaine. Parfois Ariano Suassuna est plus audacieux, comme dans *A pena e a lei* où le vaste triptyque baroque retrace dans une première journée la condition purement ludique des marionnettes traditionnelles, dans la deuxième journée la semi-humanité de la « commedia dell'arte », pour s'achever dans la troisième journée dans la comédie ironique où la « piada », cet art si brésilien du mot pour rire, mordant, sculpté, méchant mais délicieux, anime une poétique qui s'empêtre parfois. En effet, comme dans *A farsa da Boa Preguice*, son talent de la parodie et de la satire le porte à tomber dans la pointe et bascule son théâtre dans les limites étroites d'un art régional borné.

Cependant, toujours selon les préceptes de G. Lukács, Ariano Suassuna dépasse ce régionalisme — comme dans ce *O Santo e a Porca* — en sachant créer des types. Cette moralité reprend le thème de l'avare, de Plaute à Molière, en le réincarnant dans une situation et des personnages du Nord-Est; mais, inversement, le type classique lui permet de donner une dimension particulière, c'est-à-dire caractéristique donc universalisante, à des situations et des personnages qui resteraient limités par l'horizon du poète. Dans la forme même, l'équilibre est remarquablement atteint puisque cette comédie n'est plus un « auto » (le saint n'est plus actif, l'allégorie a été définitivement éliminée), mais reste une œuvre catholique et engagée (le saint est présent par son image qui regarde le jeu, comme les spectateurs, mais que les acteurs regardent à leur tour).

Ce jeu se joue « sub specie eternitatis » sans perdre un instant sa valeur totalement et strictement humaine. Le conflit éclate dans la dernière scène où la moralité a disparu pour un monologue de celui qui est devenu aliéné et réifié par son vice: la possession de l'argent. Dans l'isolement et la terreur, il ne peut que crier vers son saint qui, évidemment puisqu'il n'est qu'image, se taira. La dernière œuvre d'Ariano Suassuna laisse donc en marche un monde moins fermé sur lui-même, moins scolastique, plus libre et en marche vers de nouvelles formes dramatiques. Comme le Nord-Est actuel, on ne peut s'enfermer dans un anticommunisme corrigé par un antiaméricanisme tout aussi absolu, on ne peut simplement tirer sur le drame le rideau de la moralité.

Sous ce titre, nous considérerons la production musicale brésilienne qui va de Camargo Guarnieri jusqu'à Claudio Santoro et Guerra Peixe. Celle-ci ressemble à celle de Villa-Lobos et de sa génération parce qu'elle est inspirée et dirigée par les mêmes principes nativistes et nationalistes proposés par Alberto Nepocumeno (1864-1920). Elle représente cependant une continuation et un développement de cette « Ecole brésilienne », d'où son intérêt.

L'événement historique le plus significatif de cette période est sans doute la *Lettre ouverte aux compositeurs et critiques du Brésil* de Camargo Guarnieri, écrite à la fin de 1950 et dirigée contre le groupe, alors bien actif, de « Musica Viva » de H.-J. Kœllreutter. Les conditions historiques de notre formation musicale se trouvent peintes en couleurs crues dans ce singulier document; une situation de crise de conscience nationale, d'éducation et de formation politique. A quoi pourrait s'ajouter le fait d'avoir une culture d'emprunt, une formation trop rapide et souvent bâclée, sans racines profondes dans la masse populaire et dans la réalité nationale.

Ce fait est, peut-être, une des raisons profondes de l'actuelle usure de notre musique érudite face à la grande vague de rénovation sociale et politique qui prit d'assaut toute l'Amérique latine. Dans un pays comme le nôtre où la grande part de la population est inculte et analphabète, n'importe quel mouvement, à l'exemple de ce mouvement de nationalisme musical, était fatalement destiné à se limiter à une minorité insignifiante, isolée et cosmopolite. Il ne pouvait donc qu'être une espèce de décalque du processus européen de nationalisation musicale inspiré par la *Schola Cantorum* de C. Bordes et Vincent d'Indy, des impressionnistes français, du *Cancionero musical popular español* de Pedrell et de Falla en Espagne, de l'*Alma musicale d'Italia* de Forà en Italie, de Bartok et Kodaly en Hongrie, et de Szymanowski en Pologne, etc...

La dure réalité, pour nous Brésiliens, fut toujours que les compositeurs européens pouvaient s'appuyer sur une longue tradition de près de douze siècles de lente maturation et d'expériences, alors qu'en Amérique latine, et au Brésil surtout, les compositeurs oublient qu'ils ne peuvent compter que sur un peu plus d'un siècle de vie et de maturité musicales. Et encore un siècle sans continuité historique. Une période fragmentée où, selon Alberto Torres, il y aurait eu « interruption et déviation du processus historique d'indépendance et de formation nationales ». Ainsi, alors qu'en Europe, les écoles musicales nationales se cristallisaient lentement et, du point de vue historique et sociologique, en s'enracinant, au Brésil l'école nationale restait une fiction ingénue, le produit idéaliste d'une élite. Le mouvement se destinait fatalement à une minorité sans intérêt, sans aucune projection, sans possibilité de pénétration dans la masse.

Aujourd'hui, après un demi-siècle d'expériences nationalistes systématiques, le peuple

brésilien, dans sa vie culturelle abandonné et par conséquent aliéné de la culture érudite, préfère d'autres courants de création musicale.

Cependant, comme toute notre culture, la musique semble n'avoir pu attendre que nous eussions aussi notre propre Moyen Age et les équivalents historiques des époques qui se sont succédé en Europe. Sans aucune exagération, nous voyons que les œuvres de Claudio Santoro et de Guerra Peixe se trouvent devant la menace terrible de n'être que des fleurs de serre chaude pour lesquelles le peuple brésilien n'éprouve pas le moindre intérêt.

Le compositeur brésilien tout seul ne pourra jamais franchir l'immense abîme qui s'est ouvert vertigineusement entre lui et son peuple. Mais le peuple brésilien, de son côté, ne pourra jamais dépasser les conditions de pénurie et d'abrutissement où il a été jeté historiquement par la force décadente d'une structure sociale obsolète et indigne. Au centre, empêtrée, se trouve la musique brésilienne érudite que nous écoutons peu nous-mêmes, peu imprimée, peu exécutée et peu diffusée, peu gravée et vendue, insuffisamment applaudie.

