

# **UNIVERSITÉ DES ANTILLES**

Faculté de Lettres et langues

**École doctorale pluridisciplinaire**

---

Thèse pour le doctorat en Arts plastiques

Hugues HENRI

**« 1914-2014, un siècle  
d'anthropophagie  
féminine dans l'art brésilien :  
pertinence et actualité ? »**

Sous la direction de Mr Dominique BERTHET, Professeur  
des universités.

Soutenue le : 28/11/2014, à la faculté de lettres du Campus de Schoelcher,  
97233.

Jury :

Présidente du jury : Mme Valérie Arrault, Professeur des Universités en Arts  
plastiques à Montpellier III.

Mr JIMENEZ Marc, Rapporteur, Professeur émérite des Universités en  
Esthétique, à Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Mr CHATEAU Dominique, Rapporteur, Professeur des Universités en  
Esthétique, à Paris I, Panthéon-Sorbonne.

Mr BERTHET Dominique, Directeur de thèse, Professeur des Universités en  
Esthétique à l'UA et à l'ESPE de Martinique.



**UNIVERSITE DES ANTILLES**

Faculté de Lettres et langues

**École doctorale pluridisciplinaire**

---

Thèse pour le doctorat en Arts caribéens

**TOME 1**

Hugues HENRI

***« 1914-2014, un siècle  
d'anthropophagie  
Féminine dans l'art brésilien :  
pertinence et actualité ? »***

Sous la direction de Mr Dominique BERTHET, Professeur  
des universités

## Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de thèse, Monsieur Dominique Berthet, pour les éclairages et les conseils qu'il a su m'apporter pour mener à bien mon travail.

Je veux aussi remercier Monsieur Felipe Chaimovich, commissaire d'exposition et directeur du Musée d'art moderne de São Paulo pour son aide, ses conseils et recommandations qui m'ont aidé à m'orienter et à rencontrer des acteurs importants du monde de l'art contemporain au Brésil.

Je suis redevable à Madame Maria Rossi, directrice de la bibliothèque du Musée d'art Moderne de São Paulo de son aide précieuse dans la mise à disposition des nombreuses ressources documentaires du MAM, sans lesquelles je n'aurai pas pu enrichir mes connaissances sur mon sujet de thèse.

Je suis très reconnaissant à Madame Mireille Mousnier, professeur émérite d'histoire médiévale, pour son aide méthodologique et ses corrections méticuleuses.

Enfin, je n'oublierai jamais mon ami Jorge Amado, qui m'a fait mieux connaître son pays et m'a fait découvrir l'anthropophagie dont il sera beaucoup question dans ma thèse.

J'exprime pour finir ma gratitude, en tant qu'ancien gaucher contrarié, dyslexique et dysorthographique, à Madame Lelièvre qui m'a rééduqué pendant plusieurs années, avec succès. Je lui adresse une pensée émue, car si je suis dans cette position de doctorant, c'est en grande partie grâce à elle.



## Sommaire

TOME 1 .....	
Remerciements .....	
RESUME.....	
<i>Abstract</i> .....	
MOTS CLEFS .....	
<b>Introduction - Problématisation -- Plan</b> .....	
1-Introduction.....	
2- Problématiques .....	
1° Questions préalables.....	
2° Question centrale.....	
3 - Plan.....	
<b>PARTIE 1</b> .....	
<b>ANTHROPOPHAGIE : ENTRE HISTOIRE, ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE ?.....</b>	
1-Quelles relations entre l'Anthropophagie et l'identité culturelle d'un pays comme le Brésil ? .....	
2 - Identité comme construction nationale post coloniale.....	
3 - Question primordiale de l'identité culturelle : Qui suis-je ? .....	
4- Oswald de Andrade : poète fondateur de l'anthropophagie?.....	
5- Autonomie de l'esthétique anthropophage ?.....	
6-Place de l'appropriation anthropophage .....	
7- <i>Pau -Brasil</i> : prémices esthétiques de l'anthropophagie initiale ?.....	
8 - Place des femmes artistes dans l'anthropophagie ? Rappel du rôle fondateur de Tarsila do Amaral.....	
<b>PARTIE 2</b> .....	
<b>CONTINUITE ANTHROPOPHAGE : ANITA MALFATTI/TARSILA DO AMARAL/MARIA MARTINS .....</b>	
1-Réflexion préalable sur la situation des femmes artistes dans l'histoire de l'art ?.....	

2-Anita Malfatti (São Paulo 1889-1964) .....	
3-Tarsila do Amaral (1886-1973).....	
4-Recentrage apporté par Lucette Petit sur la place centrale de Tarsila do Amaral.....	
5-Tarsila do Amaral : figure fondatrice de l'anthropophagie féminine.....	
6-Permanence de la démarche anthropophage chez Tarsila do Amaral .....	
7-Continuité anthropophagique entre Tarsila do Amaral et Maria Martins.....	

**PARTIE 3.....**

**RESURGENCE ANTHROPOPHAGE (1959-2014).....**

**Quelles continuités entre le noyau initial et cette résurgence anthropophage ?  
 Quelles continuités entre Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins et Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão ?.....**

**1-RESURGENCE DU RHIZOME ANTHROPOPHAGE ?.....**

- 1- Pourquoi un rhizome anthropophage ? .....
- 2- PRESENTATIONS SUCCINTES .....
- 1) Lygia Clark.....
- 2) Lygia Pape .....
- 3) Anna Maria Maiolino.....
- 4- Adriana Varejão: benjamine anthropophage.....

**2-ANALYSES DES DEMARCHES ANTHROPOPHAGES.....**

Préambule .....

- 1<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques d'appropriations.....*
- 2<sup>e</sup> Anthropophagie= problématiques de l'altérité .....*
- 3<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques du corps .....*
- 4<sup>e</sup> Anthropophagie = Postmodernité/Actualité contemporaine.....*
- Articulations transversales.....*

**1-Néo-concrétisme et appropriations expérimentales .....**

- 1-Dépassement de l'art concret .....
- 2-Le Manifeste du Néo-concrétisme de 1959: l'œil "corps" contre l'œil "machine" .....
- 3-Phénoménologie – expérimentation – décloisonnement.....

4-Art de la phénoménologie de la perception et politique du corps .....	
<b>2- APPROPRIATIONS GRAPHIQUES.....</b>	
1-Appropriations graphiques de Lygia Pape.....	
2-Appropriations graphiques par Anna-Maria Maiolino .....	
3- Appropriation du livre d'artiste .....	
4- Appropriation du Livre par Anna-Maria Maiolino.....	
<b>3-APPROPRIATION ANTHROPOPHAGE DU CINEMA ET DE LA VIDEO .....</b>	
1- Le "Cinema Novo" : cinéma anthropophage .....	
2-Lygia Pape : appropriation du "Cinema Novo" .....	
3- Films et vidéos anthropophages d'Anna-Maria Maiolino .....	
<b>TOME 2 .....</b>	
<b>4- APPROPRIATIONS DU CORPS.....</b>	
1-Ballets néo-concrets .....	
2- Du ballet, "Non-objet" néo-concret.....	
3- Lygia Clark : Appropriation de la participation (des corps) du public.....	
4- Les "Cheminants" : texte capital.....	
5- Relations œuvre /spectateurs : les propositions sensorielles.....	
6- Appropriations de l'antipsychiatrie de Ronald Laing .....	
7- Confrontations entre Lygia Clark et l'Actionnisme viennois d'Otto Muehl.....	
8- Appropriation des "propositions sensorielles" de Lygia Clark.....	
9- Le corps collectif dans la performance par Lygia Pape : <i>Divisor</i> , 1968.....	
<b>5-APPROPRIATIONS DU VOLUME ET DE L'ESPACE.....</b>	
1-Appropriation de l'espace néo-concret .....	
2-Appropriation de l'installation comme "l'œuvre totale" dans les Labyrinthes.....	
Appropriation d' <i>Archigram</i> : Du Pénétrable à l' <i>Eden</i> -- <i>Nids et Livings Pods</i> .....	
3- Lygia Pape : Séries d'assemblages et d'installations .....	
4- Installations anthropophages d'Anna-Maria Maiolino.....	
5 -Travail, matière et temps – comme expérience .....	
6 - Installations transgressives d'Adriana Varejão.....	

<b>REFLEXION SUR UN SIECLE D'ANTHROPOPHAGIE FEMININE DANS L'ART BRESILIEN : ACTUALITE ET PERTINENCE ?</b> .....	
1- Préambule .....	
2 - Pertinence dans l'existence de ce courant féminin anthropophage.....	
3 - Actualité de l'anthropophagie féminine.....	
<b>Conclusion</b> .....	
<b>ANNEXES</b> .....	
<b>PLANCHES D'ILLUSTRATIONS</b> .....	
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	
OUVRAGES, MONOGRAPHIES .....	
Catalogues d'Exposition .....	
Articles .....	
Colloques.....	
Thèses.....	
<b>TEXTES REPERES</b> .....	
<b>Manifeste Poésie Bois Brésil, 1924</b> .....	
<b>Manifeste anthropophage, 1928</b> .....	
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	
<b>INDEX DES NOMS PROPRES</b> .....	
<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	

## RESUME

Au début du vingtième siècle, une rupture radicale et fondatrice de modernité artistique eut lieu au Brésil. Cette modernité se démarque de celle d'Europe par la prise de conscience des distances géographiques, culturelles et politiques vis à vis de l'Europe et surtout de l'ancienne puissance coloniale, le Portugal, par la recherche de son identité à travers la multiplicité des métissages du Nouveau Monde, ses mythes et son histoire réelle décolonisée. L'avant-garde brésilienne émerge autour de 1928, à travers les *Manifestes anthropophages* d'Oswald de Andrade<sup>1</sup> (1890-1954) qui est donc le fondateur des anthropophagies, que l'on peut définir comme un indianisme à rebours. Le "mauvais sauvage" exerce sa critique contre les impostures du monde. « La "Descente anthropophagique" n'est pas une révolution littéraire, ni sociale, ni politique, ni religieuse. Elle est tout cela à la fois ! Sa loi est simple : Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi ! Loi de l'homme, loi de l'anthropophagie ! »<sup>2</sup>. Elle prescrit donc la dévoration des modèles importés et leur digestion dans l'hybridation au nom de l'identité brésilienne, par déplacement de concepts freudiens : « L'anthropophagie c'est la transformation permanente du Tabou (manger de l'homme) en Totem (de l'identité brésilienne) ! »<sup>3</sup>. Ici l'influence notable de la psychanalyse et de l'anthropologie est à resituer : le déplacement du tabou anthropophage demeure une transgression symbolique, une métaphore, mais la référence anthropophagique ne concerne pas que la période précolombienne, car elle se réactualise. Nous nous proposons d'étudier ce phénomène à travers quatre questions :

1°- Quelles relations existent entre l'anthropophagie, l'histoire, l'esthétique et l'idéologie ?

2°- Quelle est la place des femmes artistes brésiliennes dans l'émergence de ce mouvement, compte tenu de leur présence décisive dès l'origine ?

3°- Compte tenu de la résurgence rhizomique de l'anthropophagie dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle, y compris jusqu'à aujourd'hui, quelle est la place des femmes artistes dans ce phénomène ? Y a-t-il continuité avec l'époque fondatrice ?

---

<sup>1</sup> De Andrade, Oswald, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>2</sup> *Id. ibid.*, p. 284.

<sup>3</sup> *Id. ibid.*, p. 267.

4°- Etant donné ce qui précède, peut-on déduire qu'il existe un courant spécifiquement féminin dans l'anthropophagie d'hier et d'aujourd'hui ? Quelle est son importance réelle ? Quelles sont ses relations et postures par rapport à la postmodernité et à la mondialisation de l'art contemporain ?

## Abstract

At the beginning of the twentieth century, in Brazil, a radical artistic rupture took place, which marked the beginning of a new era. The resulting modernity differed from its European counterpart by the awareness of geographical, cultural and political distances that alienated Brazil from Europe and more specifically from its former colonial owner, Portugal. Brazilian modernity sought to define its identity through important basic elements that constitute the stuff that the New World is made of: cross-breeding, mythology and post-colonialism. The Brazilian avant-garde emerged around 1928 with the publication of *The Anthropophagy Manifesto* by Oswald de Andrade (1890-1954), who is thus the founder of the Anthropophagy, that we can define as a backward step into a reinvented form of "Amerindianness". The "bad savage" voices his criticism against impostures of the world. « Anthropophagy art is not a literary revolution, nor is it a social plea, nor a political pamphlet, nor a religious tract. It is all these things at the same time. Its law is simple: everything that is not me is of interest to me. The law of men is the law of Anthropophagy ». It thus prescribes eating up imported models and digesting them through the process of hybridization in the name of Brazilian identity. By displacing Freudian concepts, «Anthropophagy is the permanent transformation of the Taboo (man-eating) into a Totem (Brazilian identity) ». The permeating influences of psychoanalysis and anthropology need to be put in perspective: the displacement of the anthropophagous taboo remains a symbolic act of transgression, a metaphor, but the anthropophagic reference does not concern the pre-Columbian period, because it is updated. We propose to study this phenomenon through four questions:

1°- What are the relations between Anthropophagy, history, esthetics and ideology?

2°- What is the place of women Brazilian artists in the emergence of this movement, taking into account their decisive presence right from the start?

3°- Taking into account the resurgence of Anthropophagy from the second half of the 20th century onwards, what is the place of women artists in this phenomenon? Are they pursuing the same interests as the founders of the movement?

4°- Can we deduce that there exists a specifically female genre within the anthropophagic movement of yesterday and of today? If so, what is its relevance? Where does it stand with respect to the contemporary concepts of post-modernity and globalization in the present-day art world ?





## MOTS CLEFS

### **Français/English**

Altérité : *Otherness*

Anthropologie : *Anthropology*

Anthropophagie : *Anthropophagy*

Appropriation : *Appropriation*

Art contemporain : *Contemporary Art*

Assimilation : *Assimilation*

Cannibalisme : *Cannibalism*

Colonialisme : *Colonialism*

Dévoration : *Devoration*

Hybridation : *Hybridization*

Identité : *Identity*

Idéologie : *Ideology*

Intégration : *Integration*

Métissage : *Interbreeding*

Modernité : *Modernity*

Modernisme : *Modernism*

Mondialisation : *Globalization*

Pertinence : *Relevance*

Primitivisme : *Primitivism*

Postmodernité : *Postmodernity*

Synchrétisme : *Syncretism*



## Introduction – Problématisation -- Plan

### 1-Introduction

Depuis l'irruption de l'esthétique de la modernité au Brésil, lors de la "Semaine de l'Art moderne", à São Paulo en 1922, le processus d'autonomisation de l'art moderne au Brésil s'est caractérisé par un certain nombre de ruptures et de continuités. Elles ont concerné l'appropriation de certaines caractéristiques esthétiques de la modernité européenne, celles notamment inspirées par le *Futurisme* italien de Marinetti, par le *Surréalisme* français d'André Breton, aussi bien dans la poésie que dans les arts plastiques. Progressivement, cette intégration moderniste s'est doublée d'une autonomisation esthétique, identitaire qui a permis à la modernité brésilienne de se distinguer, de s'éloigner de ses modèles européens.

Le moment déterminant de cette singularisation brésilienne fut l'émergence de l'Anthropophagie, mouvement esthétique fondé via la publication d'un *Manifeste Anthropophage* par Oswald de Andrade (1890-1954) en 1928, proclamant sa spécificité par la réappropriation métaphorique du cannibalisme des peuples autochtones brésiliens Tupi-Guarani. Le manifeste anthropophage élaboré par Oswald de Andrade prône la dévoration symbolique de l'autre, l'Occidental, car ce qui intéresse l'anthropophage, c'est ce qui n'est pas sien, c'est-à-dire l'autre qu'il faut dévorer, en choisissant chez celui-ci le meilleur de lui-même.

L'anthropophagie est prise ici comme métaphore d'un acte archaïque analysé par l'anthropologie qui l'associe à des peuples primitifs. Acte dont la socialisation s'appelle le cannibalisme exogène pratiqué par les peuples autochtones du Brésil d'avant la colonisation. La capture puis la dévoration de prisonniers naît de la rencontre avec l'autre puis de l'incorporation d'un autre corps, celui de l'autre par la manducation, le démembrement du corps de l'autre. Dans ce processus, quelle est la part de la rencontre et de la relation à l'autre ? Quelles sont les relations entre incorporation et altérité ? Altération ou appropriation d'attributs de l'autre ? L'anthropophagie est-elle une simple digestion ou un processus d'appropriation et de

reconstruction identitaire ? Quelles sont les relations entre le moi et le ça dans l'anthropophagie ? Quelle est la part de l'anthropologie et de la psychanalyse dans l'émergence de l'anthropophagie artistique ? Dans l'appropriation métaphorique de l'anthropophagie, quelles sont les intentions, les raisons, les principes d'actions idéologiques et esthétiques qui sont mobilisés ? L'appropriation est définie par Dominique Berthet comme concept :

« Le concept d'appropriation renvoie à plusieurs démarches, l'une se situe du côté du vol, de l'usurpation, de l'escroquerie, de la falsification. "S'approprier" signifie alors s'attribuer la propriété d'une chose dite, pensée, écrite, réalisée par un autre. Pris dans ce sens, s'approprier c'est ravir, s'emparer, s'attribuer, voler, capturer. Toutefois, une autre démarche se situe, elle, du côté de la distanciation, du prélèvement, du réinvestissement personnel, de l'emprunt, voire de l'imprégnation. Il s'agit alors au contraire, d'un dialogue, d'une écoute, d'une expérience de l'altérité »<sup>4</sup>.

Oswald de Andrade fait référence dans son *Manifeste anthropophage* aux récits de voyageurs comme Jean de Lery, explorateur français du XVI<sup>e</sup> siècle. Il cite aussi le célèbre texte de Michel de Montaigne dans ses *Essais*, le chapitre XXXI, titré « Des Cannibales ». La nature socialisée et ritualisée du cannibalisme des Tupinambas y est décrite et resituée dans ce plaidoyer humaniste que rédige Montaigne. De là découla une extrapolation exotique sur le mythe du "Bon sauvage", développé par Jean-Jacques Rousseau au XVIII<sup>e</sup> siècle. Or c'est justement contre cette vision ethnocentriste européenne que réagit Oswald de Andrade quand il déclare dans son *Manifeste* :

« L'anthropophagie est la pensée de la dévoration critique de l'héritage culturel universel élaboré non à partir de la perspective soumise et conciliante du bon sauvage, mais selon le point de vue désabusé du mauvais sauvage dévorateur de Blancs »<sup>5</sup>.

Comment est né le concept de l'anthropophagie ? Au départ, Tarsila do Amaral, femme artiste-peintre, compagne de Oswald de Andrade, lui offrit pour son anniversaire, le 11 janvier 1928, un tableau qu'elle venait de terminer de peindre. Baptisé *Abaporu*, signifiant "l'anthropophage" en langue tupi-guarani, cette peinture a fait naître chez Oswald de Andrade et Raul Ropp l'idée de créer un mouvement artistique moderniste. Immédiatement après sont apparus le *Club de l'Anthropophagie* et la *Revue d'Anthropophagie*, moyen de diffusion des idées du groupe. Dans cette même revue en 1928, Oswald a lancé son *Manifeste anthropophage* proposant à partir de la notion de "primitif", une vision critique de l'héritage culturel brésilien basée sur l'appropriation sélective et la possibilité de réinvention constante.

---

<sup>4</sup> Berthet, Dominique, « Avant propos », *Art et appropriation*, Matouri, Ibis rouge, 1898, p. 8.

<sup>5</sup> De Campos, Haroldo, « Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira », in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 234. Trad. Hugues Henri, 2014.

Le *Manifeste* s'approprie certains des thématiques les plus représentatives des avant-gardes européennes et digère une série d'auteurs qui ont thématiqué le cannibalisme, parmi lesquels *Totem et Tabou* de Freud : Oswald de Andrade déclare qu'il faut toujours dévorer le tabou (manger de l'homme) pour forger le totem (de l'identité brésilienne). Le *Manifeste anthropophage* s'inscrit ainsi comme une anticipation politique des luttes futures de décolonisation et de reconquête des identités nationales par les néo-colonisés d'Afrique, d'Asie et d'ailleurs : Cette "descente anthropophagique" est d'abord une arme défensive, une provocation à l'encontre de la domination occidentale. Elle est aussi une revendication de l'identité brésilienne métissée par tous les apports exogènes et endogènes. Elle est refus des hiérarchies occidentales entre arts nobles et arts mineurs, entre pseudo pureté raciale et métissages. Cette posture est aussi politique, dans la mesure où elle refuse toute domination sociale, politique et culturelle ; cela se traduit par la posture politique, rebelle et esthétique de ses membres, contre les dictatures de l'Estado Novo de Getulio Vargas entre 1937 et 1946 et celle des généraux entre 1964 et 1985, pour leurs successeurs artistes.

Pour autant, l'anthropophagie artistique a été inventée par une femme artiste, Tarsila do Amaral et ce rôle fondamental a souvent été évacué. N'y aurait-il pas un lien entre son rôle fondateur et le fait que certains des membres les plus éminents de l'anthropophagie postérieure aient été des femmes artistes ? Il faut ne jamais oublier qu'en 1945, donc à la fin de la Seconde Guerre mondiale et après la chute de la dictature de Getulio Vargas, Oswald de Andrade avait présenté au "Premier congrès brésilien de philosophie" un long essai intitulé *La marche des utopies*, dont l'épine dorsale de l'argumentation était déjà l'appropriation de la culture matriarcale des Indiens Tupinamba dont il appelait au retour dans une vision prophétique d'une société néo-communiste et matriarcale. Y aurait-il une dimension spécifiquement féminine de l'anthropophagie brésilienne datant de l'origine du mouvement et se prolongeant jusque dans ses représentantes contemporaines ?

Quoi qu'il en soit, il faudra d'abord évaluer l'importance de l'anthropophagie féminine dans l'histoire de l'art brésilien et réfléchir à sa permanence, pour savoir si elle est toujours d'actualité dans l'art contemporain en contexte mondialisé et si sa présence éventuelle est porteuse d'avenir. Au regard de certains indices le laissant penser, quelle marge objective pourrait apparaître dans l'analyse des œuvres, des écrits afférents pour asseoir cette affirmation ? Au-delà des points d'appui qui viendraient à consolider cette

affirmation, cette actualité de l'anthropophagie féminine rend-t-elle compte d'un phénomène résiduel, ou de l'ensemble de la production artistique brésilienne ? Pourrait-il s'agir d'une forme de recyclage postmoderne, ou bien au contraire d'une posture spécifiquement brésilienne face à la mondialisation ? Y a-t-il une prédominance féminine dans l'anthropophagie contemporaine ? Quelle est son importance en tant que posture face à la mondialisation de l'art contemporain ?

## 2- Problématiques

### 1° Questions préalables

#### *Nature idéologique et ou esthétique de l'anthropophagie ?*

La naissance de l'anthropophagie comme esthétique et idéologie est historiquement située dans la constitution de la modernité culturelle et artistique au Brésil au début du XX<sup>e</sup> siècle. Pourquoi apparaît-elle à ce moment précis ? Quelles sont les prémices de cette apparition ? Qu'est-ce qui la distingue de ce mouvement moderniste brésilien en termes de contenus et de réflexion théorique sur les deux plans idéologique et esthétique ?

En quoi les caractéristiques néocoloniales du Brésil d'après l'indépendance influent-elles sur ces contenus idéologiques et esthétiques ? Quels facteurs sont décisifs dans cette émergence ? Est-ce la situation économique après l'abolition tardive de l'esclavage ? L'immigration massive entre 1822 et 1928 et les problèmes posés par son intégration ? L'hétérogénéité ethnique des peuplements brésiliens ? L'hétérogénéité des régions ? Dans ces circonstances, comment se situe l'anthropophagie par rapport à la question identitaire ? En quoi l'anthropophagie apporte-t-elle des réponses à cette question de l'identité nationale brésilienne ? Comment se situe-t-elle par rapport la question du nationalisme, comme ressort de l'identité et comme idéologie conquérante au début du XX<sup>e</sup> siècle ? Comment prend-t-elle en compte les questions de l'immigration massive au Brésil à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Quelle est sa position quand à l'hétérogénéité des composantes de sa population, aux niveaux ethniques, sociaux et régionaux ? Quels sont ses postures et engagements face aux dictatures et aux totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle ? En quoi est-elle une esthétique ? Quels sont ses rapports avec la modernité ?



## 2° Question centrale

### **Place des femmes artistes brésiliennes dans l'introduction de concepts esthétiques et dans les productions artistiques de l'anthropophagie initiale et postérieure ?**

Les écrits et les manifestations esthétiques et artistiques du noyau initial de l'anthropophagie sont-ils de nature homogène, cohérente, susceptible de fonder une esthétique à part entière ou demeurent-ils fragmentaires, expérimentaux, relevant d'une tentative plus idéologique qu'esthétique ? Le fait que ce soit une femme artiste qui en soit à l'origine, qu'elle en ait inventé la première traduction plastique et attribué le qualificatif esthétique traduit-il une place prédominante féminine dans l'anthropophagie dès sa naissance ? Les références nombreuses et réitérées d'Oswald de Andrade à la société matriarcale primitive du "Pindorama" laissent-elles entendre une dimension féminine de l'anthropophagie artistique ? La vision utopique d'Oswald de Andrade datant de 1946, d'un retour futur du matriarcat se substituant au patriarcat actuel permet-elle d'assoir l'hypothèse d'une réactualisation féminine de l'anthropophagie ? Dès l'origine de la création plastique sous le signe de l'anthropophagie, la place des femmes y est première avec Tarsila do Amaral : y'a t-il un lien, une causalité, une spécificité entre l'anthropophagie dans ses différentes périodes et la part importante prise par des artistes femmes dans ses manifestations plastiques à des périodes successives ? Peut-on parler d'une anthropophagie féminine ?

Le fait qu'une partie importante de l'anthropophagie postérieure ait été constituée par des femmes artistes traduit-il la permanence de cette anthropophagie féminine ? Dans ce cas, quelle est la part strictement féminine dans la réflexion théorique, idéologique et esthétique dans l'anthropophagie initiale et postérieure ? Y'a t-il une relation avec l'émergence des luttes féminines au XX<sup>e</sup> siècle ? L'anthropophagie renvoie bien évidemment au corps, donc quelle est la place du corps, de l'organique dans l'art contemporain brésilien susceptible d'appartenir à ces démarches artistiques et féminines de l'anthropophagie ? Dans l'incorporation d'influences de l'art moderne et contemporain par les anthropophages femmes artistes brésiliennes, quelle en est la part spécifique relevant d'une anthropophagie féminine ? Quelles sont les relations entre centre et périphérie, entre régions et mondialisation ? L'anthropophagie féminine propose-t-elle le métissage et l'hybridation comme devenir universel ? Cette posture anthropophage féminine permet-elle la différenciation identitaire dans la création

artistique contemporaine au sein du contexte mondialisé? Quelles sont les relations entre l'anthropophagie féminine actuelle et l'affirmation d'identités spécifiques, dans leur maintien par la conciliation des différences ?

Pour cerner ce courant féminin de l'anthropophagie brésilienne, des origines à nos jours, soit de 1914 à 2014, nous privilégierons les femmes artistes qui ont exercé un rôle décisif et durable, en innovant dans l'appropriation et l'intégration d'influences endogènes et exogènes, en assumant leur posture anthropophage dans leurs œuvres, leur démarche et leurs écrits.

Par conséquent nous nous intéresserons à sept artistes femmes représentatives des différentes périodes de l'anthropophagie : Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins, pour le noyau initial de la 1<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino et Adriana Varejão, pour la résurgence rhizomique de la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle. De fait, d'autres artistes brésiliens et occidentaux seront évoqués dans l'analyse esthétique ou contextuelle qui se fera à l'aide des problématiques suivantes :

### ***1<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques d' appropriations***

- a) Permanence des appropriations depuis Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral jusqu'à Adriana Varejão : cela concerne-t-il les avant-gardes de la modernité et les mouvances contemporaines européennes et nord-américaines ?
- b) Distinction entre les différents niveaux de dévoration : digestion systématique/intégration sélective/appropriation et distanciation/incorporation et hybridation/simulacre postmoderne/parodie et pastiche au second degré ?
- c) Dépassements/déplacements/décentrement/transgressions. Appropriations de nouveaux moyens, médias, postures. Débordements, décontextualisations et décloisonnements ?
- d) Intégration de contenus extérieurs à l'art : philosophiques, scientifiques, historiques, politiques, etc. Appropriations anthropologiques, sociologiques, phénoménologiques, psychanalytiques, etc. ?
- e) Spécificités féminines dans ces différents types d'appropriations ?

### ***2<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques de l'altérité***

- a) Relation à l'autre et représentations de soi, de l'autre ?

- b) Constitution d'une identité nationale et culturelle ?
- c) Métissages/hybridations/syncrétismes ?
- d) Ouverture /repli nationaliste ; centre/périphérie ?
- e) Postures sociales et politiques : interférences art/société ; anti-art/participation du public ?
- f) Spécificités féminines dans ces différents types de relations à l'altérité ?

### **3<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques du corps**

- a) Place de l'organique : suggéré ; mobilisé ; exposé ?
- b) Le corps de l'œuvre ; du corps à l'œuvre ?
- c) L'œuvre du corps : le corps matériau perceptuel ; le langage du corps ; le corps en action ; le sensoriel ?
- d) Statuts du corps : images du corps/métamorphoses du corps/corps morcelé, éclaté, déformé, travesti, reconstitué ?
- e) Spécificités féminines dans ces problématiques du corps ?

### **4<sup>e</sup> Anthropophagie = Postmodernité/Actualité contemporaine**

- a) Permanence de l'anthropophagie dans le contexte postmoderne : continuité ou rupture ; itinéraires ; fonctionnement rhizomique ; dévoration anthropophage de la dévoration postmoderne ; simulacre et appropriationnisme ou persistance critique et autonomie ?
- b) Contamination et subversion du marché de l'art mondialisé ?
- c) Résistance à la dilution de la diversité culturelle et identitaire/Multiculturalisme/Transculturalisme ?
- d) Spécificités féminines dans ces différents types de postures ?

### **Articulations transversales**

Elles reprennent ces différentes problématiques en créant des passerelles flottantes, rhizomiques selon les moments du développement, sans apparaître aussi planifiées que comme elles sont exposées ci-dessus, mais en fonction des rapprochements entre les œuvres, les écrits et les démarches des différents artistes ; elles font l'objet d'une réflexion théorique rigoureuse en fin de 3<sup>e</sup> partie.



### 3 - Plan

Dans la première partie, nous allons définir l'anthropophagie, sa nature, ses spécificités. Les questions qui se posent alors sont de savoir si l'anthropophagie est de nature seulement idéologique ou bien esthétique ? Qu'est-ce qui la provoque ? En quoi les singularités de l'histoire coloniale brésilienne expliquent-elles certaines de ses particularités ? Y aurait-il des formes pré-anthropophages dans cette histoire ? Nous verrons les relations qu'elle entretient avec le modernisme brésilien en général et ce qui l'en distingue en insistant sur l'importance centrale de l'appropriation d'influences étrangères, occidentales en majorité, artistiques, culturelles, scientifiques acceptées comme telles mais intégrées dans la construction d'une identité culturelle et artistique autonome, sans repli nationaliste, ni régionaliste. Nous verrons en quoi l'anthropophagie est une ouverture sur l'autre, par le refus des exclusions ethniques, sociales et culturelles, prônant au contraire l'assimilation des immigrants, l'acceptation des métissages, la revendication des hybridations et aussi le refus des hiérarchies entre arts majeurs et mineurs, comme autant d'éléments structurants dans la constitution de l'identité collective du Brésil, aux niveaux artistiques et culturels.

En deuxième partie, nous verrons la place décisive que prennent dès l'origine de l'anthropophagie, dans son surgissement, les femmes artistes brésiliennes qui vont la susciter plastiquement, en généralisant l'appropriation des innovations artistiques des avant-gardes européennes : *Expressionnisme* allemand chez Anita Malfatti, *Cubisme* et *Futurisme* chez Tarsila do Amaral, *Surréalisme* chez Maria Martins. Parallèlement, nous tenterons de démontrer en quoi ces femmes artistes se distinguent par l'invention d'un noyau central de notions opératoires décisives, comme : la généralisation de la dimension organique, la métamorphose des règnes animaux/végétaux/minéraux, l'incorporation et le dédoublement, la gestation, l'éclosion, l'hybridation. Ces notions vont permettre l'émergence d'une esthétique spécifiquement féminine dans l'anthropophagie que nous veillerons à mettre en relief dans le noyau initial par rapport à leurs homologues brésiliens et internationaux.

En troisième partie, nous analyserons la nature rhizomique de la résurgence anthropophage d'après la 2<sup>e</sup> guerre mondiale. Nous verrons dans quelle mesure les discontinuités historiques, géographiques, générationnelles, artistiques et esthétiques qui caractérisent cette résurgence, s'apparentent au rhizome tel que défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* :

« Le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimension, mais aussi comme ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphosera en changeant de nature. [...] A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure arbre. Le rhizome est une anti-généalogie. [...] Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »<sup>6</sup>.

Cette notion de rhizome semble caractériser l'évolution collective d'un noyau de femmes artistes comprenant Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino qui s'éloignent rapidement de l'art concret pour s'approprier par réactualisation anthropophage, d'autres influences de l'art occidental comme le *Body art*, *Fluxus*, le *Minimal Art* et l'*Arte Povera*. Nous insisterons sur leurs nouvelles démarches et modalités d'appropriation de nouveaux médias et moyens mis en œuvre : cinéma expérimental, vidéo, performances individuelles ou collectives, passages systématiques du plan au volume, à l'assemblage, à l'installation. Nous verrons en quoi les notions caractéristiques de l'anthropophagie féminine originelle persistent, se diversifient et se réactualisent à travers ces évolutions précitées jusque chez Adriana Varejão dans sa production contemporaine.

Enfin, nous établirons une réflexion théorique d'ensemble destinée à vérifier la validité de l'hypothèse de départ, à savoir l'existence de l'anthropophagie féminine, sa pérennité dès l'origine jusqu'à son évolution contemporaine, en relation avec la situation de l'art contemporain, au Brésil et au niveau international, dans le contexte de la mondialisation.

---

<sup>6</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, « Introduction : rhizome », *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 32.



## **PARTIE 1**

### **ANTHROPOPHAGIE : ENTRE HISTOIRE, ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE ?**





## 1-Quelles relations entre l'Anthropophagie et l'identité culturelle d'un pays comme le Brésil ?

« Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Economiquement. Philosophiquement ! »<sup>7</sup>.

### Initialement, lors de la "Découverte"

« Qui suis-je ? Qu'est-ce qui l'emporte en moi de l'inné ou de l'acquis ? Suis-je la synthèse d'une petite part unique d'inné et d'une immense part d'acquis partagés ? Que dois-je aux autres dans la construction de mon moi ? Voilà un questionnement dans lequel tout être humain peut se reconnaître »<sup>8</sup>. Comment cerner l'identité culturelle d'un pays continent comme le Brésil, sans tenir compte de la complexité sociale, historique de ce pays et sans tenter au préalable de définir ce concept d'identité collective qui sous-tend ce projet. Il faut aussi discerner et analyser le mécanisme de formation et d'évolution de l'identité culturelle brésilienne et voir où, quand et comment intervient l'anthropophagie ? Le Brésil découvert par les Portugais en 1500 avec la flottille de trois caravelles commandée par Pedro Álvares Cabral, existait auparavant à travers les peuplements autochtones dont les Tupi-Guarani qui vont se trouver au contact direct des envahisseurs européens. Ils seront la référence centrale d'Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*, paru en 1928, notamment à travers sa célèbre formule : « Tupi or not Tupi, that is the Question »<sup>9</sup>, jeu de mots détournant la célèbre tirade d'*Hamlet*<sup>10</sup>, associant dans ce raccourci humoristique la question de l'identité brésilienne et celle du peuple autochtone Tupinamba. Aujourd'hui, cette question identitaire taraude toujours la conscience brésilienne :

« Le Brésil est essentiellement un corps situé en Amérique, mais à l'âme forgée par des étrangers, qui de l'Indien original, n'ont que fort peu tenu compte. Américains irréversiblement européanisés, au sang nourri d'une sève africaine et au caractère pourri de divers pigments

---

<sup>7</sup> Andrade, Oswald de, « Manifeste anthropophage » *Anthropophagies*, Paris Flammarion, trad. Jacques Thériot, 1982, p. 267.

<sup>8</sup> Lucia Silva, Joseane, « L'anthropophagisme » dans *l'identité culturelle brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 6.

<sup>9</sup> De Andrade, Oswald, « Manifeste anthropophage », *op. cit.*, p. 268.

<sup>10</sup> Shakespeare, William, *La tragique histoire d'Hamlet, Prince du Danemark*, tragédie créée entre 1596 et 1601, livret publié en 1601.

d'autres terres, c'est ainsi que s'explique notre condition brésilienne. C'est ainsi que tout pays s'est fait, voyant son territoire se peupler de figures du dehors et de loin, et son esprit s'équilibrer par le mélange d'incessantes importations de contraires. La différence est que certains ont déjà réalisé le principal du processus, alors que d'autres, comme le Brésil se trouvent sur la pente ascendante »<sup>11</sup>.

## Rencontre de l'autre, premières représentations de l'anthropophage

Dominique Berthet a consacré plusieurs ouvrages, essais et articles à la problématique de la rencontre. Dans l'un d'eux, il définit ainsi cette problématique :

« Le terme "rencontre" couramment utilisé renvoie à une diversité de situations qui n'ont pas toutes les mêmes implications. Elle se définit à la fois comme un coup de dés, un combat, un duel, une circonstance fortuite, la mise en contact de deux personnes par hasard, ou de manière concertée, prévue, le fait d'aller vers quelqu'un qui vient, d'aller au-devant. On parle aussi de mauvaise rencontre et de malencontre »<sup>12</sup>.

Dans le contexte des *Découvertes*, par l'Europe de l'Amérique du Sud, il s'avère que ce dernier sens de "Malencontre" hasardeuse soit plus approprié. Cette découverte du Brésil fut le fruit du hasard, car la flottille portugaise de Cabral semble s'être déroutée vers l'Ouest pour trouver des vents favorables afin de descendre vers l'Afrique du Sud, atterrissant ainsi par le plus grand des hasards sur la côte brésilienne. Quoiqu'il en soit, la rencontre avec l'Autre eut lieu :

« [...] il convient de lui donner un relief particulier en l'associant à un autre terme. On parlera alors de "rencontre déterminante". Ainsi la rencontre déterminante ne concerne-t-elle que certaines formes de rencontre qui renvoient à un moment particulier, hors du commun, pouvant concerner aussi bien quelque chose de favorable et de positif que quelque chose de dramatique et de douloureux. En ce sens, cette rencontre se distingue du simple contact, de la simple mise en présence. Elle n'est pas sans lendemain et sans conséquences. Elle est rare, c'est un événement qui ouvre sur du nouveau »<sup>13</sup>.

On ne saurait mieux dire pour qualifier la surprise portugaise et tupi-guarani lors de leur rencontre mutuelle. L'enchantement initial des Européens eut sans doute lieu, mais ne dura guère, face aux manifestations "suspectes" des Indigènes qui ne tardèrent pas à manifester leur agressivité face aux tentatives d'invasion, de conversion et d'annexion par les Européens :

« La rencontre peut tout autant être associée à l'émerveillement, à l'enchantement, au ravissement, qu'au drame, à la tragédie, à la catastrophe. La raison en est qu'elle renvoie aussi bien à la conjonction heureuse qu'au combat. Dans le premier cas, que nous nommerons

---

<sup>11</sup> Roberto Pontual, « anthropophagie et/ou construction : une question de modèles », *Modernité*, catalogue d'exposition, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1988-89, pp. 206.

<sup>12</sup> Berthet, Dominique, « Avant propos », *Une esthétique de la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 9-10.

<sup>13</sup> *Id. ibid.*, p. 10.

"rencontre-fascination", la rencontre relève du mystère, de la surprise, de l'étonnement, de l'imprévisible »<sup>14</sup>.

Cette rencontre initiale avec l'autre lors de la découverte portugaise du Brésil, cette prise de conscience de l'altérité va se traduire par l'ostracisme des Portugais vis-à-vis de ces peuples autochtones, c'est-à-dire par la négation de l'autre qui va entraîner un ethnocide de ces derniers, considérés comme dénués d'âme, d'humanité, car "nus, féroces et cannibales" comme les décrivait alors Hans Staaden, arquebusier allemand, mercenaire au service des Portugais et fait prisonnier par les Tupinamba, qui menacèrent de le manger.

« Une autre forme de rencontre peut aussi entraîner un bouleversement, faire basculer l'existence, c'est la "rencontre-collision". Celle-ci est terrible, impitoyable, meurtrière. Elle est sauvage, cruelle, barbare. L'histoire est pleine de ces "rencontres-conquêtes", y compris dans notre période contemporaine. Or, il s'avère que ces deux formes de rencontre déterminante s'accompagnent d'effets imprévisibles, ouvrent sur une réalité nouvelle, une donnée nouvelle, un présent nouveau. En cela, la rencontre est mouvement, elle est un phénomène actif. Dans les deux cas, au sens propre comme au sens figuré, elle est un choc. Après plus rien n'est pareil. Elle est une bascule. La "rencontre-basculé" est troublante et marquante, imprévisible et irréversible »<sup>15</sup>.

Cette rencontre bascule a changé définitivement le cours des choses après la rencontre entre Européens et Indigènes. Elle s'est faite dans l'incompréhension mutuelle et la déformation de l'"Autre" perçu comme monstre barbare par l'Européen. C'est effectivement cette négation de l'"Autre" qui s'est passée, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, au Brésil, dans ce face-à-face entre le mercenaire allemand Hans Staaden et ses geôliers tupinambas. Cet aventurier fut d'ailleurs à l'origine par la publication de son récit illustré, des premières représentations diabolisées des autochtones brésiliens et notamment de figures féminines anthropophages et de scènes de démembrement et de dévoration cannibales collectives qui ont inspirées directement des gravures réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle par le graveur-éditeur Théodore de Bry, citoyen hollandais établi à Strasbourg, devenu alors une des capitales de l'imprimerie naissante : voir la planche d'illustrations n°1, illustrations n°1 & 2.

Cette fameuse série de gravures intitulée "*Americae Pars*"<sup>16</sup>, illustre l'édition des récits des premiers voyageurs européens aux Indes occidentales, plus particulièrement au Brésil. Le plus fameux en est raconté par Jean de Léry (1534-1613)<sup>17</sup>, jeune cordonnier calviniste qui participa à la fondation entre 1557 et 1563 de la colonie

---

<sup>14</sup> *Id. ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> *Id. ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> De Bry, Théodore, *Grands Voyages, America tertia pars*, Vol. II, BNF, département des Estampes et de la photographie, EC-7 (D.2)-FOL.

<sup>17</sup> De Léry, Jean, *Les indiens du Brésil*, Paris, Mille et une nuit, 2005.

française australe par l'amiral Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1572), sur une île à côté de Niteroi dans la baie de Rio de Janeiro. Léry raconte la rencontre et la cohabitation pacifique entre Français catholiques et calvinistes et Indiens Tupinambas cannibales, tous alliés contre les Portugais catholiques. Ce récit est d'abord un témoignage exceptionnel sur la vie des autochtones que Léry a observé sans *a priori* ni jugement moral, il est d'ailleurs considéré comme le prototype des approches ethnologiques, Claude Lévi-Strauss le décrit ainsi comme : "Le bréviaire de l'ethnologue moderne". Voir la planche d'illustrations n°1, illustration n° 4.

L'autre récit concerné : *Nus, féroces et anthropophages*, est celui d'Hans Staaden<sup>18</sup>, citoyen allemand de Hambourg devenu marin puis arquebusier au service des Portugais en 1547. Celui-ci fut fait prisonnier par les Indiens Tupinamba et demeura plusieurs mois dans l'incertitude de son sort, car il avait été assimilé à un envahisseur, donc il était destiné à être dévoré au nom de la vengeance des Indiens Tupis à l'égard des Portugais. Il parvint à monnayer sa survie en échange de la protection de ses geôliers Indiens par la médecine supposée de son Dieu, puis réussit enfin à leur fausser compagnie en s'embarquant clandestinement sur un bateau français dont l'équipage entretenait des rapports pacifiques et commerciaux avec les Tupinambas. De retour en France en 1557, il y raconta ses mésaventures et les fit publier en accompagnant le récit découpé en 53 chapitres associés à 50 xylogravures d'illustrations. Son témoignage constitue lui aussi un des plus anciens traités ethnologiques sur l'Amérique méridionale. Voir la planche d'illustrations n°1, illustration n°3 et planche n° 3, illustrations n° 1 & 2.

L'iconographie des gravures de Théodore de Bry rend compte minutieusement du récit des voyages de Léry et reprend les gravures rustiques du récit de Staaden en introduisant dans la représentation des autochtones, l'exotisme révélateur de sa méconnaissance des Indiens, dont la morphologie et la physionomie relèvent des mythes et des stéréotypes occidentaux. Voir la planche d'illustrations n°2, illustrations n° 1 & 2.

## **Contrepoint humaniste : Michel de Montaigne**

---

<sup>18</sup> Staaden, Hans, *Nus, féroces et anthropophages*, Paris, Métailié, 2005.

A l'opposé de ces clichés, l'humaniste Michel de Montaigne qui interrogea à la même époque plusieurs Tupinambas rencontrés à Dieppe, s'oppose à cet ostracisme :

« Voilà comment il se faut garder de s'attarder aux opinions vulgaires, et les faut juger par la voix de la raison, non par la voix commune. J'ai eu longtemps avec moi un homme<sup>19</sup> qui avait demeuré dix ou douze ans en cet autre monde, qui a été découvert en notre siècle, en l'endroit où Villegagnon prit terre, qu'il surnomma la France Antarctique [...] Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage »<sup>20</sup>.

Montaigne se montre perspicace dans son approche pré-ethnologique des "Cannibales" tupinamba et pousse même l'étude comparative avec la société européenne de l'époque jusqu'à remettre en question le modèle platonicien de la *République*, anticipant ainsi sur le relativisme culturel :

« Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer, par tourments et par gênes, un corps encore plein de sentiment, le faire rôtir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons, non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), que de le rôtir et manger après qu'il est trépassé. [...] Ces nations me semblent donc barbares de cette manière : pour avoir reçu fort peu de façon de l'esprit humain, et pour être encore fort voisines de leur naïveté originelle. Les lois naturelles leur commandent encore, fort peu abâtardies par les nôtres, mais c'est dans une telle pureté qu'il me prend quelquefois déplaisir que la connaissance n'en soit venue plus tôt, du temps qu'il y avait des hommes qui eussent su juger mieux que nous. [...] C'est un peuple, dirais-je à Platon, dans lequel il n'y a aucune espèce de trafic, nulle connaissance des lettres, nulle science des nombres, nul nom de magistrat ni supériorité politique, nul usage de service (c'est-à-dire, pas d'esclavage), ni richesse, ni pauvreté, nul contrat, nulle succession, nul partage, nulle occupation qu'oisive, nul respect de la parenté que commun, nul vêtement, nulle agriculture, nul métal, nul usage du vin ou du blé. Les paroles mêmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la médisance, le pardon : inouïes. Combien il trouverait la République qu'il a imaginée loin de cette perfection »<sup>21</sup>.

Quelque temps avant le moment où furent écrits ces pages par Montaigne, eut lieu à Rouen en 1550, un événement révélateur de la rencontre : à l'occasion du couronnement du Roi Henri II, on présenta un spectacle extraordinaire sur la rive de la Seine : une forêt du Brésil, dont les troncs étaient peints d'incarnat, couleur de braise du "Pau-Brasil"<sup>22</sup>, et au sein de cette forêt insolite, il y avait trois cent Indiens nus, parmi lesquels une cinquantaine d'authentiques autochtones brésiliens, qui dansaient tous au son des maracas, jouaient avec des balles en caoutchouc, faisaient du troc, dormaient dans des hamacs, se battaient, fumaient, etc. C'était une véritable anticipation des fameux "Zoos humains" de l'Exposition Coloniale de 1931, à Paris, Porte Dorée, où

---

<sup>19</sup> Le secrétaire de Michel de Montaigne fit partie de l'expédition de Villegagnon.

