« Fantaisies lusitaniennes » : histoires d'un musée et de l'homme qui s'opposa aux *ultra-lusos*

“Lusitanian Fantasies” : Histories of a Museum and the Man who Opposed the Ultra-Lusos

„Lusitanische Fantasien“ : Geschichten eines Museums und des Mannes, der sich gegen die Ultra-Lusos stellte

“Fantasias lusitanas” : histórias de um museu e do homem que contestou os “ultralusos”

“Fantasie lusitane” : storie di un museo e dell'uomo che si oppone agli ultra-lusos

Sandra Leandro

Traducteur : Melenn Kerhoas

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/23724>

DOI : 10.4000/perspective.23724

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 14 octobre 2021

Pagination : 193-204

ISBN : 978-2-917902-91-2

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Sandra Leandro, « « Fantaisies lusitaniennes » : histoires d'un musée et de l'homme qui s'opposa aux *ultra-lusos* », *Perspective* [En ligne], 1 | 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021, consulté le 13 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/23724> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.23724>

« Fantaisies lusitaniennes » : histoires d'un musée et de l'homme qui s'opposa aux *ultra-lusos*

Sandra Leandro

J'ai parcouru mon pays il y a presque quarante ans, crayon en main – un crayon d'amateur, il est vrai, mais avec la clairvoyance et la réflexion patiente de celui qui a appris la méthode d'analyse auprès des maîtres de la littérature artistique, surtout avec les Allemands et les Français. Comme peu de Portugais, je me suis concentré avec beaucoup de sérieux et de loyauté sur l'art espagnol sous toutes ses manifestations depuis plus de trente ans ; j'ai consacré mes recherches avec la plus grande sincérité et affection à ceux qui écrivent et publient [...]. À mon sens, nous devons étudier ensemble l'art péninsulaire. Mon cabinet n'est pas un coffre à secrets nationaux ; il a des portes, des fenêtres et ainsi un certain horizon¹.

Introduction à une fantaisie

Considéré par Reinaldo dos Santos et José-Augusto França comme « le véritable fondateur de l'histoire de l'art au Portugal », Joaquim de Vasconcelos était rigoureux dans l'utilisation de l'heuristique et de l'herméneutique. Homme d'arguments et polémiste redoutable, il est à l'origine de plusieurs travaux dans le domaine artistique quand tout ou presque était encore à étudier. Le choisissant comme objet de ma thèse de doctorat commencé en 2003, l'une de mes tâches était d'essayer de dégager de grandes lignes de travail potentielles dans son gigantesque legs public, que j'étais sur le point d'organiser et de cataloguer dans les collections de la Biblioteca geral da Universidade de Coimbra. En première partie de cet article, j'aborderai l'un des champs d'intérêt que j'ai découvert : selon Vasconcelos, il était fantaisiste de considérer l'art manuscrit comme un style national. En tombant, parmi les archives constituant ce legs, sur les documents d'un musée disparu – le Museu industrial e comercial de Porto – le sujet de l'identité nationale a réapparu. J'ai mis un terme à ma première recherche en 2008. En 2007, j'ai aussi travaillé pour la première fois sur une partie de ce legs singulier en essayant de recueillir plus d'informations. En 2016, j'ai été commissaire de l'exposition « Museu infinito. Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu industrial e comercial do Porto » qui évoquait l'histoire si particulière de cette

institution, mais le souhait de monter une équipe transdisciplinaire qui rechercherait, développerait et analyserait les questions soulevées a fait son chemin et, puisque j'estime que c'est un service à rendre au public, j'espère pouvoir un jour, et en équipe, avoir le temps de me consacrer de nouveau à cette cause.

Amour et haine : les passions-patries de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)

Historien de l'art, musicologue, muséologue, professeur, critique et chroniqueur pour plusieurs journaux, enthousiasmé par les systèmes de transmission visuelle, Joaquim de Vasconcelos est né à Porto le 10 février 1849. À cette période, naître et vivre sur le « Rocher invaincu² » n'était pas anodin : « Porto est un cas à part [...] elle avait lutté en 1832 pour la liberté, et luttait alors pour l'industrie, autrement dit, toutes les grandes causes qui avaient rajeuni la patrie étaient propres à cette ville³. » Elle portait, inscrites en son caractère, les luttes contre toutes les formes de pouvoir centralisé et Lisbonne, la capitale, en était la principale adversaire. Vasconcelos fut l'un des intellectuels qui exacerbèrent le plus cette rivalité⁴.

Orphelin de père et de mère dès son plus jeune âge, sa famille l'envoya à Hambourg à l'âge de dix ans, où il obtint une solide formation généraliste, et suivit aussi des cours de chant et de solfège, ce qui marqua le début d'une carrière professionnelle intense⁵. Comment pouvait bien être l'Allemagne en 1859, du temps où Wagner composa *Tristan et Iseut*? Julius Fröebel (1805-1893) décrit un contexte de soif de pouvoir et de gloire. Ce sentiment fut à l'origine du libéralisme national des années 1860 et du soutien enthousiaste à la politique d'unification de l'Allemagne sous la direction prussienne d'Otto von Bismarck (1815-1898). L'air de ce temps de développement économique souffla sur Joaquim de Vasconcelos, qui affirma, plus tard : « Nous sommes nés au Portugal ; l'existence physique nous retient ici, mais elle est fragile et ne peut durer que le temps de l'existence moyenne d'une vie ; l'existence intellectuelle et morale, nous la devons à l'Allemagne⁶. » Il vécut, dans deux régions, le nationalisme comme *construction* culturelle entrelaçant histoire, mémoire, images, mythes et symboles qui assurent la cohésion d'une communauté.