Il n'en est pas de même pour la musique populaire brésilienne dont l'évolution spontanée et sans préjugés au gré des influences les plus dynamiques la conduisit à ce qu'on appelle aujourd'hui la « Bossa Nova ». Rappelons quelques-unes de ces influences: la grande variété et la force des rythmes et chants africains, une forme de modalisme qui semble s'être surtout développée dans le Nord-Est brésilien sous l'influence des Jésuites, enfin les formes instrumentales et les arrangements orchestraux du jazz avec ses tendances harmoniques introduites par l'impressionnisme français déjà.

Le fait est qu'avec l'avènement de la « Bossa Nova », la crise aiguë de toute la musique brésilienne populaire et érudite se fit sentir sans fard ni excuse. Il est possible que le compositeur brésilien ait vu terre pour la première fois, lorsque la « Bossa Nova » s'est montrée capable, grâce à son évidente profondeur et sa richesse d'invention, de dépasser l'abîme qui séparait la musique et les compositeurs érudits du peuple. Du point de vue du rythme, du profil mélodique et de l'harmonie comme du texte poétique et de l'instrumentation et de l'interprétation, ses inventeurs (où se détache le poète Vinicius de Moraes) sont devenus capables d'innover et d'ouvrir des chemins nouveaux pour une revision radicale et libre de préjugés de notre musique érudite. Pour autant que celle-ci veuille vraiment s'ouvrir au peuple et, en lançant des racines dans notre réalité sociale et historique, croître comme une fleur authentique vers un ciel libre et sous un soleil tropical.

Il est intéressant, et un peu ironique, de noter qu'il a échoué à Guerra Peixe, l'ex-dodécaphoniste distingué du défunt groupe *Musica Viva*, de tenter avec Radamés Gnattali (qui sont tous deux accusés d'être des « jazzistes » invétérés mais qui sont

surtout, et c'est significatif, nos meilleurs orchestrateurs) la première expérience à travers la « Bossa-Nova » d'une nouvelle rencontre de notre musique érudite et de la culture populaire.

La « Bossa Nova » découle d'une volonté de rénovation. Consciemment ou non, elle est la conséquence des pressions de l'émancipation économique, culturelle et politique du Brésil contemporain. Elle surgit au moment où reprennent vigueur toutes nos tendances nationalistes et où Brasília commence un nouveau chapitre de notre histoire. Sans compter que la « Bossa Nova » est une manifestation musicale authentique avec laquelle vibre tout le peuple brésilien et qui envahit aujourd'hui les U. S. A. et l'Europe. Elle vit donc autant que notre architecture.

Petite discographie:

- Quant aux *origines* - DU BAROQUE A VILLA-LOBAS, 8 disques Festa, Rio, LRD 5001-4-5 5011-16-18-19-20
MAÎTRES DU BAROQUE MINIER Festa, Rio, LRD 5005-6
PERE MAURICIO NUNES GARCIA: MISSA DE REQUIEM Festa, Rio, LRD 5012.
- Ecole nationale - RADAMES GNATTALI et VILLA-LOBOS, Columbia XMB 423
RADAMES GNATTALI, Concerto pour harmonica et orchestre, Symphonie N° 3, Festa, Rio, 5015
- Aux origines de la Bossa Nova: CAYMMI E O MAR, Odeon, MOFB 3011

Le poète Eugenio Montale, qui est à notre avis le plus important des poètes lyriques vivant en Italie — et un des plus importants en Europe — vient de publier un curieux recueil de contes. C'est un livre qui va embarrasser les critiques, mais qui séduira le lecteur doué d'imagination, de goût pour le sous-entendu, et d'une ironie assez mûre pour suivre les courbes et les méandres de l'écrivain¹.

Chacun de ces courts récits apparaît comme un feu dans la nuit. Les personnages se découpent sur des ténèbres épaisses; ce ne sont pas des portraits, mais plutôt des horoscopes. Chaque apparition évoque une fête d'ombres et, comme une chauve-souris, occupe brièvement et intensément l'écran. « Je me promenais dans le couloir — écrit-il dans *L'uomo in pigiama* — en pantoufles et en pyjama, et j'enjambais de temps en temps des tas de linge sale. Mon hôtel était de premier rang, car il y avait deux ascenseurs et un monte-charge (presque toujours en panne), mais il ne disposait pas d'un réduit pour les draps, taies et essuie-mains usagés, et les femmes de chambre devaient les entasser par-ci par-là dans les coins. En pleine nuit, c'était moi qui arrivais dans ces coins, et c'est pourquoi les femmes de chambre ne m'aimaient pas. Cependant, après avoir distribué quelques pourboires, j'avais obtenu la permission tacite de déambuler où je voulais. C'était minuit passé. La sonnette d'un téléphone retentit doucement. Était-ce dans ma chambre? »

Le lecteur s'aperçoit qu'une sorte d'enchantement enveloppe la scène dès le début. Avec quelques objets déchus (les tas de linge sale), quelques personnages à peine évoqués dans leur mauvaise humeur apaisée par une offrande (les femmes de chambre, comme autant de sorcières subalternes), une habitude excentrique du personnage principal qui a la régularité d'une pratique secrète, l'écrivain parvient à constituer une sorte de carré magique, où résonne comme une conjuration le tintement mystérieux du téléphone. Ce n'est que la lumière violente projetée sur la réalité par la conscience et l'imagination jouant tour à tour dans l'esprit de l'écrivain. Le téléphone n'a rien du sortilège. C'était dans la chambre à côté, et une voix de femme était en train de dire: « Ne viens pas encore Attilio; il y a un homme en pyjama dans le couloir; il se promène, il fait les cents pas; il pourrait te voir. » Une phrase banale, une situation comique; mais combien d'ombres sont projetées autour du personnage et dansent furieusement contre lui! « Je ne sais pas qui c'est — continue la voix — c'est un *disgraziato* (un malheureux, un pauvre type) qui fait toujours comme ça... » Il s'éloigne en toute hâte, jusqu'au divan qui se trouvait au fond du couloir. « J'entendis la porte de la chambre 22 s'ouvrir; par l'ouverture, la femme m'observait. Je ne pouvais pas rester là au fond; je revins sur mes pas lentement. J'avais environ dix secondes de temps avant de passer

¹ Eugenio Montale, *La farfalla di Dinard*. Mondadori.

devant le 22. » Les deux personnages sont en face, l'un est la condition de l'autre. La coagulation du fluide vital est extrême, et l'intensité que la conscience, par sa lumière intérieure, prête aux moindres détails, a été transmise à la situation cocasse. Les différentes possibilités se présentent à l'esprit de l'homme à une vitesse vertigineuse, mais quand il arrive devant la femme, celle-ci referme sa porte. Il entre dans sa chambre, mais il entend le téléphone de nouveau, et le voilà dans le corridor, tendant l'oreille. Il réussit à saisir les mots: « C'est impossible, Attilio, je te dis que c'est impossible... » et puis le pas de la jeune femme vers la porte. Il s'éloigne, mais désormais la tension est insoutenable. Le voilà qui revient, penaud, en traînant du linge avec une pantoufle. Arrivé devant la porte, il s'arrête et dit: « J'ai fini de me promener, Madame. Mais comment savez-vous que je suis un pauvre type? — Nous sommes tous pareils, dit-elle, et referma sa porte avec violence. Et le téléphone retentit de nouveau. »

