



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2021

**Des peuples et de leurs mains : Lina Bo Bardi, Benjamin Péret et la culture
populaire brésilienne**

de Oliveira, Eduardo Jorge

DOI: <https://doi.org/10.4000/bresils.9567>

Other titles: Dos povos e de suas mãos: Lina Bo Bardi, Benjamin Péret e a cultura popular brasileira By the
people and of their hands: Lina Bo Bardi, Benjamin Péret, and Brazilian popular culture Eduardo Jorge de Oliveira
Traducteur: Stéphane Chao

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-203600>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

de Oliveira, Eduardo Jorge (2021). Des peuples et de leurs mains : Lina Bo Bardi, Benjamin Péret et la culture
populaire brésilienne. *Brésil(s) : Sciences humaines et sociales*, 19:online.

DOI: <https://doi.org/10.4000/bresils.9567>

Des peuples et de leurs mains : Lina Bo Bardi, Benjamin Péret et la culture populaire brésilienne

Dos povos e de suas mãos: Lina Bo Bardi, Benjamin Péret e a cultura popular brasileira

By the people and of their hands: Lina Bo Bardi, Benjamin Péret, and Brazilian popular culture

Eduardo Jorge de Oliveira

Traduction : Stéphane Chao

NOTE DE L'ÉDITEUR

Article reçu pour publication en juin 2020 ; approuvé en octobre 2020.

- 1 Dans cet article, j'examine deux points de vue sur l'art populaire, celui de l'Italienne Lina Bo Bardi et celui du Français Benjamin Péret. Tous deux furent en relation avec la culture brésilienne et, à la suite de cette expérience, établirent des passerelles entre l'avant-garde et l'art populaire, diminuant ainsi la distance qui séparait ces deux champs. Lina Bo Bardi organisa des expositions après avoir vécu dix ans au Brésil, ce qui la différencie totalement de Péret, qui n'y fit que quelques séjours occasionnels.
- 2 Examinée de plus près, la relation entre avant-garde et art populaire apparaît aussi fragile qu'asymétrique. En effet, les avant-gardes s'inscrivent dans une continuité historique et ce, à un double titre : d'abord, parce qu'elles élaborent leurs théories esthétiques en se référant à la tradition classique et ensuite parce qu'elles entretiennent des liens avec des institutions telles que les musées, autrement dit des structures d'origine européenne, ce qui les rattache au passé. Didier Maleuvre, dans *Museum Memories* (1999), affirme que « depuis sa création officielle, vers la fin du XIX^e siècle, le musée est davantage qu'un simple objet historique. En collectant des artefacts

du passé, il donne une forme et une présence à l'Histoire, il l'"invente" de fait, car il crée un espace de rencontre rituelle avec le passé » (Maleuvre 1999, 1). Cette « invention » de l'histoire est constamment contestée, surtout lorsqu'elle est empreinte de l'eurocéano-centrisme des musées qui, dans leur recherche de l'objet perdu, se préoccupent uniquement de remplir la mission qui leur est assignée, à savoir produire un discours précisément muséographique sur le passé. Le musée est un lieu où les images et les objets exposés s'affrontent, prenant position les uns par rapport aux autres. Carl Einstein (1929, 32) affirme à cet égard que l'histoire de l'art est le théâtre « des luttes entre les différentes expériences d'inventions visuelles, spatiales et figuratives ». Au Brésil, Mário Barata aborda également cette dimension conflictuelle, ouvrant ainsi l'art sur des perspectives anthropologiques, comme le souligne Roberto Conduru (2013, 329) : « Qu'elle soit orale ou écrite, la littérature n'épuise pas toute la culture, elle n'explique pas à elle seule les formes d'organisation de la vie avec leurs techniques propres, leurs usages anthropologiques. Les arts plastiques constituent tout autant une expression de la culture qu'une vision esthétique du monde. »

- 3 Lorsqu'ils arrivèrent au Brésil, Lina Bo Bardi et Benjamin Péret exprimèrent des points de vue différents sur le pays. Ces étrangers avaient un rapport biaisé à sa culture et notamment à son art populaire. Leur regard était influencé par leur propre histoire et par les modèles artistiques européens, notamment par les avant-gardes, dont Péret faisait partie. Cela étant dit, ils mirent en lumière les objets et les pratiques culturelles les plus variés, qui n'auraient jamais été exposés dans un musée sans leur intervention (surtout celle de Lina Bo Bardi). Il est important de garder à l'esprit qu'ils débarquèrent tous deux dans un Brésil en pleine phase d'industrialisation, où l'« art populaire » était marginalisé, et qui, en outre, leur évoquait l'Europe d'après-guerre. L'art « populaire » est par nature ambigu, attendu qu'il consiste à détourner de leur usage des objets en les déplaçant dans un autre domaine, en l'occurrence celui de l'art. Il s'agit donc d'une forme de création qui se distingue à la fois de l'art académique et du mode de production industriel.
- 4 En 1938, Mário de Andrade publia dans la revue *Problemas* l'article « Museus populares » [musées populaires], où il défendait explicitement que les expositions devaient avant tout remplir une fonction pédagogique qu'il incombait au musée de mettre en pratique et de perfectionner. Comme on le voit, Andrade utilisait le terme de « populaire » non pour qualifier un type d'art mais l'endroit où il est exposé, à savoir le musée. Il proposait ainsi une pédagogie du regard : « Je ne suis pas loin de croire que l'extraordinaire pouvoir des techniques de reproduction modernes sont à l'origine de l'actuelle conception éminemment pédagogique du musée qui a pour mission exprès de diffuser la culture » (Andrade 1938, 53). Il avait conscience que ces avancées technologiques permettaient à un nombre croissant de personnes d'avoir accès aux œuvres d'art à travers des copies. La conséquence en était un approfondissement de la sensibilité populaire et une accélération de ce qu'il appelle la « *désaristocratisation* du chef-d'œuvre, de l'exemplaire unique » (*Id.*).
- 5 Sa thèse rejoint sur deux points fondamentaux les conceptions développées par Walter Benjamin entre 1936 et 1939. Comme le penseur allemand, il souligne que les techniques de reproduction évoluent par intermittence et de loin en loin tout le long de l'histoire, mais à un rythme qui ne cesse de s'accélérer. De surcroît, à l'instar de Benjamin, il met l'accent sur l'aura qui émane de l'œuvre d'art en raison de sa dimension singulière, qui lui vaut d'être un objet de culte. Mário de Andrade et Walter

Benjamin citent tous deux la *Joconde*¹ comme exemple de cette reproductibilité. Selon Mário de Andrade :

Il n'y a pas lieu d'énumérer ici les mesures prises actuellement et par le passé pour faire progresser les techniques muséographiques. Je ne ferais qu'accumuler des données. Ce qu'il importe de noter, c'est que grâce à ces mesures (quoiqu'on prenne quand même un peu ses rêves pour des réalités), le musée s'est moralisé. On a pris conscience qu'il était un élément constitutif de la culture. Or, il n'y a pas de culture sans sélection. Il faut y ajouter les contraintes économiques, qui ne permettaient pas de disposer d'un espace assez spacieux et dégagé pour pouvoir exposer la *Joconde* sans l'isoler d'un tableau de Théodore Rousseau. C'est ainsi que s'est imposé le musée à deux vitesses, qui met à part dans une pièce luxueuse quatre chefs-d'œuvre pour le grand public, lequel a besoin d'une bonne dose de charlatanisme pour apprendre. Dans une autre pièce, au contraire, on amonçèle des œuvres mineures, dont la valeur culturelle ne peut être appréciée que par des techniciens et des spécialistes, qui n'ont pas besoin d'être appâtés pour s'y intéresser. (Andrade 1938, 53)

- 6 Les observations et les critiques de Mário de Andrade demeurent valables pour la deuxième moitié du XX^e siècle. C'est un fait culturel qu'il existe une fonction moralisatrice du musée, dont celui-ci ne sait pas toujours tirer parti, tant il est vrai qu'il s'emprisonne dans des modèles éducatifs qui nécessiteraient d'être repensés. Faute de quoi, il risque de se fourvoyer dans des pratiques qui occultent autant l'œuvre d'art que l'expérience esthétique, catégorie fondamentale, du reste, aux yeux de John Dewey qui publia en 1934 *Art as Experience*.
- 7 Le deuxième point que Andrade partage avec Benjamin concerne une des caractéristiques du musée moderne, à savoir son fonctionnement à deux vitesses, qui crée un clivage entre le grand public et les spécialistes. Il s'ensuit le risque de perdre de vue le peuple et de l'occultier au profit de deux entités : le peuple comme pur concept et le peuple comme simple public (Canclini 2008 ; Rancière 2008).
- 8 Si Benjamin se pose en observateur attentif des techniques de reproduction de l'image, théorisant l'aura et la ritualisation de l'œuvre d'art, Mário de Andrade aborde quant à lui l'aspect culturel. Il constate en effet l'existence d'un musée à deux vitesses et pointe sa fonction moralisatrice, ce qui implique une responsabilité en tant qu'institution, qu'il convient d'analyser du point de vue d'une conception critique et participative de la culture.
- 9 Toutefois, l'analyse de Benjamin et celle d'Andrade sont toutes deux fondamentales pour distinguer l'exposition « des » peuples et l'exposition « pour » les peuples, différenciation qui mérite d'être examinée à la lumière de l'évolution historique de la littérature et des autres pratiques muséologiques. Pour Mário de Andrade (1938, 54) le musée populaire est « un institut destiné à mettre ses collections à la portée de n'importe quelle intelligence ». Considéré au prisme de la notion d'« aura dissidente » élaborée par Ticio Escobar (2020), le projet de Mário de Andrade pourrait être défini comme une opération de « résistance contestatrice », autrement dit de résistance « active », ce qui « suppose des actions macro mais également micro-politiques » (*Id.*, 73). Selon Escobar, « les actions macro-politiques visent à éradiquer les injustices sociales et à résister à la formidable expansion du capital colonisateur, tandis que les actions micro-politiques ont pour objectif de combattre la colonisation de l'inconscient et de résister à la confiscation des forces vitales » (*Ibid.*, 74). En élaborant la notion d'« aura dissidente », Escobar nous permet d'identifier des micro-opérations qu'on pourrait facilement confondre avec des actions préméditées en vue de renforcer la

distinction entre musée pour le peuple et musée pour l'élite. Or, cette distinction est invalidée par la notion d'aura, qui propose au contraire une expérience commune. Toutefois, on court alors le risque de revêtir le peuple d'une aura et de confisquer sa force vitale par l'utilisation de l'adjectif « populaire ».