En 1862, il entama des études d'art et, au bout de trois ans, revint à Porto après un Grand Tour. Il rentra de l'université de Berlin avec un diplôme d'admission en philosophie⁷ et ensuite, résolu à retourner en Allemagne, il en fut empêché en 1870, quand la guerre franco-prussienne éclata. Il lui fallut du temps et des « voyages dans ses terres » pour qu'il s'éprît des détails de son pays. Publié en 1870, *Os musicos portugueses: biographia-bibliografia* est son premier ouvrage et, à un rythme de publication notable, Vasconcelos conquist vite des admirateurs, mais aussi des détracteurs. Pour l'analyse de notre sujet, il convient de citer *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula*, imprimé en 1877⁸. C'est notamment à partir de ce volume qu'il se mit à développer une théorie des sources flamandes de la peinture portugaise en étudiant, avec grande lucidité, les relations entre les peintres portugais et les écoles des Flandres et du Brabant ainsi que les itinéraires des migrations artistiques vers la péninsule Ibérique⁹.

Ayant vécu à un carrefour historique et politique complexe, il vit plusieurs régimes se succéder : la Monarchie, la Première République (1910), la dictature militaire (1926) et l'Estado novo¹⁰ (1932), qui renforcèrent la question identitaire tout en consolidant des idéaux patriotiques successifs. L'expression de l'identité via la représentation par des images était fondamentale et déterminante pour l'auto- et l'hétéro-perception, que ce soit

la caractérisation d'un style architectural national, comme nous le verrons, ou l'identification d'une école de peinture nationale, comme nous l'évoquerons brièvement, qu'il s'agisse d'affirmations ou de fictions. Ces thématiques n'étaient pas exclusivement portugaises, et faisaient partie de l'atmosphère qui régnait en particulier sur l'Europe et vit émerger les nationalismes entre la fin du XVIII^e siècle et le XX^e siècle¹¹. Ainsi que l'observe Nuno Rosmaninho : « L'identité artistique nationale demeura embryonnaire jusqu'au XIX^e siècle. Les nations ne se distinguaient pas par leur originalité, mais par le degré de développement des arts. La recherche de spécificités collectives est un projet aussi contemporain que celui des nations elles-mêmes¹². » Telle était la construction qui se jouait. Le cas portugais, avec ses nombreux siècles d'histoire et de frontières stables avec la mer et l'Espagne, exigeait de l'art qu'il eût ses propres spécificités, qui seraient ensuite étayées, publications et expositions à l'appui.

Vasconcelos fut l'un des critiques de l'importante « Exposição retrospectiva de arte ornamental portugueza e hespanhola » inaugurée en 1882, à Lisbonne, et qui fut à l'origine du Museu nacional de arte e arqueologia¹³. Il élaborait en neuf conférences une critique accompagnant l'exposition, dont la seconde eut pour sujet « la détermination de l'originalité de l'art péninsulaire¹⁴ ». Il y exprimait son combat contre l'interprétation du style architectural manuelin comme tendance esthétique nationale et originale, et ainsi désigné pour correspondre au règne de dom Manuel I^{er} (1495-1521), bien qu'il eût dépassé ses limites chronologiques. Chaque objet artistique, considérait-il, était composé « d'éléments constitutifs, qui le définissent et lui sont indispensables, ainsi que d'autres secondaires¹⁵ ». Ces éléments ornementaux étant secondaires, il lui semblait absurde d'élaborer une théorie de l'art fondée sur des composantes accessoires et d'un « point de vue faussement patriotique¹⁶ ». Par sa pensée anti-mythique, il s'attribuait la difficile tâche de démolir une légende : « L'idée du style manuelin est une légende, qu'il convient de démonter totalement, car sa propagation peut engendrer des dangers pour l'art¹⁷. » À l'occasion de l'« Exposição distrital » de Coimbra, lors d'une conférence intitulée « De l'architecture manueline » il revint sur le même sujet : « Pourrons-nous créer un style portugais original dans l'art ? – Ce style a-t-il existé un jour ? Et quels étaient les éléments qui le caractérisaient¹⁸ ? »

