Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation

Brazilian Modernism, from consecration to contestation

Modernismo Brasileiro: entre a consagração e a contestação

Die brasilianische Moderne, zwischen Anerkennung und Anfechtung

Il modernismo brasiliano, tra consacrazione e contestazione

El modernismo brasileño, entre consagrado y controvertido

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Traducteur : Carlos Spilak

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3893>

DOI : 10.4000/perspective.3893

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 325-342

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *Perspective* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3893>

Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation

Ana Paula Cavalcanti Simioni

En 1995, le collectionneur argentin Eduardo Constantini fit l'acquisition, chez Christie's à New York, de la toile *Abaporu* de Tarsila do Amaral, achevée en 1928. S'agissant du prix le plus élevé jamais atteint par une peinture brésilienne sur le marché international (1,3 million de dollars), cette transaction acquit un statut emblématique, renforcée par l'émoi qu'elle suscita au Brésil. L'exposition actuelle du tableau dans l'important Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), à l'ombre d'œuvres d'artistes consacrés tels que Frida Kahlo, Wilfredo Lam, Xul Solar et Antonio Berni (fig. 1), n'a pas suffi à apaiser le sentiment que la vente du tableau à l'étranger représentait une perte pour la culture nationale. L'importance de cet épisode met en évidence la valeur paradigmatique de cette œuvre, aux côtés d'autres peintures et sculptures réalisées par les artistes désignés comme les « modernistes » brésiliens. En effet, le modernisme brésilien, dont la première phase de production artistique s'étend des années 1920 aux années 1940, s'est consolidé en prenant une place unique dans l'histoire culturelle du Brésil. Ses œuvres principales furent alors perçues, et le sont encore, comme des artefacts matériels susceptibles de cristalliser symboliquement une culture nationale de portée internationale. Elles se virent attribuer non seulement des qualités artistiques, mais aussi des valeurs culturelles et politiques plus larges, devenant ainsi des symboles identitaires.

La glorification du modernisme brésilien est un processus qui traverse tout le XX^e siècle et qui implique un ensemble d'acteurs – critiques, historiens, commissaires d'expositions – ainsi que diverses pratiques sociales, y compris le marché de l'art, les acquisitions

1a. Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) ; b. vue de la salle où l'œuvre est exposée (à droite).

Docteur en sociologie de l'Universidade de São Paulo, **Ana Paula Cavalcanti Simioni** est enseignante-chercheuse à l'Instituto de Estudos Brasileiros à l'Universidade de São Paulo, où elle développe ses recherches sur l'art et le genre au Brésil, les pratiques et les créations modernistes brésiliennes, et l'art et la culture sous la Première République brésilienne (1889-1930).

effectuées par les musées et même, parfois, des politiques culturelles explicites mises en œuvre par l'État au niveau national ou régional. Ce processus peut être sommairement divisé en trois grandes phases. La première, qui s'étend de 1917 aux années 1940, est marquée par la construction d'une histoire de l'art moderne au Brésil qui donne la parole aux participants mêmes du mouvement. Une deuxième période, des années 1940 à la fin des années 1970, est celle de la consécration institutionnelle du modernisme en tant que valeur de l'art moderne au Brésil, un développement favorisé par la publication de travaux universitaires et par l'acquisition officielle de fonds reconnus ayant appartenu à des modernistes. À la fin des années 1970, enfin, s'ouvre une phase de révision critique marquée par l'émergence de contestations portant sur le caractère moderne du modernisme brésilien, mettant en évidence les limites formelles de ce mouvement ainsi que la place centrale occupée par certains groupes et certaines régions du pays dans cette construction discursive et canonique, tandis que des tentatives furent engagées pour repenser, de façon plus nuancée, la portée et la spécificité de ces productions au Brésil.

Les premiers temps du modernisme

Les origines du modernisme au Brésil demeurent un sujet de désaccord. Les différends que suscite cette question révèlent non seulement des dichotomies entre des modes d'interprétation et de définition du terme même de modernisme, mais aussi des clivages régionaux qui divisent des groupes d'intellectuels, des universités – dont le prestige est hiérarchiquement différencié –, des musées, des galeries et des collectionneurs brésiliens¹.

Toutefois, selon le point de vue le plus répandu, le déclenchement du mouvement moderniste peut être situé en 1922, à São Paulo. Au mois de février de cette année, une série de manifestations littéraires, musicales et artistiques, appelée la Semaine d'art moderne (en référence à des modèles étrangers, notamment la Semaine de Deauville)², se déroula au Théâtre municipal de São Paulo, une institution phare de l'élite locale conservatrice, inaugurée en 1914. Pour beaucoup d'auteurs, cet épisode est considéré comme le moment d'éclosion du modernisme national et un jalon majeur de l'histoire de l'art brésilien. En effet, la conception du modernisme comme un produit éminemment pauliste, promu initialement par les protagonistes du mouvement, fut reprise et réaffirmée dans les études publiées dans les années 1970 (AMARAL, 1970 ; BRITO, [1958] 1974 ; ALMEIDA, [1961] 1976).

L'adoption de la « Semaine de 22 » comme point de départ reflète le processus de construction de la mémoire du modernisme brésilien, nourrie initialement par des textes diffusés par les intellectuels et artistes qui appartenaient eux-mêmes au cercle moderniste. L'identification d'un groupe en tant que tel remonte cependant à 1917, année où Anita Malfatti, artiste pauliste revenue au Brésil après avoir effectué des études en Allemagne et aux États-Unis³, exposa des œuvres qui choquèrent la société locale. Ses nus vigoureux au fusain et, en particulier, ses peintures expressionnistes, qui présentent un chromatisme libre et des sujets humains inhabituels – des immigrants (*O Japonês*, 1915-1916, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros ; fig. 2), des fous (*A boba*, 1915-1916, Museu da Arte Contemporânea da

2. Anita Malfatti, *O Japonês*, 1915-1916, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (issu de la collection de Mário de Andrade).

Universidade de São Paulo ; fig. 3) – furent fort mal reçus par un public habitué aux esthétiques naturalistes et postimpressionnistes dominantes.

La même année, en réaction à l'exposition au Théâtre municipal, le critique le plus important de São Paulo, Monteiro Lobato, publia un article dont la question centrale, « Paranoïa ou mystification ? », exprimait son rejet des avant-gardes, entendu globalement comme un courant opposé à la figuration naturaliste⁴ (voir CHIARELLI, 1995). La critique sévère déployée par Lobato contre le travail de Malfatti – il considérait les déformations comme du mauvais goût – interpella plusieurs jeunes écrivains et artistes, dont Oswald de Andrade, Menotti del Picchia et Emiliano Di Cavalcanti, qui se mirent à défendre Malfatti dans les journaux. Ce faisant, ces intellectuels et artistes commencèrent à se reconnaître et à agir en tant que groupe, soutenu principalement par la grande presse. São Paulo, bien qu'elle fût la ville la plus riche du Brésil – grâce aux capitaux cumulés par les exportations de café, à un processus de modernisation accéléré par l'arrivée récente de nombreux immigrés et à un développement d'industrialisation embryonnaire – possédait alors relativement peu d'institutions culturelles. Parmi celles qui existaient, on peut citer la faculté de droit (Faculdade de Direito) ; le Museu Paulista, fondé en 1895 et rattaché plus tard à l'Universidade de São Paulo ; la Pinacoteca do Estado de São Paulo, inaugurée en 1905 (l'unique musée de la ville consacré exclusivement aux beaux-arts) ; et le Liceu de Artes e Ofícios, un centre de formation d'artistes dédié plus aux arts appliqués qu'aux beaux-arts. Ainsi que le souligne le sociologue Sergio Miceli, pendant cette période « toute la vie intellectuelle était dominée par la grande presse, qui constituait la principale instance de production culturelle de l'époque et qui concédait la plupart des récompenses et des positions intellectuelles »⁵. Les journaux et les magazines illustrés constituaient donc le lieu où ces intellectuels se retrouvaient, exposaient leurs travaux et diffusaient leurs idéaux. Grâce aux organes de presse de la ville, la première génération de modernistes s'imposa donc localement, peu à peu. Plusieurs relevaient ainsi le défi des critiques lancées par Lobato contre Malfatti : au plaidoyer publié par Oswald de Andrade dans le *Jornal do Commercio* en 1918 s'ajoutèrent les textes de Menotti Del Picchia, parus dans le *Correio Paulistano* en 1920, et de Mário de Andrade, diffusés dans le *Jornal de Debates* en 1921⁶.