La main et le musée : le peuple brésilien et le chevallet en cristal

Nous photographiâmes au hasard quelques vitrines de magasin de mode, d'articles de sport et même d'objets religieux, toutes choses qui furent dans les siècles passés des œuvres d'art et apparaissaient à présent tragiquement dégradés, appauvris, dépouillés des formes pures et cohérentes qu'ils revêtaient à l'époque ; nous photographiâmes des mixeurs et des petites cafetières en les disposant à côté d'objets baroques en stuc et de fleurs en papier, comme pour les amender et faire oublier leurs formes si banalement utilitaires.

Lina Bo Bardi. 1951. « Vitrinas », *Habitat*, São Paulo, 5, out.-dez., p. 60-61.

- 10 Dans la citation de Lina Bo Bardi qui figure ci-dessus en épigraphe, on décèle une conception qu'on retrouve dans son exposition « La Main du peuple brésilien » et dans son projet de chevallets en cristal². Tout cela provient de son expérience de la ville de São Paulo, où elle habita, et dont elle perçut qu'elle tentait d'incarner une modernité qu'elle voulait, non sans contradiction, étendre aux autres régions du Brésil en retard sur la capitale *paulista* à divers niveaux.
- 11 Lina Bo Bardi déclare de façon catégorique que le goût du peuple est infaillible : « Les vitrines des quartiers populaires, les magasins, les marchés sont le produit d'une inspiration libre et spontanée, qui s'oppose au snobisme routinier du monde de l'art, [...] en ce qu'elle est apte à créer une atmosphère pure, à laquelle les classes cultivées ne peuvent prétendre qu'au prix d'une discipline drastique et d'une sélection sévère » (Bo Bardi 1951, 61). Elle révèle ainsi une grande partie de ce qu'elle ambitionnait d'entreprendre. Dans son texte sur les vitrines, elle égrenait des indices qui laissaient deviner ce projet, qu'elle avait dévoilé davantage dans le premier numéro d'*Habitat* publié en octobre-novembre 1950. Elle écrivait dans l'éditorial de ce numéro d'ouverture : « Compte tenu des grands projets agricoles et urbanistiques qui modifient la physionomie des paysages, notre attention se portera sur le travail des artistes populaires qui s'expriment naïvement à travers leurs créations » (Bo Bardi 1950a, 1)³.
- 12 Si ce fut Mário de Andrade qui valorisa les fonctions didactique, archivistique et pédagogique des musées, le Museu de Arte de São Paulo – MASP [Musée d'art de São Paulo], pour sa part, entreprit dès la fin des années 1940 – avant même son installation sur l'avenue Paulista – de mettre en œuvre un programme de vulgarisation de l'art. Il est vrai que le concept de « musée populaire », prônant l'exposition de copies à partir des techniques de reproduction des images, était ignoré. Toutefois, la fonction moralisatrice et l'aspect « à deux vitesses » étaient présents au MASP. Ce discours

modernisateur qui entraînant le pays tout entier était aussi diffusé par la revue *Habitat*, les livres, l'école et par tout un travail de formation, dont témoignent certains textes de Pietro Bardi et de Lina Bo Bardi. Dans « Musées hors des limites », publié en 1951 dans le numéro 4 d'*Habitat*, Pietro Bardi (1951, 50) va jusqu'à qualifier le MASP d'« anti-musée » ou de « contre-musée » dans le sens où ce musée se serait libéré des préceptes étriqués de la muséologie traditionnelle qui emprisonnaient encore ces institutions, et se consacrait déjà à un objectif d'instruire, de former. Selon ses propres termes : « [Le MASP n'est] pas une collection passive des choses, mais une exposition continue et une interprétation de la civilisation » (Bardi 1951, 50). Pour sa part, Lina Bo Bardi écrivait dans le premier numéro de la même revue :

La finalité du musée est de produire une atmosphère, qui induit le visiteur à adopter une conduite propre à susciter en lui la « formule mentale » susceptible de lui faire comprendre l'œuvre d'art ; en ce sens, il n'y a pas de différence entre une œuvre d'art ancienne et une œuvre d'art moderne. C'est pourquoi il ne convient pas de choisir l'emplacement de l'œuvre d'art en fonction de la date de sa création ; elle doit être exposée pour ainsi dire dans le but délibéré de *produire un choc*, qui éveillera la curiosité et l'envie d'en savoir davantage. (Bo Bardi 1950b, 17, c'est nous qui soulignons)

- 13 Cette « formule mentale » et le « choc » qui l'accompagne, ne doivent pas être regardés comme une volonté d'appropriation de l'art populaire par ceux qui lui sont étrangers mais plutôt comme une forme d'engagement dans un Brésil méconnu du Brésil lui-même. Cependant, pour un lecteur régulier d'*Habitat*, tout se passait comme si le populaire était un noyau structurant véhiculé par les œuvres d'art (indifféremment modernes ou classiques), l'architecture, les vitrines de magasins de mode et même la publicité. Afin de mettre en œuvre son projet éducatif, le MASP entreprit de s'inspirer des innovations techniques contemporaines. Ainsi, l'exposition « La Main du peuple brésilien » peut être regardée comme un assemblage de matériaux hétérogènes, où l'on discerne cependant un noyau central qui transparait jusque dans le tracé rationnel d'un dessin industriel. D'après les termes de Pietro Bardi (1992, 32), « la nouvelle vie du MASP commence "sur les chapeaux de roue" avec la mémorable exposition "La Main du peuple brésilien" organisée par Lina, qui met en lumière la créativité de l'homme brésilien, notamment du paysan avec son mobilier, ses objets du quotidien, son artisanat, ses images religieuses et décoratives ».
- 14 Un autre objectif, plus large, de cette étude est d'exposer les possibles problèmes que nous énoncions au début : la confiscation de la force vitale du peuple et son occultation par le terme de « populaire ». L'exposition n'était pas loin de s'abîmer sur ces écueils potentiels avec lesquels Lina Bo Bardi composa cependant avec succès. Inaugurée le 7 avril 1969, « La Main du peuple brésilien » avait pour but d'instruire et de vulgariser. Le titre avait été suggéré par Pietro Maria Bardi et l'exposition avait été réalisée en collaboration avec Martim Gonçalves et Bardi lui-même. Comme commissaire, Lina Bo Bardi proposa plusieurs événements sur le thème du « populaire » : « Arte popular pernambucana » [L'art populaire pernamboucain] au MASP en 1949 ; « Bahia no Ibirapuera » [Bahia au parc d'Ibirapuera] lors de la V^e Biennale de São Paulo en 1959, réalisée avec la collaboration d'autres personnalités, parmi lesquelles le cinéaste Glauber Rocha, « Nordeste⁴ » au musée d'art populaire de Salvador en 1963 et qui fut présentée à Rome en 1965. Un bref addendum à la notice de présentation nous invite à considérer que le projet de Lina Bo Bardi était fondé sur un regard attentif aux objets : « Chaque objet dessine les frontières du "néant", de la misère. Cette délimitation ajoutée à la présence continue et lourdement insistante de "l'utile" et du

"nécessaire", voilà en quoi réside la valeur de ces œuvres qui recèlent la poésie des choses humaines qui n'ont pas été créées gratuitement, ni par pure fantaisie » (Bo Bardi 1963). « La Main du peuple brésilien », organisée en 1969, fut reprise en 2016 sous la coordination d'Adriano Pedrosa, Julieta González et Tomás Toledo.

- 15 Après « La Main du peuple brésilien », Lina Bo Bardi organisa d'autres expositions au cours des années 1970-1980, comme « A arte do povo brasileiro » [L'art du peuple brésilien] en 1986. Lina Bo Bardi peut ainsi être regardée comme la commissaire qui se rapprocha le plus des principes exposés par Mário de Andrade. Pietro Maria Bardi le rappelle dans la brochure accompagnant la première édition de « La Main du peuple brésilien », laquelle était du reste dédiée à Rodrigo Mello Franco de Andrade, journaliste et écrivain qui faisait partie du même groupe que Mário de Andrade et Carlos Drummond de Andrade (Pedrosa & Toledo 2016, 145). Il convient de conserver un regard critique à l'instar de Luciano Migliaccio qui affirme dans son *Pietro Maria Bardi no Brasil* [Pietro Maria Bardi au Brésil] (2013) qu'il existe deux Amériques, qui bifurquèrent dès lors qu'elles adoptèrent des positions antagonistes à l'égard du modèle européen. Une première voie consistait à « construire un futur » en se mirant dans ce modèle, comme ce fut le cas des États-Unis, et une seconde à adopter une perspective anthropologique permettant de repenser un modèle européen historiquement construit (*Id.*, 6).
- 16 Antonio Risério dans son *Avant-garde na Bahia* [L'avant-garde à Bahia] considère que Lina Bo Bardi possédait « le regard anthropologique caractéristique de l'avant-garde, qui capte et éclaire les actes ainsi que les produits du métissage » (Risério 1995, 111). Cette définition est problématique, surtout si on l'applique à la notion de populaire. Dans trois autres passages du même ouvrage, Risério refuse d'associer Lina Bo Bardi à cette catégorie d'étrangers curieux de « brasilianité » et guettant l'irruption d'un primitif conceptuellement importé de l'extérieur, ou bien avides de clichés associés à la culture populaire qui conduisent tout droit au folklorique. À ses yeux, elle applique un regard plus profond, affinant par là même sa vision anthropologique, de sorte qu'elle évite les écueils notamment celui de « l'accent, de la couleur locale ». Elle s'abstient de « recycler les poncifs coloniaux » et la « brasilianité » devient « une notion fallacieuse » (*Id.*). Risério s'explique : pour tout dire, « elle jette un regard perçant sur les objets et les valeurs populaires. À cet égard, elle expérimenta en Italie des conditions de vie qui l'y prédisposèrent au plus haut point. L'importance du concret, de la matérialité du quotidien, des formes populaires, des dialectes locaux, voilà ce qui, nous semble-t-il, définit le mieux la culture italienne juste avant et après la guerre » (*Ibid.*, 112). Ainsi, Lina Bo Bardi entra-t-elle directement en contact avec la substance et les particularismes culturels du peuple. Si bien qu'elle réussit à extraire une forme de synthèse échappant aux solutions réductrices du réseau d'interactions complexes entre l'utile et le nécessaire. Elle était sensible à la « simplicité structurelle » (*Ibid.*, 113) de cette matière première que constitue la culture populaire brésilienne. En quelques mots qui résument son approche, Antonio Risério conclut : « Lorsque Lina arriva d'Italie, elle avait déjà réalisé des créations architecturales éphémères (salons, stands, expositions, équipements temporaires) ; ainsi était-elle dans une disposition d'esprit favorable pour prendre connaissance des formes qui allaient se présenter à elle au cours de ses pérégrinations brésiliennes » (*Ibid.*, 112).
- 17 L'art et la société se transformèrent au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, de sorte que le terme « populaire » évolua lui aussi. Utilisé comme adjectif, il ne s'oppose