À ses yeux, « l'originalité d'un style *nacional*¹⁹ » était un sujet fort discutable : où étaient les documents de l'époque attestant que ses constructeurs avaient bel et bien conscience de leur innovation et des caractéristiques qui s'y rapportaient ? Avait-on comparé les édifices dispersés à travers le pays aux édifications de la même époque au-delà des frontières et, surtout, étudié les relations d'affinité avec l'Espagne en matière de construction ? Il remarquait que même les origines du terme étaient douteuses, attribuées à Almeida Garrett (1799-1854), ou à Alexandre Herculano (1810-1877), les figures de proue du romantisme littéraire portugais. Ce fut la même autorité qui, à tort, fit école dans le domaine de la théorisation artistique. Vasconcelos cita le « raisonnement inventé de toutes pièces²⁰ » de Garrett en faisant remarquer qu'il vécut à une époque où les poètes avaient élu l'art comme terrain pour leurs divagations esthétiques. À partir de ses recherches minutieuses, quelques années plus tôt, en 1879, Vasconcelos avait désigné Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), diplomate et historien luso-brésilien, comme véritable inventeur de l'art manuelin. En le citant, il y relevait sa proposition d'analyse systématique de plusieurs monuments nationaux, qui seulement ensuite permettraient de déterminer « les caractères de ce style manuelin²¹ ». Toutefois, sur les dix caractéristiques qu'il avançait, d'après Vasconcelos, seulement trois étaient en rapport avec la structure architecturale, les autres se limitaient à des éléments décoratifs. Si seulement Varnhagen avait présenté une collection de plans,

de façades, de coupes – où on eût vérifié un tracé original – potentiellement comparable à celle de plusieurs régions, on aurait pu en attester l'originalité, mais rien de tout cela n'avait été réalisé...

Comme Vasconcelos l'observait, les fantaisies d'un style national n'en restaient pas là. « [Avec] ses yeux de poète²² », Edgar Quinet (1803-1875), historien français, avait aussi contribué à cette fiction :

[L]es triomphes de la vie maritime sculptés dans le quartier de Belém. Mais ni les bouts, ni les mâts, ni les noix de coco, ni les ananas, ni les singes, ni les perroquets, ni les astrolabes, ni les globes terrestres, etc., etc., ne signifient quoi que ce soit dans un processus de critique sensée. Quinet décrit ce qu'il a vu et fabulé à Paris, dans son cabinet, quand il rédigeait ses notes de voyage, parce que le lecteur n'avait pas trouvé le quart des emblèmes qu'il indiquait²³.

Mais il est certain que des emblèmes comme ceux-ci ont perduré dans les descriptions de cette tendance esthétique. Vasconcelos soulignait que les analyses qu'il avait menées en Espagne l'avaient aidé à ne pas croire en l'originalité supposée d'une iconographie qui renvoyait au temps des découvertes et des conquêtes de l'outre-mer. Si l'Espagne pris la tête de l'enseignement artistique dans la péninsule, il ne fallait pas s'étonner d'observer là-bas des édifices et des ouvrages de pierre plus parfaits d'un point de vue artistique. Quant à l'organisation des corporations, la comparaison n'était pas non plus avantageuse pour le Portugal : « Au vu de ces conditions, comment peut-on parler d'originalité, ou d'invention d'un style national ? Enfin, quel est ce style, et que signifie-t-il pour nous et pour l'art²⁴ ? » Comme nous l'avons déjà vu, il était indispensable pour Vasconcelos de comprendre les courants d'émigration artistique vers la péninsule : « Ils auraient alors observé dans ces édifices manuélin la confusion d'éléments décoratifs provenant de plusieurs pays, un amalgame qui n'obéit aux préceptes d'aucune école, le produit du hasard d'un caprice, et bien souvent d'une fantaisie déréglée²⁵. » Il n'est pas étonnant que cette position totalement à contre-courant, à une époque où le concept de patrie se renforçait, lui eût causé bien des désagréments et que, stratégiquement, sa pensée fût ignorée.

Vingt-huit ans plus tard, il défendit à nouveau ces arguments, déçu qu'il n'existât pas de véritable discussion, à l'exception de la proposition de son ami, artiste et professeur António Augusto Gonçalves (1848-1932). Pour reprendre les mots de Vasconcelos, Gonçalves n'appartenait pas à la « cohorte des nationalistes [...]. Heureusement, il n'a que faire de la Muraille de Chine que les *ultra-lusos* entendent édifier régulièrement à la frontière portugaise et espagnole chaque fois qu'il y a des crises dans l'histoire du Portugal. Il sourit, je crois, comme moi, de ces accès de patriotisme à la noix²⁶. » Pour sa part, « le compromis sur le degré d'originalité plus ou moins élevé de l'art manuélin, face à l'art plateresque²⁷, est admissible. Mais les ultra-nationalistes de différents caractères et tempéraments voudraient-ils accepter ce degré moins élevé²⁸ ? » Les nombreuses batailles qui se livrèrent au bas Moyen Âge²⁹ pour constituer ou conserver les frontières et l'indépendance surgissaient toujours, d'un côté, comme des doctrines nationalistes ayant tendance à être plus inflexibles et intolérantes ou, de l'autre, patriotiques, où l'amour de la terre mère ne fausse pas la perception de l'étranger. En huit ou neuf siècles d'histoire, le Portugal ne fut sous dépendance espagnole qu'entre 1580 et 1640, cependant, ces souvenirs barraient aussi la route à une analyse impartiale, comme l'indiquait Vasconcelos.