Bien que ces écrivains ne se soient pas rassemblés autour de principes cohérents pouvant donner lieu à des manifestes, ils se voyaient et étaient perçus par leurs adversaires comme des « futuristes », en référence au célèbre *Manifeste du futurisme* (1909) de l'Italien Filippo Tommaso Marinetti. Soucieux de dépasser tout ce qu'ils considéraient comme rétrograde dans la culture brésilienne – non seulement les traditions agraire, régionale, populaire, mais aussi celles académique et parnassienne –, ils cherchaient à être en phase avec le cosmopolitisme rayonnant des avant-gardes européennes. Dans cette optique,

3. Anita Malfatti, *A boba*, 1915-1916, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

4. Couverture dessinée par le poète moderniste Guilherme de Almeida pour la première édition de *Pauliceia desvairada*, 1922, de Mário de Andrade.

ils développèrent à travers leurs œuvres une image de São Paulo ouverte à la modernisation, en constante mutation, libérée du passé et dirigée toujours vers l'avenir. Dans ce désir de transformation immédiate, cette ville émergeait comme « un mythe technicisé » (FABRIS, 1994a), lieu de destruction des traditions, aspirant à des innovations en tout genre, réceptive à de nouveaux langages artistiques et à des transformations sociales, politiques et culturelles dans le sillon des vagues d'immigration. Même si cette image d'un São Paulo moderne reflétait plus les souhaits des « futuristes » que l'expérience au quotidien des habitants de la métropole, de telles images sont, encore aujourd'hui, ancrées dans un imaginaire qui conçoit la ville comme porte-flambeau de la nation.

Orientée vers cet idéal, la production des « futuristes » ne revendiquait pas alors les particularités de la culture brésilienne ; bien au contraire, elle aspirait à élever la culture nationale, perçue comme arriérée, au niveau des expériences internationales, considérées comme cosmopolites et progressistes. Cette ambition se trouve notamment exprimée dans le roman de Mário de Andrade *Pauliceia desvairada* (1922 ; fig. 4) et dans l'album *Fantoches da meia-noite* (1921) de Di Cavalcanti. En effet, les œuvres exposées pendant la « Semaine de 22 » – à l'exception de celles envoyées par Anita Malfatti et John Graz – ne furent perçues ni comme radicalement modernes au vu des esthétiques postimpressionnistes et néocoloniales régnaient, ni comme empreintes d'un esprit nationaliste (AMARAL, 1970).

Curieusement, c'est au fil des années 1920, avec le long séjour de nombreux artistes brésiliens à Paris, partis pour y perfectionner leur formation, que ces derniers commencèrent à s'intéresser aux particularités de la culture brésilienne. En 1921, Antônio Gomide et Victor Brecheret débarquèrent à Paris, où se trouvait déjà Vicente do Rego Monteiro, suivis en 1923 de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti et Celso Antônio, parmi beaucoup d'autres artistes (BATISTA, 2012). C'est à Paris que Di Cavalcanti réalisa ses premiers dessins de mulâtres. Ce sujet fut ensuite associé de façon emblématique à son œuvre et il le revisita tout au long de sa vie. Dans son autobiographie, Di Cavalcanti explique : « Paris a laissé une trace dans mon intellect. Ce fut comme créer en moi une nouvelle nature, et mon amour pour l'Europe a transformé mon amour de la vie en amour de tout ce qui est civilisé. Et en tant que civilisé, j'ai commencé à connaître mon pays »⁷.

Tarsila do Amaral est peut-être celle qui exprima le mieux cette transformation subite de langage, de thématique et de conscience. En 1921, inscrite à l'Académie Julian, elle s'exerçait à faire des nus postimpressionnistes ; en 1923, élève de Fernand Léger, elle réalisa l'une de ses créations les plus emblématiques, *A negra* (1923, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo ; fig. 5), considérée comme l'œuvre « pionnière d'un style moderniste brésilien »⁸. Dans une lettre adressée à sa famille, la peintre constatait l'intérêt que les cultures exogènes suscitaient dans les milieux intellectuels français : « Je me sens de plus en plus brésilienne : je veux être la peintre de mon pays. Ô combien je suis reconnaissante d'avoir passé toute mon enfance à la campagne, dans l'exploitation familiale. Les réminiscences de cette époque deviennent précieuses pour moi. Dans l'art, je veux être la campagnarde de São Bernardo, qui joue avec les poupées en paille, comme dans le

dernier tableau que je peins en ce moment. Ne croyez pas que cette tendance soit mal perçue ici. C'est tout le contraire. Ce que l'on veut, c'est que chacun apporte la contribution de son propre pays. C'est ainsi que l'on explique les succès des ballets russes, des gravures japonaises et de la musique noire. Paris en a assez de l'art parisien »⁹.

Ainsi, le voyage de Tarsila do Amaral est considéré comme l'archétype du séjour d'artiste, un cas « paradigmatique du rapport entre une condition sociale aisée, l'acculturation française et l'alignement moderniste »¹⁰. Mariée au poète moderniste Oswald de Andrade et héritière comme lui d'une fortune considérable issue du café et du capital immobilier, Tarsila do Amaral réussit à intégrer les cercles internationaux de l'avant-garde établis à Paris grâce à de nombreuses stratégies, notamment son inscription en tant qu'élève dans les ateliers déjà célèbres d'Albert Gleizes, d'André Lhote et de Fernand Léger ; la formation d'une collection audacieuse d'œuvres modernistes grâce aux liens directs qu'elle entretenait avec les artistes eux-mêmes ou avec leurs galeristes, comme Léonce Rosenberg ; et le soin avec lequel elle construisit sa propre image de peintre pleinement moderne, comme l'atteste son autoportrait de 1923 (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes ; fig. 6), dans lequel elle porte un manteau de Paul Poiret, dont la réputation de couturier élégant, moderne et « exotique » conférait à ses créations un capital symbolique exploité ici par l'artiste (MICELI, 2003).

À cette insertion stratégique de la peintre dans l'avant-garde cubiste française s'ajoute un autre élément, plebiscité également par l'intelligentsia brésilienne : la création d'une série d'œuvres modernes en dialogue avec les avant-gardes internationales de son temps mais construite à partir d'éléments considérés comme « nationaux ». Cette « phase Pau-Brasil »¹¹, comme elle fut nommée, caractérise les productions de Tarsila do Amaral des années 1920. Dans une lettre que lui écrivit Mário de Andrade, chef de file intellectuel du groupe moderniste pauliste, insista sur l'importance pour les artistes brésiliens de rester fidèles à leur mission, à savoir celle de représenter leur pays :

5. Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

6. Tarsila do Amaral, *Auto-retrato com manto vermelho*, 1923, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

« Ma très chère amie Tarsila/Faites attention ! Emplissez-vous bien des théories, des excuses et des choses vues à Paris. Lorsque vous serez de retour, nous allons nous bagarrer, pour sûr. Dès maintenant je vous lance le défi, vous tous ensemble, Tarsila, Osvaldo et Sergio, d'une discussion formidable. Vous êtes parti à Paris en bourgeois. Vous êtes *épatés*¹². Et vous êtes devenus des futuristes ! Hi, hi, hi ! Je pleure de jalousie ! Aïe, aïe, aïe ! Quelle pédale ! Mais, c'est vrai que je vous considère, vous tous, comme des paysans de Paris. Vous n'êtes devenus des Parisiens qu'en surface. C'est horrible, Tarsila ! Tarsila, reviens vers toi-même. Laisse tomber Gris et Lhote, patrons de criticisms dégénérés et d'esthésies d'ardents ! Quitte Paris, Tarsila ! Tarsila, reviens dans la forêt vierge, où il n'y a pas d'art nègre, où il n'y a pas de torrent gentil. Il y a la FORÊT VIERGE. J'ai créé le forêtviergisme. Je suis forêtviergiste. C'est de ça que le monde, l'art, le Brésil et ma très chère Tarsila ont besoin. [...] Je t'embrasse très amicalement, Mário »¹³.