plus nécessairement à « érudit » mais il ne définit pas pour autant le peuple dans son essence. Au contraire, ce dernier est menacé d'être occulté par les diverses significations prises par le terme « populaire » au cours de l'histoire. De là, afin de conjurer ce risque, une revendication à la singularité et à la pluralité. Le passage d'un substantif (« peuple ») à un adjectif (« populaire ») ne se traduit pas seulement par une perte de substance, elle entraîne également une requalification – et même parfois une disqualification – des lieux, des objets ou des personnes. Le peuple se définit alors par un ensemble hétérogène de pratiques qui comportent notamment les manières de jouer, d'observer le deuil, de tomber malade ou de vivre en communauté. À telle enseigne que, faisant fi de ses affects, de ses révoltes et de sa résignation, qui sont autant de données historiques, on ne peut pas le réduire à un simple laboratoire de la modernité ou des avant-gardes. Le « peuple », décliné au singulier, s'apparente à un grand corps devenu étranger au lieu auquel, pourtant, il appartient. En le présentant sous l'étiquette de « populaire », on crée une espèce de sentiment d'étrangeté dû au fait qu'on le dépossède en quelque sorte de lui-même. C'est le danger qui guette toutes les pratiques culturelles et artistiques, qui sont confrontées au « populaire » et à la disparition subséquente du « peuple ».

- 18 Dans son exposition, Lina Bo Bardi faisait l'impasse sur le mot « peuple » à diverses reprises, d'abord parce que le créateur est anonyme, ensuite et surtout parce que l'aura dont jouit l'objet exposé éclipse son auteur. En cela, sa conception s'oppose à celle du musée populaire théorisé par Mário de Andrade. En effet, le projet de ce dernier consistait à installer des copies d'œuvres d'art dans les musées, tandis que, pour sa part, Lina Bo Bardi y introduisit des objets populaires. Toujours est-il que l'exposition tour à tour renforce et appauvrit le sens du mot « peuple ». Or, ce mouvement est incessant et il est consubstantiel aux conceptions de « peuple ». Problème épineux du fait qu'il est difficile, comme on l'a vu, de représenter le peuple dans toutes ses facettes, de l'exposer sans l'édulcorer, voire sans le faire complètement disparaître avec son état civil. Ces diverses considérations amènent à une interrogation sur le titre « La Main du peuple brésilien ». Tous ces mots sont au singulier, de sorte que la main du MASP – invisible et naissante – semble phagocyter une multitude de mains aux gestes infimes et anodins, gommant leurs pauses, leurs mouvements et leurs actes. Les peuples, leurs croyances, leurs pratiques artistiques, leurs structures sociales peuvent avoir des origines multiples et sont ouverts à diverses possibilités d'avenir. Lorsque l'on précise l'origine géographique ou ethnique, du fait de sa puissance de projection, on uniformise les mains des gens.
- 19 Par conséquent, envisager le peuple sous un angle unique entraîne un risque d'homogénéisation. C'est contre ce danger que s'était élevé Claude Lévi-Strauss (2016 [1950], XIV), lorsqu'il affirmait à propos de l'œuvre de Marcel Mauss : « C'est l'homme qui, toujours et partout, a su faire de son corps un produit de ses techniques et de ses représentations » en plus de conserver « des gestes en apparence insignifiants, transmis de génération en génération, et protégés par leur insignifiance même. » Ainsi, la meilleure hypothèse est-elle que Lina Bo Bardi détourne le titre de son exposition⁵ pour reconstituer silencieusement et visuellement le travail réalisé par de nombreuses mains anonymes. Toutefois, en se polarisant sur les mains, elle dévalorisait non seulement les bras du peuple brésilien, mais elle ignorait également tous les ouvriers qui édifièrent le musée et dont certains figurent sur la célèbre photographie du MASP prise en 1960 sur l'avenue Paulista. Sur ce cliché, on voit Lina Bo Bardi assise dans une travée de la principale salle d'exposition du musée encore à l'état de chantier, devant

un de ses chevalets en cristal sur lequel est placé le tableau de Van Gogh intitulé « Gamin au képi (Camille Roulin) » peint en 1888. Les ouvriers sont immobiles et disposés de part et d'autre de telle manière qu'on pourrait les prendre pour des sculptures ou pour la préfiguration d'un futur où le peuple occupe une position de simple figurant. La main a une histoire qui ne peut pas être dissociée de cette structure corporelle, sociale et spirituelle, fût-ce métaphoriquement. La rendre à un ensemble de visages et plus largement de corps, c'est contribuer à la diversité des peuples du Brésil et reconnaître que, parmi eux, les travailleurs manuels sont des acteurs communautaires de premier plan.

- 20 Antonio Gramsci fut également sensible à l'aspect technique, ou plus exactement à la dimension sociale de la vie des artisans. Il invoque une « morale du peuple », que l'on peut rattacher dans ce contexte précis à la fonction moralisatrice du musée défendue par Mário de Andrade, ainsi qu'aux conceptions développées par Lina Bo Bardi en tant que critique et commissaire. Gramsci était pour elle une référence fondamentale et le musée un lieu pour mettre en pratique les théories du philosophe. C'est ce que rappelle Silvana Rubino (2016), non sans souligner que la pensée d'Antonio Gramsci n'est pas très éloignée de celle de Benedetto Croce. Cela lui permet d'affirmer que « Lina fit entrer Gramsci dans le musée et Croce, dans les bâtiments dits historiques, qu'elle restaura ou réhabilita en s'appuyant en partie sur ses préceptes » (*Id.*, 70). Lina Bo Bardi qui connut la réalité du fascisme italien affirme également, poursuit Rubino, que « l'artisanat populaire cessa d'être de l'artisanat populaire, lorsque les conditions sociales qui le rendent possible disparurent. Forme artificielle d'association entre propriétaires et travailleurs, le corporatisme à l'époque de l'Italie fasciste est un exemple typique de cet "artisanat" fortement encouragé par les dictatures à caractère nationaliste » (*Ibid.*). En s'appuyant sur Gramsci, il est possible de considérer « artisanat » comme un terme du vocabulaire politique. Lorsqu'on lui adjoint le qualificatif de « national » – ou plus exactement de « nationaliste » – l'objet artisanal finit rapidement par perdre son caractère de fabrication technique, du moins en grande partie. Il s'érige alors en emblème abstrait d'une identité, dont il n'est pas complètement représentatif, ou du moins d'une « morale » officielle qui le vide de sa substance. Installée à nouveaux frais à la fin des années 1970, « La Main du peuple brésilien » suscita de l'intérêt dans la métropole moderne qu'était déjà São Paulo. Ainsi, les chevalets transparents utilisés pour présenter les œuvres exposaient-ils involontairement les pieds d'un autre peuple brésilien, à savoir les visiteurs de l'exposition qui n'étaient peut-être pas les mêmes que ceux qui fréquentèrent l'édition de 1969. Dans ses *Explicações sobre o Museu de Arte* [Explications sur le musée d'art], Lina Bo Bardi répondit aux dures critiques adressées à son nouveau projet muséographique, en expliquant qu'elle voulait « libérer le musée de son atmosphère d'église qui exclut les initiés, retirer aux tableaux leur "aura" pour présenter l'œuvre d'art comme un "travail", certes hautement qualifié, mais comme un travail » (Bo Bardi 1970).
- 21 Comme Walter Benjamin, Mário de Andrade et Ticio Escobar le montrèrent, amputer une œuvre de son aura, c'est instaurer un rapport ambivalent à l'image. Un exemple nous est fourni par Rembrandt qui procurait une aura à l'œuvre d'art et, dans le même mouvement, la lui ôtait. On retrouve ce double mouvement chez Walter Benjamin et Mário de Andrade, qui peut s'expliquer par leur volonté d'éduquer et d'exposer tout à la fois. Dans *História do Masp* [Histoire du MASP] de P. M. Bardi (1992), les photographies des chevalets en cristal conçus par Lina Bo Bardi sont accompagnés des légendes suivantes : « Les chevalets en cristal fixés sur des parpaings inaugurèrent une forme

d'exposition nouvelle et révolutionnaire » ; « Les notices descriptives placées au revers ne disent pas : « Admire, c'est Rembrandt ! », elles laissent au spectateur la liberté de contempler à sa guise et le plaisir de découvrir par lui-même » (*Id.*, 108-109). Le regard libre et le plaisir spontané de la découverte, si chers à Oswald de Andrade, sont malgré tout limités par l'aura intrinsèque au musée. Cette contradiction perdure, comme on le voit avec les cas du MASP et de la Biennale qui, chacun à leur manière, appréhendèrent seulement l'aspect extérieur du peuple, autrement dit sa représentation, qu'ils inséraient dans un espace conçu pour l'exposition.