Il remarquait encore que les *ultra-lusos* s'étaient réfugiés dans la peinture autochtone, proclamaient un double triomphe de l'originalité, sur panneau et sur fresque, et disaient au sujet de cette dernière « qu'elle aussi, toute lusitanienne, arriverait un jour, avec

le roi dom Sébastien I^{er} par un matin de brume épaisse³⁰ ». Vasconcelos avait totalement conscience que le nationalisme faussait le raisonnement : « Les mythes ne sont bons que pour un patriotisme aveugle, et Votre Excellence sait combien l'aveuglement en matière d'arts est complet parmi nous, à cause de ce même patriotisme, qu'on devrait définir comme l'indolence des idées³¹. »

Soulignons toutefois qu'en 1918, dom José Pessanha (1865-1939), dans un article significatif intitulé « Defendendo-me » (« Je me défends »), répond à l'appréciation de Vasconcelos sur son ouvrage *A arte manuelina*³². Dans celui-ci, il exprimait sa gêne quant à l'application du terme non seulement à l'architecture, mais aussi à l'art.

En somme, voici ce que Paulo Pereira observe depuis sa perspective :

Ainsi deux positions se dessinèrent dans l'horizon de la critique de l'art manuelin. L'une commencée par Varnhagen, romancée par Quinet, continuée par Haupt et consacrée par Reinaldo dos Santos était clairement nationaliste : il existait effectivement un style portugais, de la période de l'expansion. L'autre commencée par Vasconcelos, continuée par Vergílio Correia et son autorité scientifique reconnue, approfondie par Paul Evin, Pérez Embid, Élie Lambert, Mário Tavares Chicó et, plus récemment, par Pedro Dias était (et est) clairement internationaliste : elle rejetait toute originalité « nationale » de l'art manuelin, en l'intégrant dans les courants de la fin du gothique européen³³.

Ce à quoi il convient encore d'ajouter la vision la plus récente et lucide des recherches de José Custódio Vieira da Silva, qui surnomma « gothique tardif³⁴ » l'art manuelin. Pour revenir à la publication issue de la conférence « De l'architecture manueline », Vasconcelos s'y interrogeait ainsi : « Pourrait-on s'attendre à un style original portugais dans le futur³⁵ ? » Et il répondait : « Nous l'avons affirmé, prouvé et répété : le futur de l'art portugais se trouve dans l'industrie populaire, dans l'artisanat³⁶. » Rappelons toutefois que le nationalisme romantique de la génération précédant notre polémiste avait déjà tracé une autre voie de longue durée pour la construction identitaire : la valorisation de la culture populaire, l'admiration et l'invention d'un peuple de « bons sauvages » qui produisait d'admirables objets manufacturés.

Lors d'une conférence qu'il donna en 1878, Vasconcelos révélait sa campagne de protection et de valorisation de l'artisanat comme la poterie, la dentelle et le tissage, en affirmant : « Le peu d'industries traditionnelles du pays est menacé par la concurrence des produits étrangers³⁷. » D'autres auteurs de son époque lui emboîtaient le pas, comme José Leite de Vasconcelos (1858-1941) et Rocha Peixoto (1866-1909), mais Joaquim de Vasconcelos avait conçu avant eux une « maison » pour cet espoir. Entrons-y.

Le Museu industrial e comercial de Porto : une preuve de vie

Dans une lettre datée de 1877, Eduardo Augusto Allen (1824-1899), qui dirigeait le Museu portuense, mit en lumière l'intérêt tout particulier que Vasconcelos vouait à l'implantation des *museus industriais e comerciais* : « Pourvu qu'il voie bientôt ses efforts patriotiques couronnés de succès, par l'installation de son Museu d'arte industrial³⁸. » Ce pronom possessif est une caractéristique essentielle pour comprendre l'institution qu'il souhaitait créer et qui avait notamment pour objectif de protéger les « industries familiales³⁹ ». En 1879 et au début de l'année 1880, le rôle de Joaquim de Vasconcelos dans la dynamisation et dans la création d'institutions à caractère culturel dans la Ville invaincue fut déterminant. Il organisa des expositions (**fig. 1**) et/ou créa des collections

(de céramique par exemple) pour le Centro artístico portuense aussi bien que pour la sociedade de Instrução de Porto, ce qui lui permettrait de se forger une expérience pour les temps qu'il avait tant voulus et qui arriveraient.

2. Carte postale montrant l'extérieur du Museu industrial e comercial de Porto, fin du XIX^e – début du XX^e siècle, collection particulière.

Les Museus industriais e comerciais de Lisbonne et de Porto ainsi que les Escolas industriais e de desenho industrial furent institués par un gouvernement dirigé par António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887), qui mit en œuvre une politique de développement industriel, et par décret du ministre des Œuvres publiques, du Commerce et de l'Industrie, António Augusto de Aguiar (1838-1887) « qui avait visité le musée anglais de South Kensington⁴⁰ », l'une des institutions qui, avec le Österreichisches Museum für angewandte Kunst (le musée autrichien des arts appliqués) de Vienne, servirent de modèle. Les musées et les écoles furent créés par les décrets du 24 décembre 1883 et du 3 janvier 1884. Outre leur articulation avec l'enseignement, les musées furent conçus comme des instruments de développement industriel et commercial, leur objectif premier étant l'exposition de collections de produits et de matières premières accompagnées de cartels donnant leur origine, le nom du fabricant ou du commerçant, le prix sur le lieu de production, les frais de transport, les marchés de consommation et donnant à lire toutes les autres informations qui expliqueraient leur applicabilité, en ayant pour but ultime de stimuler la production et la consommation nationales – une politique protectionniste adoptée par différentes sensibilités nationalistes. Joaquim de Vasconcelos fut placé, par arrêté ministériel, au poste de conservateur provisoire du Museu industrial e comercial de Porto en mai 1884, une nomination qui devint définitive au bout d'un mois. Installé dans l'ancien Circo olímpico – le « Cirque des petits chevaux » – un édifice appartenant à l'enceinte du palais de Cristal, il l'inaugura le 21 mars 1886 (**fig. 2**). Il en fut nommé directeur par le décret de septembre 1888.