Chacun de ces divertissements est aussi triste et aussi expressif que celui que nous venons de citer. La concordance des différents personnages est toute intérieure: c'est une humeur mordante, tour à tour insinuante et dédaigneuse, qui devine le destin et flaire les énigmes, et donne à chaque histoire l'équilibre instable d'un pronostic. Il serait probablement faux de penser que ce recueil est en réalité un roman, bien qu'il soit très homogène et même très compact; on pourrait le définir en partant du titre d'un des recueils célèbres des poèmes montaliens, *Le Occasioni*, ou penser à un ensemble d'essais, maximes, caractères et même farces, qu'un humaniste surpris, fraudé, désappointé par la vie, a dessiné pour symboliser un itinéraire.

1^{er} Salon international de galeries-pilotes, artistes et découvreurs

Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne présentera, du 21 juin au 22 septembre 1963, le 1^{er} Salon international de galeries-pilotes. Quelques-unes des plus importantes galeries d'art moderne d'Europe, d'Amérique et d'Asie sont invitées à confronter, pour la première fois, les œuvres des créateurs qu'elles estiment les plus représentatifs de notre temps. Quelque 150 peintres, sculpteurs et céramistes constitueront un véritable panorama de l'art contemporain; ils permettront à la critique comme au public de faire le point et de mieux mesurer l'importance des galeries dans la formation du goût d'aujourd'hui.

L'importance de cet événement nous incite à reproduire la préface au catalogue de l'exposition, de René Berger, directeur-conservateur du Musée cantonal des Beaux-Arts, et des extraits d'une étude consacrée aux galeries-pilotes.

Préface

La confusion qui règne aujourd'hui dans les arts mérite qu'on s'y arrête. A la laisser s'aggraver, on risque d'encourager les abus (qui ne s'encouragent que trop d'eux-mêmes); à s'accoutumer, on risque de pervertir son jugement, ce qui est, dans tous les domaines, le pire des méfaits. Aussi ne saurait-on assez entreprendre pour prévenir les excès qui nous menacent à la fois du dehors et du dedans. Pour sa part, le « 1^{er} Salon international de galeries-pilotes » aspire, non pas à décréter la vérité, ni même à établir des critères, mais à éclairer les conditions dans lesquelles se fait l'art de nos jours.

Comment se fait l'art?

L'artiste en est la condition première. Non pas la seule. Que serait l'inventeur condamné à la solitude? Le poète réduit à garder ses écrits pour lui? L'invention la plus surprenante, l'œuvre la plus géniale ne s'imposent pas d'elles-mêmes.

Aussi banal que cela paraisse, il faut toujours que quelqu'un « découvre » le créateur; que quelqu'un découvre en lui l'écrivain ou l'artiste que, le plus souvent, il n'est encore qu'en puissance; mais il faut que ce quelqu'un lui fasse confiance; enfin qu'il le fasse connaître. Certes, l'impulsion initiale provient de l'auteur, mais qu'advierait-il de l'écrivain si l'éditeur ne prenait la charge et le risque de la publier avant que les lecteurs n'en fassent un bien commun? Ainsi se forme le circuit aimanté qui a nom littérature.

La galerie-pilote

Pour les arts plastiques, le problème est analogue, à cette réserve qu'il n'existe pas de terme pour désigner la galerie qui assume le rôle d'éditeur. Celui de « galerie-pilote » ne pourrait-il être proposé, en attendant que l'usage en trouve un meilleur, ou le consacre? C'est en effet à la galerie-pilote qu'appartient le soin (et le souci) de rechercher les artistes originaux, de les exposer, de susciter l'intérêt de la critique, l'attachement des collectionneurs, bref d'amener à l'existence publique l'œuvre à laquelle on croit. La persévérance n'est pas le moindre de ses mérites. Combien d'efforts vains, déçus, d'égarements même! Mais — l'histoire en témoigne — c'est sur ses murs qu'apparaissent les délinéaments de l'art en train de se faire. Se refusant à les louer (pas d'édition à compte d'auteur), déclinant les avances du snobisme séducteur, elle se veut l'artisan de ce que sera l'art de demain.

Raison d'être et but

Mettre en lumière le rôle des galeries-pilotes, telle est la raison d'être de ce premier « Salon ». Il ne s'agit donc pas d'une compétition, mais d'une rencontre pacifique et courtoise. Y prennent part les animateurs qui, d'abord soucieux de l'art dont ils ont la vocation, acceptent de montrer à quoi va leur préférence et de dire les raisons de leur choix. Donner au public l'occasion de juger devant les œuvres, lui donner le moyen d'apprécier la façon dont ces choix s'opèrent, dont les valeurs s'affir-

ment, bref, de « découvrir les artistes à la source », tel est le but¹.

Pourquoi limiter le nombre des invitations?

L'idéal eût été de réunir toutes les galeries qui, dans le monde, font de la découverte le principe de leur activité. Qu'on ne s'effarouche pas, leur nombre ne doit guère dépasser la soixantaine. Mais on voit aussitôt à quelles difficultés se fût heurté pareil projet. Les locaux du Musée ne sont pas extensibles! Aussi avons-nous été à notre tour dans la nécessité de choisir: présenter un échantillonnage, ou limiter le nombre des invitations. La première partie de l'alternative nous eût conduits, sous prétexte d'équité, à trahir notre propos: qu'eussent signifié deux ou trois toiles par galerie, accompagnées d'une ou deux sculptures? L'équité, la vraie, exigeait que fût assuré à chaque galerie-pilote un espace suffisant pour que sa présence pût s'affirmer en toute évidence et que sa participation fût en quelque sorte « signée ». C'est à quoi nous nous sommes résolus, attribuant à chacune quelque vingt-cinq mètres de cimaise, de quoi présenter une vingtaine de toiles, et un espace proportionnel pour la sculpture.

Mise au point et perspective

Nous ne prétendons pas que les galeries participant à ce premier « Salon » soient les seules à mériter le titre de galeries-pilotes (aucune

d'elles ne le prétendrait d'ailleurs non plus). Les autres auront donc aussi leur tour. La confrontation générale à laquelle nous songeons, c'est en effet notre ferme intention de la réaliser, sinon d'une seule fois à cause du manque de locaux, du moins par étapes.