Tout au long des années 1920, cette vision du modernisme comme un mouvement de valeur nationale et internationale dont le point de départ serait la « Semaine de 22 » se constitua comme un dogme, grâce, comme nous l'avons vu, à la place occupée par ses membres dans la presse de l'époque, devenue une sorte d'arène permettant la propagation des idéaux du groupe. Menotti del Picchia, l'un de ses plus ardents défenseurs, détenait une colonne quotidienne dans le *Correio Paulistano*, tandis qu'Oswald de Andrade possédait une liberté totale d'écrire dans le *Jornal do Commercio*, tout comme dans l'éminente revue *O Pirralho*, dont il était propriétaire. Ce n'est pas un hasard si la plus importante manifestation des modernistes en tant que groupe fut la parution, à l'issue de la « Semaine de 22 », de la revue *Klaxon*, vitrine de leur production littéraire, plastique et intellectuelle, en circulation de 1922 à 1923 (MORAES, 2011, p. 163-167 ; fig. 7).

Hissé au statut de premier mouvement considéré comme authentiquement brésilien, assimilé à un cri de la conscience nationale, le modernisme brésilien a investi certains groupes et certains acteurs du mouvement d'un statut de grande importance ; ils sont ainsi devenus des symboles culturels – et politiques – des pouvoirs de transformation issus des nations « périphériques ». Andrea Giunta analyse la force des stratégies périphériques qui permirent à plusieurs artistes latino-américains, et en particulier ceux du mouvement Pau-Brasil né avec Tarsila do Amaral et Oswald de Andrade, de s'approprier des structures formelles primitives, en déplaçant le sens de « l'altérité » vers le centre du discours des avant-gardes. Ce faisant, les modernes contribuaient activement à développer le discours universalisant de la modernité (GIUNTA, 2011, p. 300). Discours qui, dans le cas des « modernités périphériques » (SARLO, 1988), semblaient posséder la force d'une

action libératrice. Les périphéries participent enfin à des mouvements culturels centraux mais à partir de valeurs et de stratégies qui leur étaient propres.

Si les années 1920 furent une décennie d'effervescence du modernisme en devenir, les années 1930 s'annoncèrent comme une période de maturation et d'institutionnalisation. Le gouvernement de Getúlio Vargas (1937-1945), pour s'opposer au libéralisme et au régionalisme qui avaient caractérisé la Première République,

7. Couverture et quatrième de couverture du premier numéro de la revue *Klaxon*, mai 1922.

mena une politique centralisatrice qui avait pour but de créer un « nouvel homme brésilien ». Dès lors, la culture et l'éducation devinrent prioritaires, nécessaires pour modeler l'« âme de la nation » (SCHWARZTMAN, 1984). Une série de politiques culturelles furent instaurées dans le but de promouvoir l'intégration nationale au moyen de symboles qui, aujourd'hui encore, sont des emblèmes de « brésilianité », comme la *feijoada*¹⁴ ; la capoeira et la samba, pratiques auparavant combattues car associées au passé esclavagiste, sont maintenant considérées comme des signes de convivialité pacifique entre races et cultures qui permettent de célébrer le « métissage » comme un élément national d'assimilation (SCHWARCZ, 1995).

Dans le domaine des arts et de l'architecture, le ministère dirigé par Gustavo Capanema prit la décision de faire du domaine de la culture une affaire d'État en lui attribuant des subventions qui permettaient la réalisation de commandes et en créant une *intelligentsia*, un corps techniquement qualifié pour assurer leur mise en œuvre (MICELI, [2001] 2005). On inaugura un champ fructueux de possibilités pour les intellectuels, les artistes et les architectes, dont plusieurs d'orientation moderniste, qui furent appelés à participer à un régime clairement autoritaire. Le cas le plus emblématique en est le siège du ministère de l'Éducation et de la Santé, dont la construction devait matérialiser les discours sur la nation. À la suite d'un concours officiel, l'architecte néocolonial Archimedes Memória fut retenu, ce qui déplut au ministre, désireux d'un langage plus moderne. Capanema annula le concours et choisit pour concevoir le nouveau siège l'architecte urbaniste d'orientation moderniste Lúcio Costa, dont le projet avait été initialement refusé. Se forma alors une équipe composée d'Afonso Reidy, de Carlos Leão, de Jorge Moreira et d'Oscar Niemeyer, auxquels il faut ajouter l'aide précieuse de Le Corbusier, l'architecte moderniste franco-suisse qui jouissait alors d'une relative renommée internationale. L'édifice constitue une parfaite synthèse visuelle du modernisme brésilien (fig. 8). D'un côté, il intègre des éléments du paradigme international défendu par Le Corbusier

– l'utilisation de pilotis pour libérer le rez-de-chaussée, d'une façade vitrée, d'un plan libre et de *brise-soleil*¹⁵, facteurs associés à un discours progressiste destiné à la célébration du futur. De l'autre, il relit et réinsère une supposée « tradition » architecturale brésilienne, dans la mesure où il utilise des matériaux comme les azulejos blancs et bleus, conçus par le peintre le plus célèbre de l'époque, Cândido Portinari, pour recouvrir les murs extérieurs de l'édifice ; les bois nobles nationaux (comme le *sucupira*) pour confectionner le plancher ; le *líos*¹⁶ portugais pour revêtir les étages nobles et le gneiss *carioca* pour les parois latérales, deux pierres qui étaient très employées par les sculpteurs baroques. Constitué d'éléments qui matérialisent la récupération imaginaire d'un certain passé lié au baroque, cet édifice réunit le futur et le passé (WILLIAMS, 2001 ; CAVALCANTI, 2006).

8. Ministério da Educação e Saúde (actuel Palácio Gustavo Capanema), Rio de Janeiro, conçu par Lúcio Costa en collaboration avec Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos et Oscar Niemeyer, 1943.

9. Cândido Portinari, *Mestiço*, 1934, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

À l'intérieur se détache l'ensemble des peintures commandées à Cândido Portinari, qui avait remporté un succès en 1934 avec la composition *O Mestiço* (1934, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo ; fig. 9), qui montrait sa capacité à rendre héroïques des figures de Noirs et de métis issus des classes populaires. Son appréhension visuelle des questions raciales concordait avec le discours alors en vigueur dans les milieux intellectuels nationaux, et son art rencontra vite l'approbation de l'Estado Novo, dont il rejoignait les idéaux. Portinari réalisa dix panneaux pour le ministère, chacun figurant un des moments spécifiques des divers cycles économiques qui constituent la trajectoire de la nation : *Bois-Brésil*, *Caoutchouc*, *Sucre*, *Café*, etc. (fig. 10). En combinant les éléments classiques et modernes et en jouant de la déformation anatomique et des éléments

expressionnistes, l'artiste créait des tensions non seulement entre les plans de la composition, mais aussi entre l'idéologie travailliste et raciale propagée par le gouvernement d'une part et la représentation particulière de l'héroïsme élaborée dans la série d'autre part. Le peintre osait représenter les Noirs et les Métis comme les protagonistes de l'histoire du pays : hommes et femmes anonymes, force de travail expropriée et martyrisée (FABRIS, 1996).