Mettant en pratique des conceptions didactiques, civiques et patrimoniales, cette institution devint son « cheval de bataille », auquel il insuffla un grand dynamisme et créa pour le regard contemporain une espèce de double musée simultané : d'une part, d'ethnologie et, de l'autre, de « proto-design » (**fig. 3**). Par ce musée, il avait pour

1. Sebastião Sanhudo, illustration « le journal *O Sorvete* félicite [...] la société émérite d'Instrução de Porto pour l'éminente réalisation de sa splendide exposition de céramique », parue dans *O Sorvete*, n° 233, 1882, p. 346.

3. Almeida e Silva, *Um passeio ao Museu industrial* (« une promenade au Museu industrial », publié dans *A Maria da Fonte*, n° 22, 1886, p. 174.

dessein de révéler l'activité de production portugaise en exposant le travail manufacturé, en le considérant comme l'expression identitaire authentique des origines, de l'avenir, de l'existence et de l'action de plusieurs unités de fabrique, principalement du Nord du Portugal, mais pas uniquement. En exaltant le savoir-faire, on l'utilisait comme un instrument de formation pour les étudiants ou pour les ouvriers qui, à travers cette observation de bons modèles et de la pratique du design, apprendraient à fabriquer de meilleurs produits.

Une fois que les travaux d'adaptation de l'espace furent amorcés, Vasconcelos envoya quinze mille circulaires à des institutions et des fabriques nationales et européennes⁴¹ en les invitant fortement à collaborer pour constituer des collections. À l'échelle réduite, il utilisa le même type d'organisation de l'espace que celui adopté lors de l'exposition universelle⁴² de Paris en 1867 (**fig. 4**). Il créa une structure radiante avec en son centre un « cœur de verre », une vitrine hexagonale contenant des objets de ce matériau ou en cristal. Il laissa aux exposants le choix de l'installation de leurs pièces et se concentra sur l'organisation générale et la disposition des fabriques, y compris de celles qu'on appelait « les colonies ultramarines » et, au fil des ans, il conçut des expositions temporaires qui mirent en avant son talent. Il exposait, par exemple, les produits des poteries du

Nord du pays, présentant leurs diversités locales respectives ; il les décontextualisait en les sortant de leur environnement, en les soustrayant à leur usage, mais les révélait à un public principalement urbain, plus diversifié, ce qui les valorisait et, dans une certaine mesure, les sacralisait. Du reste, on s'approprierait le travail des hameaux et certaines idées, qui se métamorphoseraient au fil du temps.

Entre 1886 et 1887, il publia dans le journal *O Comercio do tempo* une série d'articles qui constituaient, en somme, le catalogue du musée, que les entités officielles ne souhaitaient pas voir paraître, dérangées sans doute par son dynamisme. Dans cette publication, il souligna : « l'industrie populaire portugaise n'a pas besoin de paillettes pour figurer, avec honneur, aux côtés de sa consœur de Porto ; on peut tolérer une exposition passable, sans grandes commandes, et qui peut être patriotique, sans le fracas des feux d'artifice ni la rhétorique des programmes⁴³ ».

L'année 1890 fut agitée par l'ultimatum britannique, un document où l'Angleterre revendiqua la possession des territoires ultramarins qui faisaient partie de l'Empire portugais. « Synthèse du traumatisme⁴⁴ », selon Eduardo Lourenço, il provoqua plusieurs réactions et contribua à échauffer le nationalisme. Vasconcelos fut membre

de la Comissão executiva da Liga patriótica do Norte : il fit encadrer les cartes d'Afrique les plus actualisées de l'époque, graver dans les moulures quelques dates de l'histoire du Portugal, les couronna d'une feuille de palmier et les offrit aux écoles de Porto pour qu'elles soient offertes à la vue des élèves⁴⁵.

En 1895 eut lieu un évènement qui le marqua à jamais : il fit la découverte critique de quatre panneaux d'un polyptyque de la seconde moitié du xv^e siècle, qui seraient ensuite connus comme les *Painéis de São Vicente* (les « panneaux » dits « de Saint Vincent »). L'identification des figures et surtout celle de l'enfant dom Henrique devint – et est encore de nos jours – l'un des plus longs sujets de controverse de l'histoire de l'art au Portugal. En particulier en raison de la publication en 1910 de *O Pintor Nuno Gonçalves* par José de Figueiredo⁴⁶ (1872-1937), les panneaux surgirent comme une image souveraine, des planches de salut qui alimentaient le *reaportuguesamento*⁴⁷ (que l'on pourrait traduire par « ré-enportugaisement ») désiré. Plus encore : elle réaffirmait la croyance en une école picturale nationale. Selon les observations de Rui Ramos, les *reaportuguesadores* n'étaient pas provinciaux ou naïfs. Les figures les plus importantes étaient bien informées et adhéraient à un mouvement international. Afonso Lopes Vieira (1878-1946), ami du couple Vasconcelos, affirmait à ce sujet : « Il est nécessaire d'imposer à l'esprit national ces panneaux comme de nouvelles *Lusiades*⁴⁸. » Faute d'espace, nous ne pourrions nous étendre sur le sujet, toutefois, il faut souligner que cette œuvre est extrêmement significative dans l'embrasement des esprits *ultra-lusos*.