Nulle exclusive donc, nulle priorité hiérarchique, notre dessein est de commencer une vaste enquête avec tous ceux qui, galeries, collectionneurs, critiques, amateurs d'art, voudront bien nous persuader, en nous prêtant leur concours, que l'initiative mérite d'être soutenue. (C'est ainsi que plusieurs galeries qui n'ont pu s'associer à cette première manifestation nous ont d'ores et déjà annoncé leur accord pour la suivante.)

Tel qu'il est, le « Salon » 1963 constitue donc une première étape. Eût-il le seul avantage de rassembler en un même lieu des galeries-pilotes d'Allemagne, d'Angleterre, de France, de Hollande, d'Italie, du Japon, de Suède, de Suisse, des U. S. A., qu'il offrirait déjà l'intérêt de permettre la confrontation d'artistes significatifs, présentés par ceux qui les ont choisis.

En guise de conclusion

On imagine bien qu'une telle initiative ne va pas sans risque. Mais puisque tout, de la création artistique au choix des artistes, est risque, nous aurions mauvaise grâce à vouloir nous y soustraire. Mais c'est notre espoir, l'espoir de tous ceux qui ont participé à la préparation de ce « Salon » et sans l'aide de qui il n'aurait pu avoir lieu, de faire œuvre utile.

¹ Pour compléter cette documentation, toutes les œuvres exposées seront photographiées. Ainsi se constitueront les archives du « Salon » auxquelles pourront avoir recours les éditeurs, les revues, les collectionneurs, les critiques, les conservateurs de musées, ou toute autre personne intéressée.

(Fragment tiré de l'étude historique figurant au catalogue de l'exposition)

Le nœud de l'affaire, vois-tu, c'est que mes possibilités de travail dépendent de la vente de mes œuvres (...). Ne pas vendre, quand on n'a point de ressources, vous met dans l'impossibilité matérielle de faire aucun progrès, tandis que cela irait tout seul dans le cas contraire.

Vincent Van Gogh
(Lettre à son frère Théo, 1883)

A la question « Comment un peintre devient-il célèbre? », artistes, marchands, critiques et collectionneurs interviewés répondent unanimement: « Il est impossible de le dire », « Il s'agit de phénomènes financiers, sociologiques, psychologiques qui nous échappent », C'est un tamis aux mailles serrées », « C'est la somme de toute une série de jugements », « C'est, selon le mot d'ordre d'Odilon Redon, une force souterraine ». De l'artiste créateur au grand public, la distance est grande et les relais nombreux: les autres peintres, les marchands, les collectionneurs, les critiques, les connaisseurs, les amateurs, le public averti, les moyens modernes de diffusion, les musées. Cependant, dans une société comme la nôtre, qui accorde la primauté aux faits économiques et donne un caractère compétitif aux relations entre individus et groupes d'intérêts, le marchand apparaît comme la clé de voûte du système. Nous n'en voulons qu'une preuve: il n'est pas de jeune artiste qui ne soit, de bon gré ou à contrecoeur, en quête d'une galerie.

Toutefois, n'importe quel marchand n'a pas la vocation ni la capacité de remplir, dans le domaine de la peinture, une fonction analogue à celle de l'éditeur dans celui de la littérature. Les marchands qui vendent une peinture consacrée et demandée, les revendeurs, intermédiaires sans contact direct avec les artistes, les marchands dont les galeries sont de simples « hôtels-garages » loués à des tarifs extrêmement élevés n'ont rien de commun avec celui dont l'ambition est de participer, par « la découverte des artistes novateurs », au déroulement même de l'histoire de l'art. De beaucoup le plus rare, un tel type de marchand, catalyseur des échanges entre les créateurs des œuvres et les destinataires du message artistique, n'en est pas moins le plus original.

Esquisse historique

Le négoce de la peinture est né en même temps que le tableau de chevalet et l'art, de longue date, a été associé à l'argent: Rubens se réjouissait d'être un « alchimiste », capable de changer ses toiles en sacs de doublons et la querelle des Rubénistes contre les Poussinistes n'apparaît pas, dans les mémoires du temps, dénuée d'arrière-pensées intéressées. La spéculation sur l'œuvre « faite » a existé pratiquement dans toutes les sociétés où la création artistique et la clientèle de l'art s'étaient individualisées, où l'art ne répondant plus, comme par exemple dans les sociétés primitives, à un besoin du groupe dans son ensemble, était devenu la propriété, le moyen de jouissance, voire l'instrument de puissance d'une minorité. Au cours du XIX^e siècle, il s'est accompli néanmoins une transformation capitale, au niveau des conditions économiques et sociologiques, de la création artistique: celle-ci, qui avait reposé longtemps sur le mécénat, la commande de l'Etat, de l'Eglise, des grands et des riches marchands, est devenue de plus en plus dépendante, au stade non plus de l'œuvre faite, mais de l'œuvre « à faire » des mécanismes d'un marché. Le tableau a progressivement cessé de répondre à une commande, pour entrer dans un circuit économique d'offre et de demande. Cette transformation, dont il serait assurément fort instructif d'étudier les étapes historiques, est un fait acquis au milieu du XIX^e siècle, et la situation matérielle du peintre dépend exclusivement d'un marché au moment où commence, avec l'« Olympia » de Manet (exposée au Salon de 1865), la série des révolutions esthétiques qui ont abouti à la peinture actuelle. C'est sans doute une illusion de croire aux périodes de sérénité artistique dans lesquelles l'adhésion de l'ensemble du public aux innovations esthétiques serait immédiate. L'équilibre n'a jamais durablement régné entre

l'art et la société globale, ni au XIII^e, ni au XVI^e, ni au XVIII^e siècles, périodes qui nous paraissent, rétrospectivement, avoir réalisé, dans ce domaine, un large consensus. Il n'empêche que ce qui fut justement appelé le divorce entre la peinture et la société a pris des proportions singulières dans les trente dernières années du XIX^e siècle. Les épisodes de cette incompatibilité entre les artistes créateurs et le public sont bien connus: le Salon des Refusés en 1863, les pavillons particuliers de Courbet lors de l'Exposition universelle de 1855, de Courbet et de Manet lors de l'Exposition universelle de 1867, les scandales de la première exposition impressionniste (15 avril-15 mai 1874), l'apostrophe du peintre académicien Gerome au président Loubet, à l'entrée de la salle des impressionnistes, à l'Exposition de 1900: « Arrêtez, Monsieur le président, c'est ici le déshonneur de la France. »