Avec l'Estado Novo, le modernisme prit un relief considérable. Après le ministère de l'Éducation et de la Santé, le Conjunto da Pampulha, construit entre 1942 et 1943¹⁷, rassembla

10. Cândido Portinari, *Café*, 1938, Rio de Janeiro, Palácio Gustavo Capanema (ancien Ministério da Educação e Saúde).

également des noms importants de l'architecture et des beaux-arts. Réalisé à Belo Horizonte, le projet consacra définitivement Niemeyer et Portinari en tant que représentants respectivement de l'architecture et de la peinture moderniste brésilienne. D'autres commandes importantes suivirent, comme le parc d'Ibirapuera à São Paulo, inauguré en 1954, et la ville de Brasília, construite entre 1956 et 1960. Le modernisme devint l'image de marque du pays.

Pendant l'Estado Novo, une série d'événements visant à construire une image positive du Brésil fut organisée

dans l'optique d'une politique de rapprochement entre les États-Unis et l'Amérique latine. En 1940, l'exposition *Portinari of Brazil* eut lieu au Museum of Modern Art (MoMA) à New York, suivie en 1943 de la très importante *Brazil Builds*, également au MoMA¹⁸. Conçue par le directeur de l'institution, Philip Goodwin, elle fut accompagnée d'un catalogue qui devint une référence internationale concernant l'architecture brésilienne, représentée tant par les édifices baroques que par des créations modernistes. Il ne faut pas non plus oublier la présence du Brésil à l'Exposition universelle de New York en 1939-1940, dont le pavillon a été dessiné par Costa et Niemeyer. Dans la décennie suivante, la renommée internationale de Niemeyer et de Portinari fut définitivement confirmée par leur collaboration à la construction du siège des Nations Unies à New York entre 1947 et 1953 : l'architecte *carioca* était l'un des co-auteurs du projet architectural, et le peintre pauliste réalisa deux immenses panneaux représentant la *Guerre* et la *Paix*. La bataille pour étendre et consolider le modernisme brésilien était gagnée.

Le modernisme s'imposa comme canon national incontestable jusqu'à l'arrivée, dans les années 1950, des langages constructivistes. L'introduction des courants abstraits, en particulier avec l'inauguration de la Bienal de São Paulo en 1951, remit en cause la dominance des langages figuratifs constitutifs du programme type moderniste qui s'était propagé au Brésil depuis les années 1920. Au fil des années 1950, on assista à l'ascension de l'abstraction géométrique (plus connue au Brésil sous le nom de concrétisme) comme une nouvelle avant-garde nationale (BRITO, 1985 ; COUTO, 2004). La montée de l'art abstrait entraîna la dépréciation de la production des générations précédentes et, par conséquent, une certaine marginalisation des œuvres et des artistes modernistes.

La consécration historique du modernisme

En 1952, l'année du trentième anniversaire de la « Semaine de 1922 », il y avait donc peu de choses à célébrer. Cependant, au moment même où le modernisme commençait à s'essouffler, un processus visant à inscrire ce mouvement dans l'histoire se mit en marche. L'origine de cette consécration historique n'est pas à chercher dans le domaine artistique, dominé par les concrétistes, mais dans le milieu universitaire. En 1953, Antônio Cândido de Mello e Souza, l'un des intellectuels brésiliens les plus respectés – marié à Gilda de Mello e Souza, critique et professeur d'esthétique, cousine de Mário de Andrade – développa, dans un essai intitulé « Literatura e cultura de 1900 a 1945 », une idée déjà présente dans les écrits de Mário de Andrade. Ce dernier, prônant une mise en valeur de la culture locale, avait renoué notamment avec certaines prémisses du romantisme brésilien, une sorte d'esthétique officielle du Second Empire brésilien (1840-1889). Pour Antônio Cândido de Mello e Souza, la dialectique entre le localisme et le cosmopolitisme soulevée par Mário de Andrade était un paradigme persistant qui avait constitué la « loi d'évolution de notre vie spirituelle » (SOUZA, [1965] 2000, p. 101)¹⁹. L'intellectuel identifiait le romantisme et le modernisme comme les deux moments où ce processus avait atteint son sommet. Cependant, alors que le romantisme brésilien n'avait pu rompre complètement avec le modèle européen, le modernisme avait promu d'après lui une réelle autonomie culturelle en encourageant la « libération d'une série de refoulés historiques, sociaux, ethniques, qui remontent triomphalement à la surface de la conscience littéraire. Ce sentiment de triomphe, qui marque la fin de la position d'infériorité dans le dialogue séculaire avec le Portugal – et qui ne le prend même plus en compte – définit l'originalité spécifique du modernisme dans la dialectique de l'universel

et du particulier »²⁰. Cette transformation, selon lui, avait trouvé son impulsion dans la réinterprétation d'un héritage historique – éloigné en tout de l'Europe et difficile à dépasser – marqué par l'esclavage, le métissage et le rapport à la nature et au paysage. Selon l'auteur, c'est avec le modernisme que « les handicaps, supposés ou réels, sont réinterprétés comme des atouts » et, enfin, « le mulâtre et le noir sont définitivement intégrés comme des sujets d'études, d'inspiration, d'exemple. Le primitivisme devient désormais une source du beau et non plus une entrave à l'élaboration de la culture. Et cela dans la littérature, la peinture, la musique et les sciences de l'homme »²¹.

En raison de son importance littéraire, esthétique et également politique, la publication d'Antônio Cândido de Mello e Souza joua un rôle fondamental dans la diffusion de l'idée du modernisme comme un modèle canonique pour le Brésil. La position qu'il occupait dans la culture brésilienne y a également contribué : professeur de grande renommée à l'Universidade de São Paulo, il forma des générations d'enseignants, de chercheurs et de critiques toujours en exercice aujourd'hui dans les domaines artistiques et littéraires. Comme nous avons pu le remarquer, il existait une continuité intellectuelle entre la pensée de la génération moderniste des années 1920 et les analyses de Cândido de Mello e Souza, ou encore celles d'autres intellectuels qui se réunirent dès les années 1940 autour de la revue *Clima* (PONTES, 1998 ; PASSIANI, 2003). Le fait que plusieurs représentants de premier plan de la revue, y compris Cândido, Gilda de Mello e Souza, Paulo Emilio Sales Gomes et Decio de Almeida Prado, aient été professeurs à l'Universidade de São Paulo, l'une des plus importantes du pays, rendit possible la réalisation de ce que Pierre Bourdieu appelle « l'imposition de la consécration des producteurs et des produits » du champ littéraire et artistique (BOURDIEU, [1992] 1996, p. 253). Leurs publications, réalisées à l'intérieur du système universitaire et perçues comme des référents de qualité, de rigueur et d'érudition, bénéficiaient du sceau de l'autorité concrète et symbolique concédée par l'institution.

À la suite de l'article d'Antônio Cândido de Mello e Souza parurent quantité d'ouvrages de nature semblable, dans lesquels on peut identifier des thématiques récurrentes telles que la place centrale de l'intelligentsia pauliste dans la diffusion du modernisme à l'échelle nationale ; la « Semaine de 1922 » comme événement fondateur ; et la capacité du mouvement à synchroniser la production culturelle brésilienne à celle des plus importants centres de son époque, permettant ainsi de dépasser le retard historique supposé du Brésil tout en exaltant les particularités locales, populaires et métisses, liées à la prétendue reconquête de la culture nationale.