<sup>20</sup> De Montaigne, Michel, « Des Cannibales », chapitre XXXI, *Essais*, Paris, Gallimard, col. Quarto, 2009, p. 83.

<sup>21</sup> *Id. ibid.*, pp. 85-89.

<sup>22</sup> Le Pernambouc, bois de Pernambouc, bois-brésil ou *Pau-Brasil* est une espèce d'arbre de la famille des Caesalpiniaceae selon la classification classique, sécrétant une teinture naturelle d'un rouge intense, à l'origine du nom du pays.

tous les peuples colonisés par l'Empire colonial français furent représentés à l'aide de ces simulacres peuplés par des autochtones sous la contrainte.

Ce spectacle à Rouen en 1550, était d'une grande nouveauté et il eut un immense impact qui fit naître une littérature, celle des poètes de *La Pléiade*, nom qu'ils portent encore en France comme le souligne le romancier colombien German Arciniegas<sup>23</sup>, qui poursuit sa relation en regrettant seulement que personne ne se souvienne aujourd'hui en France, de savoir comment *La Pléiade* atteignit sa plus grande gloire grâce à ces journées brésiliennes à Rouen. Ronsard écrivit alors *Les Isles Fortunées*, évoquant tel un idéal, ce pays idyllique qui invitait à quitter la France alors dévastée par les guerres de religion, pour rejoindre cette terre de paix<sup>24</sup>, où l'on pourrait rêver auprès de ces Indiens, étendus dans leur hamac, insouciant des bûchers que le christianisme roi avait partout laissé comme trace de son passage en France, en brûlant tous ces "protestants" :

Or sus, amis, puisque le vent commande  
De démarrer, sus d'un bras vigoureux  
Poussons la nef vers les champs bienheureux,  
Au port heureux des îles bien heurées  
Que l'Océan de ses eaux azurées,  
Loin de l'Europe et loin de ses combats,  
Pour nous, amis, emmure de ses bras.  
Là, nous vivrons sans travail et sans peine...

Ainsi, cette installation éphémère brésilienne sur les rives de la Seine étonna durablement les esprits par la nouveauté d'un comportement humain ignoré dans le XVI<sup>e</sup> siècle français. Ces deux faits associés au récit de Jacques Cartier au Canada<sup>25</sup>, furent à l'origine du mythe du "Bon sauvage", représentation non spécifiquement française mais reprise et amplifiée au XVIII<sup>e</sup> siècle par les philosophes des *Lumières*, comme Buffon, Voltaire et surtout Rousseau<sup>26</sup>. Cependant, ce mythe de l'état de nature fut remis en cause par Denis Diderot dans son texte *Supplément au voyage de Bougainville* qui critiquait subtilement ce mythe du bon sauvage, en disant que la nature et les sauvages ne sont ni bons ni mauvais, ce sont des individus réels qui vivent dans une société différente<sup>27</sup>. Ce mythe sera définitivement déboulonné par Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* en 1928.

---

<sup>23</sup> Arciniegas, German, *Histoire véritable du Bon Sauvage*, Supplément d'O Jornal do Brasil, 21/03/1986.

<sup>24</sup> Pierre de Ronsard, (1524-1585), *Les îles fortunées, Second livre de poèmes, A Marc-Antoine de Muret, Or sus*, in : *Encyclopédie Universalis* : [www.universalis.fr/encyclopedie/iles-fortunees/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/iles-fortunees/)

<sup>25</sup> Cartier, Jacques, *Voyage au Canada*, Québec, Lux éd. 2002.

<sup>26</sup> Duchet, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières : Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvetius, Diderot*, Paris, FR, François Maspéro, 1971, pp. 421-437.

<sup>27</sup> Thomas, Jean, *L'humanisme de Diderot*, Paris, Les belles lettres, p. 107.

## Continuité dans l'iconographie européenne du mythe du "Bon sauvage"

Ceci concerne les œuvres des peintres hollandais comme Albert Eckhout (1607-1675) emmené par le prince Maurice de Nassau au Brésil, pendant l'occupation hollandaise du Pernambouc dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, spécialiste d'histoire naturelle, ses représentations ethnographiques des membres des tribus amérindiennes font penser par leur naïveté au Douanier Rousseau. Franz Post (1612-1680) autre peintre hollandais, a séjourné au Brésil à la même époque ; pendant son séjour, il illustra la vie quotidienne de l'économie sucrière et de l'esclavage. Il a ainsi produit 150 toiles à son retour en Hollande, qui incluent les vues du Brésil au grand retentissement européen<sup>28</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, ce paradis terrestre peuplé d'Indiens idylliques, ce pays imaginaire cédera la place à un pays scientifiquement étudié par la Mission russe dont les peintres d'inspiration néoclassique fourniront d'autres archétypes aux Brésiliens : Johan Moritz Rugendas (1802-1858) publiera à son retour à Paris un *Voyage pittoresque au Brésil*. Cet ouvrage composé de 100 planches lithographiées est quasiment un reportage photographique et sera republié au Brésil sous le titre *O Brasil de Rugendas*. Enfin, la Mission française prendra le relais avec Jean-Baptiste Debret (1768-1848), cousin et élève de Jacques-Louis David, qui séjournera pendant quinze ans au Brésil. Botaniste et naturaliste, il réalise d'extraordinaires planches lithographiées accompagnées de textes descriptifs qu'il fit publier à son retour en France à compte d'auteur chez Firmin Didot, sous le titre : *Voyage pittoresque et historique d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831*, en 3 volumes, véritable documentaire socio-historique et complet du Brésil colonial du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Il sera republié au Brésil par l'Editora Itataia de São Paulo. Voir la planche d'illustrations n°6, illustrations de n° 1 à 10.

Ces deux derniers artistes européens donnèrent du Brésil, une vision d'une terre sauvage encore inexploitée, à défricher. Debret en montrera l'hétérogénéité humaine en croquant les Indiens, les esclaves Noirs et les métis, saisis dans leurs travaux serviles citadins et ruraux, sans complaisance et non sans une certaine critique de la société

---

<sup>28</sup> Lucia Silva, Joseane, « L'anthropophagisme » dans *l'identité culturelle brésilienne*, op. cit. , p. 15.

<sup>29</sup> *Id. ibid.* , p. 16.



brésilienne. Debret échappe sans nul doute à cette vision romantique obligée du Brésil en dénonçant la condition inhumaine des esclaves.

## **Réappropriation de l'anthropophagie, au nom de l'identité brésilienne**

Le retournement du mythe du "Bon sauvage", son déboulonnage subversif et provoquant fut l'œuvre des Brésiliens eux-mêmes au début du XX<sup>e</sup> siècle, en la personne d'Oswald de Andrade qui publia le *Manifeste anthropophage* en 1928, dans lequel il proclamait :

« Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Economiquement. Philosophiquement. [...] Je ne m'intéresse qu'à ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage. L'instinct caraïbe. [...] Nous n'avons jamais été catéchisés. Ce qu'on a fait, c'est Carnaval. L'Indien travesti en sénateur de l'Empire. Imitant Pitt. Ou figurant dans les opéras d'Alençar, débordant de bons sentiments portugais. [...] Avant que les Portugais ne découvrent le Brésil, le Brésil avait découvert le bonheur. [...] Contre la réalité sociale vêtue et tyrannique, cadastrée par Freud, la réalité sans complexe, sans folie, sans prostitutions et sans prisons du matriarcat de Pindorama. [...] Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. [...] C'est pourquoi nous conseillons d'absorber toujours et directement le tabou »<sup>30</sup>.

Cette revendication de la dévoration de l'autre, de son incorporation, de sa déglutition va au-delà de la provocation, elle va générer le recentrage des Brésiliens sur leur histoire, permettre la construction de leur identité nationale, favoriser l'émergence d'une production artistique associée à la revendication d'une spécificité culturelle brésilienne. Ceci se fera sans fermeture nationaliste, mais en choisissant d'intégrer ce que l'autre peut apporter de meilleur pour abonder par hybridation cet art et cette culture brésiliens. Cette hybridation des apports exogènes découle bien sûr du métissage ethnique généralisé qui fut à l'œuvre dès le début de la colonisation. Au lieu de refouler le métissage, l'anthropophagie va en faire un facteur positif et le revendiquer au même titre que l'appropriation et l'hybridation comme éléments structurants de l'identité nationale brésilienne. Dans ce processus, l'apport des sciences humaines, de l'anthropologie et de la sociologie va être déterminant.

## **Hybridation et métissage**

En effet, la notion "d'identité nationale" telle qu'elle s'est construite au cours du processus de constitution de l'état-nation brésilien évacue les dimensions déterminantes

---

<sup>30</sup> De Andrade, Oswald, « Manifeste anthropophage - Première dentition », *op. cit.*, pp. 267-282.

que sont le métissage et l'hybridation. Il semble nécessaire, à ce stade du débat, de mieux différencier les termes "métissage", "métis", "hybride", "hybridation", "syncrétisme" par rapport à leurs contextes d'émergence et d'inscription, et d'en étudier les connotations induites.

Le métissage apparaît avec l'ère coloniale au cours de laquelle, au sein des empires, les grandes races humaines, tenues jusque-là séparées, commencèrent à se mélanger. Il y a deux façons d'entendre "le métissage". Dans le sens technique des sciences naturelles, on appelle "métissage" le mélange des races, de variétés différentes au sein d'une même espèce, et "métis" (de mestiz au XII<sup>e</sup> siècle, du bas-latin *mixticius*, de *mixtus*, "mêlé") le produit d'un tel croisement. Entendu en ce sens, le métissage est propre aux races humaines; pour désigner le croisement entre races animales ou végétales, les termes "croisement" et "hybridation" lui sont en général préférés. L'hybride (du latin *ibrida*, "de sang-mêlé", altéré en *hybrida* par rapprochement avec le grec *ubris*, "excès" est alors la créature animale ou végétale) provient du croisement de variétés, voire d'espèces différentes<sup>31</sup>.

Une ambiguïté particulière caractérise le métissage. C'est qu'en réalité il ne concerne pas n'importe quel croisement humain : sont tenues spécifiquement pour mélanges, les unions entre Blancs et Noirs, entre Blancs et Jaunes et entre Jaunes et Noirs, c'est-à-dire les mélanges des grands groupes de couleur de l'espèce humaine. Le métissage est un mélange de "races" au sens où, selon la conception populaire, les groupes de couleur sont tenus pour tels.

Mais, du point de vue biologique, il ne s'agit pas là de races. La couleur n'est pas, au point de vue biologique, un trait plus révélateur de la race qu'un autre. « *Les Blancs, les Noirs, les Jaunes ne font donc pas des races (au sens biologique), mais des groupes humains (au sens sociologique). Le métissage concerne, si l'on peut dire, des races sociales* » selon Roger Bastide<sup>32</sup>.

C'est donc un phénomène social, et c'est en cela qu'il concerne la vie intellectuelle et trouve ses prolongements dans la littérature et l'art des pays concernés. L'historien Serge Gruzinski a récemment publié un livre qui devrait faire référence pour

---

<sup>31</sup> Beaujeu-Garnier Jacqueline, Danièle Lavallée, Catherine Lefort, « Amérique (Structure et milieu) - Géographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<sup>32</sup> Bastide, Roger, « Métissages, hybridation », *Encyclopédie Universalis on line*.

l'analyse des métissages américains. Ceux-ci y sont vus comme « *brassage des êtres et des imaginaires et à la fois comme un effort de recomposition d'un univers effrité et un aménagement local des cadres nouveaux imposés par les conquérants* »<sup>33</sup>. Pour Gruzinski : « *Le métissage s'exerce sur des matériaux dérivés, au sein d'une société coloniale qui se nourrit de fragments importés, de croyances tronquées, de concepts décontextualisés et souvent mal assimilés, d'improvisations et d'ajustements pas toujours aboutis. [...] Le métissage résulte toujours d'un rapport de force politique* »<sup>34</sup>. Cette réflexion rejoint ici celle de Frantz Fanon suggérant une lecture lacanienne et différentielle de l' "Autre", du colonisé porteur d'une identité hybride issue du "Lieu de déséquilibre occulte" imposé par la colonisation<sup>35</sup>.

D'autre part, l'hybridation a pris un sens beaucoup plus en relation avec la création artistique, notamment dans le contexte postmoderne, avec les écrits de Guy Scarpetta, qui considère l'hybridation comme forme de résistance à la liquidation de la modernité par l'art postmoderne et au "consensus mou" de la critique contemporaine<sup>36</sup>.

### **Origines coloniales du métissage**

Ce n'est qu'à l'époque moderne qu'une conscience particulière s'est développée à l'égard des mélanges raciaux et que la société a, dans l'ère coloniale, tenu plus précisément compte des "races" pour son organisation. C'est, en effet, un trait typique de la société coloniale que de s'organiser en fonction de la couleur et de reconnaître aux "sang-mêlés" une place particulière au sein de l'ordre social. La société coloniale, tout en mélangeant les couleurs et en atténuant du même coup les différences, en perpétue les distinctions. Le métissage est, par certains côtés, l'inverse d'une fusion, car, au lieu d'aboutir à une fusion, le mélange des couleurs engendre, étant donné le contexte particulier dans lequel il se produit, une "conscience raciale", donc une séparation des groupes.

---

<sup>33</sup> Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*. Paris, éd. Fayard, 1999, p. 245.

<sup>34</sup> *Id. ibid.*, p. 254.

<sup>35</sup> Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 2004, p. 168.

En Amérique du Nord, comme en Amérique du Sud, la hiérarchie des couleurs correspond à celle des richesses et à celle des classes sociales. Les classes supérieures sont blanches, les classes inférieures noires ; entre ces deux extrêmes, se situent les métis, aux positions économiques et sociales intermédiaires. Mais, alors qu'aux États-Unis, tous les métis sont en fait traités comme gens de couleur, en Amérique du Sud, c'est le contraire qui se produit: tout métis ayant un ancêtre blanc est considéré au Brésil comme "Blanc", pour peu que sa peau soit suffisamment claire et qu'il ait une certaine position économique.

La société d'Amérique latine comporte donc deux classes moyennes métisses. Au Brésil, on distingue quatre types de métis selon Nelson Rodrigues : les *mulatos* (mulâtres), issus de l'union de Noirs et de Blancs, parmi lesquels une différence est faite entre *mulatos* de première génération, *mulatos* de teint clair dont les enfants retourneront à la race blanche et *mulatos* de teint foncé (ou *cabras*) retournant au contraire à la race noire, certains d'entre eux se confondant même avec les *criolos* (de parents l'un et l'autre nègres) ; les *mamelucos*, ou *caboclos*, fruits de l'union de Blancs et d'Indiens), qui sont à leur tour divisés en trois groupes à la façon des *mulâtres* (parfois, le *mameluco* est supposé plus blanc que le *caboclo*) ; les *curibocas*, ou *cafusos*, fils de l'union de Nègres et d'Indiens; les *pardos* (bruns) proviennent du mélange des trois groupes, le plus souvent du mélange de *mulatos* et d'Indiens<sup>37</sup>. Un dernier groupe de métis est plus récent, il s'agit des métissages entre Blancs et Asiatiques, en particulier japonais, appelés *Nissans*.

Jorge Amado prolonge cette réflexion fondamentale par le rapport essentiel entre métissages et esclavage: « *Sur le marché, les maîtres n'achetaient pas d'esclaves appartenant à la même ethnie pour éviter tout risque de révolte. Dans les plantations, les Yorubas côtoyaient les Congolais et les Angolais. D'où un premier brassage qui s'est ajouté aux précédents* »<sup>38</sup>.

## Synchrétisme

Ce métissage initial subi par des milliers d'esclaves, pendant plusieurs siècles, puisque poursuivi jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, a eu pour conséquence de déclencher

---

<sup>37</sup> Rodrigues, Nelson, *O melhor do romance, contos e crônicas*, São Paulo, Folha, 1993, p. 133.

<sup>38</sup> Amado, Jorge, « Préface », *Miroir ou mirage d'un continent*, Lyon. Presses Universitaires de Lyon. 1987, p. 8.

un fonctionnement généralisé de syncrétisme. Ce syncrétisme est une forme de résistance clandestine : le catholicisme imposant la conversion forcée des esclaves, il sera investi et "noyauté" par les dieux Yorubas et certains Saints catholiques comme Saint Georges, Saint Jacques, Saint Michel, etc. seront les masques des dieux du Vaudou brésilien, les *Orichas* du Candomblé, qui seront vénérés au nez et à la barbe des autorités ecclésiastiques et coloniales pendant la période coloniale et esclavagiste et après l'indépendance et l'abolition de l'esclavage.

« Dans la terminologie habituelle de l'histoire des religions, le syncrétisme désigne la fusion de deux ou de plusieurs religions, de deux ou de plusieurs cultes en une seule formation religieuse ou culturelle. Dès lors, quand on parle de religions ou de cultes syncrétistes, on fait allusion, par simple convention, à ceux qui sont apparus dans des aires non occidentales (et non chrétiennes). Selon cette acception, on parlera, par exemple, des "syncrétismes africano-chrétiens" pour désigner les Églises indigènes africaines ; autrement dit, les formations religieuses appelées "syncrétistes" ne sont pas isolables du contexte culturel où elles apparaissent »<sup>39</sup>. Le fait est que dans le syncrétisme religieux brésilien, le contexte d'inscription est celui de la conversion forcée de populations africaines déportées outre-Atlantique et réduites à l'esclavage. De plus, force est de constater, une fois encore, qu'il existe des connotations "pur/impur", "occidental/non occidental" accolées à ce terme de syncrétisme, qui métonymiquement, conduit lui aussi à hybridation et à métissage.

Jorge Amado donne la mesure de ces métissages opérés grâce aux apports des Noirs quand il déclare : « *Les Espagnols ont apporté à l'Amérique leur caractère dramatique, si visible dans leurs manifestations religieuses. Les Portugais sont nostalgiques, portés sur la mélancolie. Pour tous les Ibériques, la joie n'est pas une vertu, c'est plutôt un vice ou un péché. Les Noirs nous ont sauvés de cette mélancolie. Leurs dieux sont le soleil, le fleuve, la forêt. Ils nous ont apporté leurs immenses forces de vie, leur capacité de faire la fête. L'importance du carnaval, chez nous au Brésil, n'est pas un hasard* »<sup>40</sup>.

En effet, les musiques brésiliennes comme la *Samba*, le *Choro*, le *Foro*, la *Bossa Nova* et tant d'autres sont autant de musiques festives, appelant les corps à entrer dans la danse et dans la transe, sensuelle et communicative. La plupart de ces musiques ont

---

<sup>39</sup> Sabbatucci, Dario, « Syncrétisme », *Encyclopédie Universalis on line*.

<sup>40</sup> Amado, Jorge, *op. cit.*, p. 12.

en commun d'être elles aussi le fruit de syncrétismes: leurs rythmes proviennent des *quadrilles*, *mazurka*, *fado* et autres musiques d'origines européennes adaptées aux tempos et syncopes africaines ; les instruments d'origines différentes y cohabitent : instruments créoles d'origine ancienne et européenne comme le luth, le *charango* et le *cavaquinho* (versions locales de la guitare et de la mandoline), ou d'origine africaine comme la *quica*, le *berimbau* et la *Batucada*. Ainsi, Mario de Andrade fait dire à Macoumaima: « *Je suis un (indien) Tupi qui joue du luth* »<sup>41</sup>. Ce processus de création syncrétique sera au cœur du fonctionnement intrinsèque de l'anthropophagie, aussi bien dans la littérature, le théâtre, la musique, les arts plastiques que dans le cinéma et l'architecture.

---

<sup>41</sup> De Andrade, Mario, *Macounaïma ou le Héros sans aucun caractère*, Paris, Flammarion, trad. franç. de J. Thiériot, 1988, p. 34.

## 2 - Identité comme construction nationale post coloniale

### Emergence de la notion d'identité nationale avec acculturation et métissages

Selon le sociologue et anthropologue brésilien Gilberto Freyre (1900-1987), il existe une différence fondamentale entre les colonisations espagnoles, françaises et anglaises, et la colonisation portugaise du Brésil qui va se caractériser dès l'origine, par le métissage généralisé des colons portugais s'unissant avec des femmes amérindiennes et ensuite africaines lorsque l'esclavage va se généraliser avec l'introduction de l'économie sucrière dans le Nord-est du Brésil. Ces croisements par acculturation, ce métissage multiple constituent aux yeux de Gilberto Freyre l'originalité de cette colonisation qu'il analyse dans son livre fameux *Maîtres et esclaves* paru en 1936<sup>42</sup> :

« En tout cas, ce qui est certain, c'est que les Portugais ont triomphé là où les autres Européens ont échoué : la première société moderne constituée sous les Tropiques avec toutes les caractéristiques d'une nation et qui a duré, est de formation portugaise. [...] Ce n'est pas ce qui est arrivé aux possessions tropicales des Anglais, Français, Hollandais »<sup>43</sup>.

La question du métissage et de l'hybridation ne semble pas avoir été selon Gilberto Freyre, un frein mais au contraire un ferment nécessaire à l'émergence de l'identité nationale des peuples brésiliens. Rappelons au passage que Gilberto Freyre, né à Recife en 1900 fut élève du collège américain du Pernambouc, étudiant des universités américaines Baylor et Columbia où il suivit les cours de Franz Boas, Giddings et Seligman. Il visita les musées et universités d'anthropologie européennes. Il fut chairman, professeur extraordinaire dans les universités de Stanford, de Columbia, du Michigan et de l'Indiana, mais aussi des universités de Bahia au Brésil et de Buenos Aires en Argentine. En 1948, il fut nommé à l'Unesco à Paris, comme l'un des huit

---

<sup>42</sup> *Casa-Grande e Senzala*.

<sup>43</sup> Freyre, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1<sup>e</sup> éd. 1952, 2<sup>e</sup> éd. 1974, trad. Par Roger Bastide, pp. 23-25.

spécialistes mondiaux en sciences de l'homme et envoyé par le gouvernement brésilien à l'ONU pour représenter son pays à l'assemblée permanente. Il se considérait modestement comme un écrivain qui faisait de la sociologie et de l'anthropologie. Comme écrivain, il a révolutionné l'interprétation de l'histoire humaine brésilienne aussi bien qu'universelle. Son influence reste prépondérante pour tous ceux qui s'intéressent à la colonisation européenne des Tropiques, au métissage, au patriarcat. Elle se fait aussi sentir sur la rénovation de la littérature moderne brésilienne. Les critiques américains et européens ont souligné l'originalité de sa sociologie, de sa pensée analytique et de ses méthodes.

## Maîtres et esclaves

Son livre *Maîtres et esclaves*<sup>44</sup> est celui qui le rendit célèbre bien qu'il soit très complexe, associant à la fois une histoire et une sociologie :

« Un mémorial et une introspection. Un énorme pan du passé, né d'une méditation sur l'avenir. Pour finir, un essai d'un écrivain-né [...] Bref le plus beau des gibiers pour un chasseur d'idées, hostile aux déductions vaines comme aux sonorités creuses. Et ravi de comprendre enfin quelques-unes des choses que les meilleurs guides oublient toujours de fournir les raisons qu'à Rio, São Paulo, dans les villes, l'étranger passe des semaines à soupçonner sans les connaître : pauvre passant, prisonnier d'un Brésil à faux col empesé, à cravate bien nouée, à jaquette digne d'un lord anglais ; mais tout de même, il sent bien monter, le soir, tant d'odeurs violentes qui sortent des terres cuites et recuites au soleil »<sup>45</sup>.

A sa parution, le livre a scandalisé nombre de ses lecteurs ; il a provoqué des critiques et des protestations ; on a voulu le brûler sur la place publique en une sorte d'autodafé. L'auteur a offensé beaucoup de ses compatriotes ou quasi-compatriotes par sa critique, parfois incisive du passé et du présent de sa propre nation et de sa propre culture :

« Il a choqué les catholiques orthodoxes en montrant, sous la foi, une religion imprégnée d'africanisme et de mœurs indiennes. En même temps, il a heurté les puritains, catholiques ou non, par la place qu'il réservait au sexe, à l'amour affranchi des conventions, aux unions libres entre Blancs et femmes de couleur, par l'expression d'une sensualité qui a joué un rôle important dans la formation de la société brésilienne. Celle-ci, en effet, s'est développée dans le cadre d'un système patriarcal qui mettait peu d'obstacles à ces pratiques, qui officiellement monogames, étaient polygames en fait. Depuis ce temps, quelques-unes des thèses développées dans *Maîtres et esclaves* ont été admises comme scientifiquement et philosophiquement valables dans les milieux les plus autorisés aussi bien du Brésil que de l'Europe, des Etats Unis, de l'Orient et de l'Afrique. Ainsi, par exemple, celle qui met en relief les avantages du métissage, dont on a relevé les bienfaits eugéniques, ce qu'il comporte de positif pour le processus bio-social »<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Freyre, Gilberto, *Casa-Grande e Senzala*.

<sup>45</sup> Febvre, Lucien, « Préface », *Maîtres et esclaves*, op. cit. , pp. 11-22.

<sup>46</sup> Freyre, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, op. cit. , pp. 23-25.



## Réception houleuse et relations avec l'anthropophagie

Le livre de Gilberto Freyre rencontra lors de sa parution beaucoup de critiques dans la mesure où il s'écartait de bien des orthodoxies théoriques de la pensée scientifique occidentale, il apparut comme une sorte de rébellion contre l'application mécaniste aux situations extra-européennes des théories d'Auguste Comte et son positivisme, de celles d'Herbert Spencer et sa théorie organiciste, de Karl Marx et son matérialisme dialectique ou d'Emile Durkheim et sa théorie des représentations collectives. Ainsi, le livre innovait par son refus des *Ismes* doctrinaires, en empruntant des suggestions à des doctrines et des méthodologies différentes pour les appliquer à un contexte spécifique. Il y avait la mise en œuvre d'un pluralisme qui se situe au-delà des doctrines et des méthodologies. La démarche de Freyre était alors révolutionnaire pour son opposition aux critères raciaux ou méta-raciaux. Elle innovait enfin, par sa perception du temps, envisagé à la fois dans le passé, le présent et l'avenir. En partant des origines d'une société, Freyre tentait de discerner son évolution probable, et ceci en mettant l'accent sur l'importance de la culture africaine noire dans la formation du Brésil moderne.

Il est nécessaire de mentionner ici, la proximité de postures entre Gilberto Freyre et Oswald de Andrade à qui il apporta en renfort, dès 1933 la pertinence des analyses historiques, sociologiques et anthropologiques. Les saillies anticoloniales, anti-establishment et anticléricales d'Oswald de Andrade qui émaillaient de manière provocatrice son *Manifeste anthropophage* en 1928, trouvaient dans l'ouvrage de Freyre toutes les justifications à posteriori, d'autant plus indispensables qu'elles étaient implicites mais lisibles dans le développement éblouissant, et de plus appuyées par des arguments scientifiques, sociologiques et historiques irréfutables.

### ***Le Brésil : première nation tropicale moderne***

Freyre énonce fondamentalement ce qui distingue la colonisation portugaise des autres colonisations européennes :

« Au contraire de cette apparente incapacité des Nordiques, le Portugais révèle sa notable aptitude à s'acclimater aux Tropiques. Certes à travers une plus grande miscibilité que les autres Européens : toutes les sociétés coloniales de formation portugaises ont été hybrides, les unes plus, les autres moins. Au Brésil, [...] la société qui a été capable de tant d'aussi remarquables

réalisations que les *Bandeiras*, l'évangélisation, la fondation et la consolidation de l'agriculture tropicale, la guerre contre les Français dans le Maragnan, contre les Hollandais dans le Pernambouc, a été une société presque sans femme blanche, mais largement mêlée de sang indigène »<sup>47</sup>.

## ***Les Cuivrés, les Blancs, les Noirs : métissages et multiculturalismes***

Freyre développe son raisonnement dialectique sur le développement spécifique au Brésil colonial en privilégiant l'approche pluridisciplinaire qui associe les analyses historiques, sociologiques et anthropologiques du milieu physique, des ressources humaines, de leurs rapports sociaux et économiques, de leur évolution historique, dans un comparatif global au niveau du monde colonial du Nouveau monde :

« Les Portugais ont commencé au Brésil la colonisation des tropiques, sur une large échelle avec une technique économique et une politique sociale entièrement neuves : ébauchées seulement dans les îles subtropicales de l'Atlantique (Açores, Cap-Vert). La technique : l'utilisation et le développement de la richesse végétale par l'emploi du capital et du travail privé, l'agriculture et le partage des terres, l'esclavage. La politique : l'utilisation des races natives, principalement de la femme, non seulement comme instrument de travail, mais comme élément de formation de la famille. Ce fut une politique bien différente de celle d'extermination ou de ségrégation que les Espagnols exploitent de mines pratiquèrent longtemps au Mexique et au Pérou, que les Anglais pratiquèrent sans frein en Amérique du Nord »<sup>48</sup>.

Le Brésil se métissa donc déjà à l'origine, car les conquérants portugais peu nombreux, privés de femmes blanches s'unirent aux femmes indiennes, « qui s'offraient nues, sans pudeur importune, robustes, saines et neuves d'instinct »<sup>49</sup>. L'indienne devint "concubine, parfois épouse légitime"<sup>50</sup>, avec la bénédiction du clergé portugais qui imposait son impérialisme religieux et voulait maintenir l'ordre moral, à condition de la conversion catholique de la concubine. Un ordre qui s'accommodait sans trop de façons, de ces satisfactions qu'exigent la *Papillonne*. Double profit : de plaisir, non dénué de perversité, mais d'intérêt aussi qu'il suffit d'un texte pour illustrer, tiré par Nabuco d'un manifeste esclavagiste cité par Freyre : « Le ventre, qui donne des enfants, est la partie la plus productrice de la propriété esclave »<sup>51</sup>. Febvre insiste sur l'importance de la question sexuelle dans le livre de Freyre, en ce qu'elle est au cœur du sujet- qui n'est

---

<sup>47</sup> *Id. ibid.*, p. 41.

<sup>48</sup> *Id. ibid.*, p.47.

<sup>49</sup> Febvre, Lucien, *op. cit.*, p.14.

<sup>50</sup> *Id. ibid.*, p.15.

<sup>51</sup> Freyre, Gilberto, « L'esclave nègre dans la vie sexuelle et familiale brésilienne, Chapitre V », *op. cit.*, p. 470.

pas l'histoire du Brésil, du débarquement hasardeux de Cabral<sup>52</sup> à la fin de la prépondérance de l'économie sucrière :

« Mais bien l'étude des rapports si complexes des trois grandes masses humaines. Et non pas de leurs rapports de juxtaposition- mais de leur fusion progressive, de leur intime mélange. Au bout de quoi, cette résultante : le Brésilien »<sup>53</sup>.

La vie des Indiens au contact des colons n'eut rien d'une idylle. Ni celle des Noirs qui survinrent quand, l'industrie sucrière s'étant implantée avec les grosses dépenses de force physique qu'elle exigeait, il fallut bien se procurer une main d'œuvre d'une autre résistance que la main d'œuvre indienne<sup>54</sup>. Freyre à travers l'étude de cette société coloniale brésilienne, mettait l'accent sur la composante essentielle de son identité collective, le métissage généralisé, abondant là aussi dans le sens d'Oswald de Andrade qui l'avait revendiqué en premier, comme atout et facteur d'avenir, comme signe pertinent et positif d'identité nationale brésilienne.

### ***Réalité de la domination coloniale***

Non que cette réalité coloniale brésilienne fut en quoi que ce soit une idylle. Il est facile d'accumuler les témoignages, les récits contrôlés de tant d'actes épouvantables, ce dont ne se prive pas Gilberto Freyre :

« Noirs liés vivants à la bouche d'un canon et recevant le projectile par le travers du corps ou mulâtres trop aimées du maître, dont la femme blanche, pour une fois jalouse, ordonnait qu'on arrache les beaux yeux et qu'on les apporte au dessert, tout sanglants, à l'infidèle de cœur »<sup>55</sup>.

Par ailleurs selon Freyre, au Brésil, plus que dans toutes les autres sociétés coloniales, espagnoles, françaises, anglo-saxonnes, il exista une société plus tolérante, pétrie et façonnée par ces métissages :

« La société coloniale brésilienne, principalement à Pernambouc et dans la baie de Bahia, s'est développée sous une forme patriarcale et aristocratique, à l'ombre des grandes plantations sucrières, dans de grandes demeures de pisé ou de pierre »<sup>56</sup>.

Freyre cite Oliveira Martins pour rappeler que les grandes familles portugaises envoyaient au Brésil quelques uns de leurs membres :

---

<sup>52</sup> Cabral, Alvares Pedro (1467-1520), navigateur portugais, commandant de la flotte envoyée par le roi du Portugal Manuel 1<sup>er</sup> continuer l'œuvre de Vasco de Gama, découvre le Brésil le 22/04/1500.

<sup>53</sup> Febvre, Lucien, *op. cit.*, p. 16.

<sup>54</sup> *Id. ibid.*, p. 16.

<sup>55</sup> *Id. ibid.*, p. 18.

<sup>56</sup> *Id. ibid.*, pp. 112-124.

« C'est pourquoi, dès le début, la colonie présentait un aspect très divers de celui de l'Amérique centrale ou occidentale avec ses bandes turbulentes d'immigrants castillans »<sup>57</sup>.

## ***Société métisse et multiculturalisme***

Dans la plantation, se créa une sorte de société tampon, un cercle d'esclaves privilégiés dont le livre de Gilberto Freyre nous apporte une description :

« Belles mulâtresses qui faisaient la conquête du maître et aussi de la maîtresse. Les échanges familiers et affectifs rapprochaient dans une fraternité d'indigence mentale, les façons d'être, de sentir, de penser, à l'origine les plus disparates, mais devenues à l'usage assez frustes, pour que, toutes effigies particulières effacées, le cours en fut universel »<sup>58</sup>.

Pour Freyre, ce que le Brésil doit à la civilisation indienne, telle que les envahisseurs purent l'observer lors de leurs premiers débarquements, serait de ne pas s'astreindre au formalisme d'un ordre extérieur, de suivre son rythme propre, de dédaigner les rythmes appris :

« Emprunts et échanges : des plantes, des bêtes, des outils, des tours de main, un inventaire puis un autre, bien plus encore, des mots. A l'aide de leurs petits élèves indiens dont ils rêvaient de faire autant de doux séminaristes, les Frères jésuites n'ont-ils pas fabriqué une langue, le Tupi ? Une langue qui servit de moyen de communication aux Amérindiens entre eux, et aux Blancs avec les Amérindiens. Une langue qui engendra des habitudes d'esprit, des façons de raisonner, toute une vie mentale »<sup>59</sup>.

Freyre fait ici allusion au rôle primordial joué par le clergé catholique pendant le XVII<sup>ème</sup> siècle, comme moteur de la colonisation, au moment de la contre-réforme. L'Eglise a joué à ce moment-là un rôle important de directeur de conscience et d'éducateur des peuples indigènes, mais aussi de mécène dans l'art colonial. Les différents ordres religieux (bénédictins, carmélites, franciscains et jésuites), installés au Brésil depuis la moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, ont introduit une architecture religieuse sobre et paradoxalement, souvent monumentale, au goût maniériste européen. Ce n'est que lorsque les associations (confréries et ordres tertiaires) ont assumé au XVIII<sup>ème</sup> siècle le financement de la production artistique, et où les ordres religieux ont vu leur pouvoir s'affaiblir, que le baroque s'est répandu, principalement dans les écoles des régions Nord-est et Sud-est.

---

<sup>57</sup> *Id. ibid.*, p. 118.

<sup>58</sup> *Id. ibid.*, p. 127.

<sup>59</sup> Febvre, Lucien, *op. cit.*, p. 17.

Cependant, c'est dans l'art missionnaire de la ville de Sete Povos das Missões, dans la région du Bassin du fleuve Prata<sup>60</sup>, que l'on trouve les premiers tracés baroques inspirés par des modèles italiens et espagnols. Dans cette région, de très nombreux indiens guaranis, se fondant sur les modèles européens enseignés par les prêtres missionnaires jésuites, ont développé une conception de syncrétisme artistique pendant un siècle et demi, s'appropriant les outils, les procédés et les styles empruntés au colonisateur dans une première forme aboutie d'anthropophagie, alliant ces appropriations à leur génie créateur dans les domaines de la sculpture, l'architecture, la peinture, la musique. Leurs Missions ont malheureusement été presque toutes détruites pendant la guerre entreprises par les *Bandeirantes*<sup>61</sup>, contre les Guaranis. Les ruines les plus importantes qui subsistent actuellement sont celles de la Mission de São Miguel, dans l'Etat de Rio Grande do Sul. Voir la planche d'illustrations n°5, illustrations de n° 4 à 11.

### **Histoire des Missions : prémices anthropophages**

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la Compagnie de Jésus créa de nombreux sites de peuplement guarani sur un territoire qui est aujourd'hui partagé entre le Brésil, l'Argentine et le Paraguay. Ces créations visaient à occuper l'espace dévolu à l'Espagne et au Brésil par le traité de Tordesillas autant qu'à répandre la foi chrétienne, menacée en pleine période d'expansion de la Réforme protestante. La Réduction de São Miguel Arcanjo fut fondée en 1632 par le Père Cristóvão de Mendonça dans la région du Tape. Étant données les attaques des *Bandeirantes* paulistes<sup>62</sup> à la recherche d'esclaves, la population guarani se déplaça, en 1638, sur la rive droite du Rio Uruguay. En 1687, les pères jésuites fondèrent de nouveau São Miguel Arcanjo, cette fois sur le site où se trouvent les ruines actuelles. La réduction prospéra dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle quand la population guarani atteignit environ 7 000 habitants à l'époque de la construction de l'église, de 1735 à 1745.

Les missions jésuites-guaranis du Brésil étaient connus sous le nom de Sept peuples des missions<sup>63</sup>: São Francisco de Borja, São Nicolau, São Luiz Gonzaga, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista et Santa Ângelo Custódio. Les

---

<sup>60</sup> *Bacia do Prata*.

<sup>61</sup> Colons esclavagistes portugais.

<sup>62</sup> Colons esclavagistes portugais de la région de São Paulo.

<sup>63</sup> *Sete povos das Missões*.

ruines de São Miguel das Missões sont de remarquables vestiges de l'une des cinq missions jésuites édifiées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sur le territoire des indiens Guaranis, se caractérisant par ses dispositions particulières et un bon état de conservation. La mission fut détruite un siècle plus tard lors de la guerre déclarée par le roi du Portugal contre les Missions jésuites des indiens Guaranis. Le père jésuite Jean Battista Primoli en fut l'architecte et s'inspira de l'église baroque du Gesù de Rome construite par Vignole. Le musée des Missions a lui été construit en 1940 par Lucio Costa, l'un des architectes-urbanistes modernistes qui bâtit Brasilia quelques années plus tard. Ce musée raconte l'histoire des missions des jésuites. On y trouve une centaine de bas-reliefs et de statues en bois polychromes de saints réalisées par les indiens et les jésuites. Certaines dépassent les deux mètres de hauteur et traduisent cette appropriation artistique anthropophage par les artistes Guaranis dont il a déjà été question, ici dans le domaine de la sculpture, traduisant le syncrétisme religieux associant le polythéisme guarani déguisé et l'art baroque de la contre-réforme catholique.

### ***Métissages et Marronnage***

Pour ce qui est des Noirs, Gilberto Freyre parle de ces Noirs fugitifs, les "Marrons", s'enfonçant dans leur fuite à l'intérieur du Sertão, s'unissant à des Indiennes, prenant de l'influence sur les Cabocles incultes et misérables, devenant, eux les esclaves en fuite des plantations du colon blanc, les premiers agents d'une certaine européanisation et d'une christianisation syncrétique, bien que les ponts n'aient jamais été coupés entre les Noirs du Brésil et leurs civilisations africaines d'origine, là encore, il est possible de parler d'anthropophagie culturelle primitive. Freyre en multiplie les preuves :

« Il ne s'agit pas là encore que de plantes, d'objets, d'ingrédients, de parures, mais de rites, de danses, de façons de penser, de sentir, de se représenter le monde et la destinée. N'oublions pas nous dit Freyre, qu'il y eut parmi les Noirs, des musulmans d'origine. Et que l'Islam dans certains milieux, à Bahia notamment, a pu jouer en diverses occasions graves, un rôle nullement négligeable »<sup>64</sup>.

Ce dont parle ici Freyre, est là encore une composante archaïque de l'anthropophagie, à l'initiative cette fois des esclaves fugitifs du Nordeste, les "Marrons", qui sont à l'origine d'un autre phénomène syncrétique anthropophage produit par leur

---

<sup>64</sup> Freyre, Gilberto, *op. cit.*, p. 125.

appropriation d'éléments culturels et religieux indiens, associés à d'autres apportés par le colonisateur portugais et hollandais et l'ensemble fut hybridé par les structures culturelles et identitaires africaines maintenues malgré la déportation et l'esclavage, de nature animistes, notamment d'origine yoruba et monothéistes musulmanes. Cette forme d'anthropophagie archaïque, que l'on pourrait qualifier de "cabocle", traduit là encore, la richesse de ce patrimoine longtemps refoulé par la société coloniale brésilienne, et rend compte des formes primitives et anthropophagiques souterraines du transculturalisme brésilien dans la formation de son identité nationale et culturelle. Pour mieux comprendre le propos de Freyre, il peut sembler utile de citer ici, l'iconographie riche et instructive qui fut rapportée du Brésil colonial par Jean Baptiste Debré au XIX<sup>e</sup> siècle et présentée dans son ouvrage célèbre : *Voyage pittoresque au Brésil*, illustré par de nombreuses gravures dont la dimension ethnographique a bien souvent été soulignée, comme pouvant étayer le propos de Freyre. Voir la planche n°3, p. 371, illustrations de n°1 à 10. Freyre nous offre sa vision du Brésil comme une expérience ethnique unique réalisée par l'histoire, avec ses réussites du métissage généralisé, avec ses échecs plus instructifs encore que ses réussites :

« Echech des jésuites se figurant que leur humanisme chrétien, à base de logique scolastique, de juridisme romain, de mathématisme abstrait, se révélerait doué d'une valeur universelle- propre à former, ou à reformer, sur le moule idéal de l'Homme en soi, les esprits déformés de ces petits sauvages. Echech des juges et des prêtres, des légistes et des missionnaires s'efforçant d'inculquer aux hommes de couleur le respect scrupuleux des vertus essentielles et des institutions fondamentales, à leurs yeux, s'entend, qui n'étaient pas ceux des métis et des mulâtres [...]. Grande leçon de cette histoire brésilienne. Elle est toute entière une immense expérience privilégiée de fusion de races, d'échanges de civilisations. Ce Brésil, un creuset. Comment ne pas se pencher sur lui avec une curiosité passionnée ? Que l'on songe à l'aveuglement et à la sottise d'Occidentaux se figurant toujours dans leur fatuité, dans leur mépris foncier de cette Science de l'Homme, l'anthropologie que leurs savants créent au jour le jour, mais dont ils n'ont pas compris encore, quels services elle peut leur rendre. N'est-il pas plus simple d'agir sans penser, d'intervenir sans savoir, de résoudre tous les problèmes humains en inférant de soi-même aux autres, et de se lamenter ensuite des résultats ? »<sup>65</sup>.

Comment ne pas reconnaître la pertinence de ce jugement porté à l'encontre de l'ethnocentrisme occidental ? Comment ne pas accorder à la perception du Brésil par cet homme, toute la place qui lui revient pour comprendre ce pays, son histoire complexe et son identité spécifique ?

---

<sup>65</sup> *Id. ibid.*, pp. 20-22.

### 3 - Question primordiale de l'identité culturelle : Qui suis-je ?

#### Complexe néocolonial particulier

Quand Jean Cassou tente de définir la spécificité du Brésil, d'un point de vue exogène, voilà ce qu'il en dit, lors de la présentation à Paris, d'une exposition d'un peintre primitiviste brésilien proche de l'Anthropophagie, Vicente do Rego Monteiro :

« Qu'est-ce-que ce Brésil ? C'est une énergie puissante et neuve, le souffle d'un gigantesque continent dont la nature est sauvage et dont sont infinies les possibilités créatrices. Ce double caractère nous inspire admiration et confiance, nous communique sa prodigieuse vigueur. Penser au Brésil, c'est se sentir immédiatement situé dans un espace immense. Des dimensions nouvelles accroissent immédiatement la portée de notre vue et de notre respiration »<sup>66</sup>.

Quand Oswald de Andrade, se pose en pamphlétaire défendant la revendication de la spécificité historique et culturelle du Brésil, voici ce qu'il écrit :

« Tout cela parce que nous n'avons jamais eu de grammaire ni même de collections de vieux végétaux. Et nous n'avons jamais su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. Paresseux sur la mappemonde du Brésil. Une conscience participante, une rythmique religieuse »<sup>67</sup>.

La célèbre peinture de Paul Gauguin : *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?* huile sur toile de 139 x 374 cm, peinte entre 1897 et 1908 à Tahiti par le pionnier du Primitivisme européen, aurait pu servir de base à la question primordiale de l'identité culturelle que se posèrent très vite les intellectuels brésiliens, au moment de l'accès de leur pays à l'indépendance en 1822. Pourquoi s'interroger ainsi sur l'identité culturelle ? Essentiellement pour déterminer comment s'est construite l'identité d'un peuple très hétérogène ethniquement, sociologiquement et géographiquement. De plus, le Brésil connut un destin exceptionnel au niveau de la décolonisation : en effet, le roi du Portugal et sa cour furent amenés à se réfugier en 1808 dans cette colonie qu'était alors le Brésil, pour échapper à l'invasion napoléonienne. Rappelons que l'armée française impériale envahit et occupa l'Espagne et le Portugal au début du XIX<sup>e</sup> siècle. La Cour royale portugaise s'installa donc à Rio de Janeiro qui devient ainsi capitale

---

<sup>66</sup> Cassou, Jean, « Vicente do Rego Monteiro », texte de présentation d'exposition : *Vicente do Rego Monteiro*, Galerie Debret, Paris, 1958.

<sup>67</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit. , p. 286.



d'empire. Cette situation nouvelle entraîna un changement dans la perception brésilienne dont la conscience collective d'être une colonie portugaise se déplaça vers autre chose qui précéda son désir d'émancipation et de recentrage. Le déplacement de la Cour de Dom João VI vers Rio de Janeiro, en 1808, pour fuir l'invasion française, avait amené le roi portugais à reconsidérer le statut de simple colonie du Brésil, sans pour autant le faire accéder au rang de nation autonome.

À son retour à Lisbonne après la déroute impériale française en 1815, son fils demeuré au Brésil ne le suivit pas et proclama en 1822 l'indépendance brésilienne en se faisant couronner Empereur constitutionnel. Mais en butte à une opposition locale croissante, Dom Pedro I<sup>er</sup> finit par rentrer lui aussi au Portugal pour y défendre la dynastie de Bragance mal en point. Il laissa à Rio son jeune fils âgé de cinq ans qui, après une période de régence, assumait la couronne sous le titre de Dom Pedro II, de 1840 à 1888. De sorte que le processus d'émancipation du Brésil, au contraire de celui des anciens vice-royaumes d'Espagne en Amérique latine qui nécessita de nombreuses guerres d'indépendance, apparut à beaucoup de Brésiliens, comme un trompe-l'œil qui n'avait pas permis de couper franchement le cordon ombilical avec l'ancienne métropole portugaise. De plus, pendant son séjour à Rio, le roi portugais avait ordonné d'ouvrir les ports brésiliens aux bateaux des pays amis, c'est-à-dire en priorité aux Anglais. Cependant, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, sur les plans philosophiques, scientifiques, culturels et artistiques, l'influence étrangère dominante au Brésil ne fut pas anglaise mais française.