Entretemps, le désengagement vis-à-vis de la politique industrielle allait bon train quand le commerce et l'agriculture remportaient la palme de l'économie nationale. À la fin de l'année 1899, Vasconcelos subit un coup du sort : par le décret du 23 décembre 1899, les Museus industriais e comerciais de Lisbonne et de Porto furent dissous. Contrairement au musée de la capitale, celui de l'Invaincue continua étrangement d'exister, car, s'il fut officiellement dissous, en pratique il ne fut que suspendu : il adopta un statut d'institution fantôme... Vasconcelos ne se résigna pas, il chercha des explications, en essayant dans le même temps de lui attribuer un nouveau cadre. En 1908, le musée fut convoqué à participer à l'exposition nationale de Rio de Janeiro, mais les documents permettant d'identifier ses caisses d'emballage furent barbaquement arrachés, de sorte que l'institution ne fut plus identifiable. La *damnatio memoriae* s'exprime aussi par l'absence de sources, car, malgré les recherches minutieuses effectuées, les rapports officiels ainsi qu'un nombre significatif de photographies n'ont pas encore été retrouvés...

4. Paula Jardim, André Maranhã, reconstitution de l'espace d'exposition du Museu industrial e comercial de Porto, 2009.

5. Vue de l'exposition « Museu infinito... », montrant des pièces originales du Museu industrial e comercial de Porto, 2016, Lisbonne, Museu do design e da moda – Coleção Francisco Capelo.

Pourtant c'est sous la Première République que se manifestèrent le plus les volontés officielles de ranimer l'institution, car on considérait que c'était du gaspillage de ressources que de perdre son legs. Ce musée était une partie constitutive de Vasconcelos et du programme auquel il croyait, il suffit de se souvenir de ce qu'il avait écrit dans une lettre en novembre 1911 : « Le musée est ma propre création. [...] M'enlever le musée revient à m'amputer les jambes⁴⁹. » La majorité des collections resta au « Cirque », au moins jusqu'en 1918, et en 1927 il fut encore visité par un ministre. Quelques pièces ont été ensuite dispersées dans différentes institutions, mais on en perdit une grande partie.

Considérations finales pour une fantaisie

Joaquim de Vasconcelos est un nom majeur de l'histoire de l'art au Portugal et de l'histoire des musées de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Dès l'instant où j'ai conçu le « Museu infinito » (**fig. 5**) qui évoquait le Museu industrial e comercial de Porto, j'ai

considéré que je devrais chercher les dépouilles d'un legs et d'une collection, les objets qui pouvaient indiquer que quelque chose n'avait pas été achevé et les pièces qui avaient survécu. Il m'est apparu clairement qu'en l'absence manifeste de pièces originales, je devrais recourir à des objets semblables. Ainsi j'ai prospecté dans vingt-deux institutions muséales, ou similaires, et dans quatre collections particulières. J'ai recherché aussi les fabriques, très peu nombreuses, qui y avaient exposé, et avaient survécu. J'ai voulu montrer cette histoire composée de tant de ruines à l'aide de produits du XXI^e siècle. Au vu de la complexité du sujet, une telle analyse n'est qu'une ébauche qu'il faudra développer au sein d'une équipe transdisciplinaire et l'exposition seulement « un fragment de son évocation, mais aussi d'une part du Portugal et, de ce fait et pour tant d'autres raisons, [elle fut] intitulée "Museu infinito"⁵⁰. »

Traduit du portugais
par Melenn Kerhoas.

Sandra Leandro

Historienne de l'art, directrice du Museu nacional Frei Manuel do Cenáculo et professeure à l'Universidade de Évora, est diplômée (licence, master et doctorat) de l'Universidade Nova de Lisbonne. Elle publie en particulier dans les champs de la peinture, du dessin d'humour, de la théorie et de la critique d'art, de la muséologie et des femmes artistes au Portugal. Commissaire de plusieurs expositions, elle a été récompensée en 2014 par le prix Grémio Literário.