Au-delà de ces éléments plus substantiels, un autre aspect commun est le caractère téléologique de ces récits, qui ont eu tendance à relier différents faits historiques de façon chronologique en vue d'établir un enchaînement logique entre la constitution du groupe moderniste en 1917, la « Semaine de 22 » et des épisodes plus récents, dont le plus important fut la fondation à São Paulo du Museu de Arte Moderna (MAM) en 1948 et du Museu de Arte de São Paulo (MASP) en 1949. Cette approche caractérise des publications considérées jusqu'à présent comme des ouvrages de référence pour l'histoire de l'art brésilien, comme *l'Historia do modernismo no Brasil* de Mário da Silva Brito, publié originellement en 1958 (BRITO, [1958] 1974), et *De Anita ao Museu* de Paulo Mendes de Almeida, dont la première édition date de 1961 (ALMEIDA, [1961] 1976). Souvent consultés pour leur contenu informatif présumé, ces deux ouvrages sont en fait entièrement structurés selon un parti pris esthétique implicite qui consiste à présenter la fondation des musées comme la somme des actions entreprises par les modernistes à partir des années 1920.

En parallèle au surgissement des ouvrages cités plus haut, qui appartiennent à l'historiographie moderniste, il faut signaler un autre type de publication paru pendant cette période, moins analytique mais tout aussi important pour la dissémination plus généralisée des connaissances sur la génération des années 1920 : des témoignages et des mémoires des protagonistes de la première génération moderniste. En 1954 parut le *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens* de Francisco de Assis Barbosa (BARBOSA, 1954) puis, en 1955, les mémoires de Di Cavalcanti, intitulé *Viagem da minha vida: o testamento da Alvorada* (DI CAVALCANTI, [1955] 1995) ; deux ans après, Manuel Bandeira publia son récit semi-autobiographique *Itinerário a Pasárgada* (BANDEIRA, 1957), et l'année suivante parut un recueil des lettres de Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira* (ANDRADE, BANDEIRA, 1958 ; sur la correspondance entre les deux écrivains, voir MORAES, 2000). La mise à disposition – souvent par des défenseurs plus jeunes, tels que Cândido et Gilda de Mello e Souza – de ce matériau participa de façon décisive à légitimer les revendications des modernistes des années 1920 et 1930 quant à leur signification pour la culture nationale (COELHO, 2012).

Pendant les années 1960, non seulement de nouvelles publications vinrent renforcer le triomphe du modernisme, mais aussi certaines actions, notamment conduites par l'État, étayèrent le processus de sa consécration. Les nombreuses études existantes sur l'intervention de l'État dans le domaine des arts plastiques pendant la dictature militaire de 1964 à 1988 (voir, par exemple, RIDENTI, 2000 ; NAPOLITANO, 2011) donnent en général la priorité à l'analyse d'œuvres et d'artistes vus à travers le prisme de la résistance, la conséquence étant de focaliser l'attention sur les directives visant à limiter et à entraver la liberté artistique. Le régime militaire provoqua une production intense de textes, certains rédigés par les artistes eux-mêmes, critiquant les limites à la création artistique imposées par l'État autoritaire. La situation des arts dans le pays, et celle des avant-gardes en particulier, fut exprimée dans l'exposition *Nova objetividade brasileira* qui eut lieu en 1967 au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (voir COUTO, 2012). Toutefois, il importe de souligner que l'interférence de l'État dans le domaine des arts plastiques ne se cantonna pas seulement à une dynamique négative, coercitive, celle d'un État censeur ; on peut y déceler aussi un programme constructif de promotion de certaines tendances, de certains groupes et/ou de certains langages artistiques, bien que soumis aux orientations idéologiques autoritaires (DURAND, [1989] 2009 ; ORTIZ, 1988).

L'acquisition des collections modernistes, quasiment dans leur ensemble, soutenue par le pouvoir public, en est un exemple révélateur. En 1968, grâce à l'entremise de Cândido de Mello e Souza, l'Universidade de São Paulo put acquérir la collection d'art de Mário de Andrade, accompagnée des archives personnelles de l'écrivain – réunissant une impressionnante collection de lettres échangées avec les personnalités de son époque – et de sa bibliothèque (BATISTA, LIMA, 1998 ; fig. 11).

11. Lettre d'Emiliano Di Cavalcanti à Mário de Andrade, 1930, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Cette acquisition fut suivie, l'année suivante, de celle de la collection, des archives et de la bibliothèque d'un autre grand écrivain et collectionneur moderniste, Guilherme de Almeida, par l'État de São Paulo²². L'achat de tels ensembles documentaires mit en évidence une préférence de l'État pour des mémoires et des productions modernistes, alors même qu'aucune politique semblable d'acquisition, de mécénat ou de soutien direct n'était menée en direction des artistes vivants (BRITO, [1975] 2005). La portée posthume de ces acquisitions mérite d'être signalée, dans la mesure où leur dimension publique implique un accès permanent et renouvelé à ces sources, suscitant des recherches (universitaires ou autre) en continu, et augmentant leur importance et leur légitimité jusqu'à nos jours (COELHO, 2012).

C'est également à cette même époque, entre le milieu des années 1960 et le milieu des années 1970, que se consolida un marché de l'art au Brésil, grâce notamment à l'appui indirect de l'État, qui mit en place des accords avec le système bancaire national afin d'octroyer des lignes de crédit spécifiques pour l'acquisition d'œuvres d'art. Pendant cette décennie de miracle économique, l'œuvre d'art devint un objet d'investissement, participant ainsi à la constitution d'un marché de biens symboliques au Brésil (ORTIZ, 1988). S'agissant initialement de ventes de bienfaisance, ce système, alimenté par des ventes aux enchères, assumait peu à peu un caractère commercial, et les prix pratiqués ont commencé à servir de références pour les galeries privées, alors en plein essor.

Dans ce contexte, les œuvres des artistes modernistes brésiliens devinrent progressivement les marchandises les plus convoitées. À la fin des années 1960, et selon une stratégie purement commerciale, des marchands d'art à São Paulo firent l'acquisition à bas prix d'œuvres de peintres modernistes faiblement cotés et relativement oubliés, et se mirent à les stocker. En même temps, ils investirent dans la constitution d'une histoire de la peinture brésilienne à partir du matériel qu'ils détenaient, faisant publier des livres sur les artistes concernés, dont ils exposaient aussi les œuvres dans leurs galeries (DURAND, [1989] 2009 ; BUENO, 2012). Ce processus de valorisation marchande de la production moderniste fut concomitant avec la disparition des membres les plus remarquables du mouvement (Lasar Segall décéda en 1957, José Gianini Pancetti en 1959, Cândido Portinari et Alberto da Veiga Guignard en 1962, Anita Malfatti en 1964, Vicente do Rego Monteiro en 1970, et Tarsila do Amaral et Flávio de Carvalho en 1973), circonstance qui augmenta la rareté de leurs œuvres, datées et limitées, et fit grimper leur cote sur un marché caractérisé par la circulation de biens en quantité restreinte.

Le cinquantenaire de la Semaine d'art moderne, célébré en 1972, marqua l'apogée de la consécration du modernisme, désormais encensé par la critique, l'université, le marché, les musées, les collectionneurs et même, bien qu'indirectement, par l'État. Durant les années 1970, plusieurs de ses membres les plus connus firent l'objet d'études monographiques rigoureuses, effectuées par des chercheurs réputés, en général liés à l'université. Ces ouvrages furent rapidement publiés et constituent encore maintenant les principaux livres de référence sur chacun de ces artistes. Ainsi *Portinari, pintor social*, mémoire de deuxième cycle soutenu par Annateresa Fabris en 1975 (FABRIS, [1975] 1990), *Tarsila, sua obra e seu tempo*, thèse de doctorat soutenu par Aracy Amaral en 1975 (AMARAL, [1975] 2003), et, en 1980, *Anita Malfatti e o início da arte moderna no Brasil*, mémoire de deuxième cycle soutenu par Marta Rossetti Batista (BATISTA, [1980] 2006). Reconnus en tant que groupe, les modernistes furent également compris comme des singularités artistiques, des puissances créatives individualisées. Le cycle de consécration touchait à sa fin.