### **L'influence française est dominante au XIX<sup>e</sup> siècle**

Historiquement, l'histoire de l'art brésilien prit un tournant décisif avec l'arrivée dans ce pays de la *Mission artistique française* dirigée par Joachin Lebreton et composée des peintres Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debré, Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Cette mission avait été appelée par le roi du Portugal après la restauration portugaise et la chute du 1<sup>er</sup> Empire français. Ces artistes français introduisirent au Brésil l'enseignement académique des Beaux-arts, à travers la création d'une Académie et d'une Ecole des Beaux-arts à Rio de Janeiro en 1826. L'enseignement artistique y fut cantonné à la reproduction des règles et canons néoclassiques par Joachin Lebreton et Jean-Baptiste Debré, tous deux élèves de Louis David. Cette mission française établit durablement la suprématie culturelle française au

Brésil. Cette domination se poursuivit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle avec l'adoption du *Romantisme* dans sa tonalité française et du *Réalisme*, puis du *Symbolisme*. Elle s'étendit aux autres domaines artistiques avec l'introduction des écoles parnassiennes et symbolistes, dans la littérature, le théâtre et la poésie. Les Parnassiens Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Hérédia, puis les Symbolistes Rimbaud, Verlaine et Mallarmé furent les modèles imités par les prosateurs et poètes brésiliens<sup>68</sup>.

L'épisode célèbre de l'arrivée triomphale de l'actrice française Sarah Bernhardt à Rio de Janeiro rend compte de cette domination française : Après vingt-deux jours en mer, Sarah Bernhardt débarqua pour la première fois au Brésil du navire *Cotopaxi* fin mai 1886. À bord l'accompagnaient son fils et divers employés. Parmi eux, une secrétaire, un majordome, deux cuisiniers, deux domestiques et plus de deux cents valises, en plus de son perroquet qui n'arrêtait pas de jacasser. Rio de Janeiro étant la première ville de l'itinéraire du voyage bien intentionné, en arrivant aussitôt à la "cité merveilleuse", Sarah Bernhardt fut très bien accueillie par la presse carioca. Le 27 mai, le journaliste respecté Joaquim Nabuco (l'un des fondateurs de l'Académie Brésilienne des Lettres), sans tarir d'éloges, salua l'arrivée de la divine Sarah Bernhardt au Brésil. Dans un article qui occupait presque la une du journal *O Paíz*, il écrivit clairement qu'il admirait non seulement la vedette, la diva internationale, mais était aussi un véritable admirateur de ses techniques dramatiques. La veille, des étudiants cariocas enthousiastes détachèrent les chevaux du fiacre de l'actrice qui l'amenait à son hôtel et s'attelèrent à leur place pour avoir l'insigne honneur de concourir à son arrivée triomphale. Une fois accueillie de manière spectaculaire, dès le premier juin, Sarah Bernhardt commença une série de représentations pour les brésiliens, de ses pièces les plus connues ayant déjà été jouées dans toute l'Europe et également aux États-Unis. La principale représentation fut : *La Dame aux Camélias* qui fut un triomphe. Cette pièce qui fut le pivot de la vie professionnelle de Sarah Bernhardt, avait été interprétée par elle plus de trois mille fois, dans divers pays. Mais le personnage "Marguerite Gauthier" demeura accolé à Sarah Bernhardt au Brésil. Par la suite, l'actrice joua également : *Fédora*, *Le Maître de Forges* et *Froufrou*, pièces qui soulevèrent l'enthousiasme des critiques brésiliens. Ceci traduit bien l'hégémonie culturelle et artistique française au Brésil, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>68</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, pp. 31-34.

## Qu'en est-il de l'artiste brésilien au XIX<sup>e</sup> siècle ?

Le XIX<sup>e</sup> siècle brésilien, malgré l'indépendance de 1822 et le remplacement de l'Empire par la République en 1889, était donc encore celui d'un Brésil artistiquement déphasé et dépersonnalisé. Trois siècles de colonisation avaient brouillé la conscience brésilienne. Les artistes brésiliens demeuraient empêchés d'avoir des idées et de les exprimer, même les images qui leur parvenaient, étaient désuètes et dépourvues de tout contenu spécifique concernant le Brésil. L'enseignement artistique avait débuté au Brésil par un cours précaire installé à Rio de Janeiro en 1800. On y substitua la méthode de copie d'après l'estampe par l'étude de modèles vivants. Mais les canons coloniaux imposèrent des modèles blancs, ce dont rend compte un commentaire anonyme dans un journal local :

« Le modèle était un homme blanc, plus très jeune, décharné et même mal fait. Les élèves et le professeur regardaient ce triste individu, mais ne le représentaient pas sur le papier, où paraissaient de belles personnes, n'ayant aucun rapport avec lui, mais avec l'imagination »<sup>69</sup>.

Au moment de l'implantation du *Néo-classicisme*, héritage de la mission artistique française venue à cette fin au Brésil en 1816, João Maximiano Mafra, élève de l'Académie Impériale des Beaux-arts, estimant disproportionnés et laids les modèles brésiliens, suggérait que l'on crée à Rio de Janeiro, une association pour importer des Européens adaptés à la pose scolaire. Au moment de cette anecdote, en 1840, le gouvernement brésilien concocta l'idée d'installer des Académies des Beaux-arts dans les principales provinces brésiliennes, chargées de sélectionner par concours les élèves afin que :

« Les murs de nos bâtiments, aujourd'hui couverts de tapisseries et de gravures étrangères, s'illumineront d'ici peu des tableaux de nos paysages enchanteurs et des événements les plus marquants de l'histoire du Brésil »<sup>70</sup>.

Sous couvert d'un *Romantisme* importé, donnant naissance à un courant indianiste, apparaissait déjà un nationalisme culturel et identitaire qui allait cependant stagner jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle où il se révéla avec l'émergence de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade. En 1855, Manuel de Araújo Porto Alegre, peintre et premier directeur brésilien de l'Académie Impériale, eut l'audace de dénoncer l'inadéquation

---

<sup>69</sup> *Id. ibid.*, p. 209.

<sup>70</sup> *Id. ibid.*, p. 210.

des constructions urbaines par rapport au climat brésilien, et de proposer pour la décoration des intérieurs brésiliens, la substitution des grotesques et des arabesques importées par des objets et des sujets de la nature brésilienne, mais l'intériorisation des modèles néocoloniaux persistait toujours.

L'image de l'homme noir en est un exemple parlant, car il resta absent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle dans les arts plastiques. Ainsi, dans la peinture du peintre Oscar Perreira da Silva (1865-1939), qui traita le thème de l'esclavage dans une peinture de 1882, le peintre n'utilisa pas l'esclave noir qu'il pouvait alors facilement étudier à sa porte, mais recourut au motif de l'esclave romaine, blanche et anachronique en cette fin de siècle, où l'esclavage n'avait pas encore été aboli au Brésil.

Ainsi, à l'heure du balbutiement de la thématique nationale, si un sujet pouvait se dégager de la terre brésilienne, ce fut le cas avec l'Indien, mais son traitement ne concernait les artistes brésiliens que par leur état de néo-colonisés : les artistes empruntèrent donc à Rousseau, le motif du "Bon sauvage", qui avait transmuté l'autochtone fidèlement étudié au XVI<sup>e</sup> siècle, par Michel de Montaigne dans le XXXI<sup>e</sup> chapitre de ses *Essais*, chapitre intitulé « Des Cannibales ». On retrouve ce modèle dans la peinture du peintre pauliste José Ferraz de Almeida Junior (1850-1899) qui y transposa cependant une luminosité tropicale avec l'introduction dans ses paysages d'une caractérisation naturaliste fidèle et de quelques figures et attitudes caractéristiques des Indiens brésiliens, pendant les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut mentionner ici l'inversion des effets positifs qu'avait eus l'époque coloniale avec le *Baroque* et le *Rococo*. Car si à cette époque le thème religieux imposé demeurait éloigné de la réalité palpable, son abord reflétait des fondements esthétiques et vernaculaires spécifiquement brésiliens. L'artiste brésilien se voyait forcé de copier, point par point des modèles européens, pourtant l'autodidacte qu'il était, introduisait dans cette copie, une structure individualisée, donc nationale, c'est particulièrement vrai pour Francisco Lisboa (1738-1814), dit l'"Aleijadinho", au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'architecture et la sculpture des églises du Minas Gérais, à Ouro Preto et Conganhas. Il a déjà été souligné plus haut, que l'on doit considérer l'"Aleijadinho" comme pré-anthropophage dans ce qu'il faisait avec beaucoup plus d'intensité que ne pouvait le faire l'artiste brésilien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, soumis à la distanciation grandissante par la discipline scolaire de l'Académie. Voir la planche d'illustrations n°4, illustrations de n°1 à 10 et planche n°5, illustrations de n°1 à 3.

## Recentrage progressif de l'artiste brésilien au début du XX<sup>e</sup> siècle

Mais le XX<sup>e</sup> siècle était en marche, il exigeait une modernité qui surtout dans un pays désavantagé par l'accumulation des retards, devait se réaliser fondamentalement par la découverte et l'adoption d'un caractère personnel. En 1908, Gonzaga Duque (1863-1911), premier véritable critique d'art brésilien, élevait sa voix emphatique contre l'état de la création artistique brésilienne :

« Il lui manque l'empreinte, la marque nationale ? Mais Messieurs, l'art d'un peuple ne résulte pas de la volonté d'un groupe, ni des essais d'une école. [...] Mais malgré tout, si ce peuple s'accorde sur une aspiration nationale claire et définie, si les facteurs de sa formation lui ont fortement transmis sa façon de sentir et d'être, il aura, indubitablement, un art à lui. [...] Attendons, maintenant, ce jour qui s'approche et un art typique, véritablement brésilien, naîtra de cette nature admirable, de cette lumière d'or, de cette âme populaire faite de la nostalgie de l'Indien, de l'infailibilité de l'Africain et du lyrisme du Portugais marin et exilé »<sup>71</sup>.

Sept ans plus tard, Oswald de Andrade (1890-1954) écrivit un article intitulé « Pour une peinture nationale », dans lequel il exhortait les artistes les plus jeunes à ce que :

« Intégrés à notre milieu et à notre vie, ils puisent des immenses ressources du pays, des trésors de couleur, de lumière, des régions qui les entourent, l'art qui est le notre et qui affirme, parallèle à notre intense effort matériel d'éradication et de défrichage, une manifestation supérieure de nationalité »<sup>72</sup>.

Ainsi se manifestait enfin dans les années 1915, l'étincelle de la modernité qui allait dans la décennie suivante mettre le feu aux poudres à la fois dans les arts plastiques, la littérature et la musique à l'occasion de la fameuse "Semaine d'Art Moderne" de 1922, à São Paulo. C'est d'abord à l'encontre de cette domination culturelle française dans tous les domaines artistiques et culturels que va progressivement émerger cette revendication d'identité culturelle brésilienne dont la "Semaine d'Art Moderne" de São Paulo en 1922 sera le préalable à l'invention de l'Anthropophagie en 1928 par Oswald de Andrade.

La cause profonde de cette prise de distance vis-à-vis de l'Europe et de déclin de l'influence culturelle dominante française est sans doute à rechercher dans le regard porté par les intellectuels et artistes brésiliens sur la Première guerre mondiale. Olivier Compagnon a analysé cette prise de conscience dans un livre récent qui raconte l'évolution de l'opinion publique brésilienne durant ce conflit. La francophilie dominait au départ, d'autant que des bateaux brésiliens furent torpillés par les sous-marins

---

<sup>71</sup> *Id. ibid.*, p. 210.

<sup>72</sup> *Id. ibid.*, p. 211.

allemands comme le paquebot *Parana* en avril 1917, entraînant des réactions enflammées comme celle d'un député brésilien : « Guerre ! Guerre contre la barbarie ! Guerre contre le crime ! Guerre pour le droit ! »<sup>73</sup>. Le Brésil s'engagea aux côtés des alliés avec les USA, mais sans envoyer de troupes sur le front, à part un hôpital militaire. La "Grande guerre" parut à beaucoup de Brésiliens, signer l'effacement du modèle européen, si fondateur et désormais enfoncé dans la barbarie et le déclin. C'est ainsi qu'un renouveau identitaire et national, ancré dans les traditions propres au continent latino-américain se développe sur les ruines de la guerre de 1914-1918. Ainsi la "Grande guerre" conduit aussi bien au Brésil qu'en Argentine, selon des modalités différentes, à un "tournant identitaire et à une cristallisation nationaliste"<sup>74</sup>.

### **Antériorité de la quête d'identité culturelle**

Il faut rappeler cependant que la quête de l'identité brésilienne ne commence pas avec le modernisme ni avec l'anthropophagie. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les représentants brésiliens du *Romantisme* et du *Régionalisme* s'emparèrent de ce problème. Avant cela, on peut dater historiquement l'émergence du sentiment national brésilien dans la conspiration qui eut lieu dans la région du Minas Gérais en 1789 : la "Conspiration minière"<sup>75</sup> organisée par Joaquim José de Silva Xavier (1746-1792) dit "l'Arracheur de dents"<sup>76</sup>, médecin, dentiste et ingénieur hydraulicien, adepte des "Lumières" inspiré par la Révolution française, fut une révolte indépendantiste avortée lancée au nom de l'injustice coloniale et contre les taxes excessives qui assaillaient les Brésiliens. Hélas, le chef de la conjuration, "Tiradentes" est trahi, dénoncé, arrêté puis exécuté, les autres conjurés sont arrêtés, parmi eux, les plus célèbres poètes brésiliens de l'époque : Claudio Manuel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1743-1793) et Tomas Gonzaga (1744-1810), ce qui rend compte de l'implication des artistes et intellectuels brésiliens dans ce combat indépendantiste. Ces trois poètes utilisaient déjà des formes populaires d'expression et exprimaient certaines particularités et nuances de la sensibilité brésilienne, anticipant ainsi sur l'appropriation anthropophage ultérieure du parler populaire et régional brésilien par Oswald de Andrade et Mario de Andrade (1893-1945).

---

<sup>73</sup> Compagnon, Olivier, « L'épreuve de l'histoire », *L'Adieu à l'Europe*, Paris, Fayard, 2013, pp. 67-78.

<sup>74</sup> Offenstadt, Nicolas, « L'Amérique latine s'en va-t-en guerre », *Le Monde*, vendredi 11 octobre 2013, p. 8.

<sup>75</sup> *Inconfidência mineira*.

<sup>76</sup> « Tiradentes ».

Pendant le séjour de la cour royale portugaise exilée au Brésil, entre 1808 et 1822, il y eut un essor intellectuel et artistique qui fut marqué par les premières formes d'émancipation brésiliennes à travers le *Romantisme*, par la découverte et l'interprétation de l'éthos brésilien : avec l'indépendance du Brésil en 1822, naquit chez les artistes et les intellectuels brésiliens une quête des origines les poussant à s'intéresser à la partie amérindienne et autochtone de la culture nationale. Ce mouvement appelé "Indianisme" devint l'un des fondements de l'émergence de l'identité brésilienne. Ainsi, dans le plus célèbre des romans régionalistes et romantiques, *O Guarani*, qui parut en 1857, le romancier José de Alencar (1829-1877) inventa la figure paradigmatique de l'indien Peri, héros mythique répondant au besoin identitaire du Brésil indépendant mais à peine décolonisé<sup>77</sup>, divisé entre des régionalismes très contrastés et toujours en proie aux luttes politiques entre les "colonels", grands éleveurs du Nordeste et les planteurs de café de la région de São Paulo<sup>78</sup>, qui se succèdent au pouvoir à Rio de Janeiro.

Le Brésil restait un pays désuni dont l'économie agricole reposait toujours sur l'esclavage massif. D'autre part, les contrastes régionaux étaient très accentués entre le Nord appauvri et le Sud qui se développe et s'industrialise en faisant appel à l'immigration européenne massive. Ces millions d'immigrés vont accentuer la crise identitaire et accélérer le besoin de recentrage et de structuration de cette identité à construire.

Pour Carlos Zílio, il existerait même une continuité dans les arts plastiques, d'Araújo Porto Alegre (1806-1879)<sup>79</sup> jusqu'au *Modernisme*. Selon lui, Porto Alegre essaya d'introduire en art une thématique historique d'origine romantique destinée à permettre au Brésil, indépendant depuis peu, de mieux définir son identité :

« On peut affirmer que déjà émerge de l'académisme, le substrat des principes modernistes du progrès et de l'identité nationale. La différence avec le modernisme se trouve seulement dans le changement de canons, dans le remplacement du néoclassicisme par le post-cubisme »<sup>80</sup>.

Cette interprétation est toutefois discutable dans la mesure où elle repose nécessairement sur une assimilation du nationalisme en art au seul choix d'une

---

<sup>77</sup> L'indien Peri est la préfiguration de Macounaïma, l'Indien Tupi qui joue du luth, le héros sans aucun caractère, inventé par Maio de Andrade, auteur du livre éponyme paru en 1928, à São Paulo.

<sup>78</sup> Alternance politique mécanique nommée "Café com leite".

<sup>79</sup> Peintre brésilien du XIXe siècle.

<sup>80</sup> Zílio, Carlos, *La querelle du Brésil, la question de l'identité de l'art brésilien, l'œuvre de Tarsila, Di Cavalcanti et Portinari (A querella do Brasil, a questão da identidade da arte brasileira, A obra de...)*, 1922-1945, Rio de Janeiro, Funarte, 1982, p. 22. Traduction partielle: Hugues Henri, 2014.

thématique historique, alors qu'il est possible de penser que, pour les artistes modernistes, le nationalisme consistait, bien au-delà du simple recours à des thèmes nationaux, en une alliance entre l'emploi d'une langue dynamique ou de moyens plastiques nouveaux et la recherche d'une expression vernaculaire présente dans tous les aspects de la vie brésilienne : musique, nourriture, religiosité, danse, histoire, etc. Araújo Porto Alegre et ses contemporains peuvent également être considérés comme des artistes ayant seulement eu la sensation de produire un art national, alors que cela n'était pas réellement le cas :

« On croyait faire national parce qu'on glorifiait les fastes de la nation, qu'on traitait de sujets nationaux, sans se rendre compte que ni la couleur n'était brésilienne, ni le dessin ne frémissait à travers une réelle sensibilité brésilienne »<sup>81</sup>.

Joseane Lucia Silvia rapporte qu'au-delà de ces controverses, la critique s'accorde pour faire de Telles Junior (1851-1914) et d'Almeida Junior (1850-1899), les précurseurs de la peinture brésilienne moderne<sup>82</sup>. Telles Junior aurait tenté de capter la palette colorée propre à son pays, en tant que pur paysagiste, tandis qu'Almeida se serait attaqué aux portraits spécifiques à son pays de visages burinés des "Cabocles"<sup>83</sup>, en adaptant la leçon académique apprise auprès du peintre pompier français Alexandre Cabanel (1823-1889). Toutefois, il y a lieu de relativiser cette assertion, qui ne se fonde que sur des aspects superficiels d'une esthétique très relative par elle-même, car elle repose sur une palette colorée chez Telles et l'adoption de portraits aux traits stéréotypés chez Almeida. La référence à l'influence de Cabanel est elle-même contre productive, dans la mesure où lui-même n'avait rien d'un précurseur de la modernité en peinture, c'est le moins que l'on puisse dire, et qu'en outre, cette référence traduit la permanence d'une influence française dominante.

## **Montée du nationalisme et abolition de l'esclavage**

Cette quête identitaire s'affirma au début du XX<sup>e</sup> siècle, à travers la montée en puissance du nationalisme. La vie sociale se déroulait sur fond de clientélisme et de féodalisme politique, caractérisé par l'alternance au pouvoir des grands propriétaires

---

<sup>81</sup> Bastide, Roger, *Brésil, terre des contrastes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 172.

<sup>82</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 22.

<sup>83</sup> Métis brésilien du Nord du Brésil.



fonciers<sup>84</sup>, au Sud, les planteurs de café, au Nord, les éleveurs laitiers, produisant une alternance politique mécanique, cataloguée par les Brésiliens comme "Café au lait"<sup>85</sup>. Parallèlement, l'abolition de l'esclavage est intervenue tardivement au Brésil, le 13 mai 1888. La pression anglaise qui s'affermisait depuis 1810 avait permis l'abolition officielle de la traite des Noirs par les Portugais dès 1830, cependant 700.000 esclaves africains furent encore déportés au Brésil entre 1792 et 1830. En 1822, le Brésil peuplé de 4 millions d'habitants s'émancipe donc du Portugal, devient un empire dont le souverain est Dom 1<sup>er</sup>, issu de la famille de Bragance qui règne sur le Portugal. En 1830, l'empereur promet l'abolition de l'esclavage pour s'attirer les grâces de l'Angleterre et le 4 septembre 1850, le parlement brésilien réitère l'interdiction de la traite, mais ne promet toujours pas l'abolition de l'esclavage au Brésil, compte tenu du poids politique des grands propriétaires terriens. Cependant, d'innombrables immigrants italiens commencent à affluer au Brésil pour travailler dans les plantations de café. Cette main-d'œuvre libre et dynamique bouleverse les rapports sociaux et concurrence la main-d'œuvre servile dont les conditions de vie deviennent de plus en plus précaires et l'utilité économique plus que jamais contestable.

### ***Révoltes d'esclaves***

Nombreuses sont les révoltes d'esclaves qui ponctuent le XIX<sup>e</sup> siècle. La plus célèbre de ces révoltes éclate à Salvador de Bahia le 25 janvier 1835. C'est une révolte d'une ampleur sans précédent : des milliers d'esclaves nigériens d'ethnie yoruba, organisés par leurs prêtres du Candomblé<sup>86</sup> (comme lors de l'insurrection des esclaves haïtiens après la cérémonie vaudou à Bois Caïman impulsée par Boukman le 21 août 1791), après s'être concertés et alliés avec les esclaves musulmans menés par leurs imams clandestins, envahissent la ville impériale et la réduisent en cendres. La répression par l'armée est effroyable mais la menace d'un embrasement général des révoltes d'esclaves renforce le camp abolitionniste.

Dans les années 1860, les thèses abolitionnistes se répandent dans la bourgeoisie libérale de Rio de Janeiro à travers deux grandes sociétés : la Société brésilienne contre

---

<sup>84</sup> *Fazendeiros*.

<sup>85</sup> *Café com leite*.

<sup>86</sup> Religion afro-brésilienne, inspirée par la religion yoruba, originaire du Nigéria.

l'esclavage et l'Association centrale émancipatrice<sup>87</sup>. En 1866, l'empereur Dom Pedro II signe plusieurs lettres d'émancipation collectives d'esclaves, sans aller au-delà. Quand l'ambassadeur de France lui demande d'en finir avec l'esclavage, il répond que ce n'est plus qu'une question de forme et d'opportunité. Mais les grands propriétaires, les "Colonels" et les "Fazendeiros", majoritaires au Parlement de Catete à Rio de Janeiro, refusent toute loi d'abolition. Le photographe brésilien Marc Ferrez (1843-1923) a parcouru les plantations esclavagistes dans les années 1855 et il a photographié les esclaves dans le Brésil d'avant l'abolition, réalisant un reportage sans complaisance, pendant symétrique et objectif des représentations aquarellées, complaisantes et mièvres du peintre français Jean-Baptiste Debret dans son recueil *Le Brésil pittoresque*.

En 1871, paraît la loi du "Ventre libre", qui octroie la liberté d'office à tous les enfants d'esclaves à naître. En 1884, plusieurs provinces brésiliennes proclament leur décision de ne plus importer d'esclaves, en appliquant enfin les engagements internationaux vieux de plus de 70 ans. Vient la loi du 28 septembre 1885 qui déclare libres les esclaves de plus de 60 ans. En 1887, l'église catholique brésilienne se déclare officiellement pour l'abolition de l'esclavage. La princesse Isabel, en l'absence de son père empereur, profite de l'ouverture du Parlement, tente de faire passer la loi d'abolition, sans prévoir de compensation financière pour les esclavagistes. Ceux-ci, pour se venger de la politique abolitionniste impériale, s'allient avec les républicains pour favoriser la fin de l'Empire et hâter la proclamation de la République. Quoi qu'ils puissent encore tenter pour retarder, contrarier ou même empêcher l'issue de ce combat abolitionniste, la "Loi d'Or" proclame enfin l'abolition de l'esclavage au Brésil le 13 mai 1888. Le Brésil moderne sort de ses limbes. Cependant, des centaines de milliers d'ex-esclaves sont littéralement jetés dehors du jour au lendemain, sans considération, sans compensation, sans aide aucune, créant ainsi un énorme problème social, économique et culturel.

## **République "Café avec lait"**

À São Paulo et à Rio de Janeiro, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, s'installait progressivement une bourgeoisie industrielle, commerciale et libérale, frange industrielle de la population qui développait et propageait des idées innovantes

---

<sup>87</sup> la «*Sociedade Brasileira contra a Escravidão*» et l'«*Associação Central Emancipacionista*».

contrastant avec le conservatisme des grands propriétaires fonciers. Avec presque un demi-siècle de décalage, ce schéma social n'était pas sans rappeler les bouleversements induits dans la société européenne par la révolution industrielle de la première moitié du dix-neuvième siècle. Il en différait toutefois profondément par l'absence d'une couche moyenne conséquente, celle-ci se réduisant en grande partie, comme dans la plupart des pays d'Amérique latine de l'époque, aux familles de militaires : l'armée, soutien essentiel de la jeune République, assurait à ses membres une aisance financière sans commune mesure avec la situation de la plupart des habitants du pays<sup>88</sup>. L'armée sera aussi le principal ferment du nationalisme grandissant, face à l'immigration massive qui va bousculer la base ethnique et sociale du pays en très peu d'années.

Le paysage social brésilien contrastait profondément avec celui de la plupart des pays d'Europe par l'importance abyssale des inégalités entre les habitants les plus privilégiés et les plus pauvres, ainsi que par la grande majorité d'entre eux bien souvent analphabètes, qui ne disposaient que de ressources très insuffisantes, voire vivaient dans la plus grande pauvreté comme les anciens esclaves affranchis. La société brésilienne se caractérisait donc par une forte hétérogénéité économique, source d'extrême fragilité. Elle se singularisait également par une opposition très nette entre des États du Nord-est et de l'intérieur du pays, ayant très peu bénéficié des progrès techniques et souffrant parfois de problèmes économiques particuliers, tels que, par exemple, les sécheresses ravageant périodiquement la région du Nord-est, et des États se développant rapidement, tels que ceux de São Paulo, de Rio de Janeiro, ou du Minas Gerais. Un fossé entre ces États, aux intérêts souvent divergents, se creusait et s'élargissait d'autant<sup>89</sup>.

## **Hétérogénéité ethnique et antagonismes sociaux**

La société brésilienne était d'autant plus fragile qu'elle renfermait au sein de ses couches sociales les plus défavorisées, des populations très diverses : Amérindiens, anciens esclaves, métis issus de plusieurs mélanges appelés "cabocles", etc. La mainmise exercée par les couches les plus privilégiées et les plus conservatrices sur le pouvoir, produisait les germes de conflits à venir.

---

<sup>88</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p.22.

<sup>89</sup> *Id. ibid.*, p.23.

Cette caste dirigeante des latifundiaires qui ressemble grandement à une oligarchie traditionnelle refusait les innovations sociales, techniques, intellectuelles et artistiques proposées par la bourgeoisie libérale des grandes villes de la côte. En ce qui concerne les aspirations démocratiques de la classe ouvrière issue majoritairement de l'immigration massive, qui se développait au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en revendiquant une redistribution du pouvoir politique et économique, elles furent combattues par cette classe dirigeante, incapable de les comprendre et à plus forte raison de satisfaire ces aspirations légitimes. L'antagonisme entre ces groupes sociaux s'exacerbe d'autant, que la masse de main-d'œuvre immigrée européenne est mieux éduquée, politiquement consciente, que son homologue brésilienne de souche<sup>90</sup>.

Ces nouveaux brésiliens participèrent massivement à la création de syndicats et à la fondation en 1922 du parti communiste brésilien. Ce brassage de populations suscita un mouvement identitaire à travers une recherche individuelle de racines et de repères, qui se traduisit par le développement d'un sentiment nationaliste, mais aussi, compte tenu de l'extrême diversité régnant entre États, par le développement de régionalismes<sup>91</sup>. Ainsi se précisait le danger d'un antagonisme croissant aux niveaux social, identitaire et géographique.

### **Soubresauts nationalistes et identitaires**

Les années vingt furent pour le Brésil, une période de tensions et de troubles. Sur le plan social, les tentatives de putsch militaire de 1922 et 1924, ainsi que la "Colonne Prestes"<sup>92</sup> de 1925, générèrent une insécurité grandissante et une instabilité permanente à laquelle seule la soi-disant révolution de 1930 mit réellement un terme avec l'arrivée au pouvoir de Gétúlio Vargas, qui devint rapidement un dictateur inspiré par les modèles du fascisme européen de Mussolini et de Salazar. Il fonda l'"Estado Novo", dictature avec parti unique et absence de liberté démocratique. C'est au sein de la bourgeoisie montante des villes, en relations d'affaires suivies avec de nombreux pays européens, que se propagèrent durant cette période troublée les ferments de la modernité, d'abord en littérature, puis dans les arts plastiques<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> *Id. ibid.*, p.24.

<sup>91</sup> *Id. ibid.*, p.23.

<sup>92</sup> La "Colonne Prestes" fut la plus importante tentative de remise en cause par la force de la "Vieille République" dirigée par les oligarchies traditionnelles "Café com leite".

<sup>93</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 23.

## Dépassement des influences artistiques françaises

Les deux principaux courants artistiques importés de France, qui avaient fait de nombreux adeptes brésiliens à la fin du dix-neuvième siècle, l'école parnassienne et le *Symbolisme*, déclinèrent, puis disparurent progressivement, accusés d'empêcher désormais tout renouvellement possible de l'art comme le proclame alors le critique Aranha Graça :

« Notre littérature meurt de l'académisme. Elle ne se renouvelle pas. Ce sont les mêmes sonnets, les mêmes romances, les mêmes compliments, les mêmes réprimandes, que j'entends depuis l'époque de la fondation de l'Académie »<sup>94</sup>.

C'est contre cette négation de principe de l'intérêt pour l'appréhension de la réalité par la littérature et l'art français que s'élevèrent les intellectuels brésiliens, poètes, écrivains, et peintres, qui ne pouvaient rester insensibles aux transformations radicales de leur propre environnement social, économique, et politique. Ils disséquèrent les œuvres de Guillaume Apollinaire (1880-1918), de Jean Cocteau (1889-1963), et de Blaise Cendrars (1887-1961). Ils suivirent avec passion les controverses enflammées que déclenchèrent en Europe les tentatives de petits groupes d'écrivains et d'artistes pour remettre en question l'académisme : *Fauvisme*, *Cubisme*, *Expressionnisme*, *Futurisme*, *Dadaïsme*, *Surréalisme*, etc. Peu à peu, ils conçurent le désir de s'affranchir des modèles européens et plus généralement de toute contrainte, pour élaborer une littérature et un art original, choisissant ses thèmes dans la tradition nationale. Menotti del Picchia écrivit sur ce point le 13 décembre 1921, dans le *Correio Paulistano*, que la modernité pouvait se résumer par la formule suivante : « *Un maximum de liberté à l'intérieur de l'originalité la plus spontanée* »<sup>95</sup>.

Ce travail de remise en cause de l'influence française sur l'art brésilien fut à l'origine essentiellement affaire de critiques et d'écrivains. Dès 1914, le professeur Ernesto Bertarelli publia un article très critique intitulé : « Les leçons du Futurisme ». L'année suivante, en 1915, Oswald de Andrade publia dans le journal *Pirralho*, un texte défendant la nécessité pour l'art brésilien de puiser aux sources du nationalisme. En 1916, le poète parnassien Alberto de Oliveira, que rien ne prédisposait à l'indulgence envers le modernisme, se laissa aller jusqu'à admettre, dans une conférence prononcée devant l'Académie brésilienne des Belles-Lettres, que :

---

<sup>94</sup> *Id. ibid.*, p.24.

<sup>95</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 25.

« Des mouvements littéraires méconnus favorisaient le bourgeonnement d'idées nouvelles annonciatrices de changements sociaux »<sup>96</sup>.

En 1917, année faste, parurent des ouvrages à tendances modernistes de Menotti Del Picchia, Murilo Araujo, et Manuel Bandeira, ainsi que des recueils de poèmes de Mario de Andrade et de Guilherme de Almeida, figures de proue du modernisme dans tous les domaines. Mario de Andrade fut l'un des premiers écrivains à appliquer à la littérature l'idée "*d'abrasileirar*", terme traduisible par "*brésilianiser*", renvoyant à l'idée de conférer à la littérature brésilienne une nature nationale par l'usage de tournures de phrases et de mots usités dans le langage courant contemporain, en un mot par la création d'un style brésilien forgé au creuset de la rue. Sur le plan plastique, les premières manifestations marquantes furent les expositions de Lasar Segall (1891-1957) en 1913 et d'Anita Malfatti (1889-1964) en décembre 1917<sup>97</sup>.

## **La "Semaine d'Art moderne" de São Paulo, février 1922 :**

### **Première manifestation moderniste**

En février 1922, se tint à São Paulo la "Semaine de l'Art Moderne", ordinairement présentée comme une étape capitale de l'émergence du modernisme brésilien. Cette manifestation est inscrite dans le prolongement des expositions de Lazar Segall et d'Anita Malfatti. Elle constituait la suite logique d'un certain nombre d'actions en faveur d'une rénovation de la littérature ou de l'art, que Mario de Andrade désigna de façon synthétique par l'appellation de "période héroïque du modernisme"<sup>98</sup>. Elle allia des formes d'expression artistiques variées : lecture de poèmes, spectacles de danses, concerts, conférences, expositions de peintures et de sculptures, etc. Outre les poètes Oswald de Andrade et Mario de Andrade, le musicien Heitor Villa-Lobos, les critiques d'art Guiomar Novaes, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, et Graça Aranha, notamment, y participèrent. En matière d'arts plastiques, une exposition qui se tint dans le hall du théâtre municipal de São Paulo réunit huit plasticiens, dont les plus remarquables furent Anita Malfatti, Di Cavalcanti et Vitor Becheret. Dans le domaine de la poésie, Ronald de Carvalho, notamment, déclama, sous les huées d'un public bien peu préparé

---

<sup>96</sup> *Id. ibid.*, p. 26.

<sup>97</sup> *Id. ibid.*, p. 27.

<sup>98</sup> De Andrade, Mario, *Portinari, Dom Casmro*, 24 décembre 1938, *op. cit.*, p. 31.

à faire bon accueil aux audaces de la modernité, le poème de Manuel Bandeira intitulé "Les grenouilles", dans lequel l'artiste critiquait très ouvertement la métrique, et plus généralement les règles imposées par le Parnasse<sup>99</sup>. La remise en question de l'influence dominante française ne pouvait être plus explicite.

Le Modernisme brésilien issu de la "Semaine de l'Art moderne" fut conforté la même année par la création du *Groupe des Cinq*, regroupant Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Mario de Andrade et Oswald de Andrade. Remarquons au passage, que la place centrale de ces deux femmes-artistes est déterminante pour l'avenir de la dimension artistique et féminine du Modernisme brésilien. La même année, la publication de *Paulicéia Desvairada* de Mario de Andrade, constitue pour quelques-uns le point de départ de la modernité, aux yeux du plus grand nombre et de la majeure partie des spécialistes de la question, elle s'analyse seulement comme une étape, plus ou moins essentielle, de celle-ci<sup>100</sup>. Au-delà de cette question, de son importance dans le processus d'élaboration du modernisme, tous s'accordent pour relever qu'elle marqua le début d'une longue période de huit années d'intense créativité, ordinairement qualifiée de "*première phase du modernisme*". Mario de Andrade dira ultérieurement : « *Nous vécûmes huit ans dans la plus grande orgie intellectuelle que l'histoire artistique du pays enregistra* »<sup>101</sup>.

## **Le manifeste de la poésie *Pau Brasil***

Profitant de la liberté nouvelle conquise par leurs prédécesseurs, les écrivains brésiliens se lancèrent très activement dans l'exploitation de tous les genres littéraires, et notamment du roman, tout en s'engageant fréquemment dans l'action politique. Après avoir séjourné à Paris, Oswald de Andrade publia dès 1925, dans le domaine de la poésie, un premier texte, le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil*, qui défendait l'idée que les détenteurs de la culture classique d'origine européenne, c'est-à-dire les érudits tenants de l'académisme en art, avaient en fait été "*déformés comme des balles de caoutchouc*"<sup>102</sup> par ces influences étrangères. Paulo Prado (1869-1943) affirmait que c'est à Paris qu'Oswald de Andrade prit conscience de la nécessité de construire un art spécifiquement brésilien:

---

<sup>99</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 56.

<sup>100</sup> *Id. ibid.*, p. 57.

<sup>101</sup> *Id. ibid.*, p. 58.

<sup>102</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, in : *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, p. 257.

« Oswald de Andrade, au cours d'un voyage à Paris, du sommet d'un atelier de la place de Clichy – nombril du monde – a découvert avec éblouissement sa propre terre. Le retour dans sa patrie a confirmé, dans l'enchantement des découvertes manuelles, la révélation surprenante que le Brésil existait »<sup>103</sup>.

Oswald de Andrade affirma avoir choisi ce titre parce qu'il voulait faire une "poésie d'exportation", ce que symbolisait le fait que le bois de Pau-Brasil ait été la première richesse naturelle exportée par le Brésil. Cette charge visait à faire l'apologie d'une certaine forme d'innocence en art, en valorisant les "barbares, crédules, pittoresques, et doux"<sup>104</sup>, seuls dignes d'être appelés poètes, car "sans réminiscences livresques, sans références de comparaison, sans recherches étymologiques, sans ontologie"<sup>105</sup>. Elle débouchait sur l'affirmation de l'inadaptation des règles traditionnelles à la description de la vie moderne :

« Enfermer dans la rigidité d'un sonnet, toute la marche de la vie moderne est absurde et ridicule. Décrire avec des mots, laborieusement extraits des classiques portugais et extirpés de vieux dictionnaires, la diversité mouvante de notre temps est un anachronisme choquant »<sup>106</sup>.

Oswald de Andrade en concluait qu'il était nécessaire de s'affranchir des influences académiques européennes :

« Être maintenant, à nouveau, dans l'accomplissement d'une mission ethnique et protectrice, de jacobins brésiliens. Nous libérer des influences sinistres des vieilles civilisations décadentes »<sup>107</sup>.

En matière d'arts plastiques, les idées synthétisées par Oswald de Andrade dans le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil* avaient en fait commencé à s'incarner, antérieurement, dans la peinture de celle qui allait devenir sa femme, Tarsila do Amaral (1886-1973). En 1923, alors qu'elle se trouvait encore à Paris, celle-ci avait été très impressionnée, au cours d'une visite de l'atelier de Constantin Brancusi (1876-1957), par une statue nommée *La Nègresse*. La même année, toujours à Paris, elle avait assisté à une rétrospective du peintre uruguayen Pedro Figari (1861-1938), aux thèmes tirés de la culture noire latino-américaine et notamment du candomblé, ainsi qu'à une présentation de peintures primitivistes de Paul Gauguin (1848-1903) dans sa période Tahiti - Marquises et enfin, à une exposition "d'Art nègre". Voir la planche d'illustrations n°7, illustrations n° 4 & 5.

Cette œuvre de Constantin Brancusi lui donna l'idée d'associer l'emploi de formes cubistes et un rendu naturaliste avec le choix de sujets primitifs, ce qu'elle fit à

---

<sup>103</sup> Prado, Paulo, préface du *Manifeste de la poésie Pau-Brasil*, 1924.

<sup>104</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, op. cit. , p. 259.

<sup>105</sup> *Id. ibid.* , p. 258.

<sup>106</sup> *Id. ibid.* , p. 259.

<sup>107</sup> *Id. ibid.* , p. 261.



travers la réalisation de la toile *La Nègresse*<sup>108</sup>. Pour que cette peinture puisse être qualifiée de "Pau-Brasil", il restait à l'artiste à choisir ses sujets parmi les seuls thèmes primitifs brésiliens<sup>109</sup>. À Paris même, elle en éprouva l'impérieuse nécessité en se remémorant son enfance passée dans l'exploitation agricole familiale. Elle s'en fit l'écho dans une lettre adressée à sa famille en 1923 :

« Je me sens de plus en plus brésilienne. Je veux être le peintre de ma terre. Comme je vous remercie d'avoir passé toute mon enfance dans l'exploitation agricole! Les réminiscences de ce temps vont m'être précieuses »<sup>110</sup>.

À son retour au Brésil, en 1924, elle partit, en compagnie de son futur mari Oswald de Andrade, faire découvrir la région des mines<sup>111</sup> et ses villes historiques à leur ami commun, le poète français Blaise Cendrars (1887-1961). Elle en revint pour se lancer dans la représentation de villes, de paysages, et de personnages brésiliens : Indiens, Noirs et métis "Cabocles" notamment. La peinture *Pau-Brasil* était née ! Dans la continuité de cette recherche, Oswald de Andrade publia quatre années plus tard, en 1928, le *Manifeste anthropophage*. Voir la planche d'illustrations n°8, illustrations n° de 1 à 4.

---

<sup>108</sup> *A Negra*.

<sup>109</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 63.

<sup>110</sup> Amaral, Aracy, *Tarsila, son œuvre et son temps (Sua Obra e seu tempo)*, 1975, São Paulo, vol. 1, p. 69.

<sup>111</sup> *Minas Gerais*.

#### 4- Oswald de Andrade : poète fondateur de l'anthropophagie?

##### Qui est-il ?

Né à São Paulo, José Oswald de Sousa Andrade (1890-1954) fut un "attrape-tout" dans beaucoup de domaines, par sa capacité à capter l'invention artistique dans l'air du temps, que l'on pourrait comparer à Jean Cocteau. Tour à tour romancier, poète, auteur dramatique, essayiste, journaliste, mémorialiste ou critique, il se distingua par son anticonformisme, par son esprit critique et par sa posture aux avant-postes de la modernité, ce qui lui valut de nombreux déboires et inimitiés. Dès 1912, à peine âgé de vingt-deux ans, il découvrit l'Europe et s'intéressa tout particulièrement au futurisme italien, à travers le *Manifeste futuriste* de Marinetti, qui avait été publié en 1909 dans deux journaux brésiliens, *A República*, à Natal, juin 1909 et le *Jornal de Notícias*, à Bahia, décembre 1909. Lors de son périple européen, il séjourna à Paris où il découvrit les avant-gardes picturales : *Fauvisme* et *Cubisme*, ainsi que les œuvres poétiques de Jean Cocteau (1889-1963) et de Blaise Cendrars. Oswald de Andrade les introduisit au Brésil en cherchant à en extraire ce qui pouvait conforter les revendications nationalistes qui constituaient l'une de ses préoccupations essentielles, mais avec le souci d'user d'un nouveau langage artistique capable de refléter le quotidien des réalités sociales de son temps<sup>112</sup>. Cette appropriation des démarches cubistes associées à ses préoccupations identitaires est à l'origine de la posture anthropophage. Par la suite, Oswald de Andrade revint à plusieurs reprises à Paris, notamment entre 1923 et 1925 et y fréquenta alors Jean Cocteau, Eric Satie (1866-1925), Francis Picabia (1879-1953), Pablo Picasso (1881-1973), suivant ainsi de très près le travail de l'avant-garde française, poétique et artistique.

À Paris, il eut, sans aucun doute, connaissance de la publication par Francis Picabia, en avril et en mai 1920, de deux numéros de la revue *Cannibale*, dans lesquelles le dadaïste Picabia, prônait le dépassement définitif, l'enterrement de la culture classique, qualifiée d'obsolète, par un retour au primitivisme, c'est-à-dire, tout à

---

<sup>112</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 67.

la fois à la naïveté de l'enfance et à la sauvagerie supposée du barbare. Picabia maniait pour ce faire, l'ironie, la dérision et la provocation, signant tous ses textes par "Rastaquouère" en revendiquant ses origines cubaines, ce dont Oswald de Andrade se souvint visiblement lorsqu'il rédigea, en 1928, son *Manifeste anthropophage*. Celui-ci faisait donc suite au *Manifeste de la poésie Pau-Brasil* de 1925 et au *Premier cahier de l'élève en poésie* d'Oswald de Andrade de 1927, tentative pour créer une poésie authentiquement brésilienne par une appréhension première du monde au moyen de brefs poèmes a-métriques et elliptiques.

## **Approche anthropologique et appropriations de l'anthropophagie**

Etablissons tout d'abord, les repères historiques et anthropologiques qui caractérisent la démarche d'Oswald de Andrade: ce poète et théoricien d'avant-garde est le fondateur officiel des anthropophagies, celui qui entre 1928 et 1929, lance par voie la du manifeste et par les 9 numéros successifs de la *Revue de l'Anthropophagie*, le mouvement "anthropophage", que l'on peut définir comme un indianisme à rebours revendiquant le "mauvais sauvage" anthropophage que l'on s'était jusqu'alors efforcé de refouler. L'anthropophagie devient le concept central et essentiel pour la constitution du modernisme littéraire et artistique brésilien. Par ce concept "anthropophage", Oswald de Andrade opère un recentrage brésilien sur la recherche de son authentique et multiple identité :

« En faveur du métis, de l'europpéen mécontent, du bon aventurier absorbé par l'indien, car cette anthropophagie est née davantage des besoins d'un peuple que des raffinements de l'intelligence d'un homme ! Elle n'a pas été inventée. Ni importée»<sup>113</sup>.

La «Descente anthropophagique n'est pas une révolution littéraire, ni sociale, ni politique, ni religieuse. Elle est tout cela à la fois ! Sa loi est simple : Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi ! Loi de l'homme, loi de l'anthropophagie ! »<sup>114</sup>. Elle prescrit donc la dévoration des modèles importés et leur digestion dans l'hybridation au nom de l'identité brésilienne, par déplacement de concepts freudiens : « L'anthropophagie c'est la transformation permanente du Tabou (manger de l'homme) en Totem (de l'identité

---

<sup>113</sup> Oswald de Andrade, *Anthropophagies*, Paris, Flammarion, 1982, p. 288.

<sup>114</sup> *Id. ibid.*, p. 284.

brésilienne) !»<sup>115</sup>. Ici l'influence notable de la psychanalyse et de l'anthropologie est à resituer : le déplacement du tabou anthropophage demeure une transgression symbolique, une métaphore, mais la référence anthropophagique ne concerne pas que la période précolombienne, car elle se réactualise.

Dans l'analyse anthropologique, il est nécessaire d'introduire une distinction entre anthropophagie et cannibalisme : le terme "cannibalisme", formé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de "cannibale", provient lui-même de l'espagnol *caníbal*, altération de *caribal*, qui, dans la langue des Caraïbes, signifie "hardi" et, au figuré, "homme cruel et féroce". Ce terme désigne le fait de manger de l'homme (l'anthropophagie stricte), ce qui correspond toujours, dans les sociétés où l'on rencontre cette pratique, à une institution rituelle. Alors que l'anthropophagie est un acte, le cannibalisme est en effet une institution sociale, dont la règle essentielle, comme l'a montré Hélène Clastres à propos des Tupinamba du Brésil, est que tous y participent<sup>116</sup>. Souvent rapproché de l'inceste à cause de la répugnance qu'il inspire lui aussi, et des prohibitions analogues auxquelles il a donné lieu, le cannibalisme social s'en distingue pourtant : en effet, tandis que l'inceste et sa prohibition sont universels, le cannibalisme n'est attesté que dans certaines sociétés et, là où on le trouve, loin d'être interdit, il est souvent prescrit ou recommandé<sup>117</sup>.

## **Cannibalisme réel ou mythique ?**

Il convient toutefois de distinguer ce cannibalisme réel, fait culturel institué qui est propre à certaines sociétés et qui a suscité l'horreur indignée des premiers voyageurs, d'un cannibalisme imaginaire, présent dans les productions mythiques, l'inconscient collectif et les contes des sociétés les plus diverses, y compris européennes (dans la religion catholique à travers le rituel eucharistique), africaines, asiatiques et précolombiennes.<sup>118</sup> L'exo cannibalisme, forme de cannibalisme dont les victimes appartiennent à un groupe extérieur à la communauté, permettrait en revanche, au groupe cannibale de s'approprier des substances ou des vertus qu'il ne possède pas. Le cannibalisme est partout partie intégrante d'un système rituel et donc d'un système cognitif, si bien qu'il passe pour "naturel" aux yeux des groupes qui le

---

<sup>115</sup> *Id. ibid.* , p. 267.

<sup>116</sup> *Id. ibid.* , p. 289.

<sup>117</sup> This, Bernard, « Cannibalisme », *Encyclopédie Universalis on line.*

<sup>118</sup> *Id. ibid.* , on line.

pratiquent.