NOTES

1. « Tenho corrido o meu paiz ha quasi quarenta annos com o lapis na mão – lápis de amator, é certo, mas com os claros olhos e a reflexão paciente de quem aprendeu o methodo de estudar com os mestres da litteratura d'arte, sobretudo com os allemães e francezes. Tenho, como poucos portuguezes, prestado ha mais de trinta annos á Arte hespanhola em todas as suas manifestações a mais seria e leal attenção; tenho tributado o mais sincero e affectuoso estudo ao que escrevem e publicam [...]. Entendo que devemos estudar juntos a arte peninsular. O meu gabinete não é uma arca de segredos nacionaes; tem portas e janellas e, portanto, algum horizonte. » Joaquim de Vasconcelos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Batalha: convento de Santa Maria da Victoria*, Porto, Fernando Brütte Cunha Moraes Editores, [191..?], np [p. 11-12].
2. Autre façon de dire Porto, une ville bâtie sur de la roche.
3. « [O] Porto é um caso especial [...] lutara em 1832 pela liberdade, e lutava então pela indústria, isto é, todas as grandes causas que tinham rejuvenescido a pátria eram causas particulares da cidade ». Rui Ramos, *História de Portugal*, vol. 6, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1994, p. 77.
4. Sandra Leandro, *Joaquim de Vasconcelos: historiador, critico de arte e museólogo – uma ópera*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2014, p. 55.
5. Sandra Leandro, « Joaquim de Vasconcelos (1849-1936): historiador, critico de arte e museólogo », thèse de doctorat, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 48.
6. « Nascemos em Portugal; a existência física prendenos aqui, mas essa é frágil e pode durar apenas a existência regular de uma vida; a existência intelectual e moral devemos-la à Alemanha. » Joaquim de Vasconcelos, *O consummado germanista*, Porto, Imprensa portugueza, 1873, p. 1.
7. José-Augusto França, *A arte em Portugal no século XIX*, Venda Nova, Bertrand, 1990, p. 115.
8. Un an avant il se maria avec Carolina Michaëlis (1851-1925), savante berlinoise qui brilla dans la vie culturelle portugaise.
9. José-Augusto França, *O romantismo em Portugal*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1999, p. 517.
10. Aussi connue sous le nom de salazarisme, cette période s'achève par la révolution des Œillets en 1974, NdT.

11. Voir Anthony D. S. Smith, *Nationalism in the Twentieth Century*, Canberra, Australian National University Press, 1979 ; Sérgio Campos Matos, « Memória e nação: historiografia portuguesa e nacionalismo (1846-1898) », thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, 1995 ; Eric Hobsbawm, *A questão do nacionalismo – nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito, realidade*, Maria Celia Paoli et Anna Maria Quirino (trad. pt.), Lisbonne, Terramar, 1998 [éd. orig. : *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990] ; Patrick J. Geary, *O mito das nações. A invenção do nacionalismo*, Hebert Ballmann (trad. pt.) Lisbonne, Gradiva, 2008 [éd. orig. : *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*, Princeton, Princeton University Press, 2002] ; Fernando Catroga, *A geografia dos afectos pátrios*, Coimbra, Almedina, 2013 ; Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Centre allemand d'histoire de l'art, 2007 ; Michela Passini, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La découverte, 2017, entre autres.
12. « A identidade artística nacional permaneceu embrionária até ao século XIX. As nações não se distinguiram pela originalidade, mas pelo grau de desenvolvimento das artes. A procura de especificidades colectivas é um projecto tão contemporâneo como o das próprias nações. » Nuno Rosmarinho, *A deriva nacional da arte*, Famalicão, Húmus, 2018, p. 34.
13. Voir Emília Ferreira, *Antecedentes de um museu: Lisboa em festa – A exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e espanhola*, 1882, Lisbonne, Caleidoscópio, 2017 ; Hugo Xavier, *Galeria de pintura no Real Paço da Ajuda*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2013.
14. « [A] determinação da originalidade da arte peninsular », Leandro, 2008, cité n. 5, p. 237.
15. « [D]e elementos constituintes, que o definem e lhe são indispensáveis, e de outros secundários », *ibidem*, p. 237.
16. [P]onto de vista erradamente patriótico », *ibidem*, p. 237.
17. A ideia do estylo manuelino é uma lenda, que de todo o ponto convem desfazer, porque da sua propagação podem provir perigos para a arte. » *Ibidem*, p. 238.
18. « Poderá criar-se um estilo original português na arte? – Existiu algum dia esse estilo? E quais eram os elementos que o caracterizavam? » Joaquim de Vasconcelos, *Da architectura manuelina*, Coimbra, Imprensa da universidade, 1885, p. 5.
19. « [O]riginalidade de um estilo nacional », *ibidem*, p. 5.
20. « [A]rrazoado absolutamente fantástico », *ibidem*, p. 7.
21. « [O]s caracteres desse estilo manuelino », *ibidem*, p. 8.
22. « [C]om os seus olhos de poeta », *ibidem*, p. 10.
23. « [O]s triunfos da vida marítima esculpidos em Belém. Mas nem os cabos, nem os mastros, nem os côcos nem os ananases, nem os macacos, nem os papagaios, astrolábios, esferas, etc., etc., significam coisa alguma num processo de critica sensata. Quinet descreve o que viu e o que fantasiou em Paris, no seu gabinete, quando

redigia as suas notas de viagem, porque o leitor não achará a quarta parte dos emblemas que ele aponta. » *Ibidem*, p. 10.

24. « Dadas estas condições, como é que se póde falar em originalidade, ou invenção de um estilo nacional? O que é, enfim, esse estilo, e o que significa para nós e para a arte? » *Ibidem*, p. 12.

25. « [E]ntão haveriam notado n'esses edifícios manuelinos a confusão de elementos decorativos provenientes de vários países, uma amálgama que não obedece aos preceitos de nenhuma escola, o produto do acaso do capricho, e muitas vezes de uma fantasia desregrada. » Vasconcelos, 1885, cité n. 18, p. 13.