Dans cette conjoncture, un type original de marchand est apparu. Avec Paul Durand-Ruel (1831-1922) est née, en effet, une nouvelle conception de la fonction de marchand de tableaux. A partir de 1870, et pendant plus de quinze ans, il a travaillé à imposer une peinture réprouvée, celle des impressionnistes. Il a aidé, matériellement et moralement, les artistes, Manet, Renoir, Monet, Sisley, Cézanne, Degas, Pissarro, et il a diffusé leurs œuvres. En faisant triompher (après des difficultés qui le conduisirent au bord de la faillite) une peinture qui n'était pas demandée, en accumulant (par hasard, sans calcul, parce qu'il fallait attendre que le public s'accoutumât) un stock, en internationalisant le marché (il a organisé, en 1886, une exposition impressionniste aux Etats-Unis), en rationalisant les méthodes de travail (toutes les photos

des œuvres étaient conservées dans des fichiers), Paul Durand-Ruel a été le premier des grands marchands modernes. Le commerce de tableaux a cessé de pouvoir se confondre, après lui, avec celui des produits de haut luxe; il ne consistait plus à satisfaire les désirs établis d'une clientèle, sans jouer un rôle dans la diffusion des nouvelles formes esthétiques. Après Durand-Ruel, Vollard a associé son nom à celui de Cézanne, dont il a exposé cent cinquante toiles en septembre 1895. Au début du XX^e siècle, Daniel-Henry Kahnweiler, le doyen actuel de la profession, fut, pour les cubistes, ce que Durand-Ruel avait été pour les impressionnistes, ce que Gaston Gallimard était, presque en même temps, pour les écrivains de la *Nouvelle revue française*.

Analysant aujourd'hui sa vocation de marchand de tableaux, D.-H. Kahnweiler la compare au désir qu'il a pu nourrir, dans son adolescence, d'être chef d'orchestre et s'exprime en ces termes:

« ... je crois qu'au fond il y perçait la même envie, le même besoin qui m'a poussé à être marchand de tableaux: la conscience que j'étais, non un créateur, mais plutôt, comment dirais-je, un intermédiaire dans le sens relativement noble, si vous voulez, n'étant pas capable de composer. J'ai retrouvé plus tard dans la peinture une possibilité d'aider ceux que je considérais comme de grands peintres, d'être l'intermédiaire entre eux et le public, de leur frayer la voie et de leur éviter les soucis matériels. Si le métier de marchand de tableaux a une justification morale, ce ne peut être que celle-là... ma plus grande joie était d'applaudir une musique que j'aimais envers et contre les ennemis qui sifflaient. Même chose pour la peinture: j'adore défendre ce que j'aime. »

S'il faut chercher quelque unité aux pièces que les scènes parisiennes nous ont présentées, ces derniers temps, nous la trouverons dans la guerre. De celle de Troie *qui n'aura pas lieu*, reprise au T.N.P. et qui atteste que Giraudoux — au moins l'auteur dramatique — reste vivant pour l'essentiel, à la même guerre de Troie qui a eu lieu, et que l'*Oreste* d'Euripide flétrit avec une vigueur très actuelle, ces « pacifistes » trouvent en nous des spectateurs sensibles à leurs idées comme à leur langage. Et la jeune troupe dirigée au *Théâtre Récamier* par Gérard Vergez ne souffre pas d'être rapprochée des acteurs consommés que Vilar a rassemblés à Chaillot. Dès ses débuts dans la mise en scène, Vergez a su prouver qu'il ne manquait pas d'invention. C'est aussi la guerre qui inspire la pièce de Jean Cau, montée au *Studio des Champs-Élysées* par Antoine Bourseiller, celle d'Algérie comme il apparaît au titre: *Les Parachutistes*. On pourra reprocher à Jean Cau d'avoir dénoncé plutôt la sottise, l'infantilisme, l'inconscience dans le sadisme que la cruauté calculée et le fanatisme borné de ceux qui, au cours de cette guerre, se sont rendus tristement célèbres. Le souci majeur de Jean Cau apparaît, sous l'ambiguïté d'une charge souvent féroce: n'être dupe de rien ni de personne, pas plus du pseudo-héroïsme, de la pseudo-virilité que du pseudo-humanisme; la gauche, impuissante et trop aisément satisfaite de protestations platoniques, est bafouée par ceux qu'elle attaque. Par contre, le contexte colonial est escamoté: aucun colon pour expliquer une lutte qui apparaît alors comme un simple match. Aux Algériens, traqués et torturés par les Paras, échoit le contrepoint lyrique à la bouffonnerie; et ce lyrisme est un peu court. On n'a pas eu tort de dire assez généralement, dans la critique, que Jean Cau faisait penser tantôt à Jean Genêt et tantôt à Kateb Yacine, en restant inférieur à l'un et à l'autre.

En dépit du titre, cette fois, il ne faudrait pas prendre *Les Officiers* de Lenz, bien mis en scène par Jean Tasso au *Récamier*, pour une pièce sur la guerre. C'est plutôt du rapport des classes sociales qu'il s'agit, et de la folie d'un bourgeois et de sa fille de croire qu'on peut, sans naissance, devenir femme d'officier. Et par là la pièce est de son siècle,

le XVIII^e, comme *La double inconstance* de Marivaux au *Théâtre de France*, qui distille — et parfois même assène — des vérités amères sur l'injustice sociale. La pièce est bien mise en scène et jouée par Jean-Pierre Grandval; une pochade de Tchekhov, *L'Ours*, mise en scène par Jean Desailly, fait succéder la bouffonnerie à la comédie de grand style.

Mais la pièce la plus intéressante, sans doute, ne peint que la difficulté de vivre et la misère des âmes insatisfaites. Comment le seraient-elles? Femme abandonnée par un époux et bientôt par un fils, nostalgiques et qu'appelle l'aventure; jeune fille infirme refermée sur ses rêves: une mythomane, une paranoïaque, mais de combien d'humanité et proches de nous, dans *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams, jouée par la Communauté théâtrale, au *Théâtre de La Bruyère*. Aucun nom à signaler, c'est la règle, mais une troupe tout entière à louer et à encourager dans sa ferveur.

Raymonde Temkine

Echos

Prix international du roman de langue française
PRIX CHARLES VEILLON 1963
décerné à Lausanne le 18 mai 1963

Pour la seizième fois, les jurys du Prix Charles Veillon, siégeant à Lausanne, ont désigné les lauréats des trois prix du roman, de langue française, de langue allemande et de langue italienne.