Le modernisme en débat

Les critiques contre ce phénomène ne tardèrent pas à surgir. Déjà en 1975, dans un article important intitulé « Análise do circuito », Ronaldo Brito souligna les limites et les vices du rapport entre l'art et le marché de l'art au Brésil au début des années 1970 (BRITO, [1975] 2005 ; fig. 12). Se gardant d'adopter le ton optimiste et flatteur qui prédominait dans les discours de l'époque sur la croissance du marché de l'art, vue comme l'un des signes de la transformation économique du pays, l'auteur exposa dans ce texte son caractère limité et élitiste. Les critiques et les historiens n'échappèrent pas non plus aux reproches : plutôt que d'accomplir leurs tâches en toute indépendance, ils s'étaient faits les « inventeurs » d'auteurs et d'artistes oubliés du passé, les inscrivant dans une tradition culturelle nationale et dressant une histoire de l'art brésilien dont les contours reflétaient non pas ses aspects formels et esthétiques, mais plutôt les intérêts des galeries qu'ils représentaient (BRITO, [1975] 2005, p. 58).

Ronaldo Brito revint à plusieurs reprises dans ses écrits sur les limites du modernisme brésilien, esquissant au fil de ses écrits une approche interprétative réfractaire à l'historiographie dominante. À la rigueur, pour Brito, ainsi que pour la génération qui lui succéda et qui détient aujourd'hui une position prestigieuse dans la critique culturelle nationale, les premières productions modernistes ne furent pas proprement modernes. Appelées *a posteriori* à représenter une « culture authentiquement nationale », elles furent plutôt conçues dans l'optique d'« un rite de passage vers la modernité ». Et elles ouvrirent ce chemin « paradoxalement aux dépens de la conquête culturelle moderne par excellence : l'autonomie de l'expérience du moi lyrique moderne et son abandon total à l'aventure de l'œuvre »²³. De son point de vue, ce fut seulement dans les années 1950, avec le triomphe au Brésil de l'abstraction (le concrétisme) et en particulier avec l'internationalisation suscitée par la Bienal de São Paulo, que se constitua au Brésil une conscience esthétique proprement moderne (BRITO, 1985).

C'est ainsi qu'apparaît une contradiction intéressante : ce qui semblait être la force culturelle du premier modernisme – sa capacité à incarner un art à la fois national et moderne – fut également sa limite. Pour des auteurs comme Ronaldo Brito, Rodrigo Naves (NAVES, 1996) et même Tadeu Chiarelli (CHIARELLI, 2012), les modernistes des années 1920 à la fin des années 1940, en répondant aux exigences idéologiques du moment, furent incités à figurer dans leurs œuvres une supposée réalité nationale. Ils restèrent ainsi prisonniers d'un schéma traditionnel de représentation, avec des référents visuels précis, ce qui donna lieu à une conception presque narrative de la peinture. Comme l'affirme Brito, les toiles de cette première génération « signifient beaucoup » ; leurs auteurs étaient enfermés dans une rhétorique sociale et humaine qui ne leur permettait pas de considérer l'espace de la toile comme pleinement autonome, un champ de recherches éminemment formelles (BRITO, 1985, p. 13). À la différence du modernisme français, dont ils se réclamaient les héritiers éloignés, les modernistes brésiliens se limitèrent au sujet, à l'asservissement de la peinture à un contenu. Dans les *Cinq filles*

12. Ronaldo Brito, *Experiência crítica*, São Paulo, 2005.

13. Emiliano Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

à *Guaratinguetá* d'Emiliano Di Cavalcanti (fig. 13), par exemple, une relecture des *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, le thème de la prostituée et du nu féminin semblait inspirer l'artiste bien plus que la dissolution de la perspective qui fait de l'œuvre de Picasso un jalon dans l'histoire de l'art. De même, Tarsila do Amaral, en formation dans l'atelier de Léger, choisit comme modèle *Paysages animés*, la série la moins audacieuse et la plus figurative de son maître, sans conserver sa critique de la modernité (MICELI, 2003). Il convient cependant de remarquer que les critiques à propos du caractère peu moderne du modernisme brésilien relèvent d'une perspective théorico-méthodologique particulière, établie notamment par Clement Greenberg²⁴. Celle-ci privilégie l'auto-référentialité comme critère de valeur, excluant ainsi les injonctions

sociales, historiques et politiques qui forment le contexte de l'œuvre. Cette approche mit en avant certains modes d'expression artistiques, comme la peinture et la sculpture, ce qui signifie l'exclusion *a priori* de certains mouvements et pratiques artistiques tels que l'Art nouveau, l'Art déco, le design et la mode, ou encore certains courants artistiques figuratifs, par exemple le surréalisme. Enfin, faisant abstraction des contextes et des conditions de création, elle prend pour acquis que la logique de développement des champs artistiques français et nord-américain est exemplaire, et les présente comme des modèles abstraits et universels à suivre, notamment par des pays dont la vie artistique possède une histoire propre, souvent distincte de celles désignées comme exemplaires.

Dans le cas brésilien, ce dernier aspect est décisif. Si l'historienne de l'art Annateresa Fabris convient que les œuvres des modernistes ne sont pas modernes selon la perspective soutenue par le paradigme greenbergien, elle affirme qu'elles le furent d'un autre point de vue, dans la mesure où elles suscitèrent une conscience esthétique culturelle nouvelle et radicale au sein de la société locale (FABRIS, 1994b). Aussi est-il possible de penser qu'il y eût au Brésil une avant-garde avant le modernisme, ou mieux encore, un modernisme qui s'affirma non par des langages artistiques en voie d'autonomisation, mais par des stratégies d'intervention collectives et par le rapport avec le public qu'il visait à provoquer. Comme elle l'affirme : « Elle est paradoxale, notre avant-garde, partagée entre le passé et le présent, encore dubitative au sujet de la signification de l'art moderne, polémique dans quelques-unes de ses propositions les plus extrémistes mais tout de même consciente de la nécessité d'une action violente si l'on souhaite imprimer de nouveaux rythmes à la création culturelle au Brésil »²⁵.

Outre les divergences quant à la définition du modernisme et la conciliation de l'expérience historique particulière du cas brésilien avec des concepts prétendument universels, d'autres tensions traversent aujourd'hui le débat historiographique. Parmi elles, on trouve la question géopolitique qui était les récits modernistes. Celle-ci consiste à mettre

en cause la croyance largement répandue que le modernisme brésilien est un produit pauliste à l'origine qui se serait propagé dans tout le Brésil à partir de cet épiscentre. Plusieurs études des dernières années insistent sur l'importance des arts graphiques et de quelques œuvres plastiques réalisées à Rio de Janeiro au tournant du ^{XX}^e siècle, et leur rôle dans la formation d'une nouvelle conception visuelle propre aux transformations urbaines en cours dans la capitale sous la Première République – conception qui aurait précédé la conscience moderne urbaine revendiquée par les défenseurs de la « Semaine de 22 » (VELLOSO, 1996 ; HERKENHOFF, 2002). D'autres études dénoncent les récits qui tendent à méconnaître et à sous-estimer la dynamique propre de la production et de la circulation des œuvres dans d'autres capitales régionales (BULHÕES, 1995 ; TEJO, 2012).

Il faut encore mentionner les nombreux travaux universitaires qui proposent une réinterprétation des critiques lancées par les modernistes de São Paulo contre les pratiques académiques (COLI, 2005 ; MIGLIACCIO, 2000 ; MARQUES, 2001 ; CHIARELLI, 2010 ; DAZZI, 2011). Les recherches actuelles sur la création au Brésil autour de 1900 montrent que la vision d'une académie restée hostile aux intenses transformations politiques et sociales survenues à la suite de la proclamation de la République en 1889 est incorrecte. Ces analyses ont considérablement élargi la compréhension de la signification historique du terme moderne au Brésil, contestant ainsi le monopole revendiqué par les travaux canoniques sur le modernisme produits dans les années 1970 et 1980.