Le caractère organisé du cannibalisme se traduit par une série de distinctions : entre les individus "consommables" et ceux qui sont prohibés (membres du groupe/étrangers) ; entre le caractère collectif de l'ingestion et sa limitation à certains individus ; à propos de la nature de ce qui est consommé, entre la totalité du corps et une partie seulement ; à propos de la réglementation de l'attribution des parts<sup>119</sup>. Chez les Tupinamba et les Guarani, le meurtrier du captif devait, dans la logique des rituels funéraires et des représentations des âmes des ancêtres, se protéger de l'âme irritée de sa victime et se conformer à un rituel de passage (avec deuil et purification), dont le moment principal était le changement de son nom. L'anthropologue Eduardo Viveiros de Casro attire notre attention sur cette dimension :

« Dans le cas *Tupinambá*, le cannibalisme coïncidait avec le corps social tout entier : les hommes, les femmes, les enfants, tous devaient manger le "contraire". En effet, c'était lui qui constituait ce corps dans sa densité et extension maximales, lors des festins cannibales. Sa pratique, en revanche, impliquait une exclusion qui semblait mineure et temporaire, mais qui était décisive : le tueur ne pouvait pas manger sa victime. [...] L'abstinence du tueur indique une division du travail symbolique dans le travail d'exécution et de dévoration où, tandis que la communauté se transformait en une meute féroce et sanguinaire mettant en scène un devenir – animal et un devenir – ennemi, le tueur supportait le poids des règles et des symboles, enfermé dans un état liminaire, prêt à recevoir un nouveau nom et une nouvelle personnalité sociale. Lui et son ennemi tué étaient, en un certain sens, les seuls véritablement humains dans toute la cérémonie. Le cannibalisme était possible car un ne mangeait pas. À savoir, le cannibalisme n'était pas le *sine qua non* du système de vengeance guerrière, mais sa forme ultime »<sup>120</sup>.

À l'intérieur d'une communauté, les représentations de l'anthropophagie et les fantasmes de dévoration qu'elle induit dépendent étroitement des conceptions locales qu'on se fait des différentes instances psychiques composant la personne. Ces conceptions sont en rapport métaphorique ou complémentaire avec les représentations biologiques (l'intégrité corporelle) et sociologiques (les relations d'incorporation et d'alliance : nous/les autres)<sup>121</sup>.

Suely Rolnik dans son essai « Anthropophagie zombie » analyse ce qu'elle considère comme la double scène primitive de l'anthropophagie brésilienne, comme fondatrice de l'inconscient collectif brésilien ressuscité par Oswald de Andrade :

---

<sup>119</sup> *Id. ibid.*, on line.

<sup>120</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, "L'immanence de l'ennemi (A imanencia do inimigo)", Chapitre 4, *L'inconstance de l'Âme sauvage (A inconstancia da alma selvagem)*, *Métaphysiques cannibales*, Paris, PUF, coll. "Métaphysiques", 2009, p.281. Voir aussi *Araweté : os deuses canibais*, Jorge Zahar/Anpocs, Rio de Janeiro, 1986. Trad. Hugues Henri, 2014.

<sup>121</sup> *Id. ibid.*, p. 283.

Scène 1 : Les Indiens Caeté dansent autour d'un chaudron où, sur un feu crépitant, ils font cuire le corps dépecé du premier évêque du Brésil. L'évêque Sardinha avait fait naufrage en arrivant à la terre récemment conquise, où il était venu avec pour mission de commencer la catéchèse de la population indigène au nom de l'Église portugaise. Les Indiens le dévorent avec les quatre-vingt-dix membres de l'équipage qui l'accompagnaient. Tel est l'épisode fondateur de l'histoire de la catéchèse au Brésil, entreprise qui visait à établir des bases subjectives et culturelles en vue de la colonisation du pays<sup>122</sup>.

Scène 2 : Hans Staden, un aventurier allemand, se voit capturé par les Indiens Tupinambá, qui se préparent à le tuer et à le dévorer dans un banquet collectif rituel. Mais, au moment venu, les indigènes décident de renoncer au festin : ils sentent que manque à cette chair allemande le goût de la bravoure. La lâcheté évidente de cet étranger aurait éloigné le désir de le savourer et, cette fois, l'appétit anthropophage ne peut être rassasié. La narration de cette aventure, rapportée par Staden lui-même, fonde la littérature de voyage du Brésil colonial<sup>123</sup>.

### **Mythe fondateur : relation à l'autre**

Telles seraient selon Rolnik, les deux informations les plus célèbres concernant le banquet anthropophage pratiqué par les Tupinambas contre les Européens qui venaient explorer leur monde. Elles se détachent dans l'imaginaire des Brésiliens comme les deux facettes de l'un des mythes fondateurs du pays concernant la politique de relation avec l'autre et sa culture, en particulier l'autre comme prédateur de leurs ressources – qu'elles soient matérielles, culturelles ou subjectives (force de travail)<sup>124</sup>.

Rolnik pose la question du "pourquoi deux scènes distinctes" ? Nous pouvons supposer en réponse, que la différence entre ces deux types de réactions des Indiens devant la présence de l'explorateur nous donne une clé possible pour la politique de sa relation à l'autre. Selon la légende, dévorer l'évêque Sardinha et son équipage leur permettrait de s'approprier la puissance du colonisateur, en alimentant ainsi leur propre valeur guerrière. Tandis que ne pas manger Hans Staden les protégerait d'une

---

<sup>122</sup> Rolnik, Suely, « Anthropophagie zombie », *Brésil/Europe, repenser le mouvement anthropophage*, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007 Auditorium, Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain, 75007 Paris, *Papiers n°60* Septembre 2008, p. 47.

<sup>123</sup> *Id. ibid.*, p. 47.

<sup>124</sup> *Id. ibid.*, p. 48

contamination par la lâcheté de cet étranger. Une vision du monde qui avait pour base l'évitement de la confrontation avec la violence de sa place de colonisateur oppresseur face au colonisé, mais aussi avec celle de la déterritorialisation de son image de soi, à laquelle cette rencontre conduirait nécessairement. En d'autres termes, manquait à cet Allemand le courage d'affirmer sa propre puissance<sup>125</sup>.

L'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro apporte une analyse contradictoire à certaines assertions de Suely Rolnik. Il met l'accent sur le fait que les Tupinambá, juste après l'arrivée des Portugais, ont très vite abandonné cette pratique aussi fondamentale pour eux, apparemment sur la base de la simple pression religieuse des jésuites. La disparition de cette pratique, déjà en 1560, aurait dû signifier :

« La perte d'une dimension essentielle de la société *Tupinambá* : l'identification aux ennemis, c'est-à-dire son autodétermination par le biais de l'autre, son altération essentielle »<sup>126</sup>.

En fait, propose Viveiros de Castro, cela s'est déterminé dès que « les Européens sont venus occuper le lieu et les fonctions des ennemis dans la société tupi, de telle manière que les valeurs qu'ils portaient et qui devaient être incorporées finissaient par éclipser les valeurs qui étaient intériorisées par la dévoration de la personne des "contraires" »<sup>127</sup>. Ainsi, Viveiros de Castro argumente :

« La persistance de la vengeance guerrière [...] certifie que le motif de la prédation ontologique a continué à occuper les *Tupinambá* pendant quelque temps encore. Cela atteste aussi, comme l'atteste aussi l'ethnologie des amérindiens contemporains, qu'il n'y est pas nécessaire manger littéralement les autres pour continuer à dépendre d'eux comme source de la substance même du corps social, substance qui n'était rien d'autre que ce rapport cannibale aux autres »<sup>128</sup>.

### **Capacité d'assimilation des ex-cannibales tupinamba :**

C'est ici que Viveiros de Castro fait intervenir sa lecture des Sermons<sup>129</sup> du Père Antonio Vieira. Celui-ci, en 1675, écrivait : « [...] Voilà la différence qu'il y a entre certaines nations et d'autres dans la doctrine de la foi. Il y a des nations naturellement dures, tenaces et constantes, lesquelles difficilement reçoivent la foi et abandonnent les erreurs de leurs ancêtres ; elles résistent en armes, elles doutent avec la raison, elles répugnent avec la volonté, elles se ferment. Enfin, elles donnent un grand travail jusqu'à se rendre. Mais, une fois rendues, une fois qu'elles ont reçu la foi, restent fermes et

---

<sup>125</sup> *Id. ibid.* , p. 48.

<sup>126</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, *A inconstancia da alma selvagem*, op. cit., p. 262.

<sup>127</sup> *Id. ibid.* , p. 263.

<sup>128</sup> *Id. ibid.* , p. 264.

<sup>129</sup> *Sermões*.

constantes, comme une statue de marbre : il n'est plus nécessaire de travailler avec elles. Il y a d'autres nations, au contraire – et celles-ci sont celles du Brésil – qui reçoivent tout ce qu'on leur enseigne avec une grande docilité et facilité, sans argumenter, sans répliquer, sans douter, sans résister. Mais elles [...] perdent immédiatement la nouvelle figure et reviennent à l'état brut ancien et naturel, redeviennent maton<sup>130</sup> comme elles l'étaient auparavant [...] »<sup>131</sup>. Ainsi, selon Antonio Vieira, l'inconstance est la véritable constante des "sauvages" brésiliens. Viveiros de Castro souligne :

« Au Brésil, la parole de Dieu était accueillie avec ferveur d'une oreille et ignorée avec désinvolture de l'autre. L'ennemi ici ce n'était pas un dogme différent, mais une indifférence au dogme, un refus à choisir »<sup>132</sup>.

Quelle était selon Viveiros de Castro, la raison qui amenait les *Tupinambá* à être "inconstants par rapport à leur propre culture – religion"<sup>133</sup>? Pourquoi se montraient-ils aussi bien disposés à "écouter les bourdes d'autrui" ?<sup>134</sup>. Pourquoi étaient-ils constants dans l'inconstance ? Ce qui est intéressant, souligne Viveiros de Castro, c'est justement appréhender « le sens de ce mélange de volubilité et d'obstination, [...] d'enthousiasme et d'indifférence par lequel ils ont reçu la bonne nouvelle »<sup>135</sup>. En fait, selon lui, la réponse se trouve dans la transformation du cannibalisme après l'arrivée des Européens :

« Les Tupi ont désiré les Européens dans leur altérité pleine, qui leur semblait comme une possibilité d'auto-transfiguration, un signe de réunion de ce qui avait été séparé à l'origine de la culture, capable donc de venir élargir la condition humaine, voire même de la dépasser »<sup>136</sup>.

### **Relation immanente à l'altérité des tupinamba :**

Eduardo Viveiros de Castro explicite ainsi sa pensée: « l'inconstance de l'âme sauvage, dans son moment d'ouverture, est l'expression d'un mode d'être, c'est l'échange et non pas l'identité, la valeur fondamentale qui est affirmée. [...] Vengeance cannibale et hospitalité enthousiaste exprimaient la même propension et le même désir : absorber l'autre et, dans ce processus, s'altérer, devenir »<sup>137</sup>. Selon Viveiros de Castro, la société Tupi n'existait pas en dehors d'une "relation immanente à l'altérité"<sup>138</sup>.

---

<sup>130</sup> *Grifos nossos*.

<sup>131</sup> *Id. ibid.* , p. 263.

<sup>132</sup> *Id. ibid.* , p. 267.

<sup>133</sup> *Id. ibid.* , p. 269.

<sup>134</sup> *Id. ibid.* , p. 194.

<sup>135</sup> *Id. ibid.* , p. 195.

<sup>136</sup> *Id. ibid.* , p. 196.

<sup>137</sup> *Id. ibid.* , p. 207. Eduardo Viveiros de Castro souligne, note n°20 (*Ibid.*) que « c'était là la raison des *Tupinambá* qui voulaient devenir blancs autant qu'ils voulaient que les Blancs deviennent *Tupinambá*. Les lettres des jésuites



Ainsi, l'anthropophagie prônée par Oswald de Andrade semble bien être une réactualisation métaphorique du cannibalisme des Tupinamba jusque dans son principe de fonctionnement, car la digestion des influences ou des dominations européennes nécessite leur ingestion et leur déglutition préalables, qui mange quoi au bout du compte ? Le dominant colonial ou le dominé colonisé ? Alors, l'anthropophagie est le désir de l'autre en tant qu'autre, dans la voie de l'interdépendance, de la relation. Ouverture dévoratrice, mais dévoration critique, car soumise à sélection : ne pas manger n'importe quoi ! De plus, cette dévoration n'est qu'un stade de l'itinéraire de l'anthropophage, qui se poursuit par ses métamorphoses renouvelées lors des dévorations ultérieures, pour à travers elles se révéler et s'affirmer, tout en s'assumant en tant qu'hybride. Pour autant l'anthropophage mange le Tabou :

« C'est pourquoi nous conseillons d'absorber toujours et directement le tabou. L'humanité n'a jamais cessé d'agir anthropophagiquement... Conquête spirituelle à coups de massue... Les hommes qui se mangent en série... Du tacapé sur la cafetière... T'as mangé mon frère, maintenant c'est moi qui te mange ! »<sup>139</sup>.

Le concept de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade puise sa force énergétique, galvanisante dans le fait qu'il ne s'agit nullement d'une métaphore galvaudée ou purement intellectuelle. Une partie de sa force réside en effet dans le caractère diabolique et monstrueux de l'idée et de ses connotations primitives. Le quotient de force principal tient à l'aspect offensif de l'anthropophagie : il s'agit bien d'une arme décisive face aux *leaderships* artistiques européens, qui permet grâce à l'assimilation du meilleur apport de l'ennemi impérialiste, de lui résister et de forger ainsi son identité. De plus, pour Oswald de Andrade, la notion même de modernité est à relativiser :

« Les anthropophages ne sont pas modernistes. A leurs yeux, il est totalement inutile de rajeunir une mentalité qui ne les satisfait pas... Toutes nos réformes, toutes nos réactions d'ordinaire sont faites à l'intérieur du tramway de la civilisation importée. Nous devons sauter du tramway, nous devons brûler le tramway ! »<sup>140</sup>.

Il faut décentrer notre point de vue européen et entrevoir ce regard "autre" pour comprendre cet apparent refus de la modernité et resituer le tramway dont il faut sauter. Il faut comprendre cet "ailleurs" d'où parle l'anthropophage, pour mieux apprécier la modernité décentrée d'Oswald de Andrade non seulement dans le recours aux manifestes, qui ne sont que rituel de proclamation moderne, mais surtout dans leurs

---

abondent de dénonciations des mauvais chrétiens qui seraient en train de devenir indigènes (*going native*), en se mariant de manière polygame avec les indiennes, en tuant des ennemis dans les *terreiros*, en prenant des noms dans des cérémonies et même en mangeant des gens ».

<sup>138</sup> *Id. ibid.*, p. 206

<sup>139</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.*, p. 270.

<sup>140</sup> *Id. ibid.*, p. 287.

contenus. Employant volontiers la technique du montage cinématographique et du collage, ingurgitant puis digérant les expériences modernistes notamment futuristes et dadaïstes, Oswald de Andrade créé ici sous le signe de l'anthropophagie, un hybride tropical dont la devise sera : « Tupi or not Tupi, that is the question ! »<sup>141</sup>. Jeu de mot sur les cannibales brésiliens Tupinamba.

### **Élément déclencheur : la peinture de Tarsila do Amaral**

Cependant, il est prouvé que, malgré sa connaissance des travaux de Picabia, cela ne serait pas dans l'œuvre de cet artiste qu'Oswald de Andrade aurait puisé pour trouver le titre de son *Manifeste anthropophage*. Il se serait, en effet, inspiré du titre d'une toile de son épouse, Tarsila do Amaral : *Abaporu*, signifiant littéralement en langage tupi : *Aba* = homme ; *Poru* = gens ; *ù* = manger selon le dictionnaire de la langue tupi de Marco Aurélio Rodrigues Dias. Tarsila do Amaral aurait ainsi offert cette toile le 11 janvier 1928 à Oswald de Andrade en cadeau d'anniversaire. Elle a ainsi raconté la scène :

« J'ai voulu faire un tableau qui effraierait Oswald, quelque chose qu'il n'attendrait pas. L'Abaporu était une figure monstrueuse, une petite tête, des bras fins, des jambes longues, énormes. J'y avais adjoint un cactus à côté d'un soleil, comme si celui-ci était aussi une fleur. Oswald est resté abasourdi et a demandé : "Mais, qu'est ce que cela ? Quelle chose extraordinaire ! ". Il a téléphoné à Raul Bopp : "Viens immédiatement ici. Il y a une chose que tu dois voir ! ". Bopp est venu nous rejoindre dans mon atelier de la rue Baron de Piracicaba. Il a aussi été effrayé. Oswald à dit : "C'est comme si c'était un sauvage, une chose de la forêt". Bopp a approuvé. J'ai alors voulu donner un nom sauvage au tableau et j'ai choisi "Abaporu", que j'ai trouvé dans le dictionnaire de Montoya sur la langue des Indiens. Cela veut dire "anthropophage" [...] »<sup>142</sup>.

L'impulsion première et fondatrice fut donc celle de Tarsila do Amaral. La genèse de l'anthropophagie artistique lui revient donc ainsi que son approfondissement ultérieur à travers des notions, des thèmes et des motifs sur lesquels nous reviendrons pour définir et étayer l'anthropophagie féminine, par contre le développement théorique de la posture anthropophage, le lancement de la revue et du manifeste furent le fait d'Oswald de Andrade. Voir la planche d'illustrations n°9, illustrations n° 1 & 2.

### **Le Manifeste anthropophage du 1<sup>er</sup> mai 1928**

---

<sup>141</sup> *Id. ibid.*, p. 290.

<sup>142</sup> Amaral, Aracy, *Tarsila, son œuvre et son temps, op. cit.*, p. 71.

C'est en tout cas quelques mois plus tard, le 1<sup>er</sup> mai 1928, qu'Oswald de Andrade publia son *Manifeste anthropophage*. Ce texte provocateur, au vocabulaire choisi et aux références savantes rappelant les *Manifestes surréalistes* d'André Breton, s'avère souvent précieux, fréquemment drôle. Il s'agit d'un document dense. Le *Manifeste anthropophage* constitue, en effet, sous des dehors ludiques et provocateurs, un véritable plaidoyer qui mêle intimement, dans une alchimie complexe, dénonciation, affirmation, et expression<sup>143</sup>.

*Le Manifeste anthropophage* est, tout d'abord, une dénonciation virulente. Il est dénonciation d'un passé colonial caractérisé par l'évangélisation forcée des tribus indiennes et la confiscation de leurs terres au profit d'une petite minorité de conquérants portugais : "*Contre toutes les catéchèses et contre la mère des Gracques*"<sup>144</sup>. Il est dénonciation des tentatives faites pour imposer aux brésiliens une morale étrangère stéréotypée : "*Contre tous les importateurs de morale en conserve*"<sup>145</sup>. Il est dénonciation, à travers la figure symbolique du père Viera, des prévarications commises par des hommes d'église européens prêts à sacrifier le bien de tous les brésiliens à leur intérêt personnel :

« Contre le père Viera. Responsable de notre premier emprunt, pour gagner sa commission. Le roi analphabète lui avait dit : "Mets ça sur le papier, mais sans trop de baratin". L'emprunt fut accordé et le sucre brésilien grevé d'impôts. Viera laissa l'argent au Portugal et nous rapporta le baratin »<sup>146</sup>.

De même, il est dénonciation de l'immobilisme intellectuel et des injustices qu'engendre nécessairement un système social oublieux de l'individu :

« Contre le monde réversible et les idées objectivées. Cadavérisées. Contre l'arrêt de la pensée, qui est dynamique. L'individu victime du système. Source des injustices classiques. Des injustices romantiques. Et l'oubli des conquêtes intérieures »<sup>147</sup>.

Il est aussi dénonciation d'un élitisme et de hiérarchies sociales coupant l'homme des réalités premières : "*Contre les hiérarchies végétatives*"<sup>148</sup>. Il est encore dénonciation de l'esprit de conquête : « *Contre les histoires de l'homme qui commencent au cap*

---

<sup>143</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 54.

<sup>144</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 289. Les Gracques étaient deux frères romains tribuns, Tiberius Gracchus et Caius Gracchus, assassinés en 133 et en 121 avant Jésus-Christ, pour avoir tenté, en proposant des réformes agraires, de mettre un frein à la mainmise de l'aristocratie romaine sur les terres conquises. L'expression « *s'opposer à la mère des Gracques* » constitue donc une métaphore visant à dénoncer la mainmise exercée sur les terres du Brésil par une oligarchie descendant des premiers conquérants européens.

<sup>145</sup> *Id. ibid.*, p. 288.

<sup>146</sup> *Id. ibid.*, p. 289.

<sup>147</sup> *Id. ibid.*, p. 287.

<sup>148</sup> *Id. ibid.*, p. 288.

*Finistère. Le monde non daté. Non paraphé. Sans Napoléon. Sans César* »<sup>149</sup>. Le Manifeste dénonce l'esprit missionnaire : « *Contre les sublimations antagonistes. Apportées dans les Caravelles. Contre la vérité des peuples missionnaires, définie par la sagacité d'un anthropophage, le vicomte de Cairu* »<sup>150</sup>. Tout comme il dénonce la christianisation forcée des Indiens : « *Contre l'Indien à qui on fait porter un candélabre. L'Indien fils de Marie, filleul de Catherine de Médicis et gendre de António de Mariz* »<sup>151</sup>. Le manifeste dénonce pêle-mêle l'urbanisation sclérosante, les académismes, le déterminisme historique. "*Contre ...!*" : le *Manifeste anthropophage* est "*contre*". Mais cette opposition n'est en rien négative. La dénonciation n'est pas ici un acte de désespoir ou de découragement. C'est un cri et un geste d'espoir, un acte d'émancipation vis-à-vis de l'histoire coloniale<sup>152</sup>.

## **Primitivisme et indianisme ?**

*Le Manifeste anthropophage* est un geste d'espoir dans l'affirmation du fait que les multiples atteintes qu'il dénonce n'ont pu détruire l'âme brésilienne, mais seulement masquer un temps la lumière de celle-ci. *Le Manifeste anthropophage* est en effet affirmation. Celle de l'existence d'un peuple brésilien fort de ses racines indiennes : « *fil du soleil, mère des vivants. Enfants trouvés et aimés féroceement, avec toute l'hypocrisie de la nostalgie, par les immigrés, par les trafiqués, et par les touristes. Dans le pays du grand serpent* »<sup>153</sup>. Il est affirmation aussi de la simplicité originelle de ce peuple :

« C'est que nous n'avons jamais eu de grammaires, ni de collections de vieux légumes. Et nous n'avons jamais su ce que voulait dire urbain, suburbain, frontalier et continental »<sup>154</sup>.

Un peuple indien qui est animé d'une "*conscience participante [...] d'une rythmique religieuse*"<sup>155</sup> témoignant de "*l'existence concrète de la vie*"<sup>156</sup>, c'est-à-dire d'une conscience physique du monde l'entourant, opposée à une supposée vision occidentale intellectuelle de l'univers, dangereuse car dominatrice et réactionnaire :

---

<sup>149</sup> *Id. ibid.* , p. 289.

<sup>150</sup> *Id. ibid.* , p. 291.

<sup>151</sup> *Id. ibid.* , p. 292.

<sup>152</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.* , p. 72.

<sup>153</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.* , p. 292.

<sup>154</sup> *Id. ibid.* , p. 292.

<sup>155</sup> *Id. ibid.* , p. 293.

<sup>156</sup> *Id. ibid.* , p. 292.

« Nous sommes "concrétistes". Les idées sont dominatrices, réactionnaires, elles brûlent des gens sur les places publiques. Supprimons les idées et les autres paralysies »<sup>157</sup>.

C'est là une vision de l'identité brésilienne ramenée à l'identité indienne, à l'homme d'avant la conquête, ce qui n'est, tout bien réfléchi, guère loin de l'état de nature cher à Montaigne<sup>158</sup>, puis à Rousseau : « Filiation. Le contact avec le Brésil caraïbe. Où Villegaignon prit terre. Montaigne. L'homme naturel. Rousseau »<sup>159</sup>. Comme Rousseau, précurseur de la Révolution française et du romantisme, Oswald de Andrade est persuadé que l'homme est naturellement bon et que c'est la société qui l'a corrompu. Mais il n'est pas un simple suiveur de Rousseau prônant le seul retour à l'état de nature. Il a conscience du temps écoulé depuis le siècle des Lumières et du chemin parcouru :

« De la Révolution Française au Romantisme, à la Révolution Bolchevique, à la Révolution surréaliste et au Barbare technicisé de Keyserling. Nous avons marché »<sup>160</sup>.

Le primitivisme d'Oswald de Andrade n'est en rien passéiste. La question n'est pas d'exister, d'être, en tentant de revenir à l'état de nature, à l'Indien qui sommeille en chaque Brésilien, comme l'auteur s'amuse à le suggérer faussement par un jeu de mots jouant, avec une drôlerie irrésistible sur les sonorités : « *Tupi or not Tupi, that is the question* »<sup>161</sup>. Ce retour ne constitue pas une fin en soi, mais un moyen. La question n'est pas, en effet, de revenir matériellement à l'état de nature, car ce retour est impossible. Il supposerait qu'une culture brésilienne de type primitive puisse coexister pacifiquement avec la culture occidentale implantée dans le pays. Or, cela n'est pas le cas, cette dernière culture, forte de sa prétendue supériorité, tentant, en effet, d'éradiquer la culture brésilienne. Comme l'a écrit Claude Lévi-Strauss à ce sujet :

« Tantôt chaque culture s'affirme comme la seule véritable et digne d'être vécue ; elle ignore les autres, les nie même en tant que cultures. [...] Mais on connaît aussi une autre attitude, qui est complémentaire de la précédente plutôt qu'elle ne la contredit, et selon laquelle l'étranger jouit du prestige de l'exotisme et incarne la chance, offerte par sa présence, d'élargir les liens sociaux. [...] Tant que les cultures se tiennent simplement pour diverses, elles peuvent donc, soit volontairement s'ignorer, soit se considérer comme des partenaires en vue d'un dialogue désiré. Dans l'un et l'autre cas, elles se menacent et s'attaquent parfois, mais sans mettre vraiment en péril leurs existences respectives. La situation devient toute différente quand, à la notion d'une diversité reconnue de part et d'autre, se substitue chez l'une d'elles le sentiment de sa supériorité fondé sur l'inégalité des rapports de force, et que la reconnaissance positive ou négative de la diversité des cultures fait place à l'affirmation de leur inégalité »<sup>162</sup>.

Le mythe du "Bon sauvage" cher à Jean-Jacques Rousseau cède ici la place à une appropriation par Oswald de Andrade du primitivisme des Tupinamba comme arme

---

<sup>157</sup> *Id. ibid.*, p. 296.

<sup>158</sup> De Montaigne, Michel, chapitre XXXI « *des Cannibales* », *op. cit.*, p. 87.

<sup>159</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>160</sup> *Id. ibid.*, p. 278.

<sup>161</sup> *Id. ibid.*, p. 283.

<sup>162</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Race et Culture*, 1971, p. 433-435.

défensive contre les influences européennes importées et comme affirmation identitaire. En effet, Oswald de Andrade ne prône pas le repli nationaliste mais est très conscient qu'il est illusoire pour les Brésiliens, de rejeter la culture occidentale, car il est impossible de "nationaliser les ports"<sup>163</sup>. Paradoxalement, l'anthropophagie est caractérisée par une ouverture à l'autre, ce qui est manifeste dans la formule : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage »<sup>164</sup>.

### **Diffusion littéraire de l'anthropophagie : Mario de Andrade**

Pour diffuser l'anthropophagie littéraire, il eut surtout Mário de Andrade (1893-1945), sans lien de parenté avec Oswald de Andrade. Cet écrivain et essayiste brésilien a été l'artisan d'une ample réinterprétation de la culture de son pays, en tant que poète, romancier, musicologue, folkloriste, critique d'art, épistolier et collectionneur d'art. La pensée de Mário de Andrade se veut à la fois ouverture et valorisation des traits de la culture brésilienne en devenir, et dénonce une trop rigide distinction entre culture savante et culture populaire dans un pays de métissage ethnique et de syncrétisme culturel.

Il y a chez lui, évolution par hybridation initiale du futurisme. En 1917, inspirée par la Grande Guerre, il fait paraître une plaquette : *Il y a une goutte de sang dans chaque poème*<sup>165</sup>. Puis viennent les poèmes "futuristes" qui provoquent un esclandre en 1922, quelque temps avant la "Semaine d'art moderne". S'il emprunte des voies nouvelles, Mario de Andrade tient à se démarquer de Marinetti, car il est en quête de "brésilianité". *Paulicéia Desvairada*, publié en 1922, inaugure une audacieuse hybridation du portugais qui incorpore dans la littérature la langue populaire, les langues des nombreux immigrés de Sao Paulo. *Losango càqui* (1926) et *Clôa do Jabuti* (1927) se situent dans une même lignée de renouvellement poétique, simultanée et elliptique, dont l'écrivain avait élaboré la théorie dans *A Escrava que não é Isaura* (1925)<sup>166</sup>.

Voyons L'hybride à l'œuvre : *Macounaïma, ou le héros sans aucun caractère*. La révolution que l'écrivain est en train d'opérer s'avère autrement plus existentielle qu'auparavant : il identifie et intègre les éléments propres aux terroirs et aux peuples du

---

<sup>163</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit., p. 278.

<sup>164</sup> *Id. ibid.*, p. 278.

<sup>165</sup> *Ha uma gota de sangue em cada poema.*

<sup>166</sup> Carelli, Mario, « Littérature brésilienne », *Encyclopédie Universalis on line.*

Brésil. L'évolution poétique de Mário de Andrade est indissociable de son œuvre maîtresse, *Macounaïma ou le héros sans aucun caractère*<sup>167</sup>, parue en 1928. Ce roman épique, qui n'en est pas un, est truffé "de petites intentions, de sous-entendus, d'allusions, de symboles"<sup>168</sup>, "écrit à la brésilienne" plutôt qu'en brésilien. *Macounaïma*, "héros sans aucun caractère", incarne le Brésilien qui ne possède pas de "civilisation" et donc pas de conscience traditionnelle. Cet Indien hybride nous déclare : « Je suis un Indien Tupi qui joue du luth »<sup>169</sup>. Miraculeusement "blanchi" puis "renoirci", grand séducteur de la reine des Amazones, il ne cesse de répéter malicieusement : « J'ai la flemme ». Et pourtant, il part à la recherche de son talisman volé, le *muiquità*, c'est à dire son identité, entraînant le lecteur dans ses aventures à travers tout le Brésil, jusqu'à sa métamorphose finale en étoile, toujours en quête de son profil ethnique et de son caractère national.

Cette odyssée hybride et moderne d'un antihéros déconcertant, à l'invention délirante, exprime un nationalisme sans xénophobie capable d'absorber les apports de l'anthropologie comme ceux de la psychanalyse pour en malmener et déplacer les concepts dans sa digestion.

Analysons les concepts de l'œuvre : Mário de Andrade définira en 1935 son œuvre comme : « Un poème tragi-comique qui se moque de l'être psychologique brésilien. Le réel et le fantastique sont sur le même plan. Le symbole, la satire et la fantaisie ont fusionnés. Absence de régionalisme par la fusion de caractères régionaux. Un seul Brésil et un seul héros »<sup>170</sup>. Ainsi, nous sommes au cœur du processus de métissage, dans ce raccourci saisissant, où la fusion a pour résultat la création délibérée d'un hybride paillard, railleur et satirique, qui devient un archétype de la modernité brésilienne.

L'œuvre est aussi représentative du décloisonnement et de l'ouverture artistique : la pensée de Mário de Andrade dépasse et annihile la distinction stérile entre culture savante et culture populaire et elle réintègre les exclus de cette distinction en valorisant le métissage ethnique et le syncrétisme culturel. En tant que musicologue, il s'intéresse tout autant à la musique baroque qu'aux chansons de cour, aux danses et musiques

---

<sup>167</sup> Mario de Andrade, *Macounaïma ou le Héros sans aucun caractère*, trad. franç. J. Thiériot, Paris, éd. Flammarion, 1979.

<sup>168</sup> Carelli, Mario, « Littérature brésilienne », *op. cit.*, on line.

<sup>169</sup> Mario de Andrade, *op. cit.*, p. 122.

<sup>170</sup> Carelli, Mario, « Littérature brésilienne », *op. cit.*, on line.

venues d’Afrique, qu’aux compositeurs d’avant-garde de sa génération. Cette démarche concerne aussi les arts plastiques et la littérature dans une perspective moderne d’hybridation par mélange des arts et des langages.

Qu’en est-il de la filiation anthropophagique de Mário avec Oswald De Andrade ? Quand Mário de Andrade écrit *Macounaïma* cinq ans après les premiers manifestes anthropophages d’Oswald de Andrade, il a pris ses distances avec ce dernier mais il approfondit les caractéristiques du renouvellement du langage hybride multiculturel brésilien et de la caricature sociale par le récit. Celui-ci assimile les mythologies et les dieux amérindiens, les religions afro-brésiliennes, c’est-à-dire le Candomblé, l’Umbanda et la Macumba, il s’approprie le bandit de grand chemin aussi bien que le petit peuple et le riche tout puissant, dans un style irrévérencieux, humoristique et malicieux, pour n’en affirmer que mieux l’identité brésilienne. Son ton parodique et satirique prolonge celui des manifestes anthropophages. La référence explicite à l’anthropophagie réside ici dans la nature même du personnage principal, l’indien Tupi appelé Macounaïma, flemmard sensuel qui séduit les femmes en jouant du luth, renvoyant à la devise célèbre d’Oswald de Andrade : « Tupi or not Tupi, that is the question ! ».

### **Anthropophagie et Cannibales dadaïstes ? Droits d’auteur dadaïste ?**

Serait-ce après avoir pris connaissance de la revue dadaïste *Cannibale*, édité par Francis Picabia, que des dissidents de l’avant-garde brésilienne auraient publié le « Manifeste anthropophage » et la revue *Anthropophagie*, dans la décennie de 1920 ? C’est probable et en quelque sorte utile de l’admettre pour expliquer le choix de ces mots qui aussi dénotent la complexité des conditions culturelles néocoloniales au Brésil de cette période historique. C’est intéressant, néanmoins, de réfléchir sur les raisons qui ont placé l’Anthropophagie également dans l’évidence de l’environnement rebelle du *Dadaïsme*, où c’est tout aussi expressif, mais pour des raisons différentes.

Le *Dadaïsme* a fleuri grâce à des petites revues qui ont proliféré dans les décennies de 1910 et 1920. Ces nombreuses publications, parmi lesquelles beaucoup furent éphémères, ont été lancées au nom du mouvement. Ces revues, conjointement avec les soirées "littéraires" et les expositions ouvertes au public, constituent sa vraie vie, sa position anti-art et anti-littérature. En avril 1920, quand Picabia a produit sa



première édition de *Cannibale*, sa revue *391* avait déjà plus de trois ans d'âge. L'artiste avait publié les quatre premiers numéros de cette revue périodique à Barcelone, au printemps 1917, puis il s'exila à New York, où il produisit les trois éditions suivantes. Ce temps a coïncidé avec le scandale causé par le ready-made *Fontaine* de son grand ami Marcel Duchamp, qui a alors perdu son petit périodique *The Blind man* pour le *391* de Picabia dans une partie d'échecs.

Toujours controversée et innovatrice, la revue *391* a été un vecteur utile pour les idées de Duchamp, ses ready-made, et pour les dessins et les peintures projetant des connotations sexuelles créés par Duchamp et Picabia. Il n'y avait aucun lien significatif reliant cette revue périodique au mouvement dadaïste né à Zurich, en 1916, et ce jusqu'en 1918, quand Picabia a visité la Suisse, où il a connu le poète roumain Tristan Tzara. Les Publications de *Dada 4/5*, éditée par Tzara, et de *391* (n°8) par Picabia rendent compte du stimulant apporté par les relations entre les deux. L'édition de *391* apporte un essai intéressant, virtuellement automatique, intitulé « Proses », dont la moitié était imprimé la tête en bas dans la feuille pour montrer les positions respectives des deux hommes au moment où ils écrivaient, face-à-face, de chaque côté d'une table d'hôtel, tandis que le *Dada 4/5* exhibe en couverture l'œuvre *Réveil matin*, que Picabia a créé en imprimant sur papier les parties d'une horloge démontée, plongées dans l'encre.

Picabia est ensuite retourné à Paris où, conjointement avec Tzara, qui est arrivé en janvier 1920, il s'est associé à un groupe de jeunes poètes parisiens dont la revue *Littérature* avait annoncé, en 1919, la création. Picabia est déjà réputé pour ses contributions aux « Salon de Printemps » et « Salon d'Automne », où son esprit causait habituellement des scandales avec des travaux qui provoquaient la tolérance des représentants officiels de l'art moderne. Très représentatif de cette trajectoire a été le « Salon des Indépendants » de 1922 pour lequel Picabia envoie trois œuvres : *La danse de Saint-Guy*, *La veuve joyeuse*<sup>171</sup> et *Le chapeau de paille*<sup>172</sup>. Deux des trois ont été refusées : *Le chapeau de paille*, contenait une inscription (« m... pour celui qui regarde ») qui suggérait l'obscénité, et *Veuve joyeuse* qui contenait une photographie, or les Indépendants n'acceptaient pas les photographies. Ainsi, ironiquement, son unique travail exposé, *Danse de Saint-Guy*, était le plus esthétiquement provocateur de tous :

---

<sup>171</sup> *The merry Widow.*

<sup>172</sup> *The straw Hat.*

un cadre de tableau vide et amarré avec une ficelle. Picabia a prétendu avoir créé une "installation vivante" avec des souris blanches, en imaginant une cage labyrinthique fonctionnant comme métaphore impudente pour le goût répétitif et "behavioriste" des "amateurs des arts".

Les *Bêtes* qui vont faire irruption dans les toiles anthropophages de Tarsila do Amaral en 1928 se souviennent peut-être de cette "installation vivante" et ne sont sans doute pas étrangères à la connaissance que l'artiste avait des avant-gardes parisiennes à travers son immersion prolongée dans les lieux où se donnaient à voir ces provocations dadaïstes. Il est certain qu'aussi bien Oswald de Andrade que Tarsila do Amaral connaissaient les revues de Picabia, *Cannibale* et *391*, car c'est durant leur séjour parisien que Picabia est devenu le plus connu des artistes dadaïstes parisiens et, conjointement avec Tzara et Breton, il a dirigé les activités du *Dadaïsme* en 1920 et jusqu'au printemps de 1921. La *Danse de Saint Guy* de Picabia conçue comme "installation vivante" peut être considérée comme une anticipation indirecte des *Bêtes anthropophages* de Tarsila do Amaral pour sa dimension organique supposée. Bien sûr, il y a lieu de resituer la démarche provocatrice du dadaïste Picabia dans l'après 1<sup>e</sup> guerre mondiale, comme relevant d'un contexte complètement différent de celui du Brésil contemporain dont les intellectuels et les artistes ressentent la nécessité d'instaurer la plus grande distance possible avec le vieux continent, malgré leur fascination vis-à-vis de l'invention artistique de la modernité européenne. Cependant, il y a sans doute une sorte de connivence anticoloniale entre le franco-cubain Francis Picabia et le couple brésilien Oswald de Andrade/Tarsila do Amaral.

### **La revue *Cannibale* et la dénonciation du colonialisme**

La revue *Cannibale*, lancée en avril 1920, avait été créée comme un périodique international avec mission d'unifier les différentes tendances dadaïstes: « Publication mensuelle sous la direction de Francis Picabia avec la collaboration de tous les dadaïstes du monde ». *Cannibale* était visuellement moins frappant que *391*, bien que Picabia ait utilisé une variété de typographies et de calques conflictuels. Avec un plus grand nombre de pages -vingt- par rapport à *391*, qui n'en avait au maximum que huit, *Cannibale* comprenait les signatures non seulement des dadaïstes fondateurs mais aussi des figures alors marginales comme Jean Cocteau. La revue a duré seulement deux numéros, et l'édition numéro 13 de *391* a annoncé sa disparition avec la note suivante :

« Réellement c'est impossible pour moi de produire *Cannibale* régulièrement, elle est beaucoup plus bête. J'attends que cette fois ils vous acceptent à 391 ».

Il y eut de remarquables collaborations pour *Cannibale* qui incluait le *Tableau dada* de Picabia, un tableau sur lequel ont été ajoutés des ready-mades qui existent seulement dans la revue et montrent une barboteuse en guise de brosse phallique, fixée sur une base et encerclée par des titres : "Portrait de Cézanne", "Portrait de Renoir" et "Portrait de Rembrandt : natures mortes"; le *Tzank chèque* de Duchamp, un chèque méticuleusement dessiné à la main et rempli au nom de son dentiste, un type de ready-made inversé ; et *Le Poème Se suicide*, d'Aragon, qui consistait seulement en une suite de lettres de l'alphabet. Comme tentative de consommer entièrement cette donnée, le titre de "Cannibale" était approprié, bien qu'il incitât à d'autres réflexions sur ses significations dans ce contexte donné. En effet, le *Dadaïsme* tel qu'il s'exprime dans *Cannibale* est en train d'embrayer sur un refus du colonialisme tel qu'il s'était déjà exprimé à travers la dérision d'Alfred Jarry.

Dans la veine contestataire et nihiliste qui le caractérise, le *Dadaïsme* ne pouvait que s'attaquer à la domination colonialiste des puissances européennes qui avaient entraîné le monde dans la guerre totale. Il ne fait aucun doute que *Dada* se soit senti profondément étranger à la société responsable des massacres de la Première Guerre mondiale : « Ce monde de systèmes se réduit en pièces »<sup>173</sup> a dit Hugo Ball, fondateur du *Cabaret Voltaire*, berceau de *Dada* à Zurich. Le rejet des valeurs sociales, politiques et culturelles de la civilisation européenne entraînait aussi le rejet du colonialisme croissant, qui a été certainement un facteur dans la 1<sup>e</sup> Guerre Mondiale.

Bien que plus tardives, les sévères critiques de la colonisation sont faites ensuite par le *Surréalisme*, dont les membres dénoncent la guerre du Rif qui est une guerre coloniale qui opposa les tribus rifaines aux armées espagnole et française de 1921 à 1926, dans le Rif, chaîne de montagne du Nord Est marocain. Par la suite, les surréalistes réalisent en 1931 une manifestation anticoloniale dans la contre-exposition à l'immense *Exposition Coloniale* à Paris en cette même année. Il est donc tout à fait possible que pour *Dada*, le terme "Cannibale" suggère l'alliance avec d'"autres" colonisés. Dans ce cas, l'inspiration peut provenir d'Alfred Jarry, un des prédécesseurs immédiats de *Dada*, dont l'humour était particulièrement stimulant pour Marcel Duchamp et Francis Picabia.

---

<sup>173</sup>Ball, Hugo, « Dada fragments 1916-1917 », Motherwell, Robert, *op. cit.*, p. 51.

Le texte court que Jarry a écrit en 1902 et intitulé « Anthropophagie » est une critique intelligente à l'intersection entre l'anthropologie et la colonisation. Jarry suggère que l'anthropophagie, "branche négligée de l'anthropologie" est pratiquée de deux manières : "en mangeant un être humain, ou en étant dévoré par lui"<sup>174</sup>. Deuxièmement, l'auteur, dans sa relation publiée dans *Patrie*, édition du 17 février 1902, d'une récente "mission anthropophagique" à la Nouvelle Guinée, déclare que cette mission a obtenu un succès absolu, vu qu'aucun de ses membres n'en est revenu :

« Avant les missions des anthropophages, la science de l'anthropophagie marchait à quatre pattes, car les sauvages ne se mangent pas les uns les autres. Mais ce serait une tromperie de considérer la nouvelle pratique comme intéressante seulement par son appel gastronomique. Elle a à voir avec une des tendances les plus anciennes et les plus nobles de l'esprit humain, c'est-à-dire, l'assimilation de ce qu'il apprécie. (Prétendument, le cœur apporte le courage, les yeux, la perspicacité, et ainsi de suite). Dévorer les explorateurs blancs, engageait les Papous dans une espèce de communion avec l'autre civilisation »<sup>175</sup>.

Pour Jarry l'anticolonialiste, s'agissant de "mission anthropophagique", la seule alternative au non-retour est le non-départ. Dans un esprit iconoclaste et anti-missionnaire semblable, Leopoldo Chariarse a décrit dans l'article « Les mélanges inadmissibles » publié dans la revue surréaliste de l'après-guerre *Le surréalisme, même*, les difficultés de nature théologique rencontrées par un prêtre catholique dans l'Amazonie, face au problème d'enterrer des restes d'humains morts qui avaient été mélangés avec de la viande de cochon et transformés en saucisse<sup>176</sup>. De cette façon, chez Jarry comme dans la célèbre satire de Swift, la proposition modeste, qui proposait le cannibalisme comme solution pour les problèmes de la faim et de la surpopulation, « le cannibalisme est le fruit ironique de la civilisation »<sup>177</sup>.

Dans les faits, le cannibalisme est dans l'air du temps, à travers cette remise en question radicale du colonialisme par Jarry, Picabia et Breton d'une part et par les intellectuels brésiliens comme Oswald de Andrade et Mario de Andrade, d'autre part. De plus, les Dadaïstes ont eux aussi pratiqué l'appropriation à travers le photomontage par exemple, qui leur permettait tous les outrages et toutes les provocations par la "cannibalisation" de photos, de textes imprimés et d'illustrations, que ce soit à Berlin, Cologne et Paris. Nous pouvons relever là encore à des convergences entre les Dadaïstes comme Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Raoul Hausmann,

---

<sup>174</sup> Jarry, Alfred, « Anthropophagie »(1902), *Jarry, la chandelle verte*, Paris, 1969, p. 174.

<sup>175</sup> *Id. ibid.*, p. 175.

<sup>176</sup> Chariarse, Leopoldo, « Les mélanges inadmissibles », in : *Le surréalisme même n°4*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956, p. 56.

<sup>177</sup> Jarry, Alfred, « Anthropophagie », *op. cit.*, p. 175.

John Hartfield, Hanna Hoch et les artistes et intellectuels brésiliens qui vont au même moment provoquer l'irruption de l'anthropophagie. De part et d'autre, il y avait bien une sensibilité commune au problème posé par le refus du colonialisme et la revendication d'un primitivisme restauré.

## **Anthropophagie et Surréalisme**

« On mange sa moelle ». Telle a été l'invitation brutale que Tzara a faite à Breton et aux surréalistes pendant le jugement parodique de Maurice Barrès en 1923, quand les Dadaïstes de Paris en instruisirent le procès<sup>178</sup>. Si le "cannibalisme" a colorié de manière variée le mouvement *Dada*, subversif et inévitablement de courte durée, dans le *Surréalisme*, il s'est aligné principalement avec la sexualité et le désir, tout en maintenant sa contestation anticolonialiste, notamment au moment de la guerre du Rif, pendant laquelle les surréalistes prennent fait et cause pour les insurgés marocains. La psychanalyse de Freud, la mythologie et l'histoire naturelle (en particulier, la figure des mantes religieuses) ont fourni aux surréalistes un terrain suffisant pour l'exploration métaphysique de la faim sexuelle et corporelle, notamment dans le travail de Salvador Dali, ces deux impulsions ont été cherchées plus intensément. Néanmoins, chez Dali, la figuration la plus remarquable du cannibalisme se produit dans un contexte historisé spécifique, celui de la guerre civile espagnole, qui provoqua son exclusion du mouvement, en raison de contradictions insolubles et incompatibles. Quoiqu'il en soit, Dali reste le plus anthropophage des artistes surréalistes et un certain nombre de parallèles peut être établi entre lui - voir la planche d'illustrations n°13, illustrations de n° 3 à 6 - et les femmes artistes brésiliennes, comme Tarsila do Amaral dans *Antropofagia* (1929) voir la planche d'illustrations n°9, illustration n°2 ; Maria Martins dans *L'impossible* (1944), voir la planche d'illustrations n°14, illustrations de n° 1 à 4 et plus contemporaine, Adriana Varejão dans *Proposition pour une nouvelle catéchèse*, 2005, voir la planche d'illustrations n°47, illustrations n° 1 & 2.