- 22 Écrivant sur la I^{ère} Biennale, qui se tint dans l'ancien Trianon sur l'avenue Paulista, Mário Pedrosa (1981) mentionne que Portinari y était l'artiste le plus représentatif de l'art brésilien et que son nom était quasiment synonyme de « peuple ». Abordant la II^e Biennale, qui eut lieu en 1953, il ne déplore ni l'absence de Lasar Segall, ni celle de Portinari. Il est vrai que ce dernier avait déjà été mis en vedette en 1951. En outre, après la rétrospective de son œuvre réalisée au MASP la même année que se tint la II^e Biennale, il n'avait pas de « nouvelles problématiques plastiques » à présenter. (*Ibid.*, 50). Les ruines du vieux Trianon servirent de fondation au MASP, comme le rappelle Lina Bo Bardi, qui souligne l'esprit *populaire* du musée : « En 1957, on démolit le Vieux Trianon, centre politique de São Paulo [...], j'estimais que c'était le seul lieu où le musée d'art moderne de São Paulo pouvait être édifié. En raison de son *assise populaire*, il était le seul digne de servir de fondation au premier musée d'art d'Amérique Latine » (Bo Bardi 1967, 20).
- 23 Il y avait donc au fondement du MASP une « assise populaire », que l'architecte et la commissaire considéraient comme un soubassement historique et une couche encore présente dans l'inconscient de la ville. Cependant, pris dans ce contexte, « populaire » n'englobait pas les multiples significations que le terme de « peuple » assumait dans « La Main du peuple brésilien » et dans les projets réalisés à partir de la vision de Lina Bo Bardi au théâtre Oficina ou dans d'autres expositions. Ce « populaire » ne permettait pas non plus de répondre aux problématiques que la notion d'« art populaire » souleva dans les années 1970, ni de l'armer contre les multiples tentatives d'appropriation nationaliste qui visaient à le domestiquer et, *in fine*, à l'anéantir. Lina Bo Bardi comprit qu'une force brute ne pouvait pas être complètement domestiquée, ni n'avait véritablement sa place dans un musée. Sa puissance est telle que même un terme comme « folklore » échoue à la contenir totalement et efficacement. D'autant plus que le peuple avec un « p » minuscule, loin d'être la populace ou toute autre dénomination péjorative qu'on veuille lui donner, forme une vaste entité anonyme dans laquelle la main n'est pas seule. Singulière et plurielle à la fois, elle est de surcroît séparée des lieux et des fonctions auxquels elle est assignée. Décliner la main au singulier, c'est au fond une façon d'amputer le peuple.
- 24 Le titre « La Main du peuple brésilien » est peut-être une expression qu'il faut déchiffrer. Il crée en effet une unité spirituelle, artistique, sociale et mentale qui n'autorise à montrer qu'une partie des divers peuples singuliers et des individus qui coexistent, unis par un destin collectif. En 1969, il convenait que le peuple formât une entité singulière afin de justifier la colonisation des régions Nord et Nordeste et de réaliser ainsi l'unité nationale à marche forcée. Gouverné par le général Emílio Garrastazu Médici, le pays était assujéti à un système de censure renforcé par l'Acte institutionnel n° 5 promulgué en décembre 1968, à l'instigation des représentants des classes situées au sommet de la société, comme l'analyse Roberto Schwarz (1999, 124) :

« En 1968, par le biais de l'AI-5, la dictature durcit sa répression en l'étendant à l'opposition provenant des classes hautes et moyennes ainsi que du monde de la culture, alors qu'elle ne s'exerçait jusqu'alors que contre le seul mouvement populaire. » Cette citation est extraite d'un commentaire plus général sur l'actualité de Brecht, qui connaissait des hauts et des bas. En 1969, Lina Bo Bardi participa à la mise en scène au théâtre Oficina de la pièce de Brecht, *Dans la jungle des villes*, grâce à l'entremise de Glauber Rocha et du propriétaire du théâtre lui-même, José Celso Martinez Corrêa (Felizes 2019). Il est permis de penser que ce projet constituait l'antithèse de l'exposition « La Main du peuple brésilien ». Il allait en effet à l'encontre d'un Nordeste monolithique et d'un imaginaire culturel qui l'enfermait dans le champ sémantique du « peuple », du « populaire » et de la « main (d'œuvre) », l'opposant ainsi à la *cosa mentale* et industrielle située historiquement dans les régions Sud et Sud-Est du pays.

- 25 Lina Bo Bardi révéla cette main, ce peuple et la condition inférieure de certains Brésiliens ; ce faisant, elle perça – comme rarement – l'armure pratiquement intacte de la modernité brésilienne, lui donnant des capacités de construction et de déconstruction de l'art populaire. Elle introduisit ainsi des changements radicaux. Dans ses considérations sur la construction du Serviço Social do Comércio (SESC) Pompéia, elle écrivait : « Je n'oublie pas le surréalisme du peuple brésilien, son inventivité, son plaisir à se retrouver réuni, à danser, à chanter. C'est pourquoi je dédie mon travail réalisé à Pompéia aux jeunes, aux enfants, au troisième âge : à eux tous réunis » (Bo Bardi 2009, 153). Il en alla de même avec le poète surréaliste Benjamin Péret, lors de ses incursions dans l'univers de l'art populaire.

L'Art populaire du Brésil : Benjamin Péret à la recherche du peuple perdu

- 26 Entre la publication de l'essai de Mário de Andrade en 1938 et l'exposition « La Main du peuple brésilien » organisée par Lina Bo Bardi en 1969, le populaire brésilien ne cessa de s'embraser. À cet égard, les analyses de Roberto Schwarz sont fort éclairantes. Elles pointent la fragilité du projet moderniste qui ne reposait plus que sur l'enthousiasme et sur l'exploration des parlers populaires, autrement dit sur Oswald de Andrade et Mário de Andrade⁶. La notion de peuple fut souvent court-circuitée au Brésil et même parfois violemment étouffée. S'il est vrai que le modernisme brésilien ne se réduit pas à l'enthousiasme et au nationalisme, il n'en demeure pas moins que, abordé sous cet angle, il offre aux manifestations artistiques des instruments d'analyses politiques. C'est selon cette grille de lecture j'examinerai le séjour de Benjamin Péret au Brésil.
- 27 Les avant-gardes européennes étaient le réceptacle privilégié des expressions les plus diverses de la culture populaire. Cela s'explique facilement, compte tenu de leurs caractéristiques générales : l'analphabétisme érigé en programme pour le dadaïsme, l'influence des masques africains et des techniques de la chronophotographie pour le cubisme, le rythme de vie accéléré des métropoles pour le futurisme et la découverte de l'inconscient pour le surréalisme. En guise de complément, nous pourrions mentionner des facteurs beaucoup plus complexes inhérents à l'histoire de l'art et de la littérature, qui firent émerger lors de la première moitié du XX^e siècle des peuples mineurs ou des « peuples disparus ». Cette expression de Gilles Deleuze (1985, 289) est d'autant plus appropriée qu'elle recouvre les peuples dits du tiers-monde et les minorités comme les

peuples primordiaux ou originaires d’Afrique, les migrants et les diverses populations du Nordeste brésilien. Il se peut que dans leur recherche du peuple perdu, les avant-gardes aient enrichi les pratiques ethnographiques d’un procédé proustien, l’anamnèse. Poète et ethnographe, Benjamin Péret était un exemple de ces chercheurs qui trouvèrent au Brésil un terreau propice à l’imagination et aux créations populaires. En 1927, Péret se maria à Paris avec Elsie Houston, une chanteuse et folkloriste brésilienne. Sa sœur, Mary Houston, était mariée à Mário Pedrosa et ils étaient tous deux membres du parti communiste brésilien. Péret ne connut pas le même sort que Pietro et Lina Bo Bardi. En effet, pendant la période la plus dure de la dictature de Vargas, un mandat d’arrêt fut émis à son encontre, de sorte qu’il dut quitter le Brésil en 1931. Toutefois, le poète resta lié à l’Amérique latine et, en butte à des persécutions politiques au Brésil et en France, il écrivit depuis le Mexique à Lívio Xavier la lettre suivante datée du 24 mars 1942 :

Ami Lívio,

J’ai l’intention de faire une anthologie des mythes, légendes et contes populaires de l’Amérique. Naturellement, on ne trouve rien ici sur le Brésil. Pourrais-tu m’envoyer les livres suivants ?

Affonso Arinos : *Lendas e tradições brasileiros* [Légendes et traditions du Brésil]. Ed. F. Brigniet, Rio 1937 (1) ;

Clemens Brandenburger : *Lendas de nossos índios* [Légendes de nos Indiens]. Ed. F. Alves, Rio, 1931 (2) ;

Augusto de Lima : *Histórias e Lendas*. [Histoires et légendes] Ed. Schmidt, Rio, 1935 (3).

Naturellement, si tu crois que ces livres sont des sottises, tu peux les remplacer par d’autres ; d’une façon générale, je suis intéressé par toutes les légendes des Indiens du Brésil. Cela dit, tu peux m’envoyer tout ce que tu pourras trouver. Tu pourras également m’indiquer le prix de ces livres, afin que je puisse les payer. Je te remercie d’avance...

J’imagine que j’écris en un portugais incorrect. Qu’y faire ? Cela fait si longtemps que je n’ai pas lu une seule ligne en portugais !... (Péret 1989, 59)

- 28 Péret entreprenait bien de constituer une culture populaire brésilienne en dehors du Brésil. De fait, il collabora à plusieurs revues au cours des années 1950 et, de surcroît, il photographia et collectionna divers types d’objets. Au contraire de Lina Bo Bardi, il n’exposa jamais ce matériel, se bornant à le collecter et à écrire sur et à partir de lui. Il photographia des sculptures de Caruaru, des dentelles brodées, des miniatures, des sculptures, des céramiques, des ex-voto, des objets en formes d’animaux, des masques, des figurines, des vases, des assiettes, des *balangandãs* (amulettes), des ornements en plumes, etc. Peu de temps après sa lettre à Lívio Xavier, en 1943, il publia à New York un texte sur les mythes. Il en signa une autre version, datée de São Paulo, qui parut au Brésil en 1955. L’objectif du poète était de présenter aux lecteurs une image puissante de l’œuvre poétique des peuples. À cet effet, il la reconstitua, autant que faire se pouvait, à partir d’une documentation éparse composée par les chroniques des conquistadors, des voyageurs et des missionnaires ainsi que par les travaux des ethnographes et des folkloristes (Péret 1992, 15). Pour retrouver ce « peuple qui manque » (Deleuze 1985, 289), la poésie était son critère ultime. Les archives du critique et poète Haroldo de Campos conservent des coupures de l’édition du 14 avril 1956 du *Correio da manhã* (fig. 1) qui relate l’incarcération de Péret en 1931 et sa réaction à l’ordre d’expulsion qu’il reçut à la même époque. Elles montrent qu’en cette circonstance, la poésie prévalut sur le politique. En effet, c’est à titre d’écrivain qu’il reçut l’appui d’autres écrivains et intellectuels brésiliens, qui publièrent une tribune en

sa faveur. Parmi les signataires figuraient Manuel Bandeira, Antonio Callado, Murilo Mendes, Raquel de Queiroz, Mário Pedrosa, Ivan Serpa, Carlos Drummond de Andrade, Francisco Matarazzo, Antonio Candido, Maria Martins.