26. « [C]oorte dos nacionalistas [...] não se importa felizmente com a muralha da China que os ultralunos pretendem periodicamente levantar na raia portuguesa e espanhola sempre que há crises na história de Portugal. Sorri, creio, como eu, desses acessos de patriotismo barato. » Joaquim de Vasconcelos, *Theoremas para o estudo da história da arte na Península e especialmente em Portugal*, [Porto, Arcádia, 1913], p. 2.

27. Datant de la fin du XV^e à la fin du XVI^e siècle en Espagne, le plateresque est un style de transition entre l'art gothique et la Renaissance, *NdT*.

28. « [O] compromisso sobre a maior ou menor originalidade da arte manuelina, em face da arte plateresca, pode aceitar-se. Querirão os ultranacionalistas de várias cores e feitios aceitar pela parte contraria? » Vasconcelos, [1913], cité n. 26, p. 2.

29. Au Portugal, le bas Moyen Âge s'étend du XI^e au XV^e siècles, *NdT*.

30. « que também, toda lusitana, há de vir um dia, com El-Rei d. Sebastião n'uma manhã de forte nevoeiro. » Vasconcelos évoque ici un mythe national dont l'espoir était de voir revenir le roi Sébastien I^{er}, perdu pendant la bataille de l'Alcazar Kébir (le 4 août 1578), par un matin de brume, pour restaurer l'âge d'or – autrement dit, une autre façon de faire illusion. Vasconcelos, [1913], cité n. 26, p. 3.

31. « Os mitos são bons para um patriotismo cego, e v. ex.^a sabe que a cegueira em assumptos de arte é completa entre nós, graças a esse mesmo patriotismo, que se deveria definir preguiça de ideias. » *Ibidem*, p. 67.

32. Dom José Pessanha, dans *Terra portuguesa*, 1918, p. 46-48. Vasconcelos le critique dans son importante édition de l'œuvre de Francisco de Holanda, *Da pintura Antigua* (1548).

33. « Duas posições desenha[ram]-se assim no horizonte da crítica ao manuelino. Uma, iniciada por Varnhagen, romanceada por Quinet, continuada por Haupt e consagrada por Reinaldo dos Santos era claramente nacionalista: existia efectivamente um estilo português, do período da expansão. Outra, iniciada por Vasconcelos, continuada por Vergílio Correia e com reconhecida autoridade científica, aprofundada por Paul Evén, Pérez Embid, Élie Lambert, Mário T. Chicó e, mais recentemente, por Pedro Dias era (e é) claramente internacionalista: negava qualquer originalidade “nacional” ao manuelino, integrando-o nas correntes do gótico final europeu. » Paulo Pereira, « A invenção do estilo manuelino », dans Paulo Pereira (dir.), *História da*

arte portuguesa, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1995, p. 54-55.

34. José Custódio Vieira da Silva, *O tardo-gótico em Portugal*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1989.

35. « Poderá esperar-se um estilo original português no futuro? » Vasconcelos, 1885, cité n. 18, p. 16.

36. « Temo-lo afirmado, repetido e provado: o futuro da arte portuguesa está na industria popular, nas industrias caseiras. » *Ibidem*, p. 17.

37. « As poucas industrias tradicionaes do paiz estão ameaçadas pela concorrência dos productos estrangeiros. » Joaquim de Vasconcelos, *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*, 1881, p. 224.

38. « [O]xalá veja brevemente coroado de Tri-umpho seus patrióticos esforços, me-/diante o estabelecimento do seu Museu / d'Arte Industrial. » Leandro, 2008, cité n. 5, p. 323, je souligne.

39. Nous employons indifféremment ici « artisanat » et « industries familiales » pour traduire *indústrias caseiras*, *NdT*.

40. Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi 1889-1944*, Lisbonne, Estampa, 1997, p. 33.

41. Sandra Leandro (dir.), *Museu infinito: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e o Museu industrial e comercial do Porto*, cat. exp. (Lisbonne, Museo da design e da moda – Coleção Francisco Capelo, 2016), Lisbonne, MUDE, 2016, p. 54.

42. Voir Helena Souto, *Portugal nas exposições universais, 1851-1900*, Lisbonne, Colibri, 2011.

43. « [A] indústria portuguesa popular não carece de lantejoulas para figurar, com honra, ao lado da sua irmã da cidade; que pode haver uma exposição sofrível, sem grandes comissões, e que pode haver patriotismo, sem o estrondo dos foguetes, e a retórica dos programas. » Joaquim de Vasconcelos, *Indústrias portuguesas*, Maria Teresa Viana (éd.), Lisbonne, IPPC, 1983, p. 26.

44. Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 1988, p. 23.

45. Leandro, 2008, cité n. 5, p. 132.

46. Voir Joana Baião, *Museus, arte e património em Portugal: José de Figueiredo (1871-1937)*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2015.

47. Leandro, 2014, cité n. 4, p. 309-326.

48. « É preciso impor ao espírito nacional estes painéis como uns novos *Lusíadas*. » Ramos, 1994, cité n. 3, p. 571. Publié en 1572, ce poème épique glorifie la naissance et le destin de l'Empire portugais, *NdT*.

49. « O Museu é criação m[in]ha. [...] tirem-me o Museu é amputem-me as pernas. » *Cartas de Joaquim de Vasconcelos*, Porto, Edições Marques Abreu, 1973, p. 213.

50. Voir Leandro, 2016, cité n. 41, p. 62.