Comme l'a dit Jarry, l'anthropophagie peut être pratiquée de deux manières : en mangeant ou en étant mangé. *Le Cannibalisme d'automne* de Dali est une allégorie de la guerre civile espagnole (1936-1939), dans la mesure où deux figures se dévorent

---

<sup>178</sup> Tzara, Tristan, « Chanson Dada », Tzara chanta sa chanson dada, avant de prêter serment lors du jugement du patriote français Maurice Barrès, par les Dadaïstes. Cette chanson consistait en groupes de paroles régurgitées à chaque vers, variante de « Mangez du chocolat, lavez votre cerveau ».

simultanément. Les vêtements qui habillent l'un d'une chemise rouge et l'autre d'une chemise blanche pourraient symboliser les factions de droite et de gauche, opposées dans la guerre civile espagnole. La dilacération d'un unique corps dans sa construction mole avec des haricots cuits : *Prémonition de la guerre civile* devient, après *Cannibalisme d'automne*, une scène encore plus terrible de la destruction mutuelle de deux figures symbiotiquement opposées. Le refus notoire de Dali de s'aligner sur le gouvernement républicain et sa position d'apologie obstinée du général Franco étaient accompagnés par un sens passionné de la tragédie, dans laquelle il voyait comme "Le désir charnel complet de la guerre civile de cette terre d'Espagne"<sup>179</sup>. Cette posture et ses louanges pro-franquistes lui valurent d'être exclu du Surréalisme à l'issue d'un procès instruit par André Breton.

Néanmoins, Dali l'anthropophage incorpore aussi ces deux figures dans le drame cannibale du père et du fils qu'il avait exploré précédemment, dans *L'énigme de Guillaume Tell*. Avec de profondes racines dans l'histoire personnelle de Dali, le mythe de Guillaume Tell dans lequel les envahisseurs autrichiens ont forcé un patriote suisse à tirer une flèche sur la pomme placée au sommet de la tête de son propre fils, a été réinterprétée par l'artiste dans des termes de menace paternelle et de la rivalité, selon la théorie freudienne de la construction du mythe d'Oedipe. Chez Dali, la relation totémique entre aliment et corps humain est inquiétante. La présence de nourriture (haricots cuits, pomme, côtelettes de cochon placées sur l'épaule de Gala dans le *Portrait* de 1933) représente ce que l'artiste a appelé des "victimes expiatoires des sacrifices avortés"<sup>180</sup>. Dans la photographie de Dali, dans laquelle il apparaît en équilibrant un oursin de mer sur sa tête, l'animal a évidemment symbolisé pour lui la pomme de Guillaume Tell :

« Symbole de l'ambivalence cannibale passionnée, qui tôt ou tard finit dans le dessin de furie atavique et rituelle de l'arc de vengeance paternelle, tandis qu'apparaît là derrière, le sacrifice expiatoire, le sujet éternel du père qui sacrifie son fils : Saturne dévorant son fils avec ses propres mandibules, Dieu le Père sacrifiant Jésus Christ, Abraham immolant Isaac, et Guillaume Tell tirant une flèche pour atteindre la pomme sur la tête de son propre fils »<sup>181</sup>.

Excepté le mythe tragique de *l'Angélu*s de Jean-François Millet, dont Dali a exploré une variante maternelle, l'image paternelle est dominante chez Dali, en ayant Lénine comme un parmi beaucoup d'autres avatars. Dans la peinture monumentale de 1933 *L'énigme*

---

<sup>179</sup> Dali, Salvador, *The secret life of Salvador Dali*, Londres, 1968, p. 358.

<sup>180</sup> *Id. ibid.*, p. 319.

<sup>181</sup> *Id. ibid.*, p. 178.

de *Guillaume Tell*, Dali équilibre un steak cru sur la jambe de Lénine pour dévier son attention (du père) de la minuscule figure de son unique amour, Gala. Mais la distraction totémique se révèle plus ambiguë dans des peintures comme *Buste de femme rétroactive*, 1933, où il fait le portrait de Gala coiffée avec un pain phallique surmonté par les figurines de *l'Angélus* de Jean-François Millet, avec deux pendentifs en épis de maïs phalliques, mélangeant peur et désir dans un élan cannibale.

La valorisation de la viande du corps nu a toujours quelque chose de cannibale, spécialement quand elle est transformée en pigment rose et dense. Deux des images secrètes les plus célèbres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comme *Etant donnés : 1. Le gaz d'éclairage 2. Là chute d'eau* (1946-66), de Marcel Duchamp, et *L'origine du monde* (1866), le nu tronqué de Gustave Courbet, divergent d'avec le traitement que Dali donnait à ces sujets corporels et n'a que peu en commun avec une sensualité aussi ostensible. Les représentations du corps nu par Dali, comme des surfaces léchées et presque métalliques, n'ont rien de ce plaisir sensuel en particulier, et certainement il semble s'en éloigner même si la possibilité du sujet du cannibalisme est traitée plus ouvertement dans son œuvre que dans toute autre peinture surréaliste. Dali nourrissait un engagement sensuel profond avec l'acte de manger, qu'il voyait comme étant la plus immédiate des sensations et qu'il décrivait avec philosophie :

« Au moment suprême où vous atteignez l'essence de quelque chose, découvrez le goût génial de la vérité »<sup>182</sup>.

Dans l'essence de l'utilisation métaphorique que Dali faisait de l'idée de cannibalisme se trouve le désir de doter ce sentiment du même pouvoir provoqué par la sensation de manger : "Pouvoir réellement manger l'objet du désir"<sup>183</sup>. Le texte que Dali a écrit pour la revue surréaliste *Minotaure*, « De la beauté terrifiante et terrible de l'architecture Modern Style », utilise les surfaces fluides et organiques de l'architecture "Art nouveau" d'Anton Gaudi à Barcelone comme tremplin pour explorer cet élan humain essentiel, et l'artiste étend leurs implications à toute une étourdissante série d'applications. Pour lui, leurs colonnes délicates renvoient aux aspirations impérialistes, comme celles de Napoléon, et par là, "aux cannibalismes de l'histoire"<sup>184</sup>. Mais cette architecture est principalement "la réalisation de désirs solidifiés", un paradigme pour l'objet surréaliste, qui peut introduire "une nouvelle ère de cannibalisme d'objets", et à

---

<sup>182</sup> *Id. ibid.* , p. 178.

<sup>183</sup> Dali, Salvador, « De la beauté, terrifiante et comestible, de l'architecture modern-style », *Minotaure*, n.3 (1933), Paris, p. 72.

<sup>184</sup> *Id. ibid.* , p.72.

partir de là, il conclut son texte en reconstruisant la célèbre maxime de Breton, « La beauté sera convulsive, ou ne sera pas »<sup>185</sup> par ses propres mots : « La beauté sera comestible ou ne sera pas »<sup>186</sup> que nous pouvons rapprocher du cri de guerre d'Oswald de Andrade : « Nous allons tout manger à nouveau ! »<sup>187</sup>, démontrant là encore, la proximité de Salvador Dali avec l'anthropophagie d'Oswald de Andrade et les femmes artistes anthropophages brésiliennes, Tarsila do Amaral et Maria Martins.

## 5- Autonomie de l'esthétique anthropophage ?

### Mimétisme ? Digestion ? Dérision ?

L'anthropophagie n'a donc été en fin de compte que peu influencée par le *Surréalisme* dans ses fondements, son émergence, ses principes d'action et de création. L'influence surréaliste la plus notable semble avoir été celle de l'appropriation de la psychanalyse, présente dès la parution du *Manifeste* en 1928. Par contre, l'idéologie "anthropophage" pose le problème des relations entre culture importée, culture autochtone et culture métissée. Celle-ci a inauguré pour la première fois au Brésil une vision à la fois "primitiviste" et "moderniste" en revendiquant indianité et africanité pas seulement comme les générations intellectuelles précédentes, à travers une imitation des théories, des modèles ou des "styles" européens. De plus, elle est mise en perspective, de son origine à nos jours<sup>188</sup>. Depuis l'irruption de la modernité au Brésil, lors de la "Semaine de l'Art moderne", à São Paulo en 1922, le processus d'autonomisation de l'art moderne au Brésil s'est caractérisé par un certain nombre de ruptures et de continuités. Elles ont concerné l'appropriation de certaines caractéristiques esthétiques de la modernité européenne, par la dévoration du *Dadaïsme* de Tzara et Picabia, du *Futurisme* italien de Marinetti et celle du *Surréalisme* français d'André Breton, aussi bien dans la poésie que dans les arts plastiques. Progressivement, cette boulimie moderniste s'est doublée d'une autonomisation esthétique, identitaire qui a permis à la modernité brésilienne de se distinguer, de s'éloigner de ses modèles européens.

---

<sup>185</sup> Breton, André, *Nadja (1928)*, les 2 dernières lignes du récit, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>186</sup> Dali, Salvador, « De la beauté, terrifiante et comestible, de l'architecture modern-style », *op. cit.*, p. 76.

<sup>187</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>188</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p.26.



Il y eut alors la prise de conscience que la seule issue était la recherche d'un nouveau Brésil dans sa vérité "nue et crue", dont découlerait l'affirmation d'une identité culturelle et artistique. Emergeait ainsi la question centrale, question de modèles donc, phénomène inédit. La nouveauté était telle alors, que le mouvement moderniste brésilien tarda à formuler clairement un premier modèle qui lui donnerait corps et tactique indiscutables. Il faudra attendre 1928, et la voix décisive du poète, romancier, dramaturge et essayiste Oswald de Andrade, pour que ce modèle se forme, s'annonce et consomme la rupture radicale et indispensable avec le modèle antérieur de pensée dans le pays. Bond capital au-dessus du brouillard de l'indétermination<sup>189</sup>.

Le modernisme de la "Semaine de l'Art Moderne" en 1922 se voulait actuel, ouvert sur le monde et national, ancré dans le sol de la patrie brésilienne, mais il mit un certain temps à réaliser pleinement ce rêve bicéphale. La semence germa avec le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil* écrit et publié par Oswald de Andrade en 1924, et le fruit mûr fut l'*Anthropophagie* oswaldienne en 1928, à laquelle sa compagne Tarsila do Amaral apporta sa contribution décisive dès 1924, par sa démarche picturale pré-anthropophage. Pour Oswald de Andrade : le Brésil déjà riche de sa propre sève, mais assiégé depuis des siècles, par l'aliment exogène, devait accepter l'urgence d'une stratégie régénératrice : dévorer l'intrus avec la sagesse autochtone du rituel anthropophage, où l'on mange l'autre, non par banal appétit, mais mu par le désir de se retremper dans ses meilleures qualités. C'était la vaillance et la puissance du guerrier mort que l'anthropophage souhaitait faire revivre en lui, en le dévorant. Le "mangé" fertilisant le "mangeur", mangeur perspicace dans le choix de sa nourriture et, plus que tout, dans sa manière de manger.

« Avec quel plaisir féroce et hilarant n'avons nous pas entendu le cri de guerre du *Manifeste anthropophage* : "Tupi or not Tupi, that is the question !". Oswald de Andrade introduisit ici, le primitif désengagement d'avec l'ordre social établi et avec d'autres règles du jeu de notre histoire et de notre art antérieur : un formidable moment fondateur du Brésil au sein du Brésil. A la publication du manifeste en 1928, il le situa à Piratininga, nom indigène de São Paulo, et le data de l'an 374, date de la déglutition par les Indiens de l'archevêque portugais Sardinha, échoué sur les côtes brésiliennes, capturé puis dévoré par les Tupinambas »<sup>190</sup>.

Il est impératif d'apporter ici une précision nécessaire. Sans aucun doute, la finalité des formules percutantes d'Oswald de Andrade dans son manifeste, consistait à reconstruire le Brésil sur les bases de retrouvailles intelligentes avec sa vérité première, où se

---

<sup>189</sup> Roberto Pontual, « anthropophagie et/ou construction : une question de modèles » in : *Modernité*, catalogue d'exposition, Musée d'art Moderne de la ville de Paris, 1988-89, pp. 206-210.

<sup>190</sup> *Id. ibid.*, p. 208.

résoudrait le conflit entre l'individualisation et la communion, l'isolement et le cosmopolitisme. Si Oswald de Andrade a utilisé comme arme, l'arc et les flèches du rite anthropophage national, loin de lui l'idée de s'en servir comme bouclier protectionniste.

Il devait aussi son *primitivisme*, à une connaissance profonde de l'avant-garde européenne, où il avait su déceler un intérêt récent pour les replis les plus archaïques de certaines cultures, encore en évidence à cette époque. Oswald de Andrade perçut donc dans le *Cubisme*, l'*Expressionnisme* et le *Surréalisme*, un attrait irrésistible pour le "primitif", aux antipodes du penchant brésilien pour la nouveauté des autres. Il a donc été universellement moderne dans sa quête de "brésilianité", et d'une précieuse contemporanéité au niveau international. Les livres de Robert Goldwater<sup>191</sup>, de Jean Laude<sup>192</sup>, les textes de William Rubin dans le catalogue de l'exposition *Primitivisme dans l'art du XXe siècle- Affinité du tribal et du moderne*<sup>193</sup>, aident à souligner l'importance de l'intuition et de l'action d'Oswald de Andrade. William Rubin déclare à ce propos :

« Il est évident que la question reste posée de savoir ce qui s'est réellement passé, dans l'évolution de l'art moderne, pour que soudain, entre 1906 et 1907, les artistes européens soient devenus réceptifs à l'art tribal. Il y a certainement plus d'une réponse correcte, mais je suis convaincu que la raison la plus importante vient d'un changement fondamental dans la nature de presque tout l'art d'avant-garde, qui s'est alors transféré des styles enracinés dans la perception visuelle vers d'autres basés sur la conceptualisation »<sup>194</sup>.

Ce processus semble effectivement avoir été à l'œuvre à ce moment-là et l'Anthropophagie d'Oswald de Andrade a certainement happé cette évolution compte tenu de l'immersion de son auteur dans les débats et les manifestations publiques de l'avant-garde parisienne dans les années 1921-1923. Plus qu'ailleurs cependant, l'Anthropophagie servait alors comme impulsion idéologique et non comme facteur esthétique. Cela est perceptible dans les formulations d'une pertinence extrême qui déplacent le débat sur le primitivisme et le recentrent sur des problématiques brésiliennes :

« La descente anthropophagique n'est pas une révolution littéraire. Ni sociale. Ni politique. Ni religieuse. Elle est tout cela à la fois. Elle donne à l'homme le sentiment véritable de la vie, dont le secret se trouve – les savants l'ignorent - dans la transformation du Tabou en Totem. C'est pourquoi nous conseillons d'absorber toujours et directement le tabou. L'humanité n'a jamais

---

<sup>191</sup> Goldwater, Robert, *Primitivisme dans la peinture moderne*, Paris, PUF, 1988.

<sup>192</sup> Laude, Jean, *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique » 4<sup>e</sup> éd., 2006.

<sup>193</sup> Rubin, William, *Primitivisme dans l'art du XXe siècle- Affinité du tribal et du moderne*, Catalogue de l'exposition au MOMA de New York en 1984, p. 24.

<sup>194</sup> Rubin, William, *op. cit.*, p. 27.

cessé d'agir anthropophagiquement. Conquête spirituelle à coups de massue. Le Te Deum après le carnage. Avant l'homélie larmoyante, des fleuves de sang. Déjà le Christ disait : " Manger ne rend pas l'homme immonde " (Mathieu 15,20). [...] Du Tacapé sur la cafetière. T'as mangé mon frère, maintenant c'est moi qui te mange. Et la joie de constater : Tiens voilà mon déjeuner qui arrive en sautant ! »<sup>195</sup>.

Ce qui rejaillit le plus dans ce manifeste, c'est dans la forme, l'aisance, la décontraction, l'ironie, la dérision et le saccage. Mais pas seulement, car dans le fond, d'autres connotations abondent : il y a recentrage sur le Brésil et sa situation de pays néo-colonisé. Il y a revendication de la part refoulée de l'histoire brésilienne, celle des peuples autochtones et de leur quasi anéantissement dans un génocide physique, moral et culturel par le colonisateur et son clergé. Il y a distanciation vis-à-vis du mimétisme envers l'Europe et refus des héritages coloniaux. Il ne faut pas oublier que le but du modernisme inaugural de la "Semaine de l'Art Moderne" de 1922, avait été de rompre avec un siècle entier d'embrigadement académique à dominante française. Pour ce faire, aucun instrument ne valait un rire railleur et dévastateur. D'où l'opportunité de l'Anthropophagie oswaldienne, son appui décisif pour faire imploser l'édifice néo-classique déjà creux et bancal.

Cependant, ce modèle anthropophage n'a pas seulement que des aspects libérateurs et destructeurs, des envies de coups de force, de cris et d'ivresse. Dans son sein, y coexistaient un effort simultané de reconstruction, un mécanisme de réglage, de calcul donc, symbolisés par son attitude critique face à certaines fonctions et disjonctions du monde environnant. La dénonciation des forces régressives du courant nationaliste à l'intérieur du modernisme brésilien donne à penser qu'il y avait une anticipation sur l'évolution future de ce courant du modernisme pendant l'Estado Novo<sup>196</sup> et une posture vigilante par rapport à cette dérive naissante, que l'on verra réapparaître face à la dictature militaire entre 1964 et 1985.

Quoiqu'il en soit, l'équation interne de l'Anthropophagie oswaldienne reposait aussi sur la jouissance à mélanger la condamnation et le rachat. En empruntant à l'analyse de Mikhaïl Bakhtine sur l'œuvre anthropophagique de Rabelais, il y a une autre clef pour élargir la compréhension de la tactique de carnavalisation, donc de reconstruction sur laquelle repose l'Anthropophagie oswaldienne :

« Le véritable rire, ambivalent et universel, ne refuse pas ce qui est sérieux. Il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de

---

<sup>195</sup> De Andrade, Oswald, Manifeste anthropophage, 1928, *op. cit.*, pp. 288-292.

<sup>196</sup> Etat autoritaire imposé au Brésil par Getulio Vargas après 1934, jusqu'en 1947, inspiré du Salazarisme portugais.

l'esprit catégorique, des éléments de peur et d'intimidation, de la naïveté et des illusions, de la fixation néfaste sur un plan unique, de la perte stupide des forces. Le rire empêche le sérieux de se durcir et de se soustraire à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne. Au contraire, le rire rétablit cette intégrité ambivalente »<sup>197</sup>.

Le rire est ainsi ce passage qui mène dans un éclair éblouissant, de l'arme à la cible, par la force du trait d'esprit et par le biais de l'ironie, par la contamination du sacré par le profane, du majeur par le mineur, du sérieux par la farce, du hiérarchisé par le désordre. C'est en cela qu'il fut une arme redoutable mise en œuvre par l'anthropophagie, allant bien au-delà d'un manifeste, simple vecteur idéologique. Cela est manifeste chez Oswald de Andrade quand il déclare dans son Manifeste :

« L'anthropophagie est la pensée de la dévoration critique de l'héritage culturel universel élaboré non à partir de la perspective soumise et conciliante du bon sauvage, mais selon le point de vue désabusé du mauvais sauvage dévoreur de Blancs »<sup>198</sup>.

## Arme défensive et construction identitaire

La question n'est donc pas celle de la coexistence entre deux cultures, mais celle d'une lutte entre cultures, chacune cherchant à dévorer l'autre. "Manger ou être mangé", telle est, pour Oswald de Andrade, la seule et unique question. En ce sens, le *Manifeste anthropophage* est expression. Expression de l'existence d'une culture brésilienne d'origine indienne, "l'instinct caraïbe", mais aussi de la nécessité vitale pour cette culture de s'affirmer aux dépens de la culture occidentale, nécessairement ravalée à un rang inférieur :

« Nous voulons la Révolution Caraïbe. Plus grande que la Révolution Française. Unifier toutes les révoltes efficaces convergeant vers l'homme. Sans nous, l'Europe n'aurait même pas sa pauvre déclaration des droits de l'homme »<sup>199</sup>.

Au-delà de toute tentative d'interprétation passéiste, le retour à l'état de nature proposé par Oswald de Andrade doit donc être compris comme une étape nécessaire d'une quête intérieure, à réaliser sur le seul plan intellectuel. Il ne s'agit pas de rejeter en bloc le progrès ou la culture occidentale, mais de revenir psychologiquement à un état de nature originel, de façon à pouvoir exercer librement l'esprit critique nécessaire à la détermination des aspects positifs des autres cultures, en vue de leur assimilation ultérieure. L'idée est, en fait, de se "purger", par ce retour aux sources, de toute

---

<sup>197</sup> Bakhtine, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 34-38.

<sup>198</sup> Campos, Haroldo de, « Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira », *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 234. Non traduit en français.

<sup>199</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit., p. 268.

influence négative, afin de pouvoir construire une culture spécifiquement brésilienne, par assimilation des éléments positifs de chaque culture<sup>200</sup>.

Ce combat qu'Oswald de Andrade met en scène possède une dimension sacrée, mais il n'est pas pour autant une lutte du "Bien contre le Mal". C'est un combat entre deux mondes, deux sociétés complémentaires. Le monde animiste des Indiens, centré sur le vivant, pour qui tout élément du monde réel est expression divine, et le monde théiste des occidentaux, replié sur l'homme et pour qui Dieu est idée, conscience forgée à son image :

« Si Dieu est la conscience de l'univers non créé, Guaraci est la mère des vivants. Jaci est la mère des végétaux »<sup>201</sup>.

La lutte décrite par Oswald de Andrade est donc un combat entre deux conceptions de l'univers : celle de l'homme primitif, l'Indien, partie intégrante du monde, et celle de l'homme occidental se définissant comme le centre du monde pour asservir celui-ci, le plier, et le façonner à son gré<sup>202</sup>.

Il était difficile pour les cultures indiennes de se confronter à la culture occidentale imprégnée de l'idée chrétienne de Dieu, car celles-ci se suffisaient à elles-mêmes, n'ayant pas besoin d'une "idée de Dieu" pour exister :

« Il faut partir d'un profond athéisme pour arriver à l'idée de Dieu. Mais le Caraïbe n'en avait pas besoin. Parce qu'il avait Guaraci »<sup>203</sup>.

Dans les cultures indiennes, la divinité s'exprimait à travers des manifestations de la nature telles que Guaraci, c'est-à-dire le soleil. Il n'était pas concevable qu'elle puisse s'exprimer à travers un simple concept, une "idée de Dieu". La conception occidentale d'un Dieu "non créé" ou "incrée", c'est-à-dire plus exactement "non incarné", ne pouvait, en conséquence, qu'être extrêmement dérangeante pour les Indiens, dans la mesure où elle coupait la divinité de toute réalité, au sens d'expression de la vie par son intégration à la nature<sup>204</sup>.

Il restait alors aux Indiens, soit à nier la possibilité de l'existence d'un tel Dieu, ce que ne leur permirent pas les missionnaires, soit à trouver un moyen de concilier cette idée de Dieu avec leurs croyances anciennes. Il leur fallait pour cela ramener cette

---

<sup>200</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 34.

<sup>201</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>202</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 34.

<sup>203</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 268.

<sup>204</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 35.

"idée de Dieu", expression d'un tabou, à la nature, ce qui ne pouvait se faire que par sa transformation en totem, au moyen de son assimilation à travers l'anthropophagie :

« La lutte entre ce que l'on pourrait appeler l'"Incréé" et la "Créature", illustrée par la contradiction permanente de l'homme et de son Tabou. L'amour quotidien et le modus vivendi capitaliste. Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré »<sup>205</sup>.

Il n'y avait donc, aux yeux d'Oswald de Andrade qu'une seule voie de salut : « De William James à Voronoff. La transfiguration du Tabou en totem. Anthropophagie ! »<sup>206</sup>. C'est là le credo de l' "anthropophagisme", un pas de plus dans la quête, déjà fort ancienne, de l'identité culturelle brésilienne. Au-delà, Oswald de Andrade file la métaphore tout en appréciant grandement l'effet terrifiant que l'anthropophagie provoque en tant qu'arme défensive et provocatrice. De la même manière, la dévoration de l'autre n'est pas neutre, il s'agit d'incorporer le meilleur de l'autre pour se construire l'identité la meilleure possible. Les incorporations successives d'apports extérieurs ne peuvent que provoquer le métissage multiple et l'hybridation infinie, qu'importe, au contraire, cela devient le moteur de l'anthropophagie. L'anthropophagie est alors la première idéologie dans le monde à transformer positivement la tare coloniale du métissage en moteur d'intégration, à revendiquer le métissage et l'hybridation comme forces positives et comme lien constitutif de l'identité nationale et culturelle brésilienne. C'est alors seulement et à ce prix exclusivement, que cette identité se fera :

« L'anthropophagie identifie le conflit existant entre le véritable Brésil, le Brésil caraïba, et l'autre Brésil, qui n'est qu'un nom. Car au Brésil, il faut distinguer l'élite – européenne - du peuple - brésilien. Nous sommes avec celui-là, contre celle-là. En faveur du métis, de l'Européen mécontent, du bon aventurier absorbé par l'Indien, et contre la catéchèse, contre la mentalité colonialiste, contre la culture occidentale, contre le gouverneur, contre le scribe, contre le Saint-Office. Et c'est ainsi que nous devons construire au Brésil, une nation brésilienne »<sup>207</sup>.

## **La Revue de l'Anthropophagie : la lutte contre le nationalisme**

La lecture du *Manifeste anthropophage* offre la possibilité d'un dialogue avec certains des thèmes les plus représentatifs des avant-gardes européennes et avec une série d'auteurs et de textes qui ont thématiqué le cannibalisme, parmi lesquels *Totem et Tabou* de Sigmund Freud, la revue *Cannibale* de Francis Picabia, lancé en 1920 et le livre *l'Anthropophagie rituelle des Tupinambás* d'Alfred Métraux, d'autres références

---

<sup>205</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit. , p. 268.

<sup>206</sup> *Id. ibid.* , p. 269.

<sup>207</sup> De Andrade, Oswald, « Deuxième dentition- 7/04/1929 », op. cit. , p. 289.

témoignent de l'érudition d'Oswald de Andrade : William Jones, Mac Lennan, Spencer, Gillen, Frazer, Voronoff, Lévy-Bruhl, etc. Le *Manifeste anthropophage* s'inscrit ainsi comme une anticipation politique et une intuition théorique de ce que l'anthropologie contemporaine développera par la suite, à travers Gilberto Freyre, Roger Bastide et aujourd'hui Eduardo Viveiros de Castro.

Le *Manifeste anthropophage* fut donc publié dans le premier numéro de la *Revue de l'Anthropophagie*, le 1<sup>er</sup> mai 1928. Il marqua ainsi, sinon la fin, du moins l'une des dernières étapes du premier modernisme. Les idées prônées par le *Manifeste anthropophage* furent reprises et développées au sein de la revue. Sous la direction d'Antonio de Alcantara Machado, tout en étant gérée par Raul Bopp, celle-ci compta, de mai 1928 à février 1929, dix numéros. De mars à août 1929, sous la responsabilité de Geraldo Ferraz, seize numéros supplémentaires furent publiés, comme supplément au *Journal de São Paulo*.

Au cours de sa première période de parution, la revue ne s'orienta pas exclusivement vers la diffusion des idées de l' "anthropophagisme". Elle chercha au contraire à s'ouvrir à différentes tendances du modernisme. Des représentants de *Anta*<sup>208</sup>, tels que par exemple le poète Guilherme d'Almeida, ou encore l'écrivain Plinio Salgado, qui y publia une *Défense de la langue tupi* aux allures de manifeste, s'y exprimèrent. Dans sa seconde période de parution, intervenue après la rupture entre Oswald de Andrade et Mario de Andrade, la revue fit preuve d'un engagement beaucoup plus net, les "anthropophagistes" restants, soit Oswald de Andrade, Raul Bopp, Geraldo Ferraz, Oswaldo Côte, et Tarsila do Amaral, critiquant les idées nationalistes défendues par Mario de Andrade, Alcantara Machado, Graça Aranha, Guilherme d'Almeida, Menotti del Picchia, et Plinio Salgado.

En fait, c'est par le *Manifeste Anthropophage* qu'Oswald de Andrade, en même temps, maintient son projet anticolonial brésilien et ouvre une formidable ligne de fuite face au court-circuit nationaliste des modernistes qui avaient adhéré au mouvement fasciste connu sous le nom de l'*Integralismo*<sup>209</sup>. C'est pour cela qu'Oswald passera toute sa vie à dire que l'Anthropophagie était le diviseur des eaux entre la droite et la gauche modernistes:

---

<sup>208</sup> Littéralement, "l'école du Tapir".

<sup>209</sup> Il s'agissait des modernistes brésiliens qui se retrouvaient avec les mouvements nationalistes *Verde Amarelo* et *Anta* (Tapir). Parmi eux il y avait Cassiano Ricardo, Plínio Salgado et Menotti del Picchia.

« Nous avons abandonné les beaux salons et sommes devenus les *chiens battus*<sup>210</sup> du modernisme [...]. Des chiens qui ont mangé de la prison, ont souffert de la faim, [...]. C'est que l'Anthropophagie sauvait le sens du modernisme et payait le tribut politique d'avoir marché avec décision vers le futur »<sup>211</sup>.

## Modernisme nationaliste et fermeture

En fait, Roberto Schwarz reconnaît au jour d'hui que : « Rien (n'était) moins ouvert aux influences étrangères que le modernisme de la Semaine d'art moderne de 1922 »<sup>212</sup>. En même temps, Schwarz articule cette vision positive de l'ouverture avec le combat qui a lieu dans le processus de construction d'une idée de peuple, de la notion de "culture populaire" :

« D'une part, donc, nous avons le modernisme qui transformait la réalité populaire en un élément actif de la culture brésilienne, du projet national. De l'autre, il y avait un « nationalisme programmatique (de l'*Integralismo*) qui s'enfonçait dans le pittoresque et, bien que sans le vouloir, assumait comme authentiques les aspects qui dérivait de notre condition de république bananière »<sup>213</sup>.

Or, comme nous le voyons, c'est justement cette construction du "national-populaire" ou, plus généralement, la construction de l'idée de peuple brésilien qui constitue le véritable enjeu. Comme nous le constatons, le Modernisme était donc divisé et l'anthropophagie tentait de maintenir envers et contre tout, sa posture esthétique dans un contexte difficile où le nationalisme était l'idéologie conquérante au Brésil comme ailleurs, en Europe et en Extrême Orient. A ce propos, Benedito Nunes a bien raison d'écrire, au sujet du violent conflit interne au modernisme brésilien, entre le virage gauchiste et communiste d'Oswald après 1930 et le fascisme tropical de Cassiano e Plínio, l'idéologue de l'*Integralismo* :

« Ça n'a pas été le plaisir du débat qui a mis les modernistes dans des groupes antagonistes. Ça a été un antagonisme, qui peut être perçu dans le *sens ethnique* invoqué par les deux groupes opposés, qui les obligeait au déplaisir du débat »<sup>214</sup>.

En fait, ce n'était ni un débat académique et ni une tranquille dispute intellectuelle. Il s'agissait d'un violent conflit social et politique, traversé en profondeur par

---

<sup>210</sup> *vira-latas*.

<sup>211</sup> Oswald de Andrade, *Ponta de Lança, Obras Completas*, Editora Globo, (1945), 2004, São Paulo, pp. 165-67.

<sup>212</sup> Schwarz, Roberto, « Attention aux idéologies (Cuidado com as ideologias alienígenas) », in *Moderno de Nascimento. Figurações críticas do Brasil*, Boitempo, São Paulo, 2006) – entrevista concedida em 1976, p. 48. Traduction: Hugues Henri, 2014.

<sup>213</sup> *Id. ibid.*, p. 49.

<sup>214</sup> Nunes, Benedito, « A utopia antropofágica ao alacance de todos », in Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, Paris PUF, 2009, pp. 24-25.



d'innombrables lignes de couleur de peau, de classe, d'ethnie et de langue. Son enjeu portait sur les conditions de la transition récente hors de l'esclavage. Pour le résoudre, cela passait par le déplacement du casse-tête de la construction du "peuple" brésilien et de la nationalité, ce qui fut proposé par les anthropophages et ensuite par la sociologie et l'anthropologie de Gilberto Freyre<sup>215</sup>, démarche qui a été capable de saisir les conflits qui caractérisaient ce passage décisif et les nouveaux rapports sociaux de production qu'il provoquait. En conclusion, nous pouvons dire que les travaux de Gilberto Freyre et d'Oswald de Andrade sur le métissage ont été dans un second temps mobilisés pour résoudre le casse-tête de la construction d'une identité d'un peuple pour le projet national naissant.

### **Rayonnement de l'idéologie anthropophage : Séduction/attraction/intégration/unification**

Dans sa phase initiale, lors de son élaboration, le mouvement anthropophage n'eut selon Joseane Lucia Silva pratiquement aucune audience<sup>216</sup>. Plus tard, progressivement, il connut un large succès intellectuel. Cette dichotomie temporelle s'explique par la conjonction d'un climat social et politique troublé et de divers phénomènes qui favorisèrent la reconnaissance tardive de son idéologie et sa renaissance ultérieure après la 2<sup>e</sup> guerre mondiale. Si elle a d'abord séduit un noyau d'intellectuels, c'est parce qu'elle dénonçait à travers une relativisation de l'horreur du cannibalisme des Tupinamba, les atrocités et les abus des colonisateurs européens. Elle leur plut aussi parce qu'elle évoquait l'âge d'or caraïbe relevant de l'idéologie indianiste antérieure, apparue lors de l'essor du romantisme brésilien au XIX<sup>e</sup> siècle. D'autre part, l'anthropophagie répondait au besoin d'effacer rapidement par assimilation des nouveaux arrivants, l'hétérogénéité sociale et ethnique du Brésil due à une immigration massive et récente de centaines de milliers d'Européens, en majorité Italiens et Allemands, et de Japonais attirés et introduits au Brésil par l'essor industriel et agricole de ce pays. L'anthropophagie offrait enfin à leurs yeux, une possibilité fédératrice pour unifier les régionalismes très contrastés du Brésil entre le Nord, le Sud et l'intérieur de ce pays continent<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves*, 1933, *op. cit.*, p 127.

<sup>216</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, pp. 72-84.

<sup>217</sup> *Id. Ibid.*, p. 85.

## Contexte initial défavorable

Le contexte politique, social et économique difficile de São Paulo, ville d'origine d'Oswald de Andrade et dans laquelle il vivait à cette époque, n'était pas favorable au développement de l'anthropophagie : dans les années 1920, la ville était en pleine expansion économique et en proie à une urbanisation incontrôlée. Les inégalités sociales s'approfondissaient, faisant côtoyer la misère extrême des masses paysannes du Nord-est poussées par l'exode rural, la misère sociale et les sécheresses vers la mégapole naissante. L'hétérogénéité sociale et ethnique faisait coexister les populations les plus différentes : oligarchie foncière, grande bourgeoisie industrielle et financière, moyenne et petite bourgeoisie, classe ouvrière d'origine européenne, métis cabocles, descendants d'esclaves, amérindiens, etc. La modernité se traduisait par la construction des premiers gratte-ciels, le développement du parc automobile et des transports collectifs comme le tramway, le train, l'aviation, etc. La situation sociale très conflictuelle entraîna la constitution de syndicats et en 1917, la première grève générale éclata et se heurta à la levée des conservatismes anciens mais aussi à l'ensemble des organisations patronales et financières du capitalisme pauliste. Les tentatives de putschs militaires associées aux mouvements nationalistes et ou régionalistes servaient de toile de fond inquiétante à la même période. La crise financière mondiale enclenchée par le "jeudi noir" de Wall Street à New York en 1929 eut un impact énorme dans le Sud du pays, notamment à Rio et São Paulo.

Au plan intellectuel et artistique, les élites anciennes gardiennes des valeurs de la culture académique officielle se cramponnaient aux reliques importées : poésie parnassienne et symboliste, répertoire du théâtre français et de l'opéra italien, peinture pomprière et sculpture académique du style "Beaux-arts" français, etc. L'anthropophagie n'était pas recevable dans un tel contexte et par un tel public<sup>218</sup>.

## Naissance controversée

C'est pourtant dans ce contexte très défavorable que naquit l'anthropophagie d'Oswald de Andrade, sans prise en compte des préoccupations sociales du moment. Pour la bourgeoisie conservatrice du temps, les problèmes sociaux du pays étaient bien

---

<sup>218</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 87.

souvent identifiés à la seule immigration, dans un raccourci réducteur, bien pratique pour évacuer leur complexité. L'anthropophagie en proposant le retour à la situation primitive antérieure à la conquête, pouvait de ce fait, être perçue comme une façon de faire bloc contre l'immigrant<sup>219</sup>. Oswald de Andrade affirma bien plus tard que l'anthropophagie avait sur ce point, négligé la dimension politique profonde de ces problèmes sociaux :

« Le drapeau rebelle, ni noir, ni rouge du primitivisme natif a été une maladie infantile, la "rougeole anthropophagique" qui a atteint ceux qui n'avaient pas reçu le vaccin marxiste »<sup>220</sup>.

Il se reprocha alors d'avoir, ce faisant, contribué à propager une certaine inquiétude diffuse masquant l'origine réelle des difficultés sociales du pays et d'avoir ainsi, involontairement, fait le jeu de la classe dominante: « Je confesse avoir été un pantin de la bourgeoisie avec Emilio de Menezes et Blaise Cendrars »<sup>221</sup>. Il s'agit en l'occurrence d'un regard postérieur sur ces événements, qui s'explique sans doute par la radicalisation des engagements politiques d'Oswald de Andrade, qui devint marxiste et compagnon très proche de Luís Carlos Prestes (1898-1990), le fondateur du parti communiste brésilien, sans toutefois adhérer d'emblée au Parti communiste brésilien. Il semble évident que l'anthropophagie ne pouvait satisfaire toutes les aspirations d'intellectuels divisés par des engagements antagonistes forts à l'époque. Les partisans les plus ouvertement nationalistes lui reprochaient de ne pas s'engager assez dans la voie du primitivisme. Les militants engagés dans les luttes sociales souhaitaient qu'elle prenne plus en compte la réalité sociale. Lorsque l'anthropophagie finit par s'y engager, ce qui constituait une radicalisation politique certaine, elle perdit d'ailleurs, ce qui était inévitable, un certain nombre de ses partisans de la première heure. Geraldo Ferraz (1905-1979), secrétaire de la *Revue d'Anthropophagie*, s'en est fait l'écho dans un entretien de 1977 :

« Tous ceux qui trouvaient le mouvement radical, partageaient. [...] Dans la première phase, personne ne voulait faire un mouvement politique-social, de nature philosophique. Ensuite, seulement quelques-uns sont restés, comme Raul Bopp, Oswald de Andrade, Oswaldo Costa »<sup>222</sup>.

Selon le même Geraldo Ferraz, Oswald de Andrade, qui était d'origine bourgeoise, aurait à cette époque adopté un comportement opportuniste et ambigu, en recherchant

---

<sup>219</sup> *Id. ibid.* , p. 89.

<sup>220</sup> Oswald de Andrade, *Pointe de lance (Ponta de Lança)*, *Obras Completas*, *op. cit.* , pp. 165-166.

<sup>221</sup> *Id. ibid.* , p. 167.

<sup>222</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.* , p. 38

des contacts réguliers avec des révolutionnaires engagés, proches du peuple, sans perdre pour autant les bonnes grâces de la bourgeoisie et de la classe politique au pouvoir:

« En 1930, il était adepte du Parti républicain populaire. Dans ses recueils de poésie, il y a des ouvrages dédiés à Washington Luiz (Président de la République, anticommuniste), et des poèmes avec le nom de Julio Prestes, qui était son ami. Toutes ces choses étaient incongrues »<sup>223</sup>.

Pour Geraldo Ferraz, le ralliement d'Oswald de Andrade à la cause marxiste suscita l'incrédulité de beaucoup de ses connaissances, non seulement en raison de l'origine bourgeoise de l'écrivain, mais aussi parce que celui-ci menait une vie de luxe difficilement conciliable avec son engagement politique :

« Personne n'y croyait, parce qu'il était un gars riche de la classe supérieure de São Paulo. Personne ne croyait qu'il pouvait faire la révolution. Oswald habitait avec Tarsila dans une très belle maison dans l'avenue Barão de Piracicaba, très proche du palais des Champs Élysées. En 1931 (quand Oswald de Andrade était membre du Parti communiste), il est parti habiter dans une petite maison, proche du terminal du tramway du Bosque da Saúde, plus loin que la Vila Mariana. C'était une mascarade, quelque chose comme ça »<sup>224</sup>.

Aussi curieux que cela puisse aujourd'hui nous paraître, il n'y avait sans doute pas à l'époque de contradictions pour un intellectuel comme Oswald de Andrade à prôner la révolution au peuple et à afficher des convictions d'extrême-gauche, sans se départir pour autant d'habitudes de vie bourgeoise. Des intellectuels communistes français comme Anatole France (1844-1924) et Louis Aragon (1897-1982) seront dans une situation similaire à celle d'Oswald de Andrade, qui se radicalise au moment de la crise de 1929 qui l'a ruiné et lors de l'instauration de la dictature de l'Estado Novo de Getulio Vargas (1883-1954).

### **Métaphore agressive mais fédératrice**

Quoi qu'il en soit, il reste que l'anthropophagie chercha dans un premier temps, à séduire aussi bien les intellectuels engagés que la bourgeoisie cultivée des amateurs d'art, en négligeant ainsi les réalités sociales. Cette recherche d'un compromis inaccessible l'empêcha de recueillir les suffrages des uns et des autres. Ce n'est qu'ultérieurement, qu'elle rallia, par une certaine radicalisation à travers ses thèmes fédérateurs, de plus en plus d'intellectuels brésiliens engagés. Si l'idéologie anthropophage séduisit alors, une partie des intellectuels brésiliens, ce fut notamment parce qu'elle constituait, à travers une relativisation du cannibalisme, une dénonciation

---

<sup>223</sup> *Id. ibid.* , p. 39.

<sup>224</sup> *Id. ibid.* , p. 39.

sans complaisance des atrocités de la colonisation<sup>225</sup>. Cette dénonciation faite en termes de degrés dans l'horreur était d'autant plus forte qu'était grande la réprobation sociale à l'encontre de pratiques anthropophages. Aujourd'hui encore, l'application du terme d'anthropophagie à l'art, même sous forme de métaphore, surprend de prime abord. Le mot effraie car « *il est considéré comme l'acte le plus profane et le comportement le plus antisocial qu'on puisse imaginer* »<sup>226</sup>.

## **Appropriation idéologique par Oswald de Andrade**

Le choix effectué par Oswald de Andrade renvoyait, en fait, à l'idée de revenir à un monde dépourvu de toute influence européenne, c'est-à-dire à un monde antérieur à la conquête, ce qui excluait de ce fait nécessairement la question noire, liée à l'esclavage, donc à une activité générée par les colons. C'est cette volonté de revenir à un état de conscience libre de toute influence européenne qui explique la décision prise par Oswald de Andrade de présenter les Indiens comme les véritables ancêtres de la culture brésilienne, sans pour autant omettre la part africaine. C'est en fait au mythe classique de l'âge d'or caraïbe que se réfère le *Manifeste anthropophage*, comme l'a écrit Monica Dantas :

« Le Manifeste anthropophage reprend un mythe pré moderne : l'âge d'or de l'Amérique. Il propose un retour à "Pindorama, la terre des palmiers", le paradis mythique que le Brésil était avant l'arrivée des Portugais »<sup>227</sup>.

L'indianisme n'apparaissait nullement un phénomène nouveau, découvert par l'anthropophagie d'Oswald de Andrade. Après l'indépendance du pays, proclamée en 1822, le mouvement romantique l'avait inventé en célébrant les premiers habitants du pays, en très grande partie exterminés par les colons, comme des ancêtres mythiques des brésiliens. L'indianisme fut également véhiculé par les courants régionalistes et par certains courants du modernisme, au-delà de l'anthropophagie, tels que le groupe nationaliste *Anta*. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'indianisme brésilien fut à l'origine de la fondation du "Service de Protection de l'Indien" fondé en 1910 par Marshall Candido Rondon (1865-1955). Plus récemment, le gouvernement brésilien institua la FUNAI<sup>228</sup>, qui est chargée de cartographier et de protéger les terres traditionnelles habitées par les populations amérindiennes brésiliennes, ses interlocuteurs privilégiés, représentés à Brasilia.

---

<sup>225</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 85.

<sup>226</sup> Dantas, Monica, *l'anthropophagie, stratégies de digestion et d'assimilation*, 69<sup>e</sup> congrès de l'Association canadienne française pour l'avancement des sciences, Paris, 2001.

<sup>227</sup> Dantas, Monica, *l'anthropophagie, stratégies de digestion et d'assimilation*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>228</sup> "Fondation Nationale de l'Indien".

L'indianisme fut, en fait, modelé par chacun des mouvements qui se l'approprièrent, en vue de son adaptation aux buts poursuivis. Il représente nécessairement un appauvrissement d'une question en réalité beaucoup plus complexe. Les Indiens, dont le nombre mal connu oscillerait entre un million et demi et huit millions de personnes, ne constituent pas un seul peuple aux contours bien définis, mais une multitude de tribus dont certaines demeurent toujours à l'écart du recensement effectué par la FUNAI, volontairement ou non. C'est ce que montre notamment le fait que plus de cent soixante-dix langues distinctes parlées par les Indiens brésiliens aient été recensées<sup>229</sup>. Avant l'arrivée des Européens, leur niveau de connaissance technologique était équivalent. Aucune tribu ne maîtrisait la métallurgie. La majorité d'entre elles pratiquaient régulièrement l'agriculture. Elles se trouvaient, en d'autres termes, au stade de développement du néolithique. En définitive, chaque tribu avait su acquérir des caractéristiques communes avec les autres, de manière à former un ensemble équilibré, sans perdre pour autant les caractères propres à son identité. Ainsi, les Indiens avaient parfaitement réussi à mettre en pratique l'anthropophagie rituelle du cannibalisme exogène dans le sens le plus global du terme. C'est cet équilibre plusieurs fois centenaire qui fut rompu par la colonisation et les transformations que celle-ci fit subir aux cultures indiennes.

Toutefois, il faut réaffirmer que ce n'est pas l'indien mythifié, le bon sauvage de Jean-Jacques Rousseau qui est réactualisé dans l'anthropophagie, au contraire Oswald de Andrade assène que :

« L'Indien selon notre cœur, ce n'est pas l'Indien qui orne une boîte de conserve de goyaves, qui inspire des poèmes lusitaniens à Mr Gonsalves Dias et des romans français à Mr José de Alencar. Cet Indien décoratif et romantique, nous en faisons cadeau à l'Académie des Belles Lettres. L'Indien de notre cœur, c'est l'Homme naturel, c'est le Caeté qui a dévoré (l'évêque) Sardine, c'est le Cunhambebe qui découpe en salivant la jambe du Portugais. C'est l'Indien farouche qui est resté dans la forêt, le Tacapé au poing, attendant le curé pour l'assommer »<sup>230</sup>.

Dans le *Manifeste anthropophage*, la décision de faire des Indiens, les ancêtres idéalisés du peuple brésilien ne reposait donc pas sur des données scientifiques, mais sur un

---

<sup>229</sup> Ces diverses langues appartiennent à quatre groupes distincts: la tupi, employée par des tribus distribuées dans une vaste bande entre l'Amazone et le Rio Grande Do Sul ; la gê, concentrée sur le bassin de l'Araguaia-Tocantins ; la caraïbe, présente dans le Mato grosso et le nord de l'Amazone ; et l'arawak, dominante dans la région du Pantanal et l'ouest de l'Amazone. Les caractéristiques communes aux tribus indiennes se limitent à l'usage de techniques et de modes de vie correspondant à une adaptation à un même milieu, la forêt tropicale: domestication d'animaux, culture de plantes telles que le manioc, découverte des vertus médicinales de certaines plantes ou de leurs autres propriétés, techniques de construction d'abris et d'embarcations, fabrication d'armes, d'instruments de chasse et de pêche, etc.

<sup>230</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit. , p. 286.

choix idéologique d'Oswald de Andrade, comme l'a relevé fort justement Geraldo Ferraz :

« Le Noir a dominé plus que l'Indien. Il se propageait davantage, à Rio, à Bahia. Mais dans une bande de territoire comme Goiás, il n'y avait rien. Goiás n'avait pas de Noirs. Il n'y avait pas eu de travail pour les esclaves à Goiás. Mais Oswald de Andrade trouvait que l'Indien était notre norme »<sup>231</sup>.