Fig. 1 – *Correio da Manhã*, 14 avril 1956



Source : Archives Haroldo de Campos, Casa das Rosas, São Paulo

- 29 Au Brésil, Péret poursuivit son travail d'ethnographie poétique, selon un principe d'incertitude guidé par les images populaires, la forêt, le randomblé et les quilombos. On en trouve un exemple dans l'article qu'il écrivit en septembre 1956 pour la revue *Marco Polo* intitulé « L'art populaire du Brésil ». Ce texte est reproduit dans le livre *Les Arts primitifs et populaires du Brésil* paru en 2007 aux côtés de nombreuses photographies inédites d'objets d'art brésilien dit populaire, prédominant dans les régions Nord et Nordeste du Brésil. Il convient de noter que le rapprochement des termes « populaire » et « primitif », malgré toute leur ambiguïté, suscite une transe esthétique, qui redonna un second souffle aux avant-gardes après l'avènement de l'ethnographie (Delpuech, Laurière & Peltier-Caroff 2017). Nombre de textes poétiques, politiques, scientifiques s'en éloignent ou au contraire s'en rapprochent. Le peuple y apparaît comme une figure spectrale, qui assume un statut simultanément fantasmatique et muséologique et qui, *in fine*, passe du côté de la fiction et de la poésie.
- 30 La culture populaire et primitive diffusa certaines de ses caractéristiques dans les arts plastiques et la littérature occidentale par le truchement de poètes, de critiques, d'artistes et de traducteurs. Les réseaux se formaient de façon aléatoire et spontanée. Par leur caractère à la fois erratique et programmatique, les avant-gardes contribuèrent à faire connaître le primitivisme qui, selon Frederico Morais dans son article de 1969, « Mão do povo e eros africano » [Main du peuple et éros africain], consiste en un « art populaire factice et ingénu à l'usage de la bourgeoisie bien installée

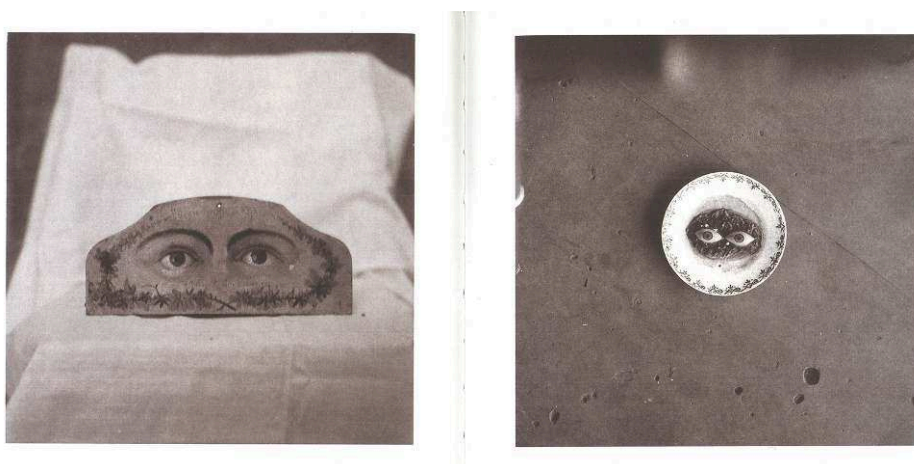
des centres-villes » (Morais 2016 [1969], 294). Cette réflexion, quoique pertinente, ne résout qu'une partie de la question, car il est vrai que « primitivisme » est devenu un terme problématique qu'il convient d'envisager dans sa totalité. Ses détracteurs omettent qu'il s'agit, dans la pratique, d'un procédé de traduction des formes, qui consiste à faire abstraction des pratiques rituelles dans lesquelles l'objet imité s'insère⁷. On retrouve le même aveuglement s'agissant des termes de « peuple » et de « populaire », mais à une autre échelle. Le primitivisme peut être comparé à une fièvre et, à ce titre, il doit être considéré comme le symptôme des images et des pratiques culturelles, dont les artistes, les écrivains, les traducteurs sont également les passeurs et les négociants presque invisibles. Toutefois, les artistes et les théoriciens parmi les plus importants dédaignèrent ce terme. Dans *Die Kunst des 20* (1926), Carl Einstein montre que ce désintérêt s'explique par au moins deux raisons : premièrement, une tradition ne naît pas de l'imitation fidèle d'un modèle et, deuxièmement, les formes stylisées, dont le primitivisme serait un symptôme, furent supplantées par des expressions davantage dynamiques et violentes.

- 31 En dehors du primitivisme et de ses déploiements structuraux et psychiques dans l'œuvre d'art, filtrés par les avant-gardes historiques, il faut signaler que des termes tels que « peuple » et « populaire » se situent au cœur des constantes inventions de la vie sociale des formes. Des penseurs comme Alain Badiou ou Pierre Bourdieu ont mis au point des dispositifs théoriques qui permettent de comprendre en quoi consiste ce phénomène de renouvellement continu et d'expliquer comment se produit ce basculement dans un régime d'invention perpétuelle. Selon eux, le peuple s'auto-constitue en permanence dans un mouvement d'émancipation condamné à l'inachèvement. Le terme de « peuple » est inséré dans toute une chaîne de symboles et de codes qui place ce processus d'invention perpétuelle sous la tutelle de l'ordre⁸. De l'Ordre et du Progrès, pour prendre le cas du Brésil : deux concepts tirés de la philosophie d'Auguste Comte et brocardés par l'esprit populaire, dont l'ironie avait pour effet de reformuler les bases idéologiques de la nation brésilienne. Avec leur samba, « Positivismo », composée en 1933, Noel Rosa et Orestes Barbosa montrent que la culture populaire n'est pas seulement un objet d'exposition, mais qu'elle est également un puissant vecteur de propagation des idées véhiculées par les exclus de l'art populaire⁹. À plus forte raison parce que l'expression « art populaire » apparaît comme une contradiction dans les termes, tant il est vrai que ces deux mots semblent inconciliables. Dans la guerre des « ismes », les batailles se livrent à coups d'exégèses, de mises à l'épreuve et de parodies. Ainsi, c'est après être passée sous les fourches caudines de l'histoire de l'art que l'interprétation primitiviste du « populaire » fut remise en cause. Quant au positivisme, il fut la cible de sarcasmes, dont les termes épousent avec bonheur la métrique et le rythme de la samba, manifestation artistique qui, somme toute, est la plus largement diffusée auprès du public.
- 32 Pour étayer davantage cette hypothèse, nous pouvons évoquer l'influence de Marcel Mauss, dont l'œuvre marque un jalon important pour la science. En effet, il ne se contenta pas de jeter les bases de l'ethnographie et de l'anthropologie, il détrôna également le positivisme qui régnait sur cette dernière et sur la sociologie. Plus encore, son œuvre fonctionne comme un pôle d'irradiation intellectuelle, qui engendra des pratiques ethnographiques et anthropologiques alternatives, comme l'attestent *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris paru en 1934 ou encore *Tristes tropiques* de Lévi-Strauss, en 1955¹⁰. La science ouvrit à l'art, notamment au surréalisme, des champs inédits d'expression dans lesquels les masques et les sculptures africaines, après avoir

connu une deuxième vie avec le cubisme, se conjuguèrent à des procédés d'écriture qui se réclamaient des découvertes sur l'inconscient. Un exemple nous est fourni par Suzanne Preston Blier dans *Picasso's Demoiselles - The Untold Origins of a Modern Masterpiece* (2019), où elle relate que lors d'un dîner chez Gertrude Stein en 1906, Matisse avait montré à Picasso une sculpture africaine (*Id.*, 81). L'origine géographique lointaine de ces images et de ces objets en circulation produisait par elle-même un effet de distanciation, dont les conséquences au plan plastique et spatial agirent en profondeur sur les mouvements artistiques du début du XX^e siècle. Dans *The 'Black Art' Renaissance*, Joshua I. Cohen (2020, X) s'attaque encore plus durement au caractère nébuleux de la notion d'art primitif. Il l'assimile à « un trou noir » où se projettent les fantasmes épistémologiques de l'Occident, desquels la science la plus rigoureuse ne parvient pas à s'échapper, surtout lorsqu'elle est convaincue de sa centralité. À cet égard, il est peut-être nécessaire d'ajouter que l'ethnographie, en accréditant la catégorie de « primitif », a nié la possibilité de fonder des valeurs universelles. Si dans *Primitive Art* paru en 1927, Franz Boas se propose avant tout d'analyser la notion de « primitif » et de dissiper les malentendus auxquels celle-ci donne lieu, il expose également les raisons pour lesquelles les émotions esthétiques ne peuvent pas être réduites à des catégories universelles¹¹. Dans cette perspective, il importe de souligner le rôle de la poésie et de l'ethnographie, deux moyens qui permettent d'éviter que l'émotion esthétique et ses manifestations soient systématiquement ramenées à un creuset occidental, foyer central des prétentions universalistes.

- 33 Benjamin Péret fit de l'alliance de la poésie et de l'ethnographie un mode d'exploration dont il se servit pour partir à la découverte des Amériques, notamment du Brésil et du Mexique. Entre 1955 et 1956, il s'y employa avec un regard éduqué par le surréalisme et en montrant une inclination particulière pour les objets inquiétants, comme en témoignent deux ex-voto photographiés par ses soins (fig. 2). Observons comment les yeux sont représentés. Sur le premier cliché, ils sont peints d'une façon singulièrement réaliste sur un fragment de céramique, où seulement une partie du visage apparaît. Sur le deuxième, les yeux sont suggérés de façon moins réaliste avec une base grise, à l'intérieur d'une assiette.