Le prix du roman de langue française a été décerné à M^{me} Ferny Besson. Sur le double thème du désert saharien et du monde, d'un amour perdu et des secrets de la solitude retrouvés, M^{me} Ferny Besson a écrit un beau livre: *Le Désert perdu* (Editions Albin Michel, Paris). Sa connaissance des êtres et des choses se manifeste avec une sûreté de moyens qui laissent intacts la poésie et le mystère de son univers intérieur.

Ont été remarqués par le jury les ouvrages suivants: *Rendez-vous sur la terre*, de Pierre Hulin; *Un Été sans histoire*, d'Yvette Z'Graggen; *Chacun des jours du temps*, de Claude Longhy, et *Le Cardinal Prisonnier*, de Christine Anorthy.

Le Prix du roman de langue allemande a été attribué à *Fluchtpunkt*, de Peter Weiss, et celui de langue italienne à *La Giornata d'uno Scrutatore*, de Italo Calvino.

Le fondateur du prix, M. Charles Veillon, institue cette année un quatrième prix — qui cependant ne sera pas annuel — destiné à honorer la culture rhéto-romanche en Suisse. Le règlement de ce nouveau prix peut être obtenu au secrétariat du Prix Charles Veillon, Lausanne.

Dès aujourd'hui, le concours est ouvert pour les trois prix du roman (année 1963 et les deux premiers mois de 1964). La prochaine proclamation des prix aura lieu à Lugano en mai 1964.

(Communiqué de presse)

1^{er} SALON INTERNATIONAL DE GALERIES - PILOTES, ARTISTES ET DÉCOUVREURS

Du 21 juin au 22 septembre 1963, le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne abritera le

1^{er} Salon international de galeries-pilotes

C'est la première fois que quelques-unes des plus importantes galeries d'art d'Europe, d'Amérique et d'Asie sont appelées à confronter les travaux des peintres, des sculpteurs et des céramistes qu'elles ont découverts et qu'elles considèrent comme les plus représentatifs de notre temps. 150 noms illustreront ce véritable panorama de l'art contemporain: Adam, Appel, Ben Nicholson, Bissière, Budd, Crippa, Delahaye, Dufour, Fautrier, Hajdu, Hartung, Hepworth, Herbin, Kemeny, Klein, Pollock, Riopelle, Saito, Sam Francis, Sima, Soulages, de Staël, Szeneš, Tapiès, Tobey, Vasarely, Vieira da Silva, Winter, etc.

L'ampleur de cette manifestation justifie le retentissement qu'elle connaît déjà dans le monde entier.

A signaler l'exposition de peinture *Fritz Winter*, à la Galerie Marbach (Berne), ouverte jusqu'au 27 juin. Il s'agit d'une rétrospective couvrant la période 1929 - 1934.

Une exposition de **sculpture suisse moderne** aura lieu à Paris du 21 juin au 14 octobre 1963, au Musée Rodin. Due à la double initiative de M. Marcel Joray, de Neuchâtel, organisateur des expositions de sculpture contemporaine qui ont lieu à Bienne tous les quatre ans, et de M^{me} Cécile Goldscheider, conservateur du Musée Rodin, elle réunira les œuvres d'environ vingt-cinq de nos artistes. Elle sera patronnée par les autorités françaises et les autorités fédérales suisses, la Fondation Pro Helvetia assumant la majeure partie des frais de l'entreprise.

*

Une exposition suisse d'**enseignes d'auberges** aura lieu à Paris, au Musée de l'Homme, du 10 juin au 1^{er} septembre 1963. Elle est organisée par l'Office national suisse du tourisme.

*

Notre numéro double d'été (juillet - octobre) sortira de presse la première semaine d'octobre. Outre d'importants essais consacrés à divers artistes de notre temps et les chroniques habituelles, cette livraison comportera un hommage au grand peintre vaudois Jacques Berger.

Notes de lecture

Paul Oliver

Le Monde du Blues

Editions Arthaud, Paris

Disons-le d'emblée: un livre remarquable. La typographie, claire et aérée, les illustrations, dont la sélection et la reproduction ne laissent rien à désirer, l'index détaillé, la bibliographie, à laquelle s'ajoute une discographie partielle, mais utile à qui veut connaître les principaux documents sur le marché, tout cela dès l'abord vous attache à l'ouvrage, 14^e de la série « Signes des Temps », qui avait débuté — on se le rappelle — sous les meilleurs auspices par la publication de *L'Histoire commence à Sumer*, de S. N. Kramer, un des best-sellers de 1957; cela pouvait paraître une gageure que de vouloir intéresser un vaste public à un domaine jusqu'alors restreint à un cercle de « spécialistes »: la gageure fut

tenue. Gageons qu'elle le sera aussi pour *Le Monde du Blues*.

On croyait pourtant savoir ce qu'est le blues; le profane se contentait de le tenir pour une des « catégories » du jazz, et le spécialiste, le « fan » voyait en lui l'expression la plus intime des sentiments du noir, sublimant sa misère en création poétique: l'un et l'autre gagneront énormément à la lecture de cet ouvrage, le premier parce qu'il y découvrira l'ampleur du domaine couvert par le blues, le second parce qu'il pourra en jouir plus pleinement et pénétrer beaucoup plus profondément dans la compréhension d'un phénomène dont l'abord est rendu difficile par toutes sortes d'embûches — la langue, les allusions locales ou historiques, les faits précis mis en cause, les conditions mêmes dans lesquelles il s'est développé. M. Paul Oliver, par une étude circonstanciée et de longue haleine, vous introduit en pleine connaissance du sujet, vous donne les clés de ce monde fermé. Monde fermé, car il se développe à partir d'une expérience vécue, dont le contexte le plus souvent nous échappe peu ou prou; c'est le grand mérite de l'auteur de ne pas s'être borné à relever le texte de ces blues — plus de 300! — mais de les avoir intégrés à un vaste panorama de la situation du noir aux Etats-Unis et à une lucide analyse de son comportement dans la société et de sa vie affective. Car, aussi prenants que soient ces blues, ils ne trouvent leur plein sens que replacés dans le milieu qui les a vus naître. Et M. Paul Oliver est un guide sûr et perspicace, qui a compulsé des liasses de documents, registres et statistiques, mais qui surtout, et d'abord, a voulu comprendre et nous présenter le problème noir « de l'intérieur »; c'est-à-dire qu'il nous offre les données objectives, telles qu'elles ressortent d'un examen sans parti pris, puis les répercussions qu'elles entraînent sur une race naïve — par naïve, entendez: apte à ressentir vivement et à exprimer tout aussi vivement, spontanément et sans calculs, mais en raccourcis vigoureux et en images drues, dont la saveur sans apprêt dénote un génie, un don poétique natifs:

« Eh bien, certains aiment le poulet frit,
[moi j'aime les tartes,
Mais faut pas manger trop vite, les gars,
pour que la sauce vous saute pas dans l'œil. »

Mineur, manœuvre ou ouvrier agricole, sans le sou, parce que le travail ne paie pas, ou parce qu'il n'y a pas de travail, ou parce que les femmes, ou le jeu, lui ont pris le peu qu'il avait, vagabondant pour éviter le pire, ou par espoir d'un mieux, chemineau ou cheminot pour qui le rail s'aurole du prestige que suscitent toutes les évasions entrevues, fuyant « Jim Crow », ou recherchant les villes où l'embauche et les femmes sont faciles, aussi prompt à blâmer les incartades de sa « petite » qu'à clamer ses propres prouesses, à la merci des catastrophes naturelles ou de la police, en proie à la terreur des envoûtements et de la mort, le barde noir a, de son enfance à sa mort, le blues pour compagnon:

« Le blues et mes malheurs vont la main
[dans la main. »

De son enfance à sa mort, il s'exprime dans le blues, tout entier. « Le lyrisme est le développement d'une exclamation. » (Valéry). Mais si l'exclamation est la même dans l'homme de chaque temps, de chaque latitude, de chaque continent, le développement, lui, est fonction des coordonnées sociales ou politiques, morales ou religieuses; et toutes sortes d'interdits ou de symboles peuvent en rendre la compréhension malaisée. *Le Monde du Blues* nous permet d'accéder de plain-pied à ce folklore encore vivant, où le New Deal et Roosevelt, Pearl Harbor et l'Oncle Sam ont pris place, à leur tour, à côté des fours Bessemer et de la « boîte de Mr. Ford ».

J. M. Pilet

Pierre Jaquillard

**Une découverte de l'Occident contemporain:
le jade chinois de haute époque**

Etudes asiatiques N°s 1 et 2, 1962.

Francke Verlag, Berne

Ce n'est pas le moindre mérite de l'art contemporain que de nous dépouiller de maints préjugés esthétiques pour nous ouvrir à l'art des civilisations étrangères à la nôtre. Pierre Jaquillard nous en administre la preuve dans une étude d'une qualité exceptionnelle.

Le prix de cet essai, nous le voyons dans la multiplicité des perspectives que l'auteur ménage sur son sujet. Une perspective historique, d'abord: nous suivons, étape après étape, la découverte de l'art du jade par des amateurs, des archéologues qui en constituent les premières collections; archéologues et amateurs se montrent à leur tour soucieux de chronologie, mais les documents sur le jade ancien sont rares, aussi rares que les pièces de haute époque. Pierre Jaquillard étale ses affirmations ou ses hypothèses sur un appareil critique minutieux.

Puis l'esthéticien, le philosophe, le poète prennent la relève de l'historien et du savant. Le jade puise sa signification dans le travail même qui le révèle: matériau dur et fragile en même temps, il exige de l'artiste habileté, patience et respect; il gagne en force, en beauté évidente lorsqu'il ne sacrifie pas à la pure virtuosité; ses dimensions réduites appellent une contemplation solitaire et silencieuse: « Leur forme est si simple et si forte qu'à cause de cela même elle peut être inépuisablement contemplée, comme ces spectacles de la nature, dont on ne se détourne jamais sans en attendre quelque message encore inexprimé. » Le plus souvent disques ou cubes, ces jades prennent tout naturellement figure de symboles élémentaires d'autant plus efficaces qu'ils expriment « une cosmogonie sans transcendance, où les emblèmes sont eux-mêmes ce qu'ils symbolisent ».

Par l'intermédiaire du jade de haute époque, c'est à un art de voir et de contempler que nous convie l'auteur dont le propos s'appuie constamment sur des citations de poètes contemporains: Claudel, Valéry, Tardieu, etc. « La pièce contemplée est comme frangée d'une auréole, que fait vibrer autour d'elle l'extension plus étendue — étendue jusqu'à l'infini — que le jade aurait pu prendre, en perdant certes sa qualité de *résumé* et d'emblème et en devenant... l'immensité du ciel, ou une masse énorme, à pans et à angles, qui prendrait la place de la terre! »

Cet art de voir débouche sur une éthique que l'auteur résume en ces termes: s'il a collectionné le jade, l'amateur averti « aura évité, croyons-nous, le vice des collectionneurs, qui est d'acquiescer toujours davantage, mais encore, la portée tout intérieure de ces chefs-d'œuvre

lui aura peut-être appris le détachement, en lui révélant que la perte de son trésor ne le priverait pas de l'essentiel, puisque, même possédée, aucune autre chose au monde que ces jades ne laisse aussi grande la part de l'esprit ». Cette approche phénoménologique du jade comble le lecteur car, le restituant à l'intégrité de l'œuvre, elle le restitue à sa propre intégrité.

Jacques Monnier

André du Bouchet

Dans la chaleur vacante

Editions Mercure de France

Nous vivons l'« ère du soupçon ». Tout est remis en question. Vidé de son contenu traditionnel, dévalué par la propagande et la publicité, le langage n'échappe pas à cette crise: il en est, au contraire, le témoin privilégié. Au poète de lui donner une plénitude nouvelle. La poésie de du Bouchet vit cette aventure, vit *de* cette aventure. Morcelée, déchiquetée, désarticulée, on dirait qu'elle court d'échec en échec. C'est que l'écrivain conçoit d'abord son activité comme une ascèse. Il remonte à contrecourant le chant traditionnel, à la recherche de l'élémentaire. Le mur, le glacier, le feu, le froid, la roche, l'air: autant d'obstacles, autant de corps à corps dans lesquels le poète s'éprouve, éprouvant sa voix, sa propre voie. Peu à peu, de cette lutte s'élève un chant d'avant le chant, un lyrisme pré-lyrique, prenant appui sur le silence. Mais ce chant est constamment menacé: « L'absence qui me tient lieu de souffre recommence à tomber sur les papiers comme de la neige. La nuit apparaît. J'écris aussi loin que possible de moi. » Le vide n'est-il pas le « contrepoint » nécessaire à la parole, pour reprendre l'expression de René Char, sa chance unique?