Ce choix ne faisait pas l'unanimité au sein même du courant anthropophage. Geraldo Ferraz, par exemple, était contre :

« On n'a pas de motif pour être indianiste au Brésil. Notre Indien n'a pas de fixation culturelle, comme l'Indien aztèque ou inca. C'est un Indien nomade. Le nomadisme ne donne pas de base pour n'importe quoi, pour aucune organisation. Il va chasser, ne laisse pas de contribution. [...] Quand est apparu l'État brésilien unifié en 1822, ce qui existait était un mélange de Portugais et de Noirs »<sup>232</sup>.

Discuté ou pas au sein des partisans de l'anthropophagie, ce choix était toutefois de nature à rallier progressivement de nouveaux partisans à leur cause. Il en allait de même de l'adoption de thèmes fédérateurs tels que l'assimilation des immigrés de fraîche date ou la recherche de dénominateurs communs aux différents régionalismes.

En fait, le reproche de Geraldo Ferraz à l'égard d'Oswald de Andrade est injuste en ce qui concerne la préférence accordée aux seuls Indiens et semble plus révélateur de la discorde née entre les membres de l'anthropophagie face à l'évolution marxiste d'Oswald de Andrade et à la radicalisation de ses thèses qui provoqua l'éclatement du noyau initial du mouvement. En témoigne ces citations "anthropophages" d'Oswald de Andrade qui opère un recentrage brésilien sur la recherche de son authentique et multiple identité :

« En faveur du métis, de l'europeén mécontent, du bon aventurier absorbé par l'indien. [...] Cette anthropophagie est née davantage des besoins d'un peuple que des raffinements de l'intelligence d'un homme ! Elle n'a pas été inventée. Ni importée »<sup>233</sup>.

L'insistance d'Oswald de Andrade sur le métissage et l'hybridation comme moteurs de l'identité culturelle brésilienne n'est pas à démontrer, de même qu'il n'est pas besoin d'insister sur la place de la relation à l'autre, sur l'importance de l'altérité dans l'anthropophagie, car :

« La Descente anthropophagique n'est pas une révolution littéraire, ni sociale, ni politique, ni religieuse. Elle est tout cela à la fois ! Sa loi est simple : Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi ! : Loi de l'homme, loi de l'anthropophagie ! »<sup>234</sup>.

---

<sup>231</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 46.

<sup>232</sup> *Id. ibid.*, p. 47.

<sup>233</sup> Oswald de Andrade, *Anthropophagies*, 1982, éd. Flammarion, p. 288.

<sup>234</sup> *Id. ibid.*, p. 284.

Elle prescrit donc la dévoration des modèles importés et leur digestion dans l'hybridation au nom de l'identité brésilienne, par déplacement de concepts freudiens : « L'anthropophagie c'est la transformation permanente du Tabou (manger de l'homme) en Totem (de l'identité brésilienne) ! »<sup>235</sup>. Les enjeux étaient donc clairs et explicites dès la publication du *Manifeste anthropophage*.

### **L'anthropophagie comme idéologie fédératrice : Recentrage identitaire et dépassement de la modernité importée**

Au-delà de la séduction qu'il exerçait sur les intellectuels, l'"anthropophagisme" se caractérisait par l'adoption de thèmes fédérateurs, éventuellement propres à resserrer, au plan national, des liens sociaux distendus. Il pouvait en ce sens être perçu comme une solution, parmi d'autres, au problème de l'assimilation de la très forte immigration consécutive aux besoins suscités par l'industrialisation du pays. En effet, pour déterminer la nature fondamentale de l'anthropophagie brésilienne en tant qu'esthétique et ou idéologie, il est nécessaire de toujours situer le contexte socio-historique dans lequel elle apparut et d'analyser en quoi les enjeux qu'elle contenait dépassaient de loin les ambitions de n'importe quelle avant-garde européenne contemporaine, que ce soit le *Futurisme*, le *Dadaïsme*, le *Surréalisme*, etc., qui prétendaient alors ne pas se limiter à la seule sphère esthétique<sup>236</sup>. L'anthropophagie se situe dans une perspective néocoloniale, où l'identité nationale d'un pays jeune et non européen est en train de se construire et de s'affirmer. L'enjeu de l'identité culturelle brésilienne était d'une autre nature, que les prétentions révolutionnaires des mouvements européens contemporains. Ceci est proclamé explicitement dans le *Manifeste anthropophage* de 1928 :

« Les anthropophages ne sont pas modernistes. A leurs yeux, il est totalement inutile de rajeunir une mentalité qui ne les satisfait pas... Toutes nos réformes, toutes nos réactions d'ordinaire sont faites à l'intérieur du tramway de la civilisation importée. Nous devons sauter du tramway, nous devons brûler le tramway ! »<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> *Id. ibid.*, p. 267.

<sup>236</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 72.

<sup>237</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.*, p. 287.



## Dénominateur commun pour l'intégration de l'immigration massive et récente

L'anthropophagie pouvait également apparaître comme un possible dénominateur commun aux régionalismes particulièrement marqués dans le pays. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Oswald de Andrade avait choisi de débiter le *Manifeste anthropophage* par une formule fédératrice :

« Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Économiquement. Philosophiquement »<sup>238</sup>.

De ce point de vue, la métaphore choisie par l'écrivain était particulièrement pertinente, le cannibalisme auquel elle renvoyait devant être alors interprété comme englobant aussi bien un cannibalisme endogène qu'un cannibalisme exogène, c'est-à-dire qu'il concernait aussi bien les influences européennes que les régionalismes.

Le problème de l'assimilation des populations issues de l'immigration européenne massive était, à l'époque, particulièrement sensible au Brésil. Compte tenu de la fragilité de la société brésilienne due à l'hétérogénéité de sa population, il convient en effet de ne pas sous-estimer les craintes de perte de cohésion nationale, voire d'identité, que pouvait susciter la perspective d'une immigration de plus en plus massive. Quelques chiffres permettent de mesurer aisément l'ampleur du problème. De 1851 à 1860, arrivèrent au Brésil 121 747 immigrants. De 1861 à 1900, 1 974 014 nouveaux immigrants entrèrent dans le pays. Enfin, de 1901 à 1930, 1 338 704 étrangers de plus immigrèrent au Brésil<sup>239</sup>.

Ainsi en quatre-vingts ans, presque trois millions et demi de nouveaux venus, essentiellement des ouvriers, dont pas loin d'un million et demi au cours des trente premières années du vingtième siècle, s'étaient ajoutés à la population brésilienne préexistante de quatre millions et demi au moment de l'indépendance en 1822, changeant complètement les bases démographiques et ethniques du pays. Il n'est donc pas étonnant que cet afflux massif d'étrangers ait suscité des graves problèmes d'intégration:

« Cette rencontre d'hommes différents, ce mélange de civilisations opposées, latine et germanique, slave et nipponne, asiatique et méditerranéenne, ainsi que le contact avec une autre nature, d'autres mœurs, la nature brésilienne et les mœurs luso-tropicales, posent toute une série

---

<sup>238</sup> *Id. ibid.*, p. 286.

<sup>239</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 82.

de problèmes, qui définissent le sud du Brésil par rapport au nord. D'un côté la présence de l'Indien et de l'Africain ; de l'autre, celle de l'immigrant »<sup>240</sup>.

Ici apparaît la grande complexité dans l'hétérogénéité brésilienne au début du XX<sup>e</sup> siècle qui associe et cumule les difficultés nées de l'immigration récente et celles des disparités ethniques et socio-économiques des régionalismes. A l'heure actuelle, le peuple brésilien constitue un tout, conscient, malgré sa diversité source de richesses, d'appartenir à un même groupe humain partageant des références culturelles communes. Au début du vingtième siècle, cela n'était pas encore le cas. Les intellectuels cherchaient en conséquence à découvrir les liants qui permettraient à cet ensemble très hétérogène d'hommes et de femmes d'origines très variées de prendre corps. Le recours à l'"anthropophagisme" pouvait alors leur apparaître, non comme la panacée, mais comme une voie parmi d'autres à explorer, pour construire l'identité culturelle brésilienne<sup>241</sup>.

## **Le dépassement régionaliste**

L'idéologie anthropophage pouvait alors également apparaître aux intellectuels brésiliens comme un possible dénominateur commun à la diversité extrême des régionalismes brésiliens. Le Brésil présentait de très forts contrastes régionaux, tant géographiques que culturels. Ceux-ci s'exprimaient dans sa littérature :

« On a vu que l'unité nationale et les migrations internes n'empêchaient pas le Brésil d'être composé de régions différentes, multiples et souvent contrastées. De former un archipel d'îles culturelles, dissemblables, bien que battues par les mêmes flots et couronnées des mêmes étoiles. Il n'est pas donc pas étonnant que la littérature et l'art reflètent cette structure d'archipel »<sup>242</sup>.

La littérature régionaliste brésilienne dont les romanciers José De Alencar, João Guimarães Rosa (1908-1967) et Euclides da Cunha (1866-1909) ont posé les fondements, a fortement empruntée à la tradition française du *Naturalisme*. Elle avait pris son essor dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Dès José de Alencar et son roman indianiste *O Guarani*, cette littérature régionaliste est liée à la terre, à l'arrière-pays, et à la jungle amazonienne<sup>243</sup>, comme telle, elle est représentative d'un certain isolement culturel, du à son enracinement régional. C'est cet enracinement qui la fit apparaître comme la plus authentiquement brésilienne, en raison du fait que le langage et les coutumes des grandes villes étaient davantage marqués par l'influence

---

<sup>240</sup> Bastide, Roger, *op. cit.*, p. 229-260.

<sup>241</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 48.

<sup>242</sup> Bastide, Roger, *op. cit.*, p. 260-290.

<sup>243</sup> Les Indiens constituent le thème central de récits d'auteurs tels que José de Alencar. Dans *O Guarani*, en 1857, il associe l'image romantique des Indiens à des descriptions de la nature et à des récits pittoresques sur la vie locale.

étrangère. La parution en 1901 de l'ouvrage *Les Terres de Canudos* d'Euclides da Cunha<sup>244</sup> eut au Brésil, un retentissement extraordinaire. Ce livre passe aujourd'hui pour être l'un des grands classiques de la littérature du Brésil, en même temps que l'un des ouvrages précurseurs des sciences sociales brésiliennes. L'auteur y décrit avec minutie l'histoire d'une rébellion mystique et massive à l'intérieur de l'Etat de Bahia en 1896-97, qui prit des allures de guerre civile, opposant un soulèvement paysan à l'armée fédérale. Correspondant de guerre, Euclides da Cunha raconte la répression du soulèvement de Canudos conduit par son chef mystique Antonio Conselheiro, et il construit là un mythe fondateur des plus complexes. Elève de Taine et d'Auguste Comte, Euclides da Cunha brouille les catégories mêmes sur lesquelles il s'appuie et crée une subversion générale et insidieuse qui puise sa force dans la fusion singulière du lyrisme et de la précision du style<sup>245</sup>, en quoi, il peut lui aussi être considéré comme pré-anthropophage.

La littérature régionaliste perdit en effet alors rapidement de son importance en s'égarant dans l'exotisme et le paternalisme, à l'exception du renouveau qu'elle connut avec l'écrivain bahianais Jorge Amado (1912-2001) dès les parutions entre 1929 et 1939 du *Pays du carnaval*, de *Suor*, de *Cacão*, de *Mar morto*, de *Bahia os todos os Santos*, de *Capitaine des sables*, etc. Jorge Amado sut réinvestir le genre régionaliste en donnant la place centrale dans ses romans, aux plus humbles représentants du peuple brésilien du Nord-est : migrants éperdus et déracinés, marginaux, prostituées, dockers, traminois, enfants des rues, par sa démarche militante et sociale, mais sans misérabilisme, au contraire, parce que ces personnages atteignent à l'universel car tous sont animés et véridiques, devenant les archétypes de l'identité collective du Brésil.

La seconde phase du modernisme<sup>246</sup>, plus préoccupée par les problèmes sociologiques et politiques de la population brésilienne, que par le nationalisme sur lequel se concentrait l'attention de la première phase du modernisme, redonna une seconde vie au régionalisme. La généralisation de l'adoption, dans le cadre du régionalisme, de thèmes sociaux apporta aux différents arts brésiliens une certaine forme de cohérence, respectueuse des diversités esthétiques régionales. Le régionalisme retrouva ainsi une large audience, toujours d'actualité aujourd'hui, ce dont témoignent,

---

<sup>244</sup> Da Cunha, Euclides, *Hautes terres de Canudos, (Os Sertões)*, Paris, Métailié, 1993.

<sup>245</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 78.

<sup>246</sup> Deuxième génération moderniste (1930-1940): développement de la fiction régionaliste (José Lins do Rego, de Raquel de Queiroz, de José Américo, etc.).

par exemple, les romans de João Guimarães Rosa<sup>247</sup> (1908-1967), de João Ubaldo Ribeiro<sup>248</sup>, etc.

Au-delà même de ses différences régionales, le Brésil s'affirmait au début du vingtième siècle comme une terre de contrastes : contrastes intra-régionaux, contrastes entre les villes et les campagnes, contrastes sociaux, contrastes ethniques, etc. Ceux-ci rendaient d'autant plus difficiles l'émergence d'un art national, qui ne s'était alors réellement produite qu'en matière de musique :

« Une originalité qui n'est plus simplement dans les thèmes, empruntés au folklore, mais qui est dans la structure même de sa phase musicale, et que Villa-Lobos va faire triompher dans toutes les capitales du monde... Dans ses grandes compositions telles que *Amazonas*, *Choros*, *Rude poema*, *Bachianas*, dans ses symphonies, dans sa musique de chambre et ses chants chorals, Villa-Lobos apporte le message nouveau de la musique brésilienne »<sup>249</sup>.

L'anthropophagie représentait aux yeux des intellectuels brésiliens un espoir, parmi d'autres, d'étendre ce dépassement des régionalismes à la littérature et aux arts plastiques, voire, compte tenu de ses résonances au plan international, un moyen de faciliter les échanges avec d'autres cultures.

## Disparition du noyau initial

En définitive, le noyau de l'anthropophagie initiale va se dissoudre lors de la prise de pouvoir de Gétúlio Vargas, le 4 octobre 1930. L'anthropophagie en tant que courant principal du mouvement moderniste n'existe donc plus à partir de cette date, pour autant, son fondateur Oswald de Andrade va poursuivre sa démarche et il va la radicaliser politiquement et esthétiquement jusque bien après la deuxième guerre mondiale, ce qui permettra à la posture anthropophage de se réinventer. Des intellectuels comme Gilberto Freyre et des artistes comme Oswald Goeldi, Alfredo Volpi et surtout Maria Martins vont s'agréger à l'anthropophagie, pour la réactualiser et

---

<sup>247</sup> « [Dans] "*Grande Sertão : Veredas*", la vaste ambition de l'auteur fut de créer un texte lisible à divers niveaux, tout à la fois épopée du sertão de Minas Gerais, intrigue psychologique, texte poétique et surtout œuvre métaphysique et religieuse. Son langage créatif s'appuie sur les tournures locales et les expressions archaisantes qui se croisent avec des références antiques ou étrangères, et il obéit à une logique musicale aux effets incantatoires », Rivas, P. « Brésil : la littérature », *Encyclopédie Universalis en ligne*.

<sup>248</sup> « Après l'œuvre capitale de Rosa, on a assisté à une renaissance de romans imprégnés par la culture du Nord-est où les mouvements populaires résistent aux pressions centralisatrices et réductrices des institutions nationales. João Ubaldo Ribeiro en est le meilleur exemple. Dans *Sargento Getúlio (1971)*, un homme de main raconte, en une triste mélodrame, sa vie marquée par tous les hommes qu'il a abattus, mais aussi par les valeurs de courage et de domination qui font de lui une sorte de dragon. Cet infatigable hâbleur verra sa parole s'éteindre, comme si la civilisation avait signé l'arrêt de mort de son système archaïque », Rivas, P., « Brésil : la littérature », *Encyclopédie Universalis en ligne*.

<sup>249</sup> Bastide, Roger, *op. cit.*, p. 281-282.

l'étendre à d'autres domaines scientifiques et artistiques, contribuant ainsi à constituer, structurer et approfondir l'identité culturelle brésilienne.

### **Postérité ?**

L'anthropophagie s'est diffusée, métamorphosée, a su se réinventer et ré-émerger tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, de par sa nature rhizomique. Du *Manifeste Anthropophage* de 1928, à *Maîtres et Esclaves* de Gilberto Freyre en 1933, du *Tropicalisme* du milieu des années 1960 à l'énergie de la *Génération 80*, le modèle anthropophagique a injecté dans le monde intellectuel et artistique brésilien, de copieuses doses de stimulation dans la tactique d'origine. Ce modèle rhizomique a toujours pimenté la vision critique de la société brésilienne y compris pendant les années de plomb de la dictature entre 1964 et 1985, à travers l'art et la culture. Depuis Oswald de Andrade : « Nous n'avons pas eu de spéculation. Mais nous avons la divination »<sup>250</sup> en passant par Gilberto Freyre : « Vainqueurs au sens militaire et technique du terme, des populations indigènes ; dominateurs absolus des Noirs importés d'Afrique pour le travail de la canne à sucre, les Européens et leurs descendants durent malgré cela transiger avec les Indiens et les Africains sur les relations génétiques et sociales »<sup>251</sup>, à Hélio Oiticica fustigeant les excès festifs et commerciaux du Tropicalisme du début des années 1970 : « Au Brésil, la position critique universelle permanente et l'expérimentalisme sont des éléments constructifs. Tout le reste se dilue dans la diarrhée »<sup>252</sup>. Oiticica insiste sur la position critique et expérimentale de l'anthropophagie comme étant au cœur de la construction de l'identité culturelle brésilienne. Il démontre ici en quoi il est conscient de l'enjeu premier et permanent de l'appropriation anthropophage comme moteur de ce rapport à l'altérité et au monde, sans quoi, dit-il tout se dilue dans ce qu'il appréhende comme une fatalité, le mimétisme néocolonial, la perte d'identité, le bricolage syncrétique et la digestion mécanique et commerciale qui est en train de dénaturer le Tropicalisme. Ici, il est nécessaire de revenir sur cette notion centrale de l'appropriation et de sa place dans l'anthropophagie.

---

<sup>250</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, op. cit. , p. 286.

<sup>251</sup> Freyre, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, op. cit. , p. 168.

<sup>252</sup> Catalogue, *Oiticica, Hélio*, Paris, éd. Du Jeu de Paume/Réunion des Musées nationaux, 1992.

## 6-Place de l'appropriation anthropophage

### Quelles appropriations anthropophages ?

Si la meilleure contribution au cycle moderniste brésilien est bien le modèle anthropophagique, surtout aux temps héroïques des années 1920-30, il est nécessaire de réévaluer la place des appropriations dans ce modèle initial et dans ses résurgences rhizomiques ultérieures. En effet, la première forme de dévoration de l'autre se manifeste à travers ces appropriations de ce que l'anthropophage considère comme comestible, utile à la déglutition ultérieure sous forme d'éléments digérés et intégrés. En l'occurrence, il faut s'interroger sur les appropriations effectuées par le premier théoricien anthropophage, c'est-à-dire Oswald de Andrade. En effet, l'anthropophagie procède par appropriations pour incorporer dans ses productions littéraires et plastiques ce qu'elle emprunte chez l'autre. Arrêtons-nous sur la notion d'appropriation qui fit l'objet de recherches universitaires dans le cadre d'un colloque *Art et appropriation* à Pointe-à-Pitre en 1996 et d'un numéro de la revue *Recherches en Esthétique n°2*, sous la direction de Dominique Berthet qui la définit comme suit:

« Le concept d'appropriation renvoie à plusieurs démarches, l'une se situe du côté du vol, de l'usurpation, de l'escroquerie, de la falsification. S'approprier signifie alors s'attribuer la propriété d'une chose dite, pensée, écrite, réalisée par un autre. Pris dans ce sens, s'approprier c'est ravir, s'emparer, s'attribuer, voler, capturer. Toutefois, une autre démarche se situe, elle, du côté de la distanciation, du prélèvement, du réinvestissement personnel, de l'emprunt, voire de l'imprégnation. Il s'agit alors au contraire, d'un dialogue, d'une écoute, d'une expérience de l'altérité »<sup>253</sup>.

Dominique Berthet insiste fort à propos dans sa définition de l'appropriation sur une dimension majeure qui la caractérise, celle de la relation fondatrice à l'autre, ce qui introduit un certain nombre de paramètres : celui de l'altérité qui va être central dans l'anthropophagie ; celui de l'intégration de l'élément emprunté et donc de son incorporation, de son intégration, de sa métamorphose et de son hybridation dans sa régurgitation :

« L'appropriation de ce point de vue est une rencontre, une réflexion, une analyse débouchant sur du singulier et de l'innovation. Le monde est un matériau, un terrain d'aventure permettant

---

<sup>253</sup> Berthet, Dominique, « Avant-Propos », *Art et appropriation*, Matouri, Ibis Rouge, 1998, p. 10.

d'accéder à tous les possibles. Etre dans le monde, c'est agir sur lui, mais c'est aussi *être agi* par lui, c'est-à-dire subir son influence. Tout rapport au monde entraîne une modification. Hegel a montré que l'homme, en transformant le monde, cherchant à y laisser son empreinte, se transformait lui-même. La relation au monde fonctionne donc de façon dialectique. Qui n'est pas ressorti transformé d'une rencontre émotionnellement forte avec un lieu, un espace, une œuvre? Vivre un lieu, s'immerger dans sa poésie, s'en imprégner, c'est aussi se l'approprier car, au bout du compte, celui-ci nous habite, continue à vivre en nous »<sup>254</sup>.

Chez Oswald de Andrade, l'appropriation sera fondatrice, car il la pratiqua systématiquement dès la parution du *Manifeste Anthropophage*, démontrant sa vaste érudition dans différents domaines, philosophiques, scientifiques et esthétiques. Pour lui, cette appropriation est totalement légitime et s'inscrit complètement dans la posture anthropophagique qu'il inaugure dans la littérature, après qu'Anita Malfatti l'ait inventée intuitivement et que Tarsila do Amaral l'ait pratiquée empiriquement dans sa peinture *Pau-Brasil* dès 1924 avec *La Négrresse*, puis en 1928, avec sa première véritable toile anthropophage assumée comme telle, *Abaporu*. Dans la démarche d'appropriation des avant-gardes françaises, comme le *Cubisme* d'André Lothe et de Fernand Léger, que Tarsila do Amaral pratiquait, c'est à une autre forme d'appropriation dont il sera alors question.

## **Appropriations multiples dans le champ artistique**

Dominique Berthet définit ainsi ce type spécifique d'appropriation :

« S'interroger sur la notion d'appropriation dans le champ des arts plastiques c'est donc, d'emblée, pénétrer dans un monde complexe en raison de la diversité des modalités d'appropriation et des enjeux de cette démarche; enjeux dont certains dépassent le domaine exclusivement artistique. L'appropriation telle que nous l'envisageons ici est une composante du processus créateur. Il s'agit d'un processus actif, d'un acte volontaire, qui relève d'un certain engagement »<sup>255</sup>.

Nous voyons ici s'ébaucher une problématique transversale qui sera précisément au cœur de l'analyse de l'anthropophagie brésilienne, notamment chez les femmes-artistes brésiliennes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, dont il va être question par la suite, afin de dégager au-delà des appropriations qu'elles firent, un corpus de postures anthropophages spécifiques. L'appropriation a été pratiquée par d'autres artistes et mouvements artistiques que l'anthropophagie, avec d'autres motivations et finalités. Cependant, dès l'origine, il semble manifeste que les anthropophages brésiliens aient été à la pointe de cette appropriation multiple qu'envisage et définit Dominique Berthet :

---

<sup>254</sup> *Id. ibid.* , p. 10.

<sup>255</sup> *Id. ibid.* , p. 9.

« L'appropriation envisagée comme un dialogue entre les cultures, les œuvres, les auteurs, les lieux, ouvre peut-être sur une nouvelle esthétique. Après les esthétiques de rupture et d'insoumission des avant-gardes artistiques (malheureusement essouffées), après "l'esthétique de la résignation et de l'acceptation" -- pour reprendre les termes de Guy Scarpetta<sup>256</sup>-- de la postmodernité (heureusement dépassée), ce qui s'élabore dans ces zones de rencontre, c'est peut-être une esthétique de l'interaction, toujours ancrée dans la modernité, ayant pour caractéristiques le cosmopolitisme, le métissage, l'hybridation, dans une constante pratique et analyse critiques<sup>257</sup>.

Cette ébauche de réflexion que Dominique Berthet plaçait en avant-propos de son ouvrage, ouvre un certain nombre de questions et de perspectives : Nouvelle esthétique ? Esthétique de rupture et d'insoumission ? Esthétique de l'interaction ? Esthétique de l'hybridation et du métissage ? Ce travail de recherche sur l'anthropophagie féminine se propose d'approfondir ces questions en plaçant les différentes formes d'appropriation au centre de la démarche anthropophage. Il devra évaluer l'importance que cette notion d'appropriation occupe dans les différentes manifestations artistiques qui en relèvent aux différentes époques concernées, en montrant l'articulation avec d'autres notions spécifiques comme les problématiques du corps et de l'organique, qui semblent elles-aussi implicitement et intrinsèquement liées à l'anthropophagie, et plus particulièrement comme nous le verrons, à l'anthropophagie féminine.

### **- Appropriations de références à des anthropologues : Totem et tabou, Pensée archaïque et prélogique, etc.**

Le mot "tabou" a été emprunté au vocabulaire des langues polynésiennes par le célèbre navigateur James Cook, lors de son passage aux îles Hawaï (1778). Lorsqu'il rédigea son *Manifeste Anthropophage*, Oswald de Andrade n'ignorait certainement pas que la question du "Tabou" faisait depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle l'objet de vifs débats entre préhistoriens et anthropologues. La référence au "tabou" d'Oswald de Andrade renvoyait d'abord à l'anthropologue écossais James George Frazer (1854-1941) qui fut le premier à avoir dressé un inventaire planétaire des mythes et des rites. Les 12 volumes de son *Rameau d'or*, parus entre 1911 et 1915<sup>258</sup>, décrivent des milliers de faits sociaux et religieux, soit relevés par l'auteur sur le terrain ou dans ses lectures, soit relatés par ses correspondants cosmopolites (diplomates, administrateurs coloniaux, explorateurs, missionnaires). En tentant d'interpréter cette

---

<sup>256</sup> Guy Scarpetta, «Le Trouble», *Art Press*, janvier 1993.

<sup>257</sup> Berthet, Dominique, *op. cit.*, p. 9.

<sup>258</sup> Belmont, Nicole, «Frazer James George - (1854-1941)», *Encyclopædia Universalis* [en ligne].



masse de comportements, Frazer fondait – sans le savoir – l’anthropologie religieuse et la mythologie comparée.

« Frazer a surtout essayé de dresser l’inventaire des tabous. Il distingue tout d’abord les actes tabous, parmi lesquels il énumère les relations sexuelles avec des étrangers, les interdits portant sur les nourritures et les boissons, le voile du visage, la maison désertée, les restes d’un repas. Puis viennent les tabous frappant les personnes, c’est-à-dire les chefs et les rois, les "deuilleurs", les femmes durant leurs règles et pendant l’enfantement, les guerriers, les assassins, les chasseurs et les pêcheurs. En ce qui concerne les personnages sacrés : rois et prêtres, il découvrit que ces représentants et sources de l’équilibre communautaire, leur vie – leur "âme" – devait être mise en garde, car ce qui leur nuit était impur et rejeté, « tabou » ; eux-mêmes étaient saints et intouchables, tabous. Tel est bien le double sens de ce mot qui nous vient de Polynésie: "sacré et interdit". Après lui, bien d’autres chercheurs réfléchiront sur les pratiques relatées, tels Sigmund Freud ou Claude Lévi-Strauss. Ils critiqueront et enrichiront la compréhension qu’en a eue Frazer, trop marquée par le préjugé d’une supériorité de la civilisation occidentale sur celles des sauvages »<sup>259</sup>.

Quand Oswald de Andrade fait appel à la pensée archaïque et prélogique, il fait référence à Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). Philosophe et sociologue français, Lévy-Bruhl a exercé une grande influence sur l’orientation des études anthropologiques et ethnologiques en insistant sur les dangers qu’il y aurait à vouloir comprendre la vie collective des peuples sans écriture, à partir de nos propres conceptions. Lévy-Bruhl a cherché à définir ce qu’il a nommé la "mentalité primitive", en la distinguant de la "mentalité civilisée". Ce dualisme l’a toutefois entraîné vers une mise en question de l’universalité de la logique. Allant plus avant dans son relativisme sociologique, Lévy-Bruhl entreprit d’étudier les variations des fonctions mentales selon les formes de la vie sociale, et il pensa que le meilleur moyen pour réaliser cette tâche de la psychologie collective était de porter d’abord l’attention sur la forme de pensée la plus éloignée de la nôtre, c’est-à-dire celle des peuples qu’on appelait alors sauvages ou primitifs. Trois livres furent consacrés à mettre en évidence la spécificité de la mentalité primitive (*Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910 ; *La Mentalité primitive*, 1922 ; *L’Âme primitive*, 1927)<sup>260</sup>.

Le terme "totem" provient de la langue ojibwa, une des langues algonquines de l’Amérique du Nord, où il précise une relation de parenté entre germains et désigne, plus généralement, le clan ou groupe exogame. C’est le troisième terme important qui renvoie à une appropriation anthropologique d’Oswald de Andrade.

---

<sup>259</sup> De Coppet, Daniel, « Tabou », *Encyclopédie Universalis on line*.

<sup>260</sup> Cazeneuve, Jean, « la mentalité prélogique », *Encyclopédie Universalis on line*.

« Dans ses articles sur le culte des animaux et des plantes, publiés en 1869, John F. McLennan, cherchant à définir le totémisme, pensait qu'il était caractérisé par la présence simultanée du fétichisme, de l'exogamie et de la filiation matrilineaire. Mais il fallut attendre 1910 pour lire sous la plume de James Frazer la totalité des faits ethnographiques rassemblés dans les quatre volumes de son ouvrage *Totemism and Exogamy*. Ainsi le totémisme devenait-il une institution spécifique des croyances primitives et s'opposait utilement à la fois à la pensée religieuse, comme le voulait William Robertson Smith, et à la pensée rationnelle et scientifique dont Frazer se croyait le porte-parole. Le totémisme ainsi conçu permettait de rassembler dans un même système réputé primitif des croyances très diverses, mais qu'il fallait à tout prix rejeter du domaine de la pensée "civilisée" en les considérant comme tout au plus des survivances d'un passé archaïque »<sup>261</sup>.

L'invention du totémisme venait à point nommé rejeter les systèmes de pensée des peuples sans écriture dans l'enfance d'une humanité dont la seule expression adulte était sans conteste la "civilisation" du XIX<sup>e</sup> siècle, blanche et européenne.

### **Appropriations de références à des psychanalystes : Freud (*Totem et tabou*), Ferenczi, Jung, etc.**

L'appropriation par l'anthropologie de la psychanalyse et des travaux de Sigmund Freud (1856-1939) démontre l'érudition d'Oswald de Andrade et sa capacité à s'emparer des nouveaux domaines scientifiques européens. Pour Freud, la "Loi" structure la réalité à partir d'une expérience qui a pour but ultime l'acceptation des limites et des conditions de la vie humaine. C'est dire que tout système de tabous s'attaque "à la liberté de jouissance, de mouvement et de communication", écrit Freud dans son ouvrage *Totem et Tabou (Totem und Tabu)* en 1913. Les tabous forment donc une sorte de législation qui restreint, au moyen de prohibitions, la libre jouissance. Celle-ci en effet n'est pas compatible avec les exigences de la vie, tant familiale que sociale. Pour mieux expliquer ce phénomène, Freud remonte aux premières années de l'enfance :

« Au moment où pour chacun se forment les éléments constitutifs de la personne qui deviendra adulte. [...] Ainsi la phobie de toucher est-elle un fait marquant de certaines névroses individuelles et découle d'une prohibition imposée par une autorité parentale »<sup>262</sup>.

Freud distingue quatre traits fondamentaux qui caractérisent les tabous : a) l'absence de motivation de la plupart des prohibitions ; b) leur fixation en vue d'une nécessité interne ; c) la propension aux déplacements et à la contagion ; d) la présence concomitante d'actes et de règles cérémonielles. Ces caractéristiques rapprochent les tabous observés par une société et les faits décrits dans certaines névroses individuelles.

---

<sup>261</sup> De Coppet, Daniel, « Totem et totémisme », *Encyclopédie Universalis on line*.

<sup>262</sup> *Id. ibid.*, on line.

Les tabous sont donc des prohibitions très anciennes dirigées contre les désirs les plus intenses de l'homme :

« A la base de chacun d'eux, il y a le fait d'une renonciation imposée de l'extérieur. [...] Elle a pour fondement l'acceptation de la loi du père, c'est-à-dire l'interdiction de l'inceste avec la mère et la renonciation à l'inceste. Le complexe d'Œdipe et le processus de sa résolution sont à la base de tout système de tabous. Mais, pour Freud, l'explication est insuffisante pour traduire l'étrange fascination qu'exercent les tabous. Selon lui, elle réside en ceci que le tabou résulte d'une renonciation incomplète et partielle. Le désir de transgression persiste là où s'applique l'interdit ; c'est le domaine de l'ambivalence affective vis-à-vis de l'autorité. Le tabou n'est autre qu'un symptôme de compromis entre deux tendances en conflit : l'obéissance à la Loi et le désir persistant de sa transgression »<sup>263</sup>.

Freud donne des exemples nombreux et pertinents de cette ambivalence, tant à l'égard des ennemis que des chefs et des morts. Dans cette perspective, le cérémonial est à la fois la consécration du tabou et la répétition de l'acte tabou. En 1913, dès la publication par Freud de *Totem et Tabou* était mise en avant une approche psychanalytique, tout à fait nouvelle, pour expliquer certains comportements humains, tels que des fantasmes du stade oral dans lesquels l'individu cherche à dévorer l'objet de son désir :

« En ingérant les parties du corps d'une personne, dans l'acte de dévoration, on s'approprie aussi les propriétés qui ont appartenu à cette personne. [...] Un jour les frères se rassemblèrent, tuèrent et dévorèrent le père, mettant ainsi fin à la horde primitive. [...] Dans l'acte de dévoration, ils accomplirent l'identification avec lui, chacun s'appropriant une partie de sa force »<sup>264</sup>.

Il est facile d'identifier ici, les fondements de l'appropriation anthropophage d'Oswald de Andrade.

### ***Sandor Ferenczi : Introjection***

Ce terme d'introjection fut utilisé en psychanalyse et introduit pour la première fois en 1909 par Sandor Ferenczi (1873-1933)<sup>265</sup>. Pour cet auteur, et en première approche, l'introjection caractérise d'abord les névrosés par opposition aux psychotiques (démence précoce, paranoïa). Le névrosé, en effet, « admet dans son moi une part aussi importante que possible du monde extérieur en en faisant l'objet d'*imaginaires inconscientes* »<sup>266</sup>. Un tel processus psychique contraste avec celui,

---

<sup>263</sup> *Id. ibid.*, on line.

<sup>264</sup> « Dans le langage du mythe adopté par "Totem et Tabou", l'événement majeur dont a pris origine ce concept de Dieu tout-puissant est celui de la "dévoration" du chef de horde par les frères coalisés. Les dimensions principales de l'analyse n'en sont pas moins claires : si le langage est une puissance – tel est, on vient de le voir, la perception qu'en ont l'enfant et le primitif – son acquisition doit être ressentie comme une usurpation et, si celle-ci est collective, comme un partage entre les membres du groupe de la substance même de son possesseur initial, s'effectuant en outre par "dévoration", dans le style du cannibalisme primitif naturel à l'assimilation d'une puissance. Mort, l'omnipotent reste cependant aimé ; cet amour entre en conflit avec l'évidence de l'acte accompli ; d'où une culpabilité collective, qui trouve son expression dans l'inscription totémique, matrice des codes futurs », This, Bernard, « Cannibalisme, approche psychanalytique », *Encyclopédie Universalis en ligne*.

<sup>265</sup> Ferenczi, Sandor, « Introjektion und Übertragung » - « Introjection et transfert », in *Jahrbuch für Psychoanalyse*, vol. I. Vienne, 1909, Paris, Payot, 2013, pp. 34-41.

<sup>266</sup> Ferenczi, Sandor, « Introjektion und Übertragung », *op. cit.*, p. 47.

inverse, de la projection. Par la suite (1912), Ferenczi donne plus d'extension à ce concept quand il écrit:

« Je décris l'introjection, comme l'extension de l'intérêt auto-érotique initial au monde extérieur par inclusion de ses objets dans le moi [...]. Au fond, l'homme ne peut aimer que lui-même ; aime-t-il un objet, il l'absorbe. » (*Vocabulaire de la psychanalyse*)<sup>267</sup>.

C'est en s'interrogeant sur la nature du transfert que Sandor Ferenczi crée en 1909, avec la notion d'introjection, l'un des plus importants concepts de la psychanalyse. Ce processus psychique, qui consiste à intégrer quelque chose ou quelqu'un ou des aspects de quelqu'un à l'intérieur de soi, questionne les limites du soi et de l'autre, les frontières entre le dehors et le dedans. Freud élaborera sur cette base sa théorie des identifications ; Melanie Klein (1882-1960), le concept d'identification projective ; Wilfred Bion (1897-1977), sa réflexion sur la communication interhumaine ; Maria Torok (1927) et Nicolas Abraham (1919-1975), les notions de crypte et de fantôme - et s'en trouveront éclairés les pathologies du narcissisme, la vie psychique des tout-petits, les mécanismes de l'intersubjectivité, du transgénérationnel, du contre-transfert, de l'empathie ou du travail de deuil<sup>268</sup>. On rapprochera l'introjection de l'objet d'amour (incorporation imaginaire) de l'avidité de la pulsion orale (penser au cannibalisme). Cette appropriation de l'introjection férenzienne réapparaîtra lors de la résurgence rhizomique de l'anthropophagie des années 1960-80, notamment chez Lygia Clark.

### ***Jung : introversion et extroversion***

L'opposition entre caractère extraverti et caractère introverti est due à Carl Gustav Jung (1875-1961), dans ses ouvrages : *Sur les conflits de l'âme infantile*, 1910, et surtout dans *Types psychologiques*, 1920, qui voulait concilier ainsi les positions de Freud et celles d'Alfred Adler (1870-1937). Jung écrit en 1928 :

« Chez Adler, l'accent porte sur un sujet qui se met en sûreté et qui cherche la suprématie vis-à-vis de n'importe quel objet ; chez Freud, au contraire, l'accent porte entièrement sur les objets qui, suivant leurs propriétés définies, sont favorables ou contraires aux convoitises du sujet »<sup>269</sup>.

### **Appropriations de ces références par Oswald de Andrade**

---

<sup>267</sup> Lacas, Pierre-Paul, « Introjection », in *Encyclopédie Universalis on line*.

<sup>268</sup> *Id. ibid.*, on line.

<sup>269</sup> Torris, Georges, « Introversion, extraversion », *Encyclopédie Universalis on line*.

En 1928, Sigmund Freud avait déjà acquis une grande notoriété dans le monde entier, y compris en Amérique du Sud. Des traductions de ses œuvres avaient été publiées au Brésil dans les années vingt. Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral avaient découvert la psychanalyse lors de leurs voyages en France et étaient parfaitement au courant de l'intérêt des surréalistes vis-à-vis des théories freudiennes. D'autres intellectuels et artistes brésiliens vont se passionner pour la psychanalyse, certains entreprendront même une analyse : l'architecte et peintre Flávio de Carvalho (1899-1973) alla jusqu'à effectuer un voyage à Vienne, en 1936, pour essayer de le rencontrer, ce qui n'aboutit pas. Mario de Andrade se soumit à des séances de psychanalyse. Manuel Bandeira (1896-1968) suivit des cours sur la question. Des peintres modernistes tels que Ismael Nery (1900-1934), Tarsila do Amaral, et Cícero Dias (1907-2003), abordèrent, à travers l'influence du surréalisme français, des idées freudiennes. Ultérieurement, lors de la résurgence rhizomique de l'anthropophagie dans les années 1960-80, Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino renouvelleront ces appropriations de la psychanalyse en la réactualisant à travers des références aux successeurs critiques de Sigmund Freud, comme Willhem Reich (1897-1957), Jacques Lacan (1901-1981) et Ronald Laing (1927-1989). Pour l'heure, Oswald de Andrade cite expressément le nom de Freud à trois reprises dans le *Manifeste anthropophage* :

« Nous sommes fatigués de toutes les tragédies mettant en scène des époux catholiques soupçonneux. Freud en a terminé avec l'énigme de la femme et les autres épouvantails de la psychologie livresque [...] Seules les pures élites ont mené à bien l'anthropologie charnelle, qui porte en soit le plus haut sens de la vie et échappe à tous les maux identifiés par Freud, les maux catéchistes [...] Contre cette réalité sociale, habillée et répressive, répertoriée par Freud »<sup>270</sup>.

Les considérations qu'il y développe sur "la transfiguration du Tabou en totem" sont, par ailleurs, à mettre en relation avec l'ouvrage de Freud, *Totem et Tabou*, qu'il avait lu. Cependant, Oswald de Andrade refusait la thèse de la "horde primitive" génératrice de la barbarie de l'anthropophagie telle que Freud la développait dans *Totem et Tabou*, car il revendiquait au contraire la valeur positive de l'anthropophagie, comme relation valorisante à l'autre et comme posture réactualisée vis-à-vis du colonialisme. En développant de telles références et en s'appropriant ces notions relevant de disciplines très éloignées les unes des autres (philosophie, préhistoire, anthropologie et psychanalyse), Oswald de Andrade ne visait qu'un seul objectif : accroître l'intérêt pour l'esthétique anthropophage en se positionnant dans un débat beaucoup plus vaste, celui de l'identité culturelle brésilienne. Cela nous amène à poser la question, plus générale,

---

<sup>270</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.*, p. 289.

de la place de l'anthropophagie dans l'histoire de l'art brésilien et dans la quête de l'identité culturelle brésilienne.

## **7- Pau -Brasil : prémices esthétiques de l'anthropophagie initiale ?**

### ***Manifeste de la poésie Pau Brasil en 1924***

Contrairement à ce qu'affirmait Mme Lucia Silva, Oswald de Andrade avait amorcé sa réflexion esthétique dès la rédaction de ce 1<sup>er</sup> manifeste : pour ce faire, il avait établi les constats de la situation néocoloniale du Brésil sur le plan culturel :

« Il n'y a pas de lutte au pays des vocations académiques. Il n'y a que des habits. Les futuristes et les autres. Une seule lutte : la lutte pour le chemin. Séparons : Poésie d'importation. Et la Poésie Bois Brésil, d'exportation »<sup>271</sup>.

Sa réflexion esthétique s'ancrait déjà sur ses connaissances réelles et actualisées des avant-gardes artistiques européennes, dont il avait étudié les manifestations sur place, lors de ses voyages en France, où il avait côtoyé un certain nombre de leurs représentants les plus éminents, comme Blaise Cendrars et Jean Cocteau pour la poésie, comme Pablo Picasso, Fernand Léger (1881-1955), Albert Gleizes (1881-1953) et Constantin Brancusi pour les plasticiens. Cette connaissance est présente dans ses constats :

« Or la révolution ne fit que montrer que l'art retournait aux élites. Et les élites commencèrent à se désagréger. Deux phases : la première, la déformation à travers l'Impressionnisme, la fragmentation, le chaos volontaire. De Cézanne et Mallarmé, Rodin, Debussy jusqu'à présent »<sup>272</sup>.

Ce que révèlent ces allusions à la modernité en Europe, c'est qu'Oswald de Andrade en connaît les enjeux, le mode opératoire dans les différents domaines, poétique et plastique, qu'il en a repéré les concepts et les notions opératoires. Son manifeste apporte déjà des orientations et des conseils de travail :

« Travailler contre le détail naturaliste - par la synthèse ; contre le morbide romantique - par l'équilibre géomètre et par le fini technique ; contre la copie - par l'invention et la surprise. Remplacer la perspective visuelle et naturaliste par une perspective d'un autre ordre : sentimentale, ironique, ingénue »<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil, 1924, op cit.*, p. 245.

<sup>272</sup> *Id. ibid.*, p. 246.

<sup>273</sup> *Id. ibid.*, p. 247.

Inexorable, le travail de remise en question des formes académiques se poursuit permettant à Oswald de Andrade de généraliser les mises au point et les conseils dans les différents domaines :

« Réagir contre le sujet envahisseur, qui n'a rien à voir avec le but. La pièce à thèse était un fourre-tout monstrueux. Le roman d'idées, une mixture. Le tableau historique, une aberration. La sculpture éloquente, un épouvantail dénué de sens. Notre époque annonce le retour au sens pur. Un tableau est fait de lignes et de couleurs. La statuaire : des volumes sous la lumière. Aucune formule pour l'expression contemporaine du monde. Voir avec des yeux libres »<sup>274</sup>.

Cette sorte de mode d'emploi de la création s'accompagne d'une recherche poétique a – métrique où l'on sent l'influence de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) et de Blaise Cendrars, ce qui donne lieu à des fulgurances qui soutiennent d'ailleurs la comparaison avec certains passages de *La prose du Transsibérien et la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars<sup>275</sup> :

« Une nouvelle échelle. L'autre, c'est celle d'un monde proportionné et catalogué avec des lettres, dans les livres, des enfants dans les bras. La publicité produisant des lettres plus grandes que des tours. Et les nouvelles formes de l'industrie, du transport. Ports et aéroports. Pylônes. Gazomètres. Rails. Laboratoires et bureaux techniques. Voix et crépitements de fils, ondes et fulgurations. Etoiles familiarisées avec les négatifs photographiques. L'équivalent de la surprise physique en art »<sup>276</sup>.

Ainsi quand Oswald de Andrade estime avoir clairement posés les concepts novateurs et les notions qui les desservent, puis après avoir donné les conseils pour les mettre en œuvre, il ébauche ce qui se profile, comme une esquisse de programme esthétique :

« Le Brésil profiteur. Le Brésil docteur. Et la coïncidence de la première construction brésilienne avec le mouvement de reconstruction générale. Poésie Bois Brésil. Brésiliens de notre époque et rien d'autre. Le strict nécessaire de chimie, d'économie et de balistique. Tout digéré. Sans meeting culturel. Pratiques. Expérimentaux. Poètes. Sans réminiscences livresques. Sans comparaisons à l'appui. Sans recherches étymologique. Sans ontologie »<sup>277</sup>.

Déjà l'idée de digestion y est présente, comme prélude à celle de la dévoration dans le futur manifeste anthropophage de 1928.

## - Le retour au primitivisme du *Manifeste anthropophage* de 1928

Oswald de Andrade parle souvent de l'âge d'or caraïbe : « Nous avons déjà le communisme. Nous avons déjà la langue surréaliste. L'âge d'or »<sup>278</sup>.

---

<sup>274</sup> *Id. ibid.*, p. 289.

<sup>275</sup> *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* est un poème écrit durant les premiers mois de 1913 par Blaise Cendrars (1887-1961), qui a ensuite été illustré, mis en forme par l'artiste Sonia Delaunay (1885-1979) et publié aux éditions Les Hommes Nouveaux à la fin de l'année 1913.

<sup>276</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, 1924, *op. cit.*, p. 247.

<sup>277</sup> *Id. ibid.*, p. 248.

<sup>278</sup> De Andrade, Oswald, *Anthropophagies*, 1982, éd. Flammarion, p. 267-276.



L' "anthropophagisme" prônait, en fait, un retour à la simplicité primitive de l'Indien, non pas comme une fin en soit, mais dans le but de pouvoir ensuite assimiler librement toute influence bénéfique. L'art anthropophagique devait donc présenter une certaine simplification, témoignant du retour à l'art indien tout en intégrant des éléments tirés de la culture occidentale, ce dans une synthèse exprimant la réussite de l'assimilation recherchée. L'aboutissement de cette recherche devait être une œuvre exprimant, non pas un choc entre cultures, mais la fusion d'éléments issus de cultures diverses, intimement mêlées les uns aux autres de manière à former un tout, expression d'une culture nouvelle, d'un art spécifiquement brésilien. Le primitivisme de l'anthropophagie peut se définir comme un indianisme à rebours. Le "mauvais sauvage" exerce sa critique contre les impostures du monde. Par ce concept "anthropophage", Oswald de Andrade opère un recentrage brésilien sur la recherche de son authentique et multiple identité :

« En faveur du métis, de l'europpéen mécontent, du bon aventurier absorbé par l'indien. [...] Cette anthropophagie est née davantage des besoins d'un peuple que des raffinements de l'intelligence d'un homme ! Elle n'a pas été inventée. Ni importée »<sup>279</sup>.