Fig. 2 – Photos tirées des archives de Péret et publiées dans *L'Art primitif du Brésil*



- 34 Si à Paris le surréalisme fit office de « service militaire obligatoire » pour le monde des arts et de la poésie, il fut rebaptisé anthropophagie au Brésil dans les années 1920. Il n'est donc pas étonnant que Benjamin Péret ait collaboré à la deuxième livraison de la

Revista de Antropofagia publiée dans le *Diário de S. Paulo*. Sa participation avait été annoncée dès le premier numéro. Le texte, succinct, était une sorte de note qui rapportait comment il avait délaissé le statut de poète surréaliste pour endosser celui d'écrivain anthropophage :

Benjamin Péret, ce grand nom du surréalisme parisien, se trouve à São Paulo. N'oublions pas que le surréalisme est l'un des plus éminents mouvements pré-anthropophages. La libération de l'Homme par la dictée de l'inconscient et par des démonstrations tapageuses constitue sans conteste une des entreprises les plus à même de transporter d'enthousiasme le cœur de tout anthropophage, témoin ces dernières années du désespoir de l'homme civilisé [...].

Après le surréalisme : l'anthropophagie et rien d'autre !

Par son attitude personnelle (voir dans *La Révolution surréaliste* ses poèmes épitaphes et les instantanés montrant son ardeur au combat, etc.), Benjamin Péret est un anthropophage qui mérite les honneurs du *cauim*, la bière cérémoniale des caciques. Le Brésil, où le sens grandiose de l'aventure est seulement celé – comme l'Indien dans l'homme – ne pouvait recevoir Péret qu'avec des feux d'artifices. L'œuvre littéraire de Péret, poésie et écriture automatique, provoque des vertiges de diverses espèces. L'auteur du *Grand Jeu* et de *Boulevard Saint-Germain* doit rester chez nous, où du reste il a planté sa hutte en compagnie d'Elsie Houston. (Cunhambebinho. « Péret. » *Revista de Antropofagia* 2^a denteção 1. *Diário de S. Paulo*, dimanche, 17 mars 1929, p. 6)

- 35 C'est sur les champs de bataille d'une guerre artistique et culturelle que les avant-gardes se rapprochèrent et qu'elles se mirent ensemble en quête de nouveaux peuples. Malgré des rapports ambigus, le peuple était le nouveau nom qu'elles donnèrent à une forme d'utopie appelée à prendre le relais d'une culture européenne dont les réalisations dans l'entre-deux-guerres et après la deuxième guerre mondiale avaient été balayées. Des intellectuels, des artistes et écrivains étaient en contact avec l'art populaire qui, sous la forme du folklore ou d'études ethnographiques, pénétra les courants artistiques les plus divers, du surréalisme à l'anthropophagie, pour ne citer que ces deux-là. Dans « L'art populaire du Brésil », publié dans la revue *Marco Polo* en septembre 1956 et repris dans *Les Arts primitifs et populaires du Brésil* (2017), Péret signale qu'il existe des différences culturelles d'une région à l'autre, par exemple entre Rio de Janeiro et le Nordeste¹². Dans cet article, il observe également que les croyances africaines se diffusent toujours à partir de foyers d'irradiation situés dans les États qui s'étaient développés à la suite de l'importation d'esclaves. Cela dit, il remarque également que les pratiques religieuses pouvaient différer d'un État à l'autre (*Id.*, 53). Le poète et ethnographe centra son attention sur les ex-voto parce que ceux-ci avaient le don de le sublimer spirituellement et de le faire avancer dans une quête obscure de la beauté, ses deux champs d'investigation. Ainsi précise-t-il : « Les ex-voto du Nord-Est du Brésil révèlent encore une tendance à la stylisation qui, si le mouvement avait le loisir de se poursuivre, aboutirait à coup sûr à l'apparition d'un symbole. » (*Ibid.*)
- 36 Cet article de Péret sert particulièrement notre réflexion et ce, pour trois raisons. Premièrement, il opère une distinction entre l'art populaire et l'artisanat des ex-voto. La différence réside selon lui dans la présence ou non d'une dimension religieuse et magique. Deuxièmement, il analyse la singularité de l'art populaire et en dresse une cartographie qui montre que son foyer d'irradiation se situe dans la région Nordeste, comme l'avait également mis en évidence Lina Bo Bardi, ainsi que Mário Barata dans ses écrits sur Mário Cravo Neto (Barata 1986). Il est bien vrai que l'exode des Nordestins constitue un vecteur de propagation de l'art populaire. Néanmoins, les images émigrent elles aussi, véhiculées par le cinéma d'un Glauber Rocha, l'exposition de Lina Bo Bardi

ou encore les photographies de Péret. C'est la raison pour laquelle la culture populaire et artisanale occupe une place importante dans des régions incomparablement plus industrialisées que le Nordeste. En troisième lieu, Péret prédisait dans son article que l'art populaire était voué à disparaître à brève échéance. Il était menacé par le mode de production en série destiné à répondre au goût standardisé du tourisme de masse, à une époque où le Brésil traversait une phase d'industrialisation. Il concluait : « Il est banal de constater que partout l'industrie, si elle est une condition du mieux-être matériel des populations, aboutit à la disparition plus ou moins rapide de l'artisanat et de l'artiste qui l'anime. » (Péret 2017, 61) Toutefois, pour un ensemble complexe de raisons, il ne convient pas d'établir une stricte opposition entre d'un côté l'industrie et, de l'autre, l'artisanat et la culture populaire (et par conséquent, le musée et les collections d'ouvrages artisanaux). L'anthropologie dispose aujourd'hui d'un appareillage conceptuel et critique tel qu'elle devrait nous mettre à l'abri de la tentation de persister dans cette opposition. Faute de quoi, nous ne saisirions pas dans toutes leurs subtilités les interactions qui existent entre avant-gardes et art populaire et nous serions, en outre, conduits à conclure erronément que le « populaire » éclot et survit seulement dans certaines zones géographiques circonscrites. Toutefois, cet article n'entend en aucun cas identifier les approches respectivement de Lina Bo Bardi et de Benjamin Péret. Au contraire, j'ai essayé de montrer en quoi un territoire qui partage le même imaginaire et la même géographie réelle pouvait donner lieu à des visions différentes. Pour illustrer cette thèse, j'ai pris l'exemple de l'art populaire, domaine tout sauf statique, dont on a montré qu'on extrayait seulement la matière brute en vue de produire un objet intellectuel et industriel fini. De même, dans cet article, je n'établis pas une dichotomie radicale entre l'Europe et le Brésil. En effet, bien que dévastée par la guerre, la première ne saurait être regardée comme un bloc monolithique. Par exemple, la péninsule ibérique est très différente des pays du nord et, malgré les guerres et les conflits, ou précisément à cause d'eux, l'industrialisation espagnole est d'une toute autre nature que la britannique.

- 37 Si on met de côté ces différences historiques, on constate qu'il existe un fond commun, mais pas totalement homogène, dont se font l'écho le poète espagnol José Bergamín et l'intellectuel brésilien Gilberto Freire, lorsqu'ils s'expriment sur le caractère non lettré de la culture populaire. Le premier publia en 1961 *La decadencia del analfabetismo*. [La décadence de l'analphabétisme], où il explique que l'écrit et même l'alphabet sont susceptibles de nuire au peuple analphabète, qui est à la fois un peuple enfant et un peuple homme. Ce danger réside dans le fait que les expressions peuvent être prises « al pie de la letra » [au pied de la lettre] (Bergamín 1961, 14). Quant à Gilberto Freire, il écrit dans « A favor da arte popular regional¹³ » [Pour un art populaire régional] paru le 27 février 1972 :

Le Brésil peut être considéré comme le pays qui possède actuellement la culture pré-alphabétisée la plus riche, capable d'insuffler de la spontanéité à maintes de nos expressions artistiques. Une spontanéité telle qu'on est amené paradoxalement à souhaiter que l'analphabétisme qui sévit chez nous ne soit pas totalement éradiqué. En effet, la culture non écrite, pré-lettrée des analphabètes recèle des fulgurances proprement saisissantes, qui possèdent une authentique valeur esthétique. Il faut renoncer à l'idée que la culture ne peut être qu'écrite ou qu'elle ne peut que s'exprimer graphiquement dans un livre, un journal, une revue. (*Diário de Pernambuco*, 27 février 1972, s. p.)

- 38 Ou dans un musée, pourrait-on ajouter. Cependant mon but n'est pas de jeter le discrédit sur l'exposition « La Main du peuple brésilien », ni sur les textes et les

photographies de Benjamin Péret, qui certes n'exposa pas ses objets dans un musée, mais les collectionna avec le dessein de s'en inspirer pour sa fiction poétique. Je cherche seulement à adopter sur ces deux expériences un point de vue critique et distancié. Face à la complexité de ces objets, il convient de dénoncer les interprétations – d'origine européenne ou régionaliste – qui appauvrissent voire dévitalisent l'art populaire et réduisent les déclinaisons possibles du mot « peuple ».

Brève conclusion

- 39 Les relations entre avant-gardes et art populaire prirent diverses formes. De là, le musée explora différentes façons d'exposer la culture populaire en suivant des méthodologies dont j'ai montré les points communs et les différences, en m'appuyant sur Mário de Andrade, Lina Bo Bardi et Benjamin Péret, ainsi que sur quelques autres auteurs. S'agissant de l'exposition de Lina Bo Bardi, ce qu'il faut retenir, c'est qu'elle inventa un musée pour y représenter et y inventer à son tour un peuple. Lequel peuple n'échappa d'ailleurs pas à son statut de figurant (Didi-Huberman 2012) et demeura une présence fantomatique. Pourtant, l'exubérante diversité de ses objets, de sa vie sociale et de ses croyances devrait lui valoir d'être considéré comme un peuple avec un « p » minuscule (minuscule à l'image de ses gestes, imperceptibles et singuliers) et finalement comme un assemblage de peuples au pluriel. Mário de Andrade avait compris en quoi le musée, loin d'être dépassé, était un espace approprié à l'image et à sa reproductibilité.
- 40 Il est vrai que dans les conditions techniques de reproduction actuelles, les images se propagent avec davantage de facilité encore. Il n'empêche qu'un musée comme le MASP demeure un lieu ad hoc, à en juger par les diverses théories et expériences sur l'art populaire qu'il a permises et malgré les rapports ambigus qu'il entretient avec les avant-gardes. Il ne s'agit pas seulement de monter à nouveau une exposition telle que « La Main du peuple brésilien », comme précisément au MASP en 2016, mais de reconsidérer son vocabulaire à la lumière des études actuellement menées sur l'« art populaire » et, comme Pietro Maria Bardi l'écrit dans l'introduction à son *História da arte brasileira* (1975, 7), d'en tirer des « conclusions non orthodoxes ». Tel est le projet qu'il conviendrait de mettre en œuvre, attendu que toutes les échelles d'intensité et toutes les expérimentations ne doivent pas se cristalliser dans des solutions définitives, à plus forte raison dans l'immeuble du MASP qui abrite cette histoire. Comme je l'ai montré tout le long de cet article, Benjamin Péret et Lina Bo Bardi constatèrent tous les deux qu'il existait à la fois une correspondance et une dissymétrie entre le « mythique » et le « matériel », l'« industriel » et le « populaire ». Ils furent l'un comme l'autre confrontés aux limites de l'industrialisation, à la vitesse des temps modernes et à ses promesses. Ils expérimentèrent tous deux la nécessité de quitter l'Ancien Monde ruiné par la guerre et rendu invivable par les persécutions. C'est peut-être la raison pour laquelle ils furent sensibles à une réalité qui aurait probablement été condamnée à disparaître ou à s'enkyster dans un passé bientôt qualifié d'archaïque, de primitif ou de « populaire ». C'est également peut-être pourquoi ils virent dans le Brésil le laboratoire de nouveaux modèles de pensée et un lieu d'expérimentations. Le terme de « populaire » ne mérite pas d'être pris en otage par une « morale officielle » (Gramsci 1996 [1950], 365), ni d'être accaparé par les divers nationalismes qui se posent en

gardiens de l'âme et du corps des peuples du Brésil, que Péret et Bo Bardi cherchèrent à libérer.