Ces différends à propos des origines, des dates, des lieux et des significations de ce qui est ou n'est pas moderne au Brésil font remonter à la surface la vitalité et la place centrale de ce sujet pour l'art et la culture du Brésil. Plutôt que de chercher une issue à cette impasse, il nous semble préférable d'invoquer Pierre Bourdieu, qui caractérisa l'art moderne justement comme une lutte permanente entre les membres du domaine artistique pour imposer leur propre définition de ce que sont l'art et l'artiste (BOURDIEU, [1992] 1996, p. 255-281). Le concept de modernisme n'impliquerait donc pas un style unique, facilement identifiable par des caractéristiques formelles ou historiques précises et dont les origines et les maîtres seraient indiscutables ; il s'agit plutôt d'un concept en négociation permanente, dont le sens spécifique est revendiqué par chacun des groupes, des artistes, des critiques et des historiens impliqués dans cet univers concurrentiel, tous convaincus de leurs croyances, passionnés par ce qu'ils font et incertains quant aux victoires futures.

Notes

Ce texte a été traduit par Carlos Spilak.

1. Le Brésil est composé de vingt-six États et du district fédéral (où se trouve Brasília, la capitale fédérale), dotés d'une relative autonomie politique, économique et juridique, et marqués par plusieurs clivages internes et d'inégalités à différents niveaux. Chaque État a généralement un système universitaire, avec des institutions publiques (fédérales et/ou de l'État) et d'autres privées. Le pays possède de nombreux centres

intellectuels et culturels, mais les ressources sont concentrées surtout dans les États de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Bahia et Brasília. Ces divisions entraînent des partis pris historiographiques relativement distincts, la géopolitique étant l'un des axes qui articulent le débat, aux côtés d'autres perspectives théoriques et méthodologiques plus générales. Le marché de l'art est plutôt concentré à São Paulo et à Rio de Janeiro, qui se disputent le titre de « capitale artistique et intellectuelle »

du pays, malgré l'importance de la production historiographique des autres États. Sur le champ artistique brésilien, les musées et les politiques publiques, voir FIALHO, 2012 ; sur la concentration d'expositions et de commissaires à São Paulo et à Rio de Janeiro, consulter CYPRIANO, 2012.

2. L'idée de la Semaine de Deauville comme modèle pour la Semaine d'art moderne de 1922 a été proposée par Marinette Prado, épouse de Paulo Prado, un riche intellectuel de São Paulo qui était

l'un des mécènes de la « Semaine de 22 ». Selon son témoignage recueilli par Aracy Amaral, la Semaine de Deauville se tenait chaque l'été, depuis le XIX^e siècle, et proposait des expositions de peinture, de mode, etc. (voir AMARAL, 1998, p. 128-129).

3. Anita Malfatti étudia la peinture à Berlin sous Fritz Burger et Lovis Corinth de 1910 à 1914, puis rentra au Brésil en 1914 au début de la Première Guerre mondiale. Dès l'année suivante, toujours grâce à des subventions et des ressources familiales, elle poursuivit ses études de peinture à New York. Élève dans un premier temps à la Art Students League, elle étudia ensuite sous Homer Bross à la Independent School of Art, où elle resta jusqu'à son retour définitif au Brésil en 1917 (BATISTA, [1985] 2006).

4. Monteiro Lobato, « A Propósito da Exposição Malfatti », dans *O Estado de São Paulo*, 20 décembre 1917.

5. « [...] em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais » (MICELE, [2001] 2005, p. 17).

6. Plusieurs des premiers articles des modernistes ont été publiés dans les livres de Marta R. Batista (BATISTA, 1972) et Mário da Silva Brito (BRITO, [1958] 1974).

7. « [...] Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra » (DI CAVALCANTI, [1955] 1995, p. 142).

8. « [...] pioneira de um estilo modernista brasileiro » (AMARAL, [1975] 2003, p. 97).

9. « [...] Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora de minha terra, Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no ultimo quadro que estou pintando. Não pensem que essa tendência é mal vista aqui. Pelo contrario. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição do seu próprio paiz. Assim se explicam os sucessos dos bailados russos, das gravuras japonesas e da musica negra. Paris está farto de arte parisiense (AMARAL, [1975] 2003, p. 78).

10. « [...] paradigmático da relação entre condição abastada, aculturação francesa e alinhamento modernista » (DURAND, [1989] 2009, p. 77).

11. Le *pau-brasil*, ou bois-brésil, une espèce végétale qui était abondante au moment de l'arrivée des Portugais dans le Nouveau Monde, a donné son nom au pays. La revendication de cette expression par les modernistes locaux reflétait donc l'importance qu'ils attribuaient aux questions « natives ».

12. En français dans le texte.

13. « Tarsila, minha querida amiga/Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Osvaldo e Sergio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizerem futuristas! hi! hi! hi! choro de inveja Ui! Ui! Ui! Mas que viado!. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias de ardentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. [...] Um abraço muito amigo do Mário » (Mário de Andrade, dans AMARAL, [1975] 2003, p. 369).

14. *Feijoada* est un plat traditionnel des esclaves au Brésil composé de haricots et de morceaux de viande de porc mélangés à du riz blanc (introduit par des immigrants japonais au XIX^e siècle) et à du chou (une plante indigène). Pendant la période du gouvernement de Getúlio Vargas, il était exalté comme étant « la nourriture typique nationale » car il permettait de célébrer la notion de mixité culturelle/raciale prônée par le régime.

15. En français dans le texte.

16. Pierre calcaire blanche utilisée pour la statuaire et les travaux d'architecture. Elle sert aussi à faire des plaques de revêtement.

17. Le complexe de la Pampulha, situé au bord d'un lac artificiel, à 18 kilomètres de Belo Horizonte, se composait de quatre bâtiments : le casino (devenu le musée d'art), la Maison de bals (devenue le Centre d'études sur l'urbanisme, l'architecture et le design), le Yacht Club et la

merveilleuse église São Francisco de Assis, entièrement décorée par Portinari. Ce fut le premier grand projet d'Oscar Niemeyer.

18. *Portinari of Brazil*, (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 1940), New York, 1940 ; *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942*, Philip L. Goodwin éd., (cat. expo., New York, The Museum of Modern Art, 1943), New York, 1943.

19. La première partie de l'article a d'abord été publiée en 1953, dans un magazine allemand intitulé *Staden-Jahrbuch*, puis dans la première édition du livre de Cândido Mello e Souza, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, paru à São Paulo en 1965 (COELHO, 2012, p. 90).

20. « [...] libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular » (SOUZA, [1953] 2000, p. 110).

21. « [...] o mulato e no negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem » (CÂNDIDO, [1953] 2000, p. 110).

22. Voir le site des archives : www.casaguilhermedealmeida.org.br (consulté le 15 septembre 2013).

23. « [...] paradoxalmente às custas da conquista cultural moderna por excelência: a autonomia da experiência do eu lírico moderno e sua entrega total à aventura da obra » (BRITO, [1975] 2005, p. 137).

24. Sur l'importance de Clement Greenberg pour la critique brésilienne, voir FABRIS, 1994a et COUTO, 2004, ainsi qu'un entretien avec le critique d'art Rodrigo Naves : www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero7/entrevRodrigoNav (consulté le 15 septembre 2013).

25. « Paradoxal vanguarda a nossa, dividida entre passado e presente, ainda incerta sobre o significado da arte moderna, polêmica em relação a algumas de suas propostas mais extremistas, mas assim mesmo consciente da necessidade de uma ação violenta se se quisessem imprimir novos ritmos à criação cultural no Brasil » (FABRIS, 1994a, p. 24-25).