Mais ce ne sont pas non plus des "Primitivistes" au sens expressionniste du terme. Oswald de Andrade prend bien soin de le préciser :

« On ne doit pas confondre retour à l'état naturel (ce que nous voulons) avec retour à l'état primitif (ce qui ne nous intéresse pas). Ce que nous voulons, c'est la simplicité et non pas un nouveau code la simplicité. Le naturel, et non pas des manuels de bonne manière. Contre la beauté canonique – la beauté naturelle, laide, brute, agreste, barbare, illogique. Instinct contre vernis. Le sauvage sans les missangas de la catéchèse. Le sauvage qui mange la catéchèse. Sans le doute, sans même la présomption de l'existence du doute : nu, naturel et anthropophage »<sup>280</sup>.

Le primitivisme dont il est question dans l'anthropophagie est fondamentalement différent de celui recherché par Paul Gauguin en Polynésie, puis par les tenants de l'*Expressionnisme* allemand du groupe *Le pont*<sup>281</sup> de Dresde, comme Karl Schmidt-Rottluff (1880-1976), Emil Nolde (1867-1956), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Eckel (1883-1970), Otto Müller (1874-1930), Max Pechstein (1881-1955), qui vont exposer à la galerie *La tempête*<sup>282</sup>, à Berlin dès 1910. Ces peintres se préoccupent moins des aspects formels que les Fauves et les Cubistes français. Pour eux, le contenu est plus important que la forme. La spontanéité doit permettre l'immédiateté de l'expression, servie par un dessin rapide et simplifié, par des couleurs vives et contrastées, pures et sans mélange. Le nu, symbole de l'état paradisiaque originel est

---

<sup>279</sup> De Andrade, Oswald, *Anthropophagies*, op. cit., p. 288.

<sup>280</sup> De Andrade, Oswald, « De l'anthropophagie » - 2<sup>e</sup> dentition N°4, 07/04/1929, op. cit., p. 293.

<sup>281</sup> *Die Brücke*.

<sup>282</sup> *Der Sturm*.

leur motif préféré. L'introduction fréquente dans leurs œuvres de reproductions de statues, masques et objets rituels africains ou océaniques témoignent de leur intérêt pour les arts non-occidentaux. Ils associent ces représentations primitivistes aux sujets classiques comme les portraits, les paysages et les scènes de genre. La gravure sur bois est un moyen qu'ils apprécient pour ses effets tranchés, denses et contrastés qu'elle propose. Leurs œuvres exposent sans censure, la misère physique et psychologique, la violence, l'érotisme et la mort. Les personnages envahissent le premier plan, les palettes sont très contrastées, la couleur est non naturaliste mais expressive, la touche est heurtée, laissant des traces vigoureuses et empâtées. Oswald de Andrade s'oppose à cette vision du primitivisme :

« Nous croirions dans le progrès humain si l'enfant naissait alphabétisé. Mais quand il apparaît au monde, comme durant les quarante derniers siècles de chronique connue, il naît naturellement à l'âge de pierre. Et il resterait dans cet état primitif et *nhambiquara*, si l'on ne le déformait pas immédiatement. Il n'y a pas de raison de regretter les âges lithiques. Chaque jour, naissent des millions d'hommes préhistoriques. Critique du Positivisme d'Auguste Comte et du primitivisme expressionniste »<sup>283</sup>.

Ce primitivisme anthropophage ne rejette pas pour autant les recherches anthropologiques de James Frazer à Alfred Métraux (1902-1963), qui sont connues d'Oswald de Andrade, ce qui l'autorise à énoncer certains principes néo-primitivistes de l'anthropophagie :

« Le mot "introversion", nous l'avons emprunté à Jung, qui divise les hommes en "introvertis" et "extravertis", selon l'autorité qu'ils prennent pour guide. L'autorité extérieure ou plutôt "l'interdiction climatérique" au sens le plus large, c'est le tabou. Qu'est-ce que l'anthropophagie ? L'absorption du milieu ambiant. La transformation du Totem en Tabou »<sup>284</sup>.

Oswald de Andrade définit donc l'anthropophagie par le détournement et la digestion de concepts jungiens, mais pas seulement, car cette appropriation anthropophage de concepts s'étend à bien d'autres : « De même, nous n'avons pas pris le mot "exogamie" dans le sens classique que lui donnent Mac Lennan, Spencer, Gillen, Frazer »<sup>285</sup>. Ces connaissances scientifiques réelles sont elles-mêmes digérées par l'anthropophagie pour recréer un primitivisme spécifique, orienté vers cette quête identitaire brésilienne :

« L'Indien n'avait pas le verbe être. C'est pourquoi il a échappé au danger métaphysique qui chaque jour fait de l'homme paléolithique, un chrétien, sucette à la bouche, un mahométan, un bouddhiste, bref un homme moralisé. Un petit savant accablé de maladies »<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> *Id. ibid.*, p. 273.

<sup>284</sup> *Id. ibid.*, p. 275.

<sup>285</sup> De Andrade, Oswald, 2<sup>e</sup> Dentition – 17/03/1929, N°1 «De l'anthropophage», *op. cit.*, p. 294.

<sup>286</sup> *Id. ibid.*, p. 294.

## Distanciements idéologiques de l'anthropophagie

Contrairement à ce que peut penser Mme Lucia Silvia, Oswald de Andrade cherche à éviter les pièges idéologiques et les séquelles discursives de la pensée spéculative européenne. Il s'oppose vigoureusement aux systèmes totalitaires, en témoignant ces paroles sans appel :

« Nous sommes contre les fascistes de toute espèce et contre les bolchevicks également de toute espèce. Dans ces réalités politiques, ce qu'il y aura de favorable à l'homme biologique, nous le considérerons comme bon. Et nôtre. De même que notre attitude en face du "primat du Spirituel" ne peut être que l'irrespect, notre attitude devant le marxisme sectaire sera également une attitude de combat. Parce qu'il s'est transformé en une force négative de la libre expansion humaine sur la planète libre »<sup>287</sup>.

Ce qui est remarquable dans cette prise de position libertaire chez Oswald de Andrade, c'est qu'il n'y a aucune ambiguïté à ce stade dans la condamnation des totalitarismes de droite et de gauche. Cela semble échapper à Lucia Silvia, qui elle assimile abusivement Candido Portinari (1903-1962) à l'anthropophagie. Bien sûr, Oswald de Andrade va lui-même devenir marxiste et compagnon de route du parti communiste brésilien, mais dans une radicalisation politique motivée par le contexte de plus en plus fasciste de l'Estado Novo de Getulio Vargas. Cette critique virulente des totalitarismes par Oswald de Andrade, s'étend à leurs fondements théoriques et donc idéologiques :

« Quand à Marx, nous le considérons comme l'un des "meilleurs romantiques de l'anthropophagie", nous sommes sûrs qu'il s'est trompé quand il a placé le problème économique dans le moule des "moyens de production". A nos yeux, ce qui est intéressant, c'est la "consommation" - le but de la production. Tout simplement. D'où notre théorie (réponse à d'autres théories) de la possession contre la propriété. Le contact contre le titre mort. La propriété acquise avec des faux titres. Si ce n'est que le Brésil est la plus grande propriété de l'histoire connue acquise par ce moyen »<sup>288</sup>.

Oswald de Andrade repousse le bolchévisme de Lénine avec la même préoccupation libertaire et décolonisatrice :

« Le refrain de Lénine "pain, paix et liberté" ne nous intéresse pas. Du pain, nous en avons. La liberté, nous la voulons mais pas la paix. Nous voulons la liberté pour manger la paix. Avec du pain »<sup>289</sup>.

Là encore, l'appropriation spécifique et libertaire du marxisme par De Andrade, lui permet de le réorienter par rapport à la question de la colonisation du Brésil. Cette

---

<sup>287</sup> *Id. ibid.*, p. 293.

<sup>288</sup> *Id. ibid.*, p. 294.

<sup>289</sup> De Andrade, « 2e Dentition N°2-24/03/1929 », *op. cit.*, p. 295.

perspective néocoloniale sera au cœur du processus général de décolonisation de l'après deuxième guerre mondiale, notamment chez Frantz Fanon (1925-1961)<sup>290</sup> et Aimé Césaire (1913-2008)<sup>291</sup>. D'emblée, Oswald de Andrade anticipe donc sur la nécessité d'une décolonisation non seulement économique et politique mais d'abord psychologique du colonisé, pour que puisse se constituer son identité collective, nationale et culturelle.

## **La décolonisation et l'identité : Parallèles avec Frantz Fanon et Aimé Césaire**

Oswald de Andrade se préoccupe de mettre en œuvre ce recentrement sur l'identité culturelle brésilienne au cœur de cette nécessité de la décolonisation, ce en quoi il préfigure d'une certaine façon les réflexions et les combats menés effectivement par Frantz Fanon et Aimé Césaire, notamment quand il déclare :

« L'anthropophagie identifie le conflit existant entre le véritable Brésil, le Brésil caraïba, et l'autre Brésil, qui n'est qu'un nom. Car au Brésil, il faut distinguer l'élite – européenne- du peuple - brésilien. Nous sommes avec celui-là, contre celle-là. En faveur du métis, de l'Européen mécontent, du bon aventurier absorbé par l'Indien, et contre la catéchèse, contre la mentalité colonialiste, contre la culture occidentale, contre le gouverneur, contre le scribe, contre le Saint-Office. Et c'est ainsi que nous devons construire au Brésil, une nation brésilienne »<sup>292</sup>.

Ce questionnement de l'identité associé à celui de la décolonisation rejoint bien celui qui est au centre de la réflexion de Frantz Fanon dans *Peau noire et masques blancs* :

« ... Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, — et me défoncèrent le tympan, l'anthropophagie, l'arriération mentale, le fétichisme, les tares raciales, les négriers, et surtout, et surtout : "Y a bon banania"... Qu'était-ce pour moi, sinon un décollement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps ? »<sup>293</sup>.

A plus forte raison, comment ne pas entendre l'écho des intentions décolonisatrices d'Oswald de Andrade dans le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire prononcé plus de 30 ans après ? :

« Le fait est que la civilisation dite "européenne", la civilisation "occidentale", telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial ; que, déferée à la barre de la "raison", comme à la barre de la "conscience", cette

---

<sup>290</sup> Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 112.

<sup>291</sup> Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, éd. 1955, Présence Africaine, pp. 7-23

<sup>292</sup> De Andrade, Oswald, « De l'anthropophagie » - 2<sup>e</sup> Dentition N°2 24/03/1929, *op. cit.* , p. 295.

<sup>293</sup> Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.* , p. 112.

Europe-là est impuissante à se justifier ; et que, de plus en plus, elle se réfugie dans une hypocrisie d'autant plus odieuse qu'elle a de moins en moins chance de tromper »<sup>294</sup>.

L'agressivité contenue dans la métaphore de l'anthropophagie, qui alimente la virulence anticoloniale d'Oswald de Andrade se situe donc au-delà de la simple provocation anti-bourgeoise que l'on retrouve si souvent dans les manifestes des avant-gardes européennes, car elle se situe dans un autre contexte, extra-occidental et néo-colonisé, c'est pourquoi sa posture est légitime et nous évoque celles d'Aimé Césaire et de Frantz Fanon. Il n'y a aucun amalgame idéologique à faire ce parallèle, car les situations historiques et géographiques sont analogues, si ce n'est que la Martinique demeure dans un contexte assimilable à celui d'une colonie. Quoiqu'il en soit les propos d'Aimé Césaire rejoignent ceux d'Oswald de Andrade, écoutons l'un puis l'autre :

« Et puisque aujourd'hui il m'est demandé de parler de la colonisation et de la civilisation, allons droit au mensonge principal à partir duquel prolifèrent tous les autres. Colonisation et civilisation ? La malédiction la plus commune en cette matière est d'être la dupe de bonne foi d'une hypocrisie collective, habile à mal poser les problèmes pour mieux légitimer les odieuses solutions qu'on leur apporte. Cela revient à dire que l'essentiel est ici de voir clair, de penser clair, entendre dangereusement, de répondre clair à l'innocente question initiale : qu'est-ce en son principe que la colonisation ? De convenir de ce qu'elle n'est point ; ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, ni élargissement de *Dieu*, ni extension du *Droit* ; d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici celui de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, à un moment de son histoire, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagonistes »<sup>295</sup>.

En écho, Oswald de Andrade lui répond trente ans plus tard :

« C'est le germe de la mentalité qui ira combattre dans la nouvelle guerre contre ces mêmes Portugais d'autrefois, maintenant transformés en idées, dépouillés de leur contingence physique et par là même plus insinuants, plus nocifs et forts »<sup>296</sup>.

Poursuivant sa diatribe contre la colonisation occidentale, Oswald de Andrade dénonce aussi l'importation du réformisme hypocrite, tel qu'il le voit s'incarner dans le discours critique de la modernité occidentale :

« Les anthropophages ne sont pas des modernistes. A leurs yeux, il est totalement inutile de rajeunir une mentalité qui ne leur satisfait pas. Toutes nos réformes, toutes nos réactions d'ordinaire sont faites à l'intérieur du tramway de la civilisation importée. Nous devons sauter du tramway, nous devons brûler le tramway »<sup>297</sup>.

---

<sup>294</sup> Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 7.

<sup>295</sup> *Id. ibid.*, p. 8.

<sup>296</sup> De Andrade, Oswald, « De l'anthropophagie » - 2<sup>e</sup> dentition N°4, 07/04/1929, op. cit., p. 296.

<sup>297</sup> *Id. ibid.*, p. 297.

## Dépassement du nationalisme par l'appropriation et l'hybridation

Oswald de Andrade pointe ensuite la distinction entre la fermeture du nationalisme rejetant l'autre par opposition à l'ouverture de l'anthropophagie qui sait ne pas pouvoir nier l'autre ni ses influences :

« La fausse culture, le faux art, la fausse morale, la fausse religion, tout disparaîtra, mangés par nous avec la plus grande férocité. Ils se trompent, ceux qui pensent que nous sommes seulement contre les abus de la civilisation occidentale. C'est contre ses us que nous sommes »<sup>298</sup>.

Oswald de Andrade a cependant conscience de la perméabilité des frontières de tout nouvel état récemment décolonisé par rapport à la prépondérance culturelle de l'ancienne puissance coloniale et à la domination des autres puissances occidentales. Contre tout les excès nationalistes, xénophobes et chauvins qu'il dénoncera dans l'*Intégralisme* brésilien, Oswald de Andrade prône au contraire l'ouverture du Brésil à ces influences incontournables :

« L'anthropophagie a remédié à l'impossibilité de fermer les ports par un procédé nationalisateur des plus ingénus et bien brésilien qui consiste en l'assimilation des qualités. Seule la communion anthropophagique résoudra le problème de la formation de la langue brésilienne et du Brésil brésilien. Sans vêtement, sans artifice. Plein de facettes et de personnalité »<sup>299</sup>.

Cette distanciation avec l'Europe ne repose pour Oswald de Andrade, sur aucun malentendu, mais sur la réappropriation de son histoire, de ses différences :

« C'est que jamais nous n'avons eu de grammaires ni d'herbiers. Et que jamais nous n'avons su ce qu'était urbain, suburbain, frontalier et continental. A nous baguenauder sur la mappemonde du Brésil »<sup>300</sup>.

Aussi, il importe de réagir : « Contre les importateurs de conscience en conserve. Palper la vie. Et laisser M. Lévy-Bruhl étudier la mentalité prélogique, car en effet, nous n'avons jamais admis la naissance de la logique chez nous. Voici ce dont nous nous dispensons : La fixation du progrès au moyen de catalogues et d'appareils de télévision. La machinerie, rien que de la machinerie. Et les transfuseurs de sang »<sup>301</sup>. Par ce concept "anthropophage", Oswald de Andrade opère un recentrage brésilien sur la recherche de son authentique et multiple identité:

« La Descente anthropophagique n'est pas une révolution littéraire, ni sociale, ni politique, ni religieuse. Elle est tout cela à la fois ! Sa loi est simple : Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi ! Loi de l'homme, loi de l'anthropophagie ! »<sup>302</sup>.

---

<sup>298</sup> De Andrade, Oswald, « Pourquoi je mange » - 2<sup>e</sup> dentition 24/04/1929 N°6, *op. cit.*, p. 297.

<sup>299</sup> *Id. ibid.*, p. 269.

<sup>300</sup> *Id. ibid.*, p. 269.

<sup>301</sup> *Id. ibid.*, p. 285.

<sup>302</sup> *Id. ibid.*, p. 284.

Elle prescrit donc la dévoration des modèles importés et leur digestion dans l'hybridation au nom de l'identité brésilienne, par déplacement de certains concepts freudiens : « L'anthropophagie c'est la transformation permanente du Tabou (manger de l'homme) en Totem (de l'identité brésilienne) ! »<sup>303</sup>.

### **Revendication de l'hybridation comme pratique fondamentale : la réinvention permanente**

L'hybridation n'est pas un projet abstrait, mais une pratique qui permet de se perpétuer à travers les métamorphoses successives, donc de se réinventer. Oswald de Andrade n'aurait pu être plus explicite et conscient de sa propre hybridation. Après avoir fustigé avec violence "la xénophobie triste d'une macumba pour touristes" des modernistes de droite, il affirme avec force son inspiration étrangère : « s'il y a quelque chose que j'ai ramené de mes voyages en Europe dans l'entre-deux-guerres, cela a été le Brésil lui-même »<sup>304</sup>. C'est à sa lecture de Montaigne qu'il doit, d'ailleurs, son intuition anthropophagique<sup>305</sup>.

C'est dire que les plus grands "brésilianistes" sont eux-mêmes les produits de cet échange de points de vue dont le cannibalisme *Tupinambá* était le précurseur. D'une part, les idées sont sur les lieux et, d'autre part, elles se propagent par dévoration, par hybridation. En faisant référence à Sérgio Milliet (1898-1966), Oswald de Andrade en parle comme d'un naufragé dont « nous avons facilement dévoré les innocentes chairs genevoises »<sup>306</sup>. Le Brésil, disait-il, n'était rien d'autre que "pure déglutition"<sup>307</sup>. Cette descente anthropophagique est d'abord une arme défensive, une provocation à l'encontre de la domination occidentale. Elle est aussi une revendication de l'identité brésilienne métissée par tous les apports exogènes et endogènes. Elle est refus des hiérarchies occidentales entre arts nobles et arts mineurs, entre pseudo pureté raciale et métissages impurs. Cette posture est aussi politique, dans la mesure où elle refuse la domination sociale, politique et culturelle, cela se traduit par la posture politique, rebelle et esthétique de ses membres, contre les dictatures de l'Estado Novo de Getulio

---

<sup>303</sup> *Id. ibid.*, p. 289.

<sup>304</sup> *Id. ibid.*, p. 290.

<sup>305</sup> Oswald de Andrade fait clairement référence au chapitre XXXI "Des Cannibales", des *Essais* de Michel de Montaigne. *O Antropófago*, in Oswald de Andrade, *Esthétique et politique (Estética e Política)*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>306</sup> *Id. ibid.*, p. 255.

<sup>307</sup> De Andrade, Oswald, « Sex-appel-genário », discours de remerciement, Automobile Club de São Paulo, 26 mars 1950, in Oswald de Andrade, *Estética e Política*, *op. cit.*, p. 129.

Vargas entre 1932 et 1946 et ultérieurement, celle des généraux entre 1964 et 1985. Car en effet, il semble que l'anthropophagie n'ait pas disparu dans les années 1930, mais qu'elle se soit réinventée et perpétuée dans la deuxième moitié du XXe siècle.

Il faut ne jamais oublier qu'en 1945, donc à la fin de la Seconde Guerre mondiale et après la chute de la dictature de l'Estado Novo et de son dictateur Getulio Vargas, Oswald de Andrade avait présenté au Premier congrès brésilien de philosophie un long essai intitulé *La marche des utopies*, dont l'épine dorsale de l'argumentation était déjà l'appropriation de la culture matriarcale des Indiens Tupinamba, ce en quoi il anticipait d'une certaine manière sur la prédominance féminine de la future réactualisation de l'anthropophagie de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, celle de Maria Martins, de Lygia Park, de Lygia Clark, d'Anna-Maria Maiolino, d'Adriana Varejão. Lors d'une conférence prononcée en 1945, De Andrade déclarait :

« Il est primordial que l'on restaure le sens de communion avec l'ennemi vaillant dans l'acte anthropophage. L'Indien ne dévorait pas par gourmandise ! »<sup>308</sup>.

Dans une communication à Rio de Janeiro en 1954 (neuf ans plus tard) Oswald de Andrade revenait sur cette perception de l'anthropophagie :

« L'indigène ne mangeait la chair humaine ni pour la faim ni pour la gourmandise. Il s'agissait d'une sorte de communion de la valeur qu'avait en soi l'importance de toute une position philosophique. L'anthropophagie nous rappelle que la vie est dévoration [...] »<sup>309</sup>.

Et il concluait cette conférence primordiale avec un :

« Appel à tous les chercheurs de ce grand thème pour qu'ils prennent en considération la grandeur du primitif, son solide concept de vie comme dévoration et pour qu'ils portent en avant (*levem avante*) toute une philosophie qui est en train de se faire »<sup>310</sup>.

Lors d'une Conférence de 1948 dédiée aux transformations de l'intérieur du Brésil, Oswald de Andrade définissait le mouvement anthropophage comme un indianisme à rebours seulement pour mieux le distinguer de l'exaltation romantique vis-à-vis des Indiens et anticipait : « Aujourd'hui l'anthropophagie peut s'enrichir seulement avec l'orientation qu'ont prise les études sociologiques contemporaines »<sup>311</sup>, il faisait ici

---

<sup>308</sup> De Andrade, Oswald, « Monde non daté (mundo não datado) », *A utopia antropofágica*, op. cit. , p. 50.

<sup>309</sup> De Andrade, Oswald, « La réhabilitation du Primitivisme (A Reabilitação do Primitivo) », titre attribué par l'éditeur à la Communication écrite pour les « Rencontres d'intellectuels (Encontro dos Intelectuais) » réalisée à Rio de Janeiro en 1954 et envoyée au peintre Di Cavalcanti qui devait la lire, in Oswald de Andrade, *Estética e Política, Obras Completas*, éditions et organisation de Maria Uegenia Boaventura, São Paulo, Editora Globo, 1991, p. 67. Traduit en français par Hugues HENRI, 2014.

<sup>310</sup> De Andrade, Oswald, « Informe sobre o Modernismo », Conférence prononcée le 15 octobre 1945 à São Paulo. Oswald de Andrade, *Esthétique et politique (Estética e Política)*, op. cit. , p.104. Traduit en français par Hugues HENRI, 2014.

<sup>311</sup> De Andrade, Oswald, « O sentido do Interior », Oswald de Andrade, *Estética e Política*, op. cit. , p. 199.



référence, sans aucun doute aux travaux de Gilberto Freyre qui avaient apporté dès 1933 avec la publication de *Maîtres et esclaves*, beaucoup d'eau au moulin de l'anthropophagie. Oswald a été le grand "théoricien de la multiplicité brésilienne", souligne donc Viveiros de Castro, et « maintenant tout le monde est en train de découvrir qu'il faut hybrider et métisser »<sup>312</sup>.

## Décloisonnement dans l'architecture

L'autre dimension intrinsèque de l'anthropophagie est celle du décloisonnement et de l'interdisciplinarité qu'elle engage dans ses appropriations de la modernité européenne. Ceci est particulièrement vérifiable pour ce qui est de l'architecture, Le Corbusier (1887-1965) vint séjourner au Brésil, à Rio de Janeiro, en 1929, où il rencontra le groupe d'architectes modernistes réunis autour de Grégori Warchavchik (1896-1972), théoricien d'origine russe et auteur d'un manifeste futuriste « Architecture fonctionnelle » en 1925. En 1935, deux des membres du groupe, les architectes associés Lucio Costa (1902-1998) et Oscar Niemeyer (1907-2012) gagnent les concours fédéraux d'appel d'offres pour la conception et la construction des bâtiments des Ministères de l'Éducation et de la Santé à Rio de Janeiro et celui du Pavillon national brésilien de l'Exposition universelle de New York. Oscar Niemeyer sera chargé en 1940, d'un programme d'urbanisme par le maire de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek (1902-1976, futur président du Brésil, à l'origine du projet de nouvelle capitale fédérale à Brasilia), dans le Minas Gérais, et continuera l'appropriation des thèses de la Charte d'Athènes de Le Corbusier tout en les hybridant par la réintroduction des courbes et contre-courbes du baroque architectural colonial brésilien de Francisco Lisboa du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans la conception et la réalisation de l'église Saint François d'Assise de Pampulha, où il construit aussi selon les mêmes principes anthropophages, le Yacht-club, la salle de bal, le casino et divers ensembles de logements. Oscar Niemeyer ne se cacha pas de vouloir "tropicaliser" le style du maître jugé trop rigide et fonctionnel, Le Corbusier, il déclarait :

« Quand je dessine, seul le béton me permettra de maîtriser une courbe d'une portée aussi ample. Le béton suggère des formes souples, des contrastes de formes, par une modulation continue de l'espace qui s'oppose à l'uniformisation des systèmes répétitifs du fonctionnalisme international.

---

<sup>312</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, op. cit. , p. 22

Alors que l'angle droit sépare, divise, j'ai toujours aimé les courbes, qui sont l'essence même de la nature environnante »<sup>313</sup>.

Ces constructions de Niemeyer et Costa traduisent la digestion des conceptions visionnaires de Le Corbusier, en témoigne les propos de Lucio Costa : « Le Brésil fut le premier pays où l'on prit Le Corbusier au sérieux »<sup>314</sup> ; cette appropriation anthropophage devait culminer avec la conception et la réalisation de la nouvelle capitale fédérale de Brasilia par Costa et Niemeyer, dans laquelle ils excellèrent dans l'adaptation tropicale de la Charte d'Athènes, dont les principes introduisaient la séparation des différentes circulations (pédestres, automobiles, par train, etc.), le zonage en fonction des fonctions imparties à la ville moderne (dormir, produire, s'éduquer, se divertir, etc.), les Unités d'habitation, etc. Cette appropriation déclencha d'ailleurs la jalousie du Corbusier, qui caricatura ainsi son principal artisan : "oscar de 1929 et NIEMEYER de 1960"<sup>315</sup>, tout en adoptant à son tour les formes courbes et néobaroques, aussi bien dans l'église Notre-Dame de Ronchamp qu'à Chandigarh, ses œuvres ultimes.

---

<sup>313</sup> Watts, Jonathan, « Oscar Niemeyer, architecte de la capitale du Brésil, âgé de 104 ans », *The Guardian*, Londres, 6 décembre 2012.

<sup>314</sup> Ragon, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne, pratiques et méthodes*, 1911-1984, Paris, Casterman, 1986, 2<sup>e</sup> tome, p. 211.

<sup>315</sup> *Id. ibid.*, p. 218.

## 8 - Place des femmes artistes dans l'anthropophagie ? Rappel du rôle fondateur de Tarsila do Amaral

### Réduction contestable de l'anthropophagie artistique fondée par Tarsila do Amaral

Certains historiens d'art brésiliens comme Joséane Lucia Silva considèrent que l'anthropophagie qu'ils nomment "anthropophagisme" n'est en fin de compte qu'une idéologie sans programme esthétique établi, ce qui constitue un obstacle à sa traduction artistique réside dans :

« L'absence de fixation par les théoriciens de l'"anthropophagisme" de règles qui auraient pu permettre aux plasticiens d'atteindre le but visé. Les conditions du développement d'un art anthropophagique n'étaient pas, en effet, réunies. Il aurait fallu pour cela que, au-delà d'un solide squelette idéologique, l'anthropophagie ait pris corps, ce qui n'était pas le cas. Cette idéologie désincarnée était, en fait, un vecteur intellectuel parmi d'autres du modernisme, nourri au lait de mouvements esthétiques et idéologiques européens présentant une forte composante idéologique, soit le futurisme italien, le dadaïsme, et le surréalisme »<sup>316</sup>.

Les différents mouvements européens d'avant-garde dont il est question n'ont pas émergé autrement que par la voie choisie par l'anthropophagie, à savoir par le recours aux manifestes, qui fut initié par Gustave Courbet (1819-1877) en 1861, quand il définit le *Réalisme* comme "art démocratique", revendication inscrite principalement dans un contexte polémique, en marge de l'Exposition universelle d'Anvers. Ce recours aux manifestes fut la stratégie généralement adoptée par les porte-paroles de la modernité. En cela, il n'y a pas de différences de nature, les contenus des différents manifestes ayant eu la plupart du temps, des visées idéologiques dans leur volonté de rupture et de dépassement du *statu quo* académique. Que certains de ces manifestes aient associé à cela des programmes esthétiques ou des déclarations d'intention pouvant être considérées comme autant de principes d'actions artistiques, c'est en effet patent, pour autant, le rôle d'un manifeste était d'abord de créer un événement qui ferait date et de ce point de vue là, l'anthropophagie n'a rien à se reprocher, même si son audience fut

---

<sup>316</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 51.

limitée, il en fut de même lors de la parution des manifestes futuristes, dadaïstes, surréalistes, constructivistes, etc.

De plus, il apparaît que cette réduction de l'anthropophagie à une idéologie désincarnée telle qu'elle est présentée par Mme Lucia Silva, n'est pas sans contradiction ni arrière pensée. En effet, cette auteure nous semble critiquable dans la mesure où elle méconnaît le rôle fondateur joué par l'artiste peintre Tarsila do Amaral dans l'invention du concept de l'anthropophagie, pourtant tous les témoignages attestent la pérennité de l'invention de l'anthropophagie par Tarsila do Amaral dans sa biographie et ses interviews, Oswald de Andrade et Raul Bopp (1898-1984), les critiques et historiens d'art du Modernisme. L'association dans sa peinture *Abaporu* en 1928, d'éléments plastiques résultant de son appropriation plastique des avant-gardes européennes (cubisme/expressionnisme /surréalisme) et du titre faisant explicitement référence à l'anthropophagie, qu'elle offrit pour son anniversaire à son mari Oswald de Andrade précéda la prise de conscience de celui-ci et lui permit d'inventer le concept à l'origine de la rédaction du *Manifeste anthropophage*. Ce déficit d'évaluation de la place incontournable de Tarsila do Amaral dans l'émergence de l'anthropophagie se double chez Lucia Silva d'un certain sous évaluation sans doute de mauvaise foi, de la durée et de la profondeur de son travail plastique associé à l'anthropophagie:

« Hors des œuvres réalisées entre 1928 et 1929 par Tarsila do Amaral, l'idéologie anthropophage ne fut mise en pratique par aucun plasticien. Cette absence de passage à l'acte s'explique probablement, non pas par un manque de volonté de la part des artistes, mais par une ignorance par ceux-ci des moyens plastiques à employer pour réaliser une peinture ou une sculpture anthropophage »<sup>317</sup>.

La thèse de Mme Lucia Silva réside en grande partie, dans son intention de démontrer la nature seulement idéologique de l'anthropophagie d'où découlerait son échec pour s'imposer en tant qu'esthétique capable de générer et de fédérer des démarches artistiques pérennes. Pourtant, là encore, il est possible de mettre en question certaines de ses affirmations.

### **Tarsila do Amaral : Prototype de l'artiste femme anthropophage**

Historiquement, la démarche anthropophage s'étendit au cours du XX<sup>e</sup> siècle aux différents arts : littérature, arts plastiques, architecture, cinéma, musique, théâtre : elle fut intrinsèquement liée, dans une continuité relative, mais réelle tout au long du

---

<sup>317</sup> *Id. ibid.*, p. 57.

XX<sup>e</sup> siècle, à la modernité dans ses formes spécifiquement brésiliennes mais elle persiste aussi dans l'art contemporain. Dès l'origine, le travail pictural de Tarsila do Amaral (1886-1973) entre 1924 et 1929 joue un rôle de "guide et de prototype, par sa façon d'absorber les leçons de l'étranger"<sup>318</sup> du Douanier Rousseau (1844-1910) à Fernand Léger ou du *Surréalisme* au *Constructivisme* russe – pour revendiquer un art national. Sa toile *Anthropophagie* de 1928 apparaît comme une toile manifeste de l'Anthropophagie plastique. Tarsila do Amaral y démontre son appropriation par l'hybridation des registres formels et spatiaux de Fernand Léger, de Pablo Picasso et de Gontcharova (1881-1962). Leur dépassement se traduit par la dimension métamorphique et zoomorphe qui anticipe avec plus de quinze ans d'avance sur celle de la *Jungle* de Wifredo Lam (1902-1982). Contrairement à ce qu'a l'air de penser Joseane Lucia Silva, d'autres peintres brésiliens adoptèrent la "descente anthropophage" à des titres divers : Anita Malfatti (1889-1964) par digestion de l'*Expressionnisme*, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), par digestion du *Cubisme* et du *Futurisme*, Candido Portinari, par celle du *Muralisme* mexicain, Lasar Segall (1891-1957) et Oswaldo Goeldi (1895-1961) furent les anthropophages de l'*Expressionnisme* nord européen, et bien d'autres encore. Voir la planche d'illustrations n°9, illustrations n° 1 & 2.

### **Notions organiques introduites par Tarsila : l'organique, la métamorphose, l'hybride**

Un certain nombre d'œuvres postérieures de Tarsila do Amaral manifestent là encore une appropriation autonome et une digestion anthropophagique et plastique : *A Lua*, peinture à l'huile datant de 1928 est représentative de cette démarche de métamorphose organique tout comme *Do floresta*, huile datant de 1929 et aussi *Do sol Poente*, de 1929. La métaphore de l'œuf dans *O Ovo Urutu*, de 1929, devient un motif récurrent de la série et renvoie bien sûr à Constantin Brancusi dont Tarsila do Amaral connaissait bien la démarche sculpturale, pour l'avoir fréquenté assidument à Paris, mais surtout à cette idée de gestation de l'hybride du futur, l'identité brésilienne à venir, comme le concevait aussi Oswald de Andrade. Ces notions organiques vont être la marque de l'anthropophagie féminine, elles seront élargies aux rapports au corps et à l'incorporation, puis approfondies et transférées dans d'autres médias que la peinture par ces femmes artistes anthropophages : Maria Martins va généraliser ces rapports

---

<sup>318</sup> Bardi, Paulo-Marco, *O modernismo no Brasil*, São Paulo, MAM, Catalogue de l'exposition *Modernidade*, 1987, p. 38.

organiques dans la sculpture dès les années 1940 ; Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino, le feront à travers le volume, l'installation, le corps, la performance, la vidéo ou le cinéma. Voir la planche d'illustrations n°10, illustrations n° de 1 à 4.

## **9 - Réactualisation de l'anthropophagie dans la deuxième moitié du XXe siècle**

### **Renouveau anthropophage pendant la dictature (1964-1984)**

L'anthropophagie restera au cœur des avant-gardes artistiques après la Deuxième Guerre mondiale, jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, démontrant sa permanence et sa capacité à incarner l'identité artistique et culturelle brésilienne, notamment pendant la période de la dictature des généraux brésiliens de 1964 à 1984. En effet, la résistance des artistes et intellectuels brésiliens à cette terrible dictature va s'incarner dans cette démarche anthropophage réactualisée et proliférante comme un rhizome subversif s'étendant à la plupart des domaines intellectuels et artistiques. Ceci va concerner aussi bien la littérature, les arts plastiques, que le cinéma, le théâtre et la musique : Des poètes comme Torquato Neto (1944-1972) et Waly Salomão (1943-2003), des cinéastes comme Néelson Pereira dos Santos (1928), Glauber Rocha (1939-1981) et Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), des artistes plasticiens comme Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1929-2004), Anna-Maria Maiolino (1942), Hélio Oiticica (1937-1980), Arthur Barrio (1945), Cildo Meirelles (1948) et Adriana Varejão (1964), des metteurs en scène de théâtre comme José Celso Martinez Correa (1937) et principalement des musiciens du mouvement "Tropicalia" comme Gilberto Gil (1942), Caetano Veloso (1942), Gal Costa (1945), Maria Bethânia (1946), Tom Jobim (1927-1994), Chico Buarque (1944) et Tom Zé (1936). Tous ont repensé et réactualisé cette question et ont revendiqué leur filiation anthropophage.

### **La filiation de Oswald de Andrade : réactualisation de l'anthropophagie féminine**

En effet, dès les années 1940, Oswald de Andrade avait relié fondamentalement cette ligne anthropophage à la constitution et à la défense de la liberté :

« Pour la liberté, nous aussi, ceux d'Amérique, sommes capables de donner la vie. Toute l'histoire de notre continent, surtout l'histoire riche, dramatique et colorée en Amérique latine, est marquée par des gestes libertaires »<sup>319</sup>.

Dans sa conférence de 1945, *La marche des utopies*, présentation de ses travaux de thèse philosophique qui restera inachevée, De Andrade prônait l'avènement d'une société matriarcale néo-communiste, comme dépassement du patriarcat monothéiste et capitaliste, en rappelant :

« Avant d'avoir été découvert par les Portugais, le Brésil avait découvert le bonheur. Le bonheur est la preuve par neuf dans le Matriarcat de Pindorama »<sup>320</sup>.

C'est en cela aussi qu'Oswald de Andrade annonce la résistance future de certaines femmes-artistes se réclamant de l'anthropophagie comme Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão. Ces artistes vont incarner la posture anthropophage comme résistance à la dictature des généraux brésiliens dans les années 1964-1985. Ici se déplace la distinction entre esthétique et idéologie, dans la mesure où d'une part, l'anthropophagie devient une démarche militante face à la dictature, tout en restant dans le cadre d'une recherche artistique pluridisciplinaire visant à intégrer les apports exogènes de l'art international. Pour l'heure, il est nécessaire de revenir à cette question portant sur l'existence d'une anthropophagie féminine originelle, apparue avant la naissance officielle du mouvement par la proclamation du *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade en 1928. Nous analyserons dans la partie suivante cette émergence de l'anthropophagie féminine, à travers ses caractéristiques notionnelles et plastiques, en étudiant les parcours et les œuvres de trois femmes artistes représentatives : Anita Malfatti, Tarsila do Amaral et Maria Martins.

---

<sup>319</sup> De Andrade, Oswald, *Ponta de Lança, Obras Completas*, São Paulo, Editora Globo, (1945), 2004, p. 122. Traduit en français par Hugues HENRI, 2014.

<sup>320</sup> *Id. ibid.*, p. 24.





## **PARTIE 2**

**CONTINUE ANTHROPOPHAGE : ANITA MALFATTI/TARSILA DO  
AMARAL/MARIA MARTINS**



## **1-Réflexion préalable sur la situation des femmes artistes dans l'histoire de l'art ?**

### **Prémices difficiles : D'Artemisia Gentileschi à Anita Malfatti et Tarsila do Amaral**

Historiquement, il y eut relégation et absence de reconnaissance du travail des femmes artistes, qui sont peu nombreuses et perçues comme secondaires par rapport aux artistes hommes. Elles sont vues comme "appliquant" une invention artistique initiée par des hommes, même s'il y a inflexion, profonde ou pas d'inspiration féminine à cette invention. Cela est vraisemblablement dû à la condition féminine séculaire instaurée par le patriarcat et le monothéisme, depuis l'apparition historique de la femme artiste avec Artemisia Gentileschi (1593-1654). Fille de l'artiste italien Oranzio Gentileschi, Artémisia fut l'un des plus grands artistes de la Rome baroque. Elle lutta pour son émancipation en privilégiant les sujets bibliques et historiques où les héroïnes étaient restées maîtresses de leur destin, comme Cléopâtre, Judith, Esther et Lucrèce. Artémisia fut reconnue en étant la première femme admise à l'Accademia del Disegno, illustre institution créée à Florence par Léonard da Vinci.

La situation n'évolua guère pendant les siècles qui suivirent, peu de femmes artistes parvinrent à léguer à la postérité des œuvres majeures à quelques exceptions près. En ce qui concerne la période moderne en France, qui commence avec Edouard Manet et son *Déjeuner sur l'herbe* (1862), seules quelques artistes-femmes impressionnistes comme Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1844-1926), Eva Gonzalès (1849-1883) et Marie Braquemond (1840-1916) rivalisent avec leurs homologues masculins, mais resteront ignorées ou minorées très longtemps. Par la suite, quelques autres femmes artistes contemporaines d'Anita Malfatti et de Tarsila Do Amaral sont célébrées en France comme Camille Claudel (1864-1943) pour le *Sakuntala*, mais elle sera internée à vie, à la demande de son frère poète-académicien-diplomate Paul Claudel, Sonia Delaunay (1885-1979) pour *La prose du transsibérien* et Meret Oppenheim (1913-1985) pour le *Déjeuner en fourrure*. Pour être complet, il ne faut pas oublier l'avant-garde russe du début du XXe siècle qui fournit au niveau international le plus important

noyau féminin avec les femmes artistes comme : Alexandra Exter (1882-1949), Natalia Goncharova (1881-1962), Liubov Popova (1889-1924), Olga Rozanova (1886-1922), Varvara Stepanovna (1894-1958) et Nadejda Oudaltsova, (1886-1961), femmes artistes dont la notoriété souffrit des évènements historiques intervenus en Russie après 1917. Le mouvement surréaliste fut récemment attaqué par les féministes qui l'accusaient de sexisme, cependant il y a lieu de relever la présence en son sein de : Valentine Hugo (1887-1968), Léonor Fini (1908-1996) et de Léonora Carrington (1917). Après la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, la situation de la femme-artiste a beaucoup évolué en corrélation avec le développement international de la remise en question de la condition féminine à travers les revendications des mouvements féministes occidentaux, mais aussi au Brésil comme nous le verrons à travers l'émergence de cette anthropophagie féminine.

## **2-Anita Malfatti (São Paulo 1889-1964)**

Si nous retenons le cas d'Anita Malfatti dans cette genèse de l'anthropophagie brésilienne, c'est qu'elle fut réellement la première femme-artiste brésilienne de la modernité à pratiquer l'appropriation qui est à la base de l'anthropophagie. Très jeune, Anita Mafaliti commence son apprentissage artistique avec sa mère, Bety Malfatti (1866-1952). À l'âge de 20 ans, elle part se perfectionner en Europe. Grâce à l'aide financière de son oncle Jorge Krug, elle s'installe en Allemagne et étudie à l'Académie Impériale des Beaux-arts de Berlin. Elle se familiarise avec les collections des musées et des galeries.

En cette année de 1910, l'Allemagne vit dans l'effervescence de l'expressionnisme autour duquel la production artistique est entièrement mobilisée. Dès la première année, Anita Malfatti entre en contact avec toute cette agitation moderniste, mais ses études sont encore très traditionnelles avec les cours de dessin, de perspective et d'histoire de l'art à l'Académie. Son intérêt pour les nouvelles tendances ne fait que croître, principalement grâce aux cours particuliers qu'elle a avec le professeur Fritz Burger-Mühlfeld (1867-1927), artiste, lié au postimpressionnisme allemand, qui lui ouvre des possibilités artistiques allant au-delà de l'art traditionnel. La présence du modernisme dans sa formation est accentuée par les cours de Lovis Corinth (1858-1925). En 1912, alors qu'elle visite la grande exposition *Rétrospective d'Art Moderne Sonderbund* à Cologne, elle entre vraiment en contact avec la production moderne. Les portraits qu'elle peint alors laissent entrevoir son assimilation de ces nouvelles démarches expressionnistes : le dessin évolue avec l'introduction des formes ouvertes et de cernes épais et colorés, les couleurs sont utilisées d'une manière expressive et contrastée, l'empâtement et les traces de l'outil traduisent la gestualité picturale.

### **Appropriations expressionnistes**

C'est à São Paulo qu'Anita Malfatti expose ces tableaux lors de sa première exposition individuelle, en 1914. En 1915, elle repart, cette fois à New York, pour continuer ses études. Elle suit les cours de Homer Boss (1882-1956) à l'Independent

School of Art qui accentuent la liberté moderniste cultivée en Allemagne. C'est à cette époque qu'elle réalise ses œuvres pré-anthropophages les plus connues, *Le Phare*<sup>321</sup> (1915), *Torsion/Rythme*<sup>322</sup> (1915/1916) et *L'Homme Jaune*<sup>323</sup> (1915/1916). Dans ces tableaux expressionnistes, le dessin prend un sens plus interprétatif, la couleur est en aplats et articule les surfaces par le contraste des tonalités non naturalistes. Voir la planche d'illustrations n°7, illustrations n° 1 à 4.

À son retour au Brésil, en 1917, Anita Malfatti associe cette facture expressionniste à la critique des modèles de représentation importés. Des peintures comme *Tropical* (1917), d'abord intitulée *Noire Bahianaise*<sup>324</sup>, et *Petite Métisse*<sup>325</sup> (de Blanc avec Indienne) (1917) font partie de cette association hybride pré-anthropophage où Malfatti "brésilianise" ses appropriations de l'expressionnisme. Toutes ses peintures sont réunies dans une seconde exposition individuelle : *Exposition d'Art Moderne*<sup>326</sup>, à São Paulo du 12 Décembre 1917 au 11 Janvier 1918 qui crée l'événement moderniste de manière éclatante. Malgré le fait que Malfatti ait soigneusement choisi ses œuvres afin de ne pas offenser, par exemple elle avait omis d'exposer ses nus dans l'exposition, son travail était encore très critiqué. À New York, elle avait été annoncée comme membre des artistes d'avant-garde comparables à Marcel Duchamp, Archipenko, Joseph Bernard, Bourdelle, Brancusi, Duchamp-Villon, Epstein, Lehmbruck, Maillol, Manolo, Matisse, Nadelman, Picasso, Rodin, John Marin et Edward Steichen qui tous avaient exposés à la célèbre exposition de l'*Armory Show* à New York en 1913, mais au Brésil son art n'a pas été reconnu comme une contribution positive à la recherche importante du nationalisme et de respect des traditions dans l'art. Une des raisons pour lesquelles l'exposition d'Anita Malfatti est devenue un tel scandale résidait dans le fait que son art a été affiché comme une exposition personnelle.

Au lieu d'avoir de nombreux artistes autour d'elle pour révéler leurs intentions communes, de situer l'art brésilien dans le contexte d'innovations modernistes telles que post-impressionnistes ou cubistes au Brésil, Malfatti a été considérée comme une personne isolée et provocatrice qui a causé le scandale pour attirer l'attention plutôt conservatrice des Brésiliens dont le seul désir était de continuer la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de

---

<sup>321</sup> *O Farol.*

<sup>322</sup> *Torso/Ritmo.*

<sup>323</sup> *O Homem Amarelo.*

<sup>324</sup> *Negra Baiana*

<sup>325</sup> *Caboclinha*

<sup>326</sup> *Exposição da Pintura Moderna.*

style romantique. La défense d'Anita Malfatti consistait à dire à ses détracteurs: « Je ne suis pas la seule personne qui peint dans ce style qui ne vous est pas familier. Là-bas, en Europe, c'est le nouvel art actuel, beaucoup d'autres font des expériences comparables aux miennes »<sup>327</sup>. Cependant, malgré le fait que Malfatti était une artiste surfant sur la vague mondiale de pensée et de style moderniste, au Brésil, elle a été tout simplement considérée comme une artiste étrangère sans lien avec la culture brésilienne. Par conséquent, c'est davantage l'internationalisme de Malfatti que sa brouille avec les attentes des brésiliens vis-à-vis de son art en particulier qui fut responsable de cet accueil scandalisé du grand public brésilien. L'art de Malfatti n'était en aucune manière romantique. Ses innovations formelles, y compris les distorsions "fauves", expressionnistes et cubistes, la planéité de l'espace, les formes simplifiées et déformées, leur contour discontinu, la touche vibrante haute en couleur non naturaliste et le dessin énergique, ont été jugés incompréhensibles, donc non recevables.