BIBLIOGRAPHIE

- Aguiar, Amanda Ruth Dafoe de. 2015. « Lina Bo Bardi e a atualidade do cavalete de cristal. » Dissertation de *mestrado* en design et architecture. São Paulo : Faculté d'architecture et urbanisme de l'Université de São Paulo (FAU-USP).
- Albuquerque Jr, Durval M. 1999. *A invenção do Nordeste e outras Artes*. Rio de Janeiro: Cortez.
- Andrade, Mário de. 1938. « Museus populares. » *Revista Problemas* s. n.: 53-55.
- Badiou, Alain *et al.* 2013. *Qu'est-ce qu'un peuple ?* Paris : La Fabrique.
- Barata, Mário. 1986. « Ex-voto escultórico e sua presença na arte popular brasileira. » In *Ex-Voto*, dirigé par Mario Cravo Neto, 13-21. São Paulo: Áries Editora.
- Bardi, Pietro Maria. 1951. « Musées hors des limites. » *Habitat* 4: 50.
- Bardi, Pietro Maria. 1975. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos.
- Bardi, Pietro Maria. 1992. *História do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante.
- Benjamin, Walter. 1936. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. » *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5^e année (1) : 40-68 [éd. révisée (2003) : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia].
- Bergamín, José. 1961. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del demonio*. Santiago de Chile/Madrid: Cruz del Sur.
- Blier, Suzanne Preston. 2019. *Picasso's Demoiselles. The Untold Origins of a Modern Masterpiece*. Durham: Duke University Press.
- Boas, Franz. 1927. *Primitive Art*. Oslo: H. Aschehoug & Company [éd. française (2003) : *L'art primitif*. Paris : Adam Biro].
- Bo Bardi, Lina. 1950a. « Prefácio. » *Habitat* 1: 1.
- Bo Bardi, Lina. 1950b. « Museu de Arte de São Paulo. » *Habitat* 1: 17.
- Bo Bardi, Lina. 1951. « Vitrinas. » *Habitat* 5: 60-61.
- Bo Bardi, Lina. 1963. « Nordeste. » In *Catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão*. Salvador: Museu de Arte Popular do Unhão.
- Bo Bardi, Lina. 1967. « O Novo Trianon. » *Mirante das Artes* 5: 20-23.
- Bo Bardi, Lina. 1970. « Explicações sobre o Museu de Arte. » *O Estado de S. Paulo* 5 avril.
- Bo Bardi, Lina. 2009. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, choisis et présentés par Silvana Rubino & Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify.
- Canclini, Néstor García. 2008. *Leitores, espectadores, internautas*. São Paulo: Iluminuras.

- Cohen, Joshua I. 2020. *The « Black Art » Renaissance. African Sculpture and Modernism across Continents*. California: University of California Press.
- Conduru, Roberto. 2013. *Pérolas Negras. Primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ.
- Cunha, Euclides da. 1902. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Laemmert [éd. fr. (1993) : *Hautes Terres : la guerre de Canudos*. Paris : Métailié].
- Cunhambebinho. « Péret. » 1929. In *Revista de Antropofagia* 2^a dentição 1. *Diário de S. Paulo* 17 mars 1929: 6. Disponible sur : http://memoria.bn.br/pdf/416410/per416410_1976_00001.pdf (consulté le 11 mars 2021).
- Debaene, Vincent. 2010. *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Delpuech, André, Christine Laurière & Carine Peltier-Caroff, dir. 2017. *Les Années folles de l'ethnographie. Trocadéro, 28-37*. Collection Archives. Paris : Muséum national d'Histoire naturelle.
- Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch and Co.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. « Rendre visible. » In Alain Badiou *et al. Qu'est-ce qu'un peuple ?*, 77-114. Paris : La Fabrique.
- Einstein, Carl. 1926. *Die Kunst des 20 Jahrhunderts*. Berlin: Propyläen [éd. française (2011) : *L'Art du XX^e Siècle*. Paris : Jacqueline Chambon].
- Einstein, Carl. 1929. « Aphorismes Méthodiques. » *Documents* avril : 32-33. [Rééd. fac-simile (1992) : Paris : Jean-Michel Place (vol. 1 : 32-33)].
- Escobar, Ticio. 2020. *Aura latente*. Paraguay: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.
- Felizes, Pedro. 2019. « Tierra de mangle: el Teatro Oficina. » In *Lina Bo Bardi: Tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*, dirigé par Mara Sánchez Llorens, Manuel Fontán del Junco & María Toledo Gutiérrez, 184-185. Madrid: Fundación Juan March.
- Freyre, Gilberto. 1972. « A favor da arte popular regional. » *Diário de Pernambuco* 27 février.
- Gramsci, Antonio. 1996 [1950]. *Letteratura e vita nazionale*. Rome: Editori Riuniti.
- Lévi-Strauss, Claude. 2016 [1950]. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss. » In Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, IX-LII. Paris : Puf.
- Maleuvre, Didier. 1999. *Museum Memories. History, Technology, Art*. Stanbford: Stanford University Press.
- Migliaccio, Luciano. 2013. « Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte. » In *Modernidade latina. Os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, dirigé par Ana Gonçalves Magalhães, s.p. São Paulo: MAC/USP. Disponible sur : <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html> (consulté le 17 octobre 2020).
- Morais, Frederico. 2016 [1969]. « Mão do povo e eros africano. » In *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*, dirigé par Adriano Pedrosa & Tomás Toledo, 294-295. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand [publication originale (1969) : *Diário de Notícias* (rubrique « Artes Plásticas »)]. Rio de Janeiro].

- Pedrosa, Adriano & Luiza Proença. 2015. *Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Combogó/Masp.
- Pedrosa, Adriano & Tomás Toledo. 2016. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Pedrosa, Mário. 1968. « Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje. » *Correio da Manhã* 14 janvier.
- Pedrosa, Mário. 1981. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva.
- Péret, Benjamin. 1989. *Œuvres complètes*. Tome 5. Textes politiques. Paris : José Corti.
- Péret, Benjamin. 1992. *Œuvres complètes*. Tome 6. Paris : José Corti.
- Péret, Benjamin. 2017. *Les Arts primitifs et populaires du Brésil*. Saint-Loup-de-Naud : Éditions du Sandre.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Revista de Antropofagia*. 1975 [1928-1929]. Reedição da revista literária publicada em São Paulo, 1^a e 2^a « denticões » – 1928-1929. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial. Disponible sur : http://memoria.bn.br/pdf/416410/per416410_1976_00001.pdf (consulté le 11 mars 2021).
- Risério, Antonio. 1995. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- Rubino, Silvana. 2016. « Lina, leitora de Gramsci. » In Adriano Pedrosa & Tomás Toledo, *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*, 64-71. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- Schwarz, Roberto. 1999. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.

NOTES

1. Dans une note de bas de page, Walter Benjamin observe : « Bien entendu, l'histoire d'une œuvre d'art ne se limite pas à ces deux éléments : celle de la Joconde, par exemple, doit tenir compte aussi de la façon dont on l'a copiée au XVII^e, au XVIII^e et au XIX^e siècles, et de la quantité même de ces copies. » Voir aussi la formule : « Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. » (Benjamin 2003 [1939], 273-274). Mário de Andrade écrit quant à lui : « C'est le progrès technique de la reproduction des œuvres d'art qui apporta la meilleure solution au problème. Aujourd'hui, n'importe quelle ville moyenne peut avoir sa *Joconde*, qu'on ne peut pas distinguer à première vue de la vraie. Je ne fais pas partie de ceux qui voient dans les subterfuges éminemment utiles de la technique moderne un facteur de dévalorisation des tableaux originaux. L'authenticité revêt une valeur morale qui n'est pas négligeable aux yeux de personnes d'un certain statut, je suppose. Les hommes doivent pouvoir encore expérimenter ce sentiment de supériorité morale qui les pousse à parler à voix basse devant la vraie *Joconde*, sinon ils perdraient totalement le respect d'eux-mêmes et alors, tout s'en irait à vau-l'eau ! » (Andrade 1938, 54)

2. Sur cette question et sur ce qu'étaient ces chevalets, voir Aguiar (2015, 78) qui précise qu'il s'agit d'« une grande lame de verre verticale encastrée dans un solide cube de ciment et stabilisée par une cale en bois. Un appareil qui s'annule presque devant sa propre invisibilité, mais qui crée une présence transformatrice lorsqu'il est utilisé. Une œuvre qui, suspendue à une toile de verre verticale, flotte à sa surface ».