Bibliographie

- ALMEIDA, (1961) 1976 : Paulo Mendes de Almeida, *De Anita ao museu*, São Paulo, (1961) 1976.
- AMARAL, 1970 : Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, 1970.
- AMARAL, (1975) 2003 : Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, (1975) 2003.
- AMARAL, 1998 : Aracy Amaral, *Artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, 1998.
- ANDRADE, BANDEIRA, 1958 : Mário de Andrade, Manuel Bandeira, *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, 1958.
- BANDEIRA, 1957 : Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada: de poetas e de poesia*, Rio de Janeiro, 1957.
- BARBOSA, 1954 : Francisco de Assis Barbosa, *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*, Brasília, 1954.
- BATISTA, 1972 : Marta Rossetti Batista, *Brasil: 1 tempo Modernista, 1917-1929*, São Paulo, 1972.
- BATISTA, (1985) 2006 : Marta Rossetti Batista, *Anita Malfatti: no tempo e no espaço*, São Paulo, (1985) 2006.
- BATISTA, LIMA, 1998 : Marta Rossetti Batista, Yone Soares de Lima, *Coleção Mário de Andrade: Artes plásticas*, São Paulo, 1998.
- BATISTA, 2012 : Marta Rossetti Batista, *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 1920*, São Paulo, 2012.
- BOURDIEU, (1992) 1996 : Pierre Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, São Paulo, 1996 [éd. fr. : *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1992].
- BRITO, (1958) 1974 : Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro, 1, Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*, São Paulo, (1958) 1974.
- BRITO, 1983 : Ronaldo Brito, « A semana de 22: o trauma do moderno », dans Sérgio Tolipan et al., *Sete ensaios sobre o modernismo*, Rio de Janeiro, 1983, p. 13-18.
- BRITO, 1985 : Ronaldo Brito, *Neo-concretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro, 1985.
- BRITO, (1975) 2005 : Ronaldo Brito, « Análise do circuito », dans Ronaldo Brito, *Experiência crítica*, Sueli de Lima éd., São Paulo, 2005, p. 53-63 [éd. orig. dans *Malasartes*, 1, 1975].
- BUENO, 2012 : Maria Lucia Bueno, « Arte e mercado no Brasil em meados do século XX », dans Maria Lucia Bueno, *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, São Paulo, 2012, p. 75-95.
- BULHÕES, 1995 : Maria Amélia Bulhões éd., *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*, Porto Alegre, 1995.
- CAVALCANTI, 2006 : Lauro Cavalcanti, *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, Rio de Janeiro, 2006.
- CHIARELLI, 1995 : Tadeu Chiarelli, *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*, São Paulo, 1995.
- CHIARELLI, 2010 : Tadeu Chiarelli, « De Anita à academia », dans *Novos Estudos*, 88, 2010, p. 113-132.
- CHIARELLI, 2012 : Tadeu Chiarelli, *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil, primeira metade do século XX*, São Paulo, 2012.
- COELHO, 2012 : Frederico Coelho, *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*, Rio de Janeiro, 2012.
- COLI, 2005 : Jorge Coli, *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, São Paulo, 2005.
- COUTO, 2004 : Maria de Fatima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, São Paulo, 2004.
- COUTO, 2012 : Maria de Fatima Morethy Couto, « Arte engajada e transformação social : Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira », dans *Estudos Históricos*, 25/49, janvier-juin 2012, p. 71-87.
- CYPRIANO, 2012 : Fabio Cypriano, « O Banco de dados do Itaú Cultural: sobre o passado e o futuro », dans *Observatorio Itau Cultural*, 13, 2013, publié en ligne : <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/01/Revisita-Observat%C3%B3rio-IC-n.13.pdf> (consulté le 28 novembre 2013).
- DAZZI, 2011 : Camila Dazzi, « Pôr em prática a Reforma da antiga Academia » : a concepção e a implementação da reforma que instituiu a Escola Nacional de Belas Artes em 1890, thèse, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- DI CAVALCANTI, (1955) 1995 : Emiliano Di Cavalcanti, *Viagem da minha vida (memórias)*, Rio de Janeiro, (1955) 1995.
- DURAND, (1989) 2009 : José Carlos Durand, *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*, São Paulo, (1989) 2009.
- FABRIS, 1990 : Annateresa Fabris, *Portinari, pintor social*, São Paulo, 1990.
- FABRIS, 1994a : Annateresa Fabris, *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*, São Paulo, 1994.
- FABRIS, 1994b : Annateresa Fabris, *Modernidade e modernismo no Brasil*, Campinas, 1994.
- FABRIS, 1996 : Annateresa Fabris, *Cândido Portinari*, São Paulo, 1996.
- FIALHO, 2012 : Ana Letícia Fialho, « 'Economias' das exposições de arte contemporânea no Brasil: notas de uma pesquisa », dans Lia Calabre éd., *Políticas culturais: pesquisa e formação*, São Paulo/Rio de Janeiro, 2012.
- FONSECA, 1997 : Maria Cecília Londres Fonseca, *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, 1997.
- GIUNTA, 2011 : Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, 2011.
- HERKENHOFF, 2002 : Paulo Herkenhoff, *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, Rio de Janeiro, 2002.
- MARQUES, 2001 : Luiz Marques, *30 Mestres da Pintura no Brasil: 30 anos Credicard*, São Paulo, 2001.
- MARTINS, 2002 : Carlos Ferreira Martins, « Construir uma arquitetura, construir um país », dans *Brasil: da Antropofagia à Brasília, 1920-1950*, Jorge Schwartz éd., (cat. expo., São Paulo, Museu de Arte Brasileira, 2002-2003), São Paulo, 2002, p. 373-384.
- MICELI, 2003 : Sergio Miceli, *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*, São Paulo, 2003.
- MICELI, (2001) 2005 : Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, São Paulo, (2001) 2005.
- MIGLIACCIO, 2000 : Luciano Migliaccio, « O século XIX », dans *Mostra do Redescobrimto: arte do Século XIX*, Nelson Aguilar éd., (cat. expo., São Paulo, Parque Ibirapuera, 2000), São Paulo, 2000, p. 36-217.
- MORAES, 2000 : Marco Antonio Moraes éd., *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, 2000.
- MORAES, 2011 : Rubens Borba de Moraes, *Testemunha ocular (recordações)*, Brasília, 2011.
- NAPOLITANO, 2011 : Marcos Napolitano, *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*, thèse, Universidade de São Paulo, 2011.
- NAVES, 1996 : Rodrigo Naves, *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, São Paulo, 1996.

- ORTIZ, 1988 : Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*, São Paulo, 1988.
- PASSIANI, 2003 : Enio Passiani, *Nas trilhas do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*, São Paulo, 2003.
- PONTES, 1998 : Heloisa Pontes, *Destínos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-68*, São Paulo, 1998.
- RIDENTI, 2000 : Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro: artistas de Revolução, do CPC à Era da TV*, Rio de Janeiro/ São Paulo, 2000.
- RUBINO, 1992 : Silvana Rubino, *As fachadas da história*, mémoire de Master, Universidade Estadual de Campinas, 1992.
- SARLO, 1988 : Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, 1988.
- SCHWARTZMAN, 1984 : Simon Schwartzman et al., *Tempos de Capanema*, São Paulo/Rio de Janeiro, 1984.
- SCHWARCZ, 1995 : Lília Schwarcz, « Complexo de Zé Carioca. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra », dans *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 10/29, octobre 1995, p. 6-29.
- SOUZA, (1953) 2000 : Antonio Candido de Mello e Souza, « Literatura e cultura de 1900 a 1945 », dans *Literatura e sociedade*, São Paulo, (1953) 2000.
- TEJO, 2012 : Cristiana Tejo et al., *Uma história da arte?*, Recife, 2012.
- VELLOSO, 1996 : Mônica Pimenta Veloso, *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*, Rio de Janeiro, 1996.
- WILLIAMS, 2001 : Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*, Durham (VA), 2001.