La décision d'organiser l'exposition de celle-ci en 1917 découla toutefois, plus d'un concours de circonstances avec l'engagement de différents artistes et intellectuels modernes, dont, au premier plan, Di Cavalcanti que d'un plan mûrement réfléchi par l'artiste Anita Malfatti pour faire avancer la cause de la modernité. L'artiste, formée aux États-Unis et en Allemagne, y présenta des toiles fortement marquées par l'*Expressionnisme* allemand, telles que *L'homme jaune* ou *Femme aux cheveux verts*<sup>328</sup>.

De retour d'Allemagne, Anita Malfatti avait en fait choisi de participer en 1916 à un concours organisé par José Monteiro Lobato (1882-1948) sur le thème de la légende de "Saci-Pererê", dans le but de stimuler ainsi le nationalisme culturel brésilien. Cet auteur pour livres d'enfants à succès, a publié en 1907 dans le journal *L'État de São Paulo* une étude très documentée sur le "Saci-Pererê", personnage tiré du folklore brésilien, apparu à la fin du dix-huitième siècle dans le Sud du pays, sous la forme d'un garçon indigène dotée d'une queue, vivant dans la forêt et expert dans la connaissance des plantes et de leurs usages. Au fur et à mesure de la progression de la légende vers le Nord du pays, il s'est progressivement transformé, par le biais d'influences africaines, en un jeune noir unijambiste, coiffé d'un bonnet rouge et ayant toujours la pipe au bec. Le "Saci-Pererê" n'est pas un personnage malfaisant<sup>329</sup>. C'est un être malicieux,

---

<sup>327</sup> Batista, Marta Rosetti, *Anita Malfatti, No Tempo e no Espaço*, São Paulo, IBM Brasil, 1985, p. 103.

<sup>328</sup> *Id. ibid.*, p. 103.

<sup>329</sup> *Id. ibid.*, p.104.



espiègle et insaisissable, constamment en train de faire des farces à tous ceux qui ont le malheur de croiser sa route, à l'image d'un lutin du folklore irlandais, il préfigure "Macounaïma", l'indien tupi qui joue du luth, ultérieurement inventé par Mario de Andrade<sup>330</sup>. Le "Saci-Pererè" sera encore plus récemment repris par l'écrivain João Ubaldo Ribeiro (1941), dans son roman *Vive le peuple brésilien*<sup>331</sup>, paru en 1984, où il s'incarne initialement dans le *Cabocao*, c'est à dire le "Cabocle" un indien nommé Capiroba, cannibale de son état, très friand de la chair humaine tendre et blanche, celle de l'envahisseur hollandais. Cet indien Capiroba est bien sûr une reprise et une réinterprétation de l'indien Tupi Macounaïma inventé par Mário de Andrade. C'est le personnage central de cette fresque, à travers ses centaines de réincarnations, la "petite âme" qui est le témoin et le garant du peuple brésilien, héros véritable du livre.

Alors même que le peintre Anita Malfatti fut finalement l'un des rares artistes brésiliens à participer à ce concours, ce qui aurait pu lui assurer une bonne chance de succès étant donné sa notoriété déjà acquise, son œuvre, jugée trop moderne pour le très conservateur Monteiro Lobato, fut vivement critiquée par celui-ci. Encore une autre raison pour laquelle l'exposition d'Anita Malfatti a été vue avec un tel dégoût réside dans le fait qu'elle était une femme. L'art de Malfatti a été vu en corrélation avec l'étiquette péjorative pour les féministes de l'époque, celle d'une "suffragette". Elle a été accusée par le critique Monteiro Lobato d'avoir un esprit brésilien inauthentique. Il alla même jusqu'à intituler son article à charge « Paranoïa ou mystification ? ». Ce furent ces critiques iniques qui suscitèrent l'indignation d'artistes et d'intellectuels partisans de la modernité et qui les amena, sous l'impulsion de Di Cavalcanti, à faire bloc autour d'Anita Malfatti, pour lui permettre de présenter son travail au public. En effet, l'art de Malfatti a été célébré par les critiques comme Oswald de Andrade qui connaissait déjà la modernité européenne et avait traduit et publié le manifeste futuriste de Marinetti au Brésil. Il s'engagea dans la défense de l'œuvre d'Anita Malfatti parce qu'à ses yeux, son œuvre reflète la vraie liberté du sujet et de style. Un des facteurs importants pour la réussite de l'implantation et du développement du modernisme brésilien résidait dans l'association étroite entre l'avant-garde littéraire et le modernisme dans la peinture et la sculpture. Cela ne découragea pas Monteiro Lobato dont les

---

<sup>330</sup> De Andrade, Mario, *Macounaïma, le héros sans aucun caractère*, Paris, Flammarion, 1979.

<sup>331</sup> João Ubaldo Ribeiro, *Vive le peuple brésilien*, Paris, Belfond, 1989.

critiques se firent encore plus vives après l'inauguration de l'exposition le 12 décembre 1917. Dans un article publié le 20 décembre 1917, Lobato écrivit :

« Anita Malfatti, séduite par les théories qu'elle qualifie d'art moderne, a pénétré dans le domaine d'un impressionnisme plus que discutable, et met tout son talent au service d'une nouvelle sorte de caricature. Être sincère : futurisme, cubisme, impressionnisme, et "tutti quanti". Il n'existe pas d'autre mouvement artistique plus caricatural. C'est l'extension de la caricature à des domaines dans lesquels elle n'avait jusque-là jamais pénétré. Caricature de la couleur, caricature de la forme. Caricature qui ne vise pas, comme classiquement, à faire saillir une idée comique, mais qui déconcerte, stupéfie le spectateur »<sup>332</sup>.

Passant outre à ces caricatures, les idées modernistes firent leur chemin chez les soutiens d'Anna Malfatti qui par sa posture féminine et artistique donna l'impulsion initiale à ce courant féminin au sein du modernisme brésilien. Oswald de Andrade écrivit, le 9 janvier 1921, qu'une demi-douzaine de jeunes artistes de São Paulo avait été gagnée à la cause des idées nouvelles<sup>333</sup>. Ce petit noyau de "modernes" allait rapidement grandir !

L'audience de la modernité s'accrut notamment avec le ralliement de Menotti del Picchia, qui disposait, en sa qualité de rédacteur politique du *Correio Paulistano*, d'une chronique littéraire quotidienne sous le pseudonyme d'Hélios<sup>334</sup>, dans laquelle il pouvait s'adonner au prosélytisme littéraire en faveur de la modernité. Le 28 juillet 1921, préfigurant en partie le *Manifeste de la poésie Pau-Brasil* qu'Oswald de Andrade publia ultérieurement en 1924, il écrivit ainsi :

« L'art brésilien doit être brésilien. Ceci veut dire qu'il doit refléter l'ambiance physique et morale de notre terre et de notre peuple. Mais il doit être universel dans ses concepts généraux et dans sa finalité »<sup>335</sup>.

C'était là des paroles prophétiques qui anticipaient sur l'évolution de ses convictions telles qu'elles apparaîtront dans le *Manifeste anthropophage* de 1928. L'exposition de 1917 a eu des répercussions décisives sur son travail. Les réactions sont diverses. Si, d'un côté, elle suscite un rapprochement avec des artistes comme Tarsila do Amaral (1886-1973) et des intellectuels comme Menotti Del Pichia (1892-1988), Oswald de Andrade (1890-1954) et Mário de Andrade (1893-1945) avec qui elle va fonder le *Groupe des Cinq* et réaliser plus tard la "Semaine d'Art Moderne" de 1922 à São Paulo ; d'un autre côté, elle est la cible d'une réaction violente au modernisme, menée par Monteiro Lobato, qui considère que l'exposition est un gâchis du talent d'Anita

---

<sup>332</sup> Lobato-Monteiro, José, « Paranoïa ou mystification ? », *Journal du Brésil*, 20 décembre 1917.

<sup>333</sup> De Andrade, Oswald, *Journal du commerce*, 9 janvier 1921.

<sup>334</sup> Lucia Silva, Joseane, *op. cit.*, p. 37.

<sup>335</sup> *Id. ibid.*, p. 39.

Malfatti et l'accuse de mystifications dans l'article « À Propos de l'Exposition Malfatti »<sup>336</sup>, plus tard retranscrit dans un livre intitulé *Paranoïa ou Mystification?*<sup>337</sup>. Anita Malfatti avait déjà amorcé une appropriation des tendances formelles proches du modernisme international. Encouragée par le *Groupe des Cinq*<sup>338</sup>, elle poursuit son travail d'appropriation. Lors de la "Semaine d'Art Moderne" de São Paulo en 1922, Anita Malfatti expose les mêmes toiles que celles présentées en 1917 avec ses nouveaux travaux modernistes : *Tropical*- 1917- huile sur toile- 77 x 102 cm ; *Nu cubiste*- 1917- huile sur toile- 51 x 39 cm ; *Composition cubiste*- huile sur toile- 36 x 42 cm ; *Le Japonais*- 1916- huile sur toile- 61 x 51 cm ; *L'homme aux sept couleurs*- 1915- pastels- 60 x 45 cm ; *Portrait de Mario de Andrade*- 1922- huile sur toile- 51 x 41 cm. Elle sera considérée par Sérgio Milliet (1898-1966) et Oswald de Andrade comme la plus grande artiste de l'exposition. Dès cette époque elle entretient une correspondance suivie avec Tarsila do Amaral à qui elle donne de nombreux conseils et encouragements.

Elle prend part, aux côtés de Tarsila do Amaral (1886-1973), de Mario de Andrade (1893-1945), d'Oswald de Andrade (1890-1954) et de Menotti del Pichia (1892-1988) aux 1<sup>ères</sup> manifestations *Pau - Brasil*. En 1923, elle obtient finalement une bourse du Pensionnat Artistique de l'Etat<sup>339</sup> - qu'elle n'était pas parvenue à avoir lors de l'exposition de 1917 - et part à Paris où elle séjourne cinq ans. Elle étudie avec Maurice Denis (1870-1943), fréquente les cours libres d'art et fait la connaissance de Fernand Léger (1881-1955), Henri Matisse (1869-1954) et Tsugouharu Foujita (1886-1968). Elle retourne au Brésil en 1928 et enseigne le dessin et la peinture au Mackensie College, à l'Ecole Normale Américaine, à l'Association Civique Féminine ainsi que dans son atelier. Elle sera la confidente de Tarsila do Amaral avec laquelle elle entretient une correspondance régulière tout au long de cette période. Elle en était le pygmalion et exerça sur elle, une influence décisive pour l'orienter dans sa carrière artistique et dans ses convictions modernistes.

Dans les années 1930, elle fait partie de la Société Pro-Art Moderne<sup>340</sup> et de la Famille Artistique Pauliste<sup>341</sup> puis elle participe au Salon Révolutionnaire<sup>342</sup>. À partir

---

<sup>336</sup> *A Propósito da Exposição Malfatti.*

<sup>337</sup> *Paranóia ou Mistificação?*

<sup>338</sup> *Grupo dos Cinco.*

<sup>339</sup> *Pensionato Artístico do Estado.*

<sup>340</sup> *Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM.*

<sup>341</sup> *Família Artística Paulista – FAP.*

<sup>342</sup> *Salão Revolucionário.*

des années 40, Anita Malfatti peint de plus en plus des scènes de la vie courante. Dans les années 50, le quotidien populaire n'est pas seulement un thème, mais s'incorpore dans les formes, influencé par l'art non-intellectuel d'Oswald Goeldi, en réaction au constructivisme et à l'art concret alors en vogue au Brésil.

Sa première rétrospective a lieu en 1949, au Musée d'Art de São Paulo Assis Chateaubriand<sup>343</sup>. En 1951, elle participe au 1<sup>er</sup> Salon Pauliste d'Art Moderne<sup>344</sup> ainsi qu'à la 1<sup>e</sup> Biennale Internationale de São Paulo<sup>345</sup>. En 1963, un an avant son décès, elle réalise une exposition individuelle à la Maison de l'Artiste Plastique<sup>346</sup> et son travail est valorisé dans une rétrospective lors de la 7<sup>ème</sup> Biennale Internationale de São Paulo<sup>347</sup>. Ce sera le dernier hommage public qu'elle recevra au Brésil.

---

<sup>343</sup> *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – Masp.*

<sup>344</sup> *1º Salão Paulista de Arte Moderna.*

<sup>345</sup> *1ª Bienal Internacional de São Paulo.*

<sup>346</sup> *Casa do Artista Plástico.*

<sup>347</sup> *7ª Bienal Internacional de São Paulo.*

### **3-Tarsila do Amaral (1886-1973)**

Tarsila do Amaral est née à Capivari, dans l'Etat de São Paulo, en 1886. Peintre et dessinatrice, elle s'est initiée aux arts en 1902 au Collège du Sacré Cœur à Barcelone, en copiant des images religieuses. Elle retourne au Brésil en 1904 et se marie peu de temps après avec André Teixeira Pinto avec lequel elle a son unique fille, Dulce. Ce mariage est un échec et elle se sépare de son mari contre la volonté de sa famille. Elle s'installe en 1913 à São Paulo où elle apprend le piano, copie des peintures et participe à quelques débats littéraires tout en cherchant sa voie. Elle est de plus en plus en contact avec les arts car elle travaille dans l'atelier du sculpteur William Zadig (1884-1952) qui lui enseigne le modelage. La même année, elle suit des cours avec le sculpteur Mantovani. Puis elle s'inscrit au cours de dessin du professeur académique Pedro Alexandrino (1856-1942) où elle fait la connaissance d'Anita Malfatti (1889-1964) artiste confirmée et déjà moderniste. Tarsila do Amaral et quelques élèves de Pedro Alexandrino suivent les cours de peinture de Georg Elpons (1865-1939) qui leur présente des techniques différentes de celles des académies, telle que l'application de couleurs pures directement à partir du tube, comme prônée par Paul Gauguin.

#### **Formation en France**

Encouragée par le maître Souza Lima, et par Anita Malfatti, Tarsila do Amaral part à Paris en 1920. Elle souhaite connaître la production européenne et se parfaire. Elle entre d'abord à l'Académie Julian, puis suit les cours d'Emile Renard (1850-1930). C'est dans ce contexte parisien, qu'elle découvre l'art moderne dont Anita Malfatti lui avait parlé. Elle découvre les œuvres de Pablo Picasso (1881-1973), Maurice Denis (1870-1943) ainsi que les travaux des dadaïstes et des futuristes. Son intérêt pour la Modernité coïncide avec l'affirmation du Modernisme à São Paulo, lors de la "Semaine de l'Art moderne" en 1922. De loin, Tarsila do Amaral curieuse, accompagne l'évènement, à travers sa correspondance avec Anita Malfatti. En avril 1922, deux mois seulement après la "Semaine de l'Art moderne", elle retourne au Brésil pour y rallier le modernisme. Dès son retour, elle rencontre Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) et Menotti del Picchia (1892-1988). C'est avec eux et Anita

Malfatti qu'elle fonde le *Groupe des Cinq*<sup>348</sup>. Son apprentissage européen sera digéré au Brésil par le biais de ce contact avec ce groupe. Elle peint alors avec des couleurs plus osées et par touches plus marquées. Elle réalise des portraits de Mário de Andrade et d'Oswald de Andrade avec des couleurs expressionnistes et une gestualité prononcée.

Elle repart à Paris en 1923 et y demeure avec Oswald de Andrade. Elle reprend ses cours mais sur des bases différentes: elle s'éloigne de l'éducation conventionnelle, académique, préférant s'inspirer des démarches modernes. La même année, elle suit les cours d'André Lhote (1885-1962). C'est avec lui que ses registres formels se régularisent et se libèrent. Elle fait la connaissance de grands noms du modernisme parisien, tels que le poète Blaise Cendrars (1887-1961) qui la présente à Constantin Brancusi (1876-1957), à Jean Cocteau (1889-1963), au musicien Erik Satie et à Fernand Léger (1881-1955), dont elle fréquente même l'atelier. Tarsila do Amaral étudie également avec Albert Gleizes (1881-1953).

## Evolution pré-anthropophage

Ces contacts soutenus avec l'avant-garde artistique parisienne vont l'influencer profondément. À cette époque, elle réalise une peinture d'inspiration cubiste, tout en étant de plus en plus intéressée par une recontextualisation spécifiquement brésilienne, par des thèmes ethniques, comme *La Noire*<sup>349</sup>(1923) et régionalistes comme *La Petite Paysanne*<sup>350</sup>(1923). Elle retourne au Brésil en manifestant la volonté de s'intéresser aux sujets propres à son pays. Elle va ainsi à Rio de Janeiro afin de s'imprégner du Carnaval ainsi que dans les villes historiques de l'Etat de Minas Gerais. Tarsila do Amaral intègre les influences cubistes à des thèmes et des motifs spécifiques à son pays, dans une démarche d'appropriation pré-anthropophage. Son interprétation cubiste de l'iconographie brésilienne est à l'origine de la toile *Pau-Brasil*<sup>351</sup> réalisée en 1924. Sérgio Milliet (1898-1966) décrit ses travaux comme: « La captation synthétique d'une réalité brésilienne sentimentale et naïve dont les artistes de notre pays s'étaient sentis

---

<sup>348</sup> *Grupo dos Cinco*.

<sup>349</sup> *A Negra*.

<sup>350</sup> *A Caipirinha*.

<sup>351</sup> Le Pau-Brasil est un arbre du Brésil.

honteux »<sup>352</sup>. Voir la planche d'illustrations n°7, illustrations n° 4 & 5 et planche n°8, illustrations n° de 1 à 4.

Elle présente ces travaux lors de sa première exposition individuelle, en 1926, à la Galerie Percier à Paris. En 1928, elle offre son tableau titré *Anthropophage*<sup>353</sup> (1928) à Oswald de Andrade. C'est à partir de cette toile que celui-ci va fonder le mouvement anthropophage. À la même période, le registre formel de Tarsila do Amaral s'adoucit. Les formes grandissent et se déforment, deviennent organiques et acquièrent des caractéristiques fantastiques, oniriques. Des toiles comme *Urutu* (1928), *Sommeil*<sup>354</sup>(1928) et *La Lune*<sup>355</sup>(1928), composées de figures sauvages et mystérieuses, s'inspirent du *Surréalisme*. Voir la planche d'illustrations n°9, illustrations n° 1 & 2, et planche n°11, p. 379, illustrations n° 1 & 2.

### **Evolution ultérieure et permanence anthropophage**

La vie de Tarsila do Amaral change considérablement à partir des années 1930. Elle se sépare d'Oswald de Andrade en 1930. Puis, elle occupe brièvement la direction de la Pinacothèque de l'Etat de São Paulo<sup>356</sup>. Plus tard, elle part en Union Soviétique l'année suivante et expose à Moscou. À partir de 1933, son travail revêt une apparence plus réaliste, dans une sorte de retour à l'ordre. Influencée par le *Réalisme socialiste*, elle peint des tableaux comme *Ouvriers*<sup>357</sup> (1933) et *Seconde Classe*<sup>358</sup> (1933) qui reflètent son souci d'exprimer les fractures et les inégalités de la société divisée en classes sociales antagonistes, après la grave crise économique et sociale de 1930. Un parallèle existe entre cette évolution chez Tarsila do Amaral et l'engagement social d'Oswald de Andrade à la même époque.

En 1935, elle s'installe à Rio de Janeiro. Sa vie est bouleversée. Elle s'éloigne de la peinture pour s'occuper de problèmes juridiques à propos de sa propriété rurale et travaille beaucoup comme illustratrice et chroniqueuse pour la presse. À partir de 1936, elle a une chronique régulière dans le *Journal de São Paulo*<sup>359</sup>. Elle occupera cette

---

<sup>352</sup> Milliet, Sérgio, *Une exposition rétrospective, Tarsila do AMARAL*, São Paulo, Aracy, 1998, p. 454- 457.

<sup>353</sup> *Abaporu*.

<sup>354</sup> *Sono*.

<sup>355</sup> *A Lua*.

<sup>356</sup> *Pinacoteca do Estado de São Paulo - Pesp*

<sup>357</sup> *Operários*.

<sup>358</sup> *Segunda Classe*.

<sup>359</sup> *Diário de São Paulo*.

fonction jusqu'en 1950. Durant cette phase, ses tableaux reprennent un modelé géométrique. Les couleurs perdent de leur homogénéité et deviennent plus terreuses et nuancées. En 1938, elle obtient gain de cause et récupère sa propriété. Elle revient vivre à São Paulo et se remet à peindre avec régularité. Elle se réapproprie les questions esthétiques qui ont animé la phase héroïque du modernisme brésilien. À partir de la seconde moitié des années 40, les motifs organiques et métamorphiques de la période Pau-Brasil et anthropophage sont reformulés et les thèmes ruraux reviennent dans un style simplifié. Dans certaines toiles, comme *Plage*<sup>360</sup> (1947) et *Printemps*<sup>361</sup> (1946), les figures gigantesques et massives évoquent la période anthropophage, mais elles sont peintes avec des tonalités de couleur plus sombres et un modelé plus écrasant, traduisant l'état d'esprit consécutif à la 2<sup>e</sup> guerre mondiale.

En 1950, la première rétrospective de son œuvre se déroule au Musée d'Art Moderne de São Paulo et les peintures de la phase *Pau-Brasil* y sont présentées pour la première fois. Tarsila do Amaral acquiert dès lors un prestige considérable. Tarsila do Amaral termine *Procession du Très Saint*<sup>362</sup> commandé à l'occasion du 4<sup>ème</sup> Centenaire de São Paulo, qui renvoie au syncrétisme religieux afro-brésilien du Candomblé. Deux ans après, Tarsila do Amaral achève *Le Baptême de Macounaïma*<sup>363</sup> pour la Maison d'Édition Martins, qui est un hommage transparent au livre de Mario de Andrade<sup>364</sup> et une allusion directe à l'anthropophage. En 1969, la critique d'art Aracy Amaral organise deux importantes rétrospectives de son œuvre. L'une au Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo<sup>365</sup> et l'autre au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Ces expositions viennent confirmer l'importance artistique fondamentale de Tarsila do Amaral pour l'art brésilien. Elle décède à São Paulo en 1973.

Ce qui retient l'attention en ce qui concerne Tarsila do Amaral, c'est qu'il est avéré que c'est bien elle qui fut à l'origine de l'invention du mouvement moderniste brésilien par excellence, l'anthropophage : en effet, tous les témoignages contemporains l'attestent, sa toile *Abaporu*, qui date de 1928, déclencha la stupeur et la fascination d'Oswald de Andrade à qui elle l'offrit. Par la suite, cette impulsion initiale

---

<sup>360</sup> *Praia*.

<sup>361</sup> *Primavera*.

<sup>362</sup> *Procissão do Santíssimo*.

<sup>363</sup> *O Batizado de Macounaïma*.

<sup>364</sup> De Andrade, Mario, *Macounaïma, le héros sans aucun caractère*, Paris, Stock, 1996.

<sup>365</sup> *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP*.



et fédératrice du mouvement anthropophage fut relayée, formalisée et véhiculée par les déclarations, les manifestes et les articles d'Oswald de Andrade. Il n'en reste pas moins, que c'était bien la première fois qu'une femme artiste était à l'origine d'une rupture fondatrice, d'une esthétique, d'un mouvement artistique. De plus, il s'avère qu'elle réinventa après Anita Malfatti et pratiqua systématiquement la méthode de l'appropriation sélective avec incorporation des modèles, fragments et éléments extraits de la modernité européenne. Sa démarche anthropophage dépassa le pur mimétisme et la simple digestion des avant-gardes européennes, car elle la conduisit à inventer des motifs formels qui traduisent ces intégrations exogènes mais aussi à rechercher et à créer leurs associations avec des notions proprement anthropophages d'incorporation, de métamorphose, d'hybridation et de métissages multiples. C'est en cela que la question de savoir à qui attribuer la pérennité de l'anthropophagie artistique ne se pose pas, elle ne peut que lui revenir.

#### **4-Recentrage apporté par Lucette Petit sur la place centrale de Tarsila do Amaral**

Nous citerons ici un article de fond de Lucette Petit<sup>366</sup> qui recentre et entérine la place centrale de Tarsila do Amaral comme véritable initiatrice de l'anthropophagie. En ce sens, elle semble bien apporter des arguments indiscutables sur la place de la femme artiste dans l'anthropophagie. Outre le fait qu'elle assène dans son analyse des faits objectifs démontrant la maturation de la démarche plastique pré-anthropophage de Tarsila do Amaral dès son séjour parisien, avec notamment la toile *La Nègresse*<sup>367</sup>, réalisée en 1923, soit six ans avant la parution du Manifeste Anthropophage, elle relie cette démarche à la prise de conscience de son exil intérieur, tel qu'il a ensuite été ressenti par l'historien Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), en 1936 : « Nous Brésiliens, nous sentons exilés sur notre propre terre »<sup>368</sup>.

Lucette Petit parle des miroirs déformants tendus aux Brésiliens par les peintres occidentaux, comme autant de représentations exotiques et européo-centrées. Il faudra donc attendre le début du XXe siècle pour que le Brésil tente de se peindre lui-même à travers les peintures d'Anita Malfatti et de Tarsila do Amaral, qui furent les premières à tenter de le faire en échappant aux stéréotypes importés, en substituant à la vision du dehors des voyageurs, la vision du dedans, tentant de réconcilier le pays avec lui-même. Notons cependant au passage qu'il s'agit déjà de deux femmes artistes.

#### **Redécouverte de l'identité brésilienne par Anita Malfatti et Tarsila do Amaral**

C'est à cette entreprise de redécouverte d'une identité nationale que nous convient Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Si peinture et écriture se sont intimement liées dans ce retour aux sources du Brésil, c'est bien sûr parce que ces deux champs artistiques étaient pareillement contaminés par le même regard périphérique.

---

<sup>366</sup> Petit, Lucette, « Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral: un pèlerinage poétique et pictural aux sources du Brésil », *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Éditions Unesco, sous la dir. De Montserrat Prudhon, 1996, pp. 217-233.

<sup>367</sup> *A Nègre*.

<sup>368</sup> Buarque de Hollanda, Sérgio, *Raizes do Brasil*, Liv. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1971, 6<sup>e</sup> édition, p.123.

Informative à ses débuts, la littérature fut le fait des chroniqueurs<sup>369</sup>, qui avaient abordé en terre du Brésil avec les premières expéditions portugaises, et des auteurs de récits de voyages français ou allemands<sup>370</sup>; la catéchèse et les tentatives d'approche des langues autochtones restant d'importation puisque écrites en latin<sup>371</sup>. Jusqu'au XVIIIe siècle, la production littéraire fut calquée sur les différents courants portugais, d'un académisme triomphant<sup>372</sup>.

Mort-née, inerte, amorphe, victime de la ségrégation et de l'isolement, la littérature brésilienne ne se nationalisa qu'au cours du XIXe siècle après l'indépendance du pays en 1822. La prise de conscience d'une servitude littéraire se doublant d'une prise de conscience de l'asservissement condamnable d'une part importante du peuple conduisit les écrivains "romantiques" à rechercher l'authenticité du pays dans le retour à la terre. L' "Indianisme"<sup>373</sup> fit de l'indigène le symbole d'une liberté à reconquérir. L'Indien fut alors interprété comme un héros valeureux, noble, à l'écart des corruptions sociales et des vices de la civilisation. Ainsi devenu sujet mythologique et thème d'exaltation de la poésie et de la prose brésilienne, le premier occupant était par trop bucolique, maniant même une langue hyperclassique<sup>374</sup>.

La création d'une esthétique nouvelle ne pouvait être que de réaction, motivant les propos prophétiques proférés par Menotti del Picchia dès 1921 :

« En soulevant les problèmes d'une réforme esthétique parmi nous, on constate que presque rien ne peut être sauvé du passé. Tout, ou presque, est rasé. La liquidation littéraire, au Brésil, prend des proportions de terre brûlée. Notre indépendance politique ne nous a pas octroyé d'indépendance mentale. Le Brésil, en littérature, continue d'être une colonie. Il faut réagir. .. Notre esthétique est de réaction. Et en tant que telle, guerrière. Le terme futuriste, avec lequel on l'a étiquetée, nous l'acceptons, comme un symbole de défi [...] contre le "fakirisme" stagnant et contemplatif (des marbres de Carrare du Parnasse régnant) qui annule toute la capacité créatrice de ceux qui espèrent voir se lever le soleil derrière un Parthénon en ruine. Fini le postiche, le mièvre, l'artificiel. .. Nous voulons écrire avec le sang - qui est l'humanité, avec l'électricité - qui est le mouvement et l'expression dynamique du siècle, avec la violence - qui est l'énergie

---

<sup>369</sup> *La Lettre au Roi Dom Manuel* de Pero Vaz de Caminha, greffier du roi qui accompagnait l'expédition de Pedro Álvares Cabral en 1500, constitue le premier document littéraire "brésilien", suivi peu après par *L'Histoire de la Province de Santa Cruz* de Gandavo.

<sup>370</sup> Il s'agit de : - *Nus, féroces et anthropophages-Ma captivité parmi les sauvages du Brésil* de Hans Staden. - *Les singularités de la France Antarctique* d'André Thévet. - *Histoire d'un Voyage effectué en terre du Brésil* de Jean de Léry.

<sup>371</sup> Le Père José de Anchieta a laissé une production variée (doctrinaire mais aussi poétique et théâtrale) ainsi qu'un *Art de la Grammaire de la langue la plus usitée sur la Côte du Brésil* (langue tupi-guarani).

<sup>372</sup> Petit, Lucette, « Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral: un pèlerinage poétique et pictural aux sources du Brésil », *op. cit.*, p. 219.

<sup>373</sup> Gonçalves Dias et sa poésie "américaine", José de Alencar et ses romans "indianistes" historiques, régionalistes, illustrent ce courant indianiste.

<sup>374</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 219.

*bandeirante* (pionnière). Ainsi naîtra un art purement brésilien, fils du ciel et de la terre, de l'homme et du mystère »<sup>375</sup>.

Cette profession de foi, lancée un an avant la "Semaine d'Art Moderne de São Paulo" (qui eut lieu en février 1922 à l'occasion du centenaire de l'Indépendance)<sup>376</sup>, définit les lignes directrices du parcours Oswald de Andrade et de Tarsila do Amaral. Pourtant, du cri collectif que cette fameuse "Semaine" a constitué, s'élève d'abord celui des peintres puisque c'est l'exposition insurrectionnelle d'Anita Malfatti en 1917<sup>377</sup> qui a fait éclater la querelle Art moderne / Art classique, voire passéiste, réunissant les adeptes, jusque-là dispersés, du Modernisme<sup>378</sup>.

## Tarsila do Amaral : Peintre de sa terre

A Paris, en 1923, au contact du Primitivisme alors à la mode, Oswald et Tarsila découvrent que d'autres cherchent ailleurs ce primitivisme que les artistes et intellectuels brésiliens ont chaque jour *sous* leurs yeux. Symptomatiquement Oswald déclara avoir découvert le Brésil depuis un atelier de la Place Clichy et Tarsila peignit en 1923 sa *Négresse*, où le fond aux lignes cubistes de l'élève d'André Lhote<sup>379</sup> laisse affleurer la recherche de l'africanité si prégnante au Brésil :

« Ce tableau confère à l'artiste une place de pionnière dans l'art brésilien : jamais encore une Noire n'avait été représentée avec autant de relief et de force, projetant, de façon encore inconsciente, une figure constitutive de sa formation, de son enfance, de son paysage. La déformation, la composition, constituent par ailleurs la première œuvre anthropophagique avant l'heure »<sup>380</sup>.

Se sentant de plus en plus brésilienne, et fière de l'être, Tarsila écrit lors de ce séjour parisien:

« Je veux être le peintre de ma terre; comme je suis heureuse d'avoir passé mon enfance dans une propriété de l'intérieur. Les souvenirs de cette époque me sont chaque jour plus précieux. Je veux, en art, être la petite paysanne de São Bernardo. Et surtout ne croyez pas que cette tendance brésilienne en art soit mal vue ici. Bien au contraire. Ce que l'on veut ici c'est que chacun

---

<sup>375</sup> Menotti del Picchia, « Na ma ré das reformas », article paru dans le *Journal de São Paulo* du 24-1-1921.

<sup>376</sup> La Semaine fut, en fait, la réalisation sur 3 jours, d'une série de manifestations: conférences, concerts, récitatifs, ballets, expositions d'art plastique - destinées à remodeler l'intelligence nationale.

<sup>377</sup> Un article virulent de l'écrivain Monteiro Lobato contre la peinture d'Anita Malfatti avait été à l'origine de la première conférence de la Semaine d'Art Moderne, prononcée par Graça Aranha : « A emoção estética na Arte Moderna ».

<sup>378</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 221.

<sup>379</sup> Lorsque Lhote conseille à Tarsila de peindre avec un regard d'enfant, elle dira combien il est difficile de désapprendre et de ne pas être l'autre.

<sup>380</sup> Aracy Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*; São Paulo, Edirora Perspecriva, Vol. 1, 1975, p. 97.

apporte la contribution de son propre pays. D'où le succès des Ballets russes, des gravures japonaises et de la musique africaine. Paris en a assez de l'art parisien »<sup>381</sup>.

Pour la première fois est revendiquée l'exportation d'une culture propre, issue d'un pays traditionnellement bâillonné par une culture d'importation et appauvri par la seule exploitation de ses matières premières et de sa main-d'œuvre au profit des étrangers. Urgence donc d'un retour aux sources, enrichi de l'apprentissage des techniques cubistes, que Tarsila qualifie de "service militaire obligatoire"<sup>382</sup>.

## Ressourcement de Tarsila : le Minas Gerais et l'Aleijadinho

La création ne pouvant s'entendre sans théorisation dans un pays où tout reste à faire, c'est l'excursion dans le Minas Gerais qui va associer, vie et œuvre confondues, le couple Tarsila do Amaral – Oswald de Andrade. Tarsila salue cette pérégrination, motivée par la visite de Blaise Cendrars<sup>383</sup>, comme un retour à la simplicité, aux traditions populaires. Les sculptures du XVIII<sup>e</sup> siècle de Francisco Lisboa dit "L'estropié"<sup>384</sup> et de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), les églises baroques, les autels aux décorations naïves et colorées, les processions et les fêtes, tout renvoie Tarsila do Amaral au monde de son enfance. La véritable réappropriation des thèmes et des couleurs nationales naît d'un émerveillement, qui justifie à lui seul la revendication future de tons qualifiés du sobriquet "péquenauds" et malvenus dans une peinture digne de ce nom. La couleur on naturaliste s'instaure dès lors comme un passage obligé pour atteindre à l'essence première de cette terre<sup>385</sup>. Voir la planche d'illustrations n°4, illustrations n° de 1 à 10.

Essence première qui renvoyait du même coup à celle de l'arbre "Pau-Brasil" qui fit la première richesse du pays, le Pau-Brasil. Libéré de son écorce, l'arbre livrait sa teinture rouge, si prisée en Europe. Libérée des oppressions conventionnelles, l'artiste pouvait enfin livrer son essence propre et par là même l'essence de son pays. La phase

---

<sup>381</sup> Lettre à ses parents du 19 avril 1923. Darius Milhaud obtenait alors un grand succès avec ses musiques et ses rythmes ramenés du Brésil. (*La création du Monde - Le Bœuf sur le Toit* sont inspirés de scènes de folklore brésilien).

<sup>382</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 223.

<sup>383</sup> Cendrars fut au centre de l'évolution artistique de Tarsila do Amaral et d'Oswald de Andrade. De son côté, passionné d'Art Nègre (*Anthologie Nègre, Ballets Nègres* avec décors de Léger sur une musique de Milhaud) Cendrars ne pouvait qu'être fasciné par le Brésil, où il séjourna à plusieurs reprises. Pour tout ce qui concerne les liens amicaux et la collaboration Cendrars-Oswald-Tarsila, voir, entre autres : Aracy Amaral (cit. *supra*). - Erdmute White : *Les Années 20 au Brésil. Le Modernisme et l'Avant-garde Internationale*. Paris, Ed. Hispaniques, 1977. - Leyla Perrone Moises : *Quinzaine littéraire*, juin 1979 et juillet 1982.

<sup>384</sup> *Aleijadinho*.

<sup>385</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 222.

de retour à la brésilianité de Tarsila do Amaral allait revendiquer le nom de l'essence originelle tout comme le premier manifeste d'Oswald de Andrade allait en faire le signe de reconnaissance du retour aux racines en 1924, date de publication du *Manifeste de la Poésie Pau-Brasil*. A ce stade du processus d'exploration/exploitation, il faut souligner ici que le bois Pau-Brasil se trouvait à l'origine sur la côte du Brésil et que le "pèlerinage" de redécouverte s'effectua à l'intérieur du pays, conquis et peuplé historiquement bien plus tard lorsqu'y furent découverts or et pierres précieuses dans la région des mines<sup>386</sup>. Autrement dit le choix de dénomination intervient à la confluence de l'économique et de l'historique, conférant tout son sens à la démarche Tarsila do Amaral -- Oswald de Andrade : il ne s'agissait plus seulement de se comporter en explorateurs de substrats occultés par le postiche et le pastiche, mais de prouver que ce substrat était le ferment d'une impulsion créatrice que chacun pouvait s'approprier<sup>387</sup>.

L'injonction annulant toute formule pour l'expression du monde contemporain : « il faut voir avec des yeux libres » est contenue dans le *Silo Paulo et l'EF.CB.*, où les palmiers sont des poteaux électriques et où la grande métropole ressemble à un jouet d'enfant:

« Une nouvelle échelle, la réclame qui produit des lettres plus grandes que des tours. Les nouvelles formes de l'industrie, des transports, de l'aviation. Poteaux gazomètres rails. L'équivalent en art de la surprise physique »<sup>388</sup>.

Voir la planche d'illustrations n°8, illustrations de n° 1 à 4.

## **Structuration de l'esthétique pré-anthropophage chez Tarsila do Amaral**

Le retour à une pureté primitive qui éclate dans les toiles de Tarsila est celui revendiqué par Oswald dont Paulo Prado<sup>389</sup> dira dans sa préface au Manifeste:

« La nouvelle poésie ne sera ni peinture, ni sculpture, ni roman. Simplement Poésie avec un grand "P" naissant du sol natal, inconsciemment, comme une plante »<sup>390</sup>,

---

<sup>386</sup> Minas gerais.

<sup>387</sup> *Id. ibid.*, p. 223.

<sup>388</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>389</sup> Paulo Prado: Riche héritier d'une famille de planteurs de café, cet aristocrate des arts et lettres fut aussi un mécène avisé des modernistes. Cendrars séjourna chez lui au Brésil.

<sup>390</sup> Prado, Paulo, « Préface du Manifeste de la poésie Pau Brasil », *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, 1922, *op. cit.*, p. 257.

Poésie qui ne serait pas de la peinture mais naîtrait du message pictural, poésie de la réhabilitation du parler quotidien, plébéien, écarté avec mépris par le pédantisme des grammairiens. Considérer comme des "réalités esthétiques [...] les cabanes safran et ocre au milieu du vert de la *favela*, sous l'azur cabralin"<sup>391</sup>, c'est voir comme authentiques, vraies et belles, les couleurs du *Morne de la Favela* de Tarsila. Elever le carnaval au rang d'événement religieux de la race, c'est reconnaître au *Carnaval de Madureira* une richesse ethnique incomparablement supérieure à celle des peintres d'un Brésil imaginaire, oublieux des réalités d'une race née de tous les mélanges. Tarsila do Amaral érige comme définitif le retour au sens pur :

« Un tableau est lignes et couleurs. La sculpture est volumes sous la lumière. La poésie Pau-Brasil est une salle à manger dominicale, avec des petits oiseaux chantant dans la forêt condensée des cages, une personne maigre composant une valse pour flûte et la Mariette lisant le journal. Dans le journal se trouve tout le présent, c'est pour nous convier à lire les toiles de Tarsila sous un angle excluant la perspective naturaliste au profit "d'une perspective d'un autre ordre": sentimentale, intellectuelle, ironique, ingénue »<sup>392</sup>.

Dans le Manifeste Pau-Brasil, Oswald de Andrade démontre enfin que le fait poétique est partout, qu'un écrit, fût-il prosaïque, est aussi un poème. En revendiquant le contact direct avec la chose, et non sa représentation mentale, il rejoint l'art de Tarsila, ses aplats et ses couleurs primaires, ses volumes qui naissent de la superposition ou de la juxtaposition d'éléments déstructurés, sans jouer sur les ombres portées ou les clairs-obscurs. Pour la mise en application du Manifeste, les poèmes Pau-Brasil se devaient d'être illustrés par leur muse Tarsila do Amaral. Le trait se fait à son tour œuvre poétique où le naturel simpliste et ingénu côtoie l'élaboré, où la présence de la nature primitive informe le moderne : « Un bateau à voile illustre l'Histoire du Brésil, mais cette intrusion de la caravelle du colonisateur n'efface pas le préexistant, le Pain de Sucre, les multiples pirogues des Indiens, le palmier altier. Prise entre l'arbre, le morne et les pirogues, la caravelle cernée doit désormais se rendre aux nouveaux conquérants. Stylisé à l'extrême, le graphisme devient idéogramme »<sup>393</sup>.

Le visuel envahissant le texte tant par les dessins d'illustration que par la disposition graphique et synthétique des poèmes, les titres deviennent un appel à la lecture naïve de contenus épurés. La chronologie de l'histoire du Brésil saute aux yeux. L'image prend le pas sur le message et le plastique sur le discursif :

---

<sup>391</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, 1922, *op. cit.*, p. 266.

<sup>392</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 224.

<sup>393</sup> *Id. ibid.*, p. 224.

« Le détail, à la manière cubiste, se réordonne dans une nouvelle perspective et l'histoire, balayée du fatras encombrant de lectures exogènes, autorise une lecture désormais endogène »<sup>394</sup>.

La peinture de Tarsila do Amaral devient un livre d'images - comme les *Feuilles de Route* de Cendrars, également illustrées par Tarsila et qui avaient fait dire à un critique français:

« Mme Tarsila, peintre ébloui des terres exotiques, dont elle nous apporte une vision pleine d'ingénuité et de fraîcheur. Il y a bien de la littérature dans ces petits tableaux qui s'accrochent si bien avec les poèmes de Cendrars ... Ce sont des dessins composés comme des poèmes de Cendrars ou de Supervielle, ou peut-être ce sont des poèmes de Cendrars ou de Supervielle qui sont agencés comme des tableaux »<sup>395</sup>.

Tarsila ne pouvait plus se contenter de peindre un Brésil populaire, candide et pur, avec les couleurs de son enfance - « Les bleus et roses des petits coffres et des fleurs en papier qui sont les couleurs catholiques et si émouvantes de l'intérieur »<sup>396</sup>. La naïveté des scènes autochtones des environs de São Paulo, des familles noires, des enfants dans une église, des anges au mysticisme animal dans "des couleurs de fêtes de nouvel an ou d'images de première communion" ne suffit plus. Non, la Révolution plastique doit aller plus loin, elle doit désormais intérioriser le projet et le processus de récupération de la terre<sup>397</sup>. L'esthétique anthropophage est donc déjà là, avant même qu'elle ne soit formalisée par le Manifeste, Tarsila l'a déjà structurée et elle va la transmettre à Oswald de Andrade lors de la fameuse scène du don du tableau *Abaporu* en 1928. C'est au retour d'un voyage dans l'Est du Brésil, le 11 janvier 1928, que Tarsila offrira à Oswald, pour son anniversaire, un tableau dont elle s'étonne elle-même et qu'elle décrit ainsi:

« Une figure solitaire, monstrueuse, aux pieds immenses, assise au milieu d'une plaine verte, un bras plié reposant sur un genou et la main supportant le poids plume d'une tête minuscule. En face, un cactus explosant en une fleur absurde »<sup>398</sup>.

Le trouble d'Oswald n'a d'égal que celui de Raul Bopp<sup>399</sup>, qu'il a convié à découvrir cette production étonnante de Tarsila. Tous trois vont alors baptiser la toile d'un nom indien, trouvé par Tarsila dans le dictionnaire de Montoya : *ABAPORU*, littéralement, l'homme qui mange de la chair humaine. Voir la planche d'illustrations n°9, illustration n°1. L'"Anthropophagie" est déjà en gestation dans le retour au primitivisme<sup>400</sup> Pau-

---

<sup>394</sup> *Id. ibid.*, p. 225.

<sup>395</sup> *Vogue*. Paris, 1<sup>e</sup> septembre 1929.

<sup>396</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 227.

<sup>397</sup> *Id. ibid.*, p. 228.

<sup>398</sup> Témoignage de l'artiste recueilli dans le 1<sup>e</sup> catalogue *Tarsila, op. cit.*, RASM 1939, p. 47.

<sup>399</sup> Appartenant au groupe moderniste, Raul Bopp sera à l'origine de la création de la *Revue de l'Anthropophagie* (mai 1928), dont parurent une "première" et une "seconde dentition".

<sup>400</sup> Même si le primitivisme brésilien doit beaucoup à l'avant-garde européenne, "l'anthropophagie" de 1928 ne peut se réduire au "cannibalisme" européen alors à la mode (modèle érotico-culinaire de Marinetti, modèle



*Brasil*, et aussi - peut-être de façon inconsciente - présente aussi dans certains mots-concepts du Manifeste :

« Déformation, fragmentation, chaos volontaire, innocence constructive, présentation au temple, reconstruction générale, invention, surprise, autre échelle que celle d'un monde proportionné, loup-garou, force intime, sage fainéantise solaire, état d'innocence, nostalgie des sorciers guérisseurs, contrepoids de l'originalité indigène, en réaction contre toutes les indigestions de l'érudition, (après avoir) tout digéré, barbares, crédules, la végétation »<sup>401</sup>.

Tous ces mots du premier manifeste ont cheminé pendant quatre ans tout comme chez Tarsila do Amaral et Oswald de Andrade qui avaient rouvert la voie d'un nouveau Pero Vaz<sup>402</sup> "cheminant". Les ont également accompagnés dans cette pérégrination intérieure, les Surréalistes, les découvertes psychanalytiques de Freud, les forces du rêve et de l'inconscient. Le passage est net de l'extérieur à l'intérieur<sup>403</sup>. La thérapeutique, contre la passivité ou l'impassibilité de ceux qui refusent de se voir comme ils sont, ne peut passer que par l'insolence définitive de la rupture tapageuse, si étrangère à ce pays de la tradition de la continuité.

### **Continuité fondatrice chez Tarsila do Amaral**

Lorsque Oswald de Andrade définit l'*Abaporu* comme l'homme enraciné dans la terre, lorsque Raul Bopp suggère en voyant le tableau de créer un mouvement autour de cette œuvre, lorsque Tarsila prétend plus tard n'avoir suivi qu'une inspiration sans en avoir prévu les conséquences, on mesure combien l'inconscient a complété le conscient de Pau-Brasil. L'homme enraciné est le pendant de la forêt vierge native, renvoyant à la nature primitive, conglomérat flore, faune, humain. L'inspiration de la *Negra* se donne à lire dans la déformation, le gigantisme du corps, la tête disproportionnée, en même temps que dans le retour à une essence ethnique jusque-là méprisée. Les couleurs, enfin, crues, primaires, vert, jaune, bleu, continuent d'être celles de la phase Pau-Brasil<sup>404</sup>.

---

agressif anti-bourgeois du *Manifeste cannibale* de Picabia). De *l'Anthologie nègre* de Cendrars à *L'Almanach du Père Ubu* de Jarry, en passant par les *Calligrammes* d'Apollinaire, l'agression dadaïste de Ribemont-Dessaignes ou les *7 Manifestes dada* de Tristan Tzara, les sources sont multiples et jamais occultées par les modernistes brésiliens. (Voir à ce propos, l'article de Benedito Nunes, *Oswald Canibal*, São Paulo, Editora Perspecriva, 1979. p. 1 à 59.). Simplement l'anthropophagie brésilienne les intègre tous en y ajoutant une dimension populaire, ethnographique et folklorique du primitivisme national. Ce qui est sûr, c'est que l'inconscient collectif a été réveillé au Brésil par le Surréalisme.

<sup>401</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste de la poésie Pau Brasil*, op. cit. , p. 265.

<sup>402</sup> Pero Vaz de Caminha (1450-1520) est un écrivain portugais, connu par ses fonctions de secrétaire de l'escadre de Pedro Alvares Cabral qui découvrit le Brésil. Ce fut Pero Vaz qui écrivit la fameuse lettre du 1<sup>e</sup> mai 