

ana maria tavares  
cavalcanti

## l'influence de la critique moderniste sur la construction de l'histoire de l'art au Brésil

1. Tarsila do Amaral (1886-1973) *Abaporu* - 1928 -  
oil on canvas - 85 x 73 cm - Private Collection



● Examiner le rôle de la critique d'art moderniste dans la construction de l'histoire de l'art au Brésil, voilà mon apport à la réflexion sur la critique d'art actuelle. Connaître ce processus historique, cela peut nous aider à repenser le travail du critique d'art contemporain.

L'histoire et la critique d'art réalisées pendant le XX<sup>ème</sup> siècle se sont basées sur le paradigme moderniste. Après la faillite des principes modernistes toutes les certitudes sur lesquelles se fondaient les théories se sont effondrées. Face à la nouvelle situation, le critique et l'historien de l'art relèvent le défi de continuer leurs activités sans pouvoir compter sur un concept d'art consensuel embrassé par les divers théoriciens contemporains.

Cependant, malgré les difficultés rencontrées, il faut souligner l'un des bénéfices du contexte actuel: aujourd'hui nous pouvons échapper aux certitudes aveuglantes qui cachaient, au lieu d'éclairer, la complexité de la production et de la réception des oeuvres d'art. Ces nouvelles circonstances ont pour les historiens et critiques d'art brésiliens des conséquences particulièrement significatives.

La critique d'art au Brésil n'a jamais été isolée du contexte international. Depuis toujours elle s'est faite à partir de la confrontation entre la production brésilienne et les oeuvres d'art les plus connues de l'Occident. En fait, les critiques brésiliens ont toujours cherché dans la production nationale les reflets des problématiques posées par la critique internationale.

Les premiers écrits sur l'art brésilien datent du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ces débuts de la critique coïncident avec la libération et le développement de la presse, la création de l'Académie impériale des beaux arts à Rio, et l'ouverture des Expositions générales, nom donné aux expositions annuelles d'oeuvres d'art, les Salons réalisés par l'Académie.

Les critiques d'alors reprochaient au milieu national d'être complètement défavorable aux artistes du pays. On estimait qu'un stage en Europe, presque toujours à Paris, était essentiel au perfectionnement de tout artiste. Et pour qu'un peintre ou un sculpteur réussisse sa carrière au Brésil, il était quasiment obligatoire d'avoir accompli un séjour d'études en France ou en Italie. Les Brésiliens cultivés se sentaient comme des Européens exilés sous les tropiques et souhaitaient ardemment que le Brésil atteignît le niveau de la civilisation

européenne. Il n'existait pas encore la conception d'une identité brésilienne singulière et distinguée des modèles européens.

Il est vrai que depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle, les artistes brésiliens ont été encouragés à produire des oeuvres qui auraient pu former une École brésilienne. Mais ce désir d'un art brésilien se concrétisait dans la production de peintures ou sculptures représentant les thèmes de l'histoire nationale. C'est-à-dire, la donnée nationale était restreinte au sujet traité par l'artiste. La conception de l'oeuvre, la technique utilisée, les règles de composition suivaient les modèles de l'art français, qui étaient à l'époque les modèles acceptés par tous.

Pour donner un exemple très significatif de ce processus, il suffit de rappeler les grands travaux d'aménagement de la ville de Rio de Janeiro réalisés entre 1902 et 1906, sous l'administration du maire Pereira Passos. Le modèle suivi a été celui de Haussmann qui avait entrepris les travaux d'embellissement et d'assainissement de la capitale française au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les chroniques des journaux brésiliens, à l'époque des travaux, témoignent du mépris qu'une grande partie des habitants de Rio vouait aux constructions baroques de la période coloniale, et leur enthousiasme pour la modernisation de la ville entreprise par Pereira Passos, selon le modèle parisien. Dans l'imagination populaire, Rio était destinée à devenir une Paris tropicale. La modernité voulue ne comportait alors aucun désir d'affirmation de l'originalité nationale. Aussi, cette modernité *Belle Époque* ne niait-elle pas la tradition classique.

La valorisation d'une identité brésilienne ne s'est concrétisée qu'au XX<sup>ème</sup> siècle, et ce fut la grande nouveauté apportée par les modernistes. La Semaine d'Art Moderne de 1922, événement organisé par des artistes, des hommes de lettres et des musiciens, à São Paulo, représenta le moment d'entrée des arts brésiliens dans la logique moderniste, marquant à la fois une opposition radicale à la tradition, et l'affirmation de la différence brésilienne comme une valeur en soi. Néanmoins, l'idée selon laquelle les Brésiliens devraient se hâter de rattraper l'avant-garde européenne restait vivante. Il y avait donc deux idéaux modernistes : d'une part, on voulait affirmer "l'identité nationale", de l'autre, on cherchait "l'actualisation".

Sous l'influx moderniste, on réécrivit l'histoire de l'art brésilien. Si les artistes de

la fin du siècle précédant méprisaient l'art baroque, les modernistes du XX<sup>ème</sup> siècle vont réhabiliter cet art, en redécouvrant les trésors de l'architecture religieuse des villes coloniales. Cette valorisation de l'art baroque allait de pair avec le reniement de l'art brésilien du XIX<sup>ème</sup> siècle, taxé par les modernistes de néoclassique et d'académique.

La conception de l'histoire de l'art moderne européen comme une succession de mouvements d'avant-garde survenus à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle s'était alors cristallisée. Cette idée a influencé l'interprétation de la production artistique au Brésil. En embrassant la conception évolutive de l'histoire de l'art, les théoriciens ont placé les artistes nationaux dans la chaîne d'innovations successives, en utilisant des concepts qui étaient à l'origine référés aux mouvements européens. Certains artistes ont été dépréciés, accusés d'avoir ignoré les avant-gardes européennes, d'autres ont été loués du fait de s'être ouverts à leurs innovations. Aussi bien dans un cas comme dans l'autre, cette analyse ne prenait pas en compte les motivations de l'artiste, ni les attentes du public contemporain des œuvres.

Dans l'ensemble, la production brésilienne du XIX<sup>ème</sup> siècle a été accusée d'un double crime: être un simple reflet des modèles internationaux, et avoir du retard par rapport aux innovations apportées par ces mêmes modèles. Du point de vue moderniste, en n'étant qu'un pâle reflet des originaux européens, l'art brésilien du XIX<sup>ème</sup> siècle aurait empêché l'affirmation de l'originalité nationale. Et en restant timide face aux nouvelles tendances, il aurait rendu difficile l'actualisation désirée.

Deux décennies plus tard, les modernistes, à leur tour, devaient laisser la place à une nouvelle tendance dans le monde des arts. Les années 1940 ont vu l'apparition des courants de l'abstraction au Brésil. Mais l'acceptation de l'art abstrait n'a pas été immédiate. Les artistes liés au modernisme, qu'occupaient alors le devant de la scène artistique officielle, ont eu du mal à comprendre la nouvelle tendance. De toute façon, l'art abstrait a fini par triompher, et à la fin des années 1950, les mouvements de l'art concret avaient conquis leur place dans les milieux artistiques.

En soutenant le rôle d'avant-garde des artistes concrets, et surtout des artistes néo-concrets à Rio, une nouvelle théorie critique surgit quelques décennies plus



tard, au début des années 1980. L'apparition des mouvements de l'art concret a été interprété comme la véritable entrée des arts plastiques brésiliens dans la modernité. Les modernistes de 1922 ont été à leur tour accusés de ne pas avoir compris les avant-gardes européennes. Leur double propos d'actualisation et d'identité nationale apparut aux yeux des nouveaux critiques comme incompatibles. Comment pourraient-ils être moderne si, du moment où il était important de représenter la nationalité, la figuration gardait toute sa force? C'était la question posée par les nouveaux critiques. À leur avis, les peintres brésiliens avaient vidé le cubisme de son essence. Pour ces critiques, la faute des modernistes avait été de vouloir utiliser les procédés des avant-gardes à d'autres fins. Vouloir représenter le Brésil avec la peinture cubiste, ou futuriste, devenait une contradiction, à leur avis.

Cependant, voilà une interprétation radicalement soumise aux modèles. Pourquoi les artistes brésiliens modernistes ne pourraient-ils pas réutiliser les formes cubistes à leur façon? Qui leur interdisait de le faire? Et même, leur originalité ne se trouve-t-elle pas justement dans ce fait?

On remarquera que dans le reproche adressé aux modernistes de 1922 par les défenseurs de l'art néo-concret, la logique moderniste est toujours présente. En fait, l'histoire de l'art au Brésil a longtemps fonctionné selon le modèle évolutionniste mod-

2. Victor Meirelles (1832-1903) - *The First Mass in Brazil (detail)* - 1860 - oil on canvas 268 x 356 cm - Collection of the National Museum of Fine Arts (MNBA) - Rio de Janeiro.



3. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadino (1738-1814) - Christ with the Cross - 1796-1799 - Congonhas do Campo - Minas Gerais.

erne. Aujourd'hui, lorsque ce modèle est mis en question, c'est l'histoire même qui est repensée. L'engouement du public brésilien pour les publications concernant le XIX<sup>ème</sup> siècle, et l'augmentation de rééditions d'ouvrages de la même période que l'on remarque dernièrement n'est pas sans cause. Quelques-uns peuvent dire qu'il s'agit, encore une fois, du reflet d'un mouvement qui est né ailleurs. Mais il faut bien y reconnaître une envie de redécouvrir l'histoire d'une période oubliée, afin de mieux comprendre le présent.

Ainsi, la production artistique du XIX<sup>ème</sup> siècle est l'objet de nouvelles études. Aux historiens libérés des préjugés modernistes, il incombe de redécouvrir la diversité et la richesse de cet art. Mes recherches actuelles se tournent vers l'année de 1890, la dernière année de l'Académie de beaux arts à Rio. A la fin de cette année, l'Académie subit une réforme et devient Ecole nationale des beaux arts. Les détails des conflits qui débouchèrent sur cette réforme ne concernent pas cet article. Ce qui nous intéresse de souligner ici c'est que l'on trouve le vocable "modernité" parmi les mots d'ordre des étudiants et des quelques professeurs révoltés en 1890. C'est étonnant pour les Brésiliens habitués à l'interprétation moderniste de l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle de trouver ce mot associé à des artistes dits académiques. En fait, il était déjà connu de tous que certains critiques de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle écrivaient en faveur d'une ouverture des arts à la modernité. Mais il s'avère que le désir de modernité était aussi présent au sein de l'Académie.

Pourrait-on dire pour autant que la modernité voulue par les artistes du XIX<sup>ème</sup> siècle était la modernité réalisée par les artistes de 1922? Et encore, la modernité présente dans les oeuvres d'art abstrait des années 1940/50 était celle des premiers modernistes brésiliens? Si l'on compare les oeuvres d'art de ces diverses périodes, les réponses sont toutes négatives évidemment.

En fait, au cours du temps, le mot "modernité" a été associé à une multitude de conceptions de l'art, diverses les unes des autres. Ici on a rappelé quelques-unes. Au nom de la modernité, les étudiants de l'Académie des beaux-arts au XIX<sup>ème</sup> siècle ont demandé la réforme de l'institution. Au nom de la modernité, les modernistes de 1922 ont critiqué les artistes brésiliens du XIX<sup>ème</sup> siècle. Au nom de la modernité, les

défenseurs de l'art néo-concret ont mis en doute le rôle avant-gardiste des modernistes de 1922.

Mais si l'on pense à la conception moderniste d'une histoire de l'art comme évolution linéaire, nous pourrions retrouver le point commun entre toutes ces "modernités". A chacun de ces moments, les artistes se sont réclamés d'une actualisation. Cette actualisation ne peut être comprise que dans une conception linéaire de l'histoire de l'art.

La perte de cette conception, voilà le tournant qui différencie le moment présent de la période marquée par la pensée moderniste. Aujourd'hui, on ne croit plus à une histoire de l'évolution artistique avec un sens unique qui organise les diverses contributions de chaque artiste ou mouvement. On a déjà signalé ci-dessus que la perte de la croyance dans une histoire linéaire de l'évolution artistique entraîne des conséquences particulièrement significatives pour les artistes, les critiques et les historiens brésiliens. Lorsqu'on travaille avec des modèles, lorsque le modèle lui-même devient imparfait, celui qui souhaitait devenir aussi parfait que le modèle peut maintenant redécouvrir son originalité. Le désir de faire des recherches sur l'art sans classer les artistes et les oeuvres brésiliennes dans les chaînes de l'évolution historique de l'art européen s'affirme. Le paradigme de l'avant-garde n'étant plus de mise, il ne s'agit plus de savoir si tel ou tel artiste a été capable de comprendre les innovations de son temps. La multiplication de points de vue et de voies d'investigation agissent sur les interprétations acceptées de tous. Les motivations des artistes, leur formation et leur contexte, les attentes du public, les fonctions de l'art sont les nouveaux centres d'intérêt.

La conscience du rôle des historiens de l'art moderniste dans la construction d'un récit à logique propre, c'est-à-dire la conscience de ce que l'histoire a été racontée selon leur optique, nous révèle la fragilité des modèles. Cette perception nous amène à réfléchir sur la relation entre l'art contemporain et la critique d'art. On ne peut plus juger de la valeur d'une oeuvre d'art à partir de la place qu'elle occupe sur une ligne fictive d'évolution continue. En effet, on ne peut plus travailler avec des modèles excluant la diversité et on se voit obligé à interroger l'oeuvre dans son individualité. ●

→ Ana Maria Tavares Cavalcanti, Ph.D. - is a lecturer at the School of Fine arts of Universidade Federal de Rio de Janeiro. She is also a researcher and painter.