Pathétique intérieur d'une poésie qui ne peut compter sur son infirmité pour s'élever, comme le dit avec tant de bonheur Olivier de Magny: « Comme toute grande poésie, celle-ci assume son propre échec, se l'incorpore, le magnifie comme la parole le fait du souffle. »

J. M.

Revue Pour l'Art

Direction: René Berger

Adjoint de direction: Jacques Monnier,

Valentin Temkine

Secrétariat de rédaction: Suisse, 19, av. Floréal,
Lausanne. Tél. 021/26 90 97

France, 37, rue Pierre Nicole, Paris 5*,
Tél. MED 09-85

Correspondants à Paris: Raymonde Temkine,
Guy Weelen

Editeur responsable: Association Pour l'Art

Imprimé en Suisse,

à l'Imprimerie Raymond Fawer S.A., Lausanne

Mouvement Pour l'Art

Président: L.-E. Juillerat

Voyages Pour l'Art

20, av. Valmont, Lausanne. Tél. 021/32 23 27

Pour l'Art est une association culturelle
sans but économique

Administration:

Michèle Monnier, 19, av. Floréal, Lausanne
Tél. 021/26 90 97

Trésorier: E. Weber

Avantages

La qualité de membre-adhérent vous permet,
pour 12 francs (France 13 NF) par an:

- 1 De recevoir gratuitement les cahiers illustrés
Pour l'Art.
- 2 De participer, avec une réduction de 12 fr.,
aux voyages culturels de Pour l'Art.
- 3 De participer, gratuitement ou à prix ré-
duits, aux manifestations organisées par
Pour l'Art.
- 4 De visiter, à prix réduits, certains grands
musées de Suisse.
- 5 De bénéficier, à Paris, des billets à prix
réduits pour certains théâtres, cinémas, con-
certs, etc. Les timbres nécessaires (à joindre

à la carte de membre) peuvent être obtenus
à la permanence de Pour l'Art: Galerie
Seder, 25, rue des Saints-Pères, Paris 6°.

- 6 De se procurer les planches d'art des édi-
tions David Rosset au prix spécial de
6 francs (port et emballage en sus: 0 fr. 80)
au lieu de 8 fr. 50. Passer les commandes
à l'administration Pour l'Art. Offre réservée
à nos membres suisses.
- 7 De bénéficier, à Lausanne, de l'entrée libre
aux manifestations organisées par la société
Dante Alighieri, et de pouvoir se procurer
sa carte au prix spécial de 7 francs (on se
procure cette carte auprès de M. Bianchi,
chemin du Mollendruz 3, Lausanne; elle
donne libre accès à tous les Monuments et
Musées d'Etat italiens).

Abonnement annuel

	Suisse	France
aux Cahiers seulement	Fr. 9.—	NF 10.—
aux Cahiers et à la carte de membre-adhérent	Fr. 12.—	NF 13.—
Etudiants et apprentis: (cahiers compris)	Fr. 9.—	NF 10.—
Abonnement de soutien	Fr. 50.—	NF 50.—

Abonnements et adhésions

en Suisse:

Michèle Monnier, 19, avenue Floréal, Lausanne Tél. 021/26 90 97

Chèques postaux: Pour l'Art Lausanne II 111 46

en France:

M. Temkine, 37, rue Pierre-Nicole, Paris 5*, tél. MED 09-85. Chèques postaux Paris 51-39-96

Les Voyages Pour l'Art vous proposent

Avenue Valmont 20, Lausanne Tél. 32 23 27

Voyages accompagnés

Été-Automne 1963

du 15 au 22 juillet

LA DORDOGNE PRÉHISTORIQUE ET MÉDIÉVALE

Clermont-Ferrand - Limoges - Périgueux - Sarlat - Visite des grottes préhistoriques sous la conduite experte de l'abbé Glory - Monuments insignes d'art roman et gothique.

du 12 au 17 août

LES GRISONS HORS DES CHEMINS BATTUS

Coire - Malans - Waltensburg - Zillis - Bondo - Samedan - Zuoz - Poschiavo - Müstair.

du 1^{er} au 16 septembre

L'ESPAGNE IMPRÉVUE

Genève - Madrid par avion. Excursions en autocar privé à travers sites et paysages de Castille et d'Aragon: Ségovie, Tolède, Cuenca, Soria, Saragosse, Alcalà de Henares, Monasterio de Piedra...

du 20 au 27 octobre

UNE SEMAINE A ROME

Avion Genève - Rome. Visite attentive des sites et monuments de Rome et environs - Ostie, Villa d'Hadrien, Tivoli.

Programmes détaillés sur demande

Délai d'inscription: un mois avant le départ

VOYAGES POUR L'ART, av. de Valmont 20
LAUSANNE - ☎ (021) 32 23 27

Revue trimestrielle internationale
Direction: Francine Virduzzo

The New Morality

Ce numéro: 9 francs suisses

Abonnement: normal 43 francs suisses
de soutien 85 francs suisses
de luxe 850 francs suisses

Un abonnement donne le droit de recevoir six numéros.

Il est encore possible, jusqu'à la parution du numéro 7, de souscrire des abonnements rétroactifs valables pour les six premiers numéros, sans augmentation de prix.

A partir du numéro 7, le prix des numéros précédents sera doublé.

Les paiements peuvent être effectués par chèques bancaires ou mandats internationaux adressés à: « The New Morality », via della Penna 51, Roma (Italia).

Sommaire du numéro 6 (hiver 1963):

<i>Jean Daniélou</i>	contexte du concile
<i>Ignazio Silone</i>	l'eredità cristiana
<i>Simone Weil</i>	théorie des sacrements
<i>Philip Metman</i>	schizophrenia or initiation?
<i>Giuseppe Ungaretti</i>	ricordo di amrouche
<i>Raymond Cogniat</i>	jacques ibert
<i>Ennio Francia</i>	ricordo di don giuseppe de luca
<i>Veronica Hartman</i>	quetzalcoatl puso en este polvo una piedra preciosa y una rica pluma...
<i>William Demby</i>	the angle in the death cell
<i>Francine Virduzzo</i>	4 poésies

Galerie Numaga

Auvernier-Neuchâtel Suisse

Peintures

Artias
Beer
Chaminade
Gstaud
Kijno
Kolos-vary
Lapoujade
Leppien
Montheillet
Pierre Humbert
Royen
Rustin
Staritsky
Verstockt
Zack

Exposition d'été

Les masques de la Suisse primitive

Sculptures

Chavignier
Condé
Feraud
Romijn

Galerie André Schœller JR

31, rue de Miromesnil Anj. 16.08
Paris VIII

Peintures de
Fautrier

Alonso
Arnal

Asse
Bellegarde

Castillo
Duvillier

Messagier
Pierre-Humbert
Rebeyrolle

Beauford-Delaney,
Hundertwasser,
Zoltan Kemeny,
Ger Lataster,
Rene Laubies,
Ung-No-Lee,
Georges Noel

Galerie
D. Benador
Genève

10, rue de la Corraterie

Juin

Messagier
aquarelles