3. Dans le même éditorial, Lina Bo Bardi dressait une liste dont l'énumération constitue pratiquement en soi un programme d'exposition, qu'elle appliqua peut-être presque exactement sur le plan muséologique : « La beauté pleine d'imagination d'une forêt, d'une cabane en torchis, d'un pot *marajoara*, d'une église baroque, l'Aleijadinho, les orfèvres de Bahia, les meubles de style manuélino de Recife, les épigones de la mission française, les architectes du théâtre de Manaus et ceux du ministère de l'Éducation et de la Santé de Rio, les peintres grossiers de la campagne et les artistes de renom, les céramistes, les menuisiers du littoral qui travaillent le bois du *gameleira*, les Amérindiens, les Africains, les descendants des conquistadors, les migrants, tous ceux qui contribuèrent, contribuent encore ou participent d'une quelconque manière à la création artistique brésilienne, tous ceux-là verront leurs œuvres exposées dans *Habitat* avec l'enthousiasme d'une personne qui sait apprécier ce que le Brésil a de plus singulier. » (Bo Bardi 1950a, 1)

4. Le Nordeste occupe une place à part dans cette « invention » historique du populaire, bien qu'il ne se définisse pas seulement comme un espace géographique et climatique, dont s'est emparé l'imaginaire culturel et géographique brésilien. Comme le soutient Durval Muniz de Albuquerque Jr, dans *A invenção do nordeste e outras artes* [L'invention du Nordeste et autres arts], « les découpages géographiques, les régions sont des faits humains, des débris d'histoire, un magma d'affrontements cristallisé, une illusoire sédimentation de la lave des luttes sociales qui vint un jour à déborder et à s'écouler sur ce territoire. Le Nordeste est une entité spatiale façonnée par l'histoire et fondée sur une tradition de la pensée, de l'image et du texte, qui lui conféra une réalité et une présence » (Albuquerque Jr 1999, 66). Il convient de mentionner *Os sertões* [Hautes Terres] d'Euclides da Cunha publié en 1902, ouvrage décisif qui contribua à la formation de cet imaginaire géographique et qui permet de le critiquer. Bien entendu, la notion d'art populaire vit le jour dans tout le pays, mais les régions Nord et Nordeste ont été davantage investies par cet imaginaire, dont la genèse complète mériterait une étude à part.

5. Adriano Pedrosa suggère que les Bardi travaillaient en procédant par « friction » : « On peut penser que les projets et les figures respectivement de Lina et de Pietro s'opposaient d'une certaine manière en se frictionnant. Pietro était un homme et il avait un goût prononcé pour l'art du XIX^e siècle, tandis que Lina était une femme moderne. De là, des visions antagonistes en continuelles frictions, qui s'opposaient comme une thèse et une antithèse, dont le MASP constituerait la synthèse. » (Pedrosa & Proença 2015, 17) L'hypothèse est intéressante, mais elle recourt au ressort éculé de la dialectique. Le musée peut au contraire être considéré comme un espace de tension constante entre ces forces antithétiques.

6. Schwarz (1999, 178) évoque cette force avec le « roman social » de Machado de Assis et Chico Buarque. Il donne une interprétation extrêmement pertinente du tournant qui s'opéra au Brésil en 1964, à la suite duquel la notion de peuple se dilua, donnant lieu à différentes tentatives de récupération par les diverses gauches.

7. En 1968, Mário Pedrosa aborde cette question dans *Arte dos caduceus, arte negra, artistas hoje* [Art des caducées, art noir, artistes d'aujourd'hui], dont la conclusion est la suivante : « L'artiste primitif crée un objet "participatif". L'artiste d'aujourd'hui, porteur en lui d'une forme de désespoir, enjoint ses contemporains à participer à son objet. » (Pedrosa 1968)

8. C'est le sujet du livre collectif *Qu'est-ce qu'un peuple ?* rassemblant Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari et Jacques Rancière. Le point de départ en est une citation de Jules Michelet : « "L'enfant est l'interprète du peuple. Que dis-je ? Il est le peuple même, dans sa vérité native, avant qu'il ne soit déformé, le peuple sans vulgarité, sans rudesse, sans envie, n'inspirant ni défiance ni répulsion." Les termes de Michelet peuvent faire sourire, mais quand on parle de populaire (langage) ou de populiste (discours), n'y a-t-il pas là une sorte de défiance et de répulsion ? » (Badiou *et al.* 2013, 7) Nous attirons particulièrement l'attention sur la vision proposée par Georges Didi-Huberman dans « *Rendre visible* » (Didi-Huberman 2013).

9. « La vérité, mon amour, habite un puits / C'est Pilate qui nous le dit dans la Bible / L'inventeur de la guillotine à Paris / est mort lui aussi parce qu'il avait un cou // La vérité, mon amour, habite un puits / L'inventeur de la guillotine à Paris / est mort lui aussi parce qu'il avait un cou // Pars, petite orgueilleuse / Mais retiens cette leçon / Au taux de change incertain de la vie / La livre sterling est toujours le cœur / L'amour est le principe, l'ordre est la base / Le progrès doit venir en dernier / Tu as ignoré cette loi d'Auguste Comte / Et tu es partie vivre heureuse loin de moi // L'amour est le principe, l'ordre est la base / Le progrès doit venir en dernier / Tu as ignoré cette loi d'Auguste Comte / Et tu es partie vivre heureuse loin de moi // Pars, cœur insensible / Avec tes taux d'intérêts exorbitants / Et transforme une autre livre sterling / en dette fluctuante / L'intrigue naît d'un petit café // Qu'on prend pour savoir qui va payer / Pour ne plus que tu m'empoisonnes / J'ai décidé de m'empoisonner moi-même. »

10. Pour développer cette hypothèse, voir Debaene (2010, 13).

11. Selon les termes de Franz Boas : « À l'époque moderne, cette opinion se fonde en partie sur le fait souvent observé, que, dans l'art primitif, les formes géométriques les plus simples peuvent posséder une signification qui ajoute à leur valeur émotionnelle, et que la danse, la musique et la poésie ont presque toujours un sens précis. Pourtant, la signification des formes artistiques n'est pas universelle, et il n'est pas davantage possible de démontrer que cette signification précède nécessairement la forme. » (Boas 2003 [1927], 43)

12. Toute étude sur le Nordeste doit impérativement prendre le contre-pied du discours protectionniste ou régionaliste, d'après lequel la matière première de la culture populaire brésilienne en provient presque exclusivement. C'est d'autant plus nécessaire que cette région présente de surcroît une anomalie qui mérite d'être soulignée, comme le fait Durval Muniz de Albuquerque Jr : « Loin de décrire une trajectoire linéaire qui suivrait une courbe uniformément ascendante, où "l'identité serait dès le début assurée de se conserver telle quelle", le Nordeste a une origine contingente, où pratiques et discours entrent en conflit. C'est là son anomalie. On aime faire accroire que le Nordeste a une histoire linéaire et sans heurt. De cette manière, on nie qu'il s'invente chaque jour et on le discrédite comme objet politico-culturel, lui conférant le statut d'objet "naturel", "neutre" ou "historique". » (Albuquerque Jr 1999, 67)

13. Dans le même article, il soutient que la division entre art populaire et art érudit n'est pas si évidente, contrairement à la présentation schématique qu'on en fait généralement : « Toute culture dite populaire comporte également une part d'érudition, s'inspire en quelque façon de la culture érudite. Réciproquement, toutes les grandes œuvres de la culture érudite renferment quelque chose de populaire en elles.

Si on examine les grandes tragédies grecques, premières grandes manifestations de la culture érudite dans notre civilisation, on constate que plusieurs d'entre elles sont fondées sur des mythes d'origine populaire. Si on examine l'œuvre de Shakespeare, on observe que plusieurs de ses tragédies sont tirées d'histoires populaires, folkloriques, rustiques, qu'il éleva au rang de chef-d'œuvre de l'art érudit » (Freyre 1972, s. p.). Ouvrons une parenthèse : le terme « régional » peut être tenu pour accessoire, non pas parce qu'on peut s'en dispenser, mais parce qu'il est moins important dans le débat sur la problématique du « populaire ». Moins important dans le sens où les termes de « peuple », « populaire » et « régionalisme », bien que connexes, ne coïncident pas nécessairement. De là, chacun d'eux exige une analyse spécifique.

RÉSUMÉS

L'objectif de cette étude est de mettre en évidence le réseau de relations artistiques et poétiques qui s'est formé autour de l'art populaire brésilien et de décrire son développement depuis le modernisme. Dans ce but, j'analyse l'exposition « A mão do povo brasileiro » [La main du peuple brésilien] organisée par Lina Bo Bardi en 1969 et le livre *Les Arts primitifs et populaires du Brésil*, paru en 2017, qui publie à titre posthume des textes et des photographies inédites de Benjamin Péret. J'essaie de montrer que « le » peuple est exposé à travers sa singularité artistique et que « les » peuples le sont à travers leurs caractéristiques matérielle, sociale et spirituelle, suggérant ainsi que le peuple et les peuples inventent perpétuellement leurs propres traditions.

O presente estudo busca mostrar a rede de relações artísticas e poéticas a partir da arte popular brasileira e seus desdobramentos a partir do modernismo. A partir da exposição « A mão do povo brasileiro », de 1969, de Lina Bo Bardi e do livro com textos e fotografias inéditas de Benjamin Péret, *Les arts primitifs et populaires du Brésil*, publicado postumamente, em 2017, desenvolveremos a hipótese da exposição do povo na sua singularidade artística e dos povos na sua dimensão material, social e espiritual a qual dá ao povo ou aos povos o caráter da invenção permanente da própria tradição.

This article examines the network of artistic and poetic relationships stemming from Brazilian popular art and its development from modernism. From the 1969 exhibition « A mão do povo brasileiro », [The Hand of the Brazilian People] by Lina Bo Bardi and the book with unpublished texts and photographs by Benjamin Péret, *Les arts primitifs et populaires du Brésil*, published posthumously in 2017, we suggest that the exhibition of the people in their artistic uniqueness and of the people in their material, social, and spiritual dimension imbues people or peoples with the permanent invention of their own tradition.

INDEX

Mots-clés : art populaire, Lina Bo Bardi, MASP, modernisme brésilien, Benjamin Péret, Brésil, XXe siècle

Palavras-chave : arte popular, Lina Bo Bardi, MASP, modernismo brasileiro, Benjamin Péret, Brasil, século XX

Keywords : popular art, Lina Bo Bardi, MASP, brazilian modernism, Benjamin Péret, Brazil, 20th century

AUTEURS

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

Eduardo Jorge de Oliveira est professeur assistant (Programme d'Études brésiliennes) à l'Institut de romanistique de l'Université de Zurich.

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7232-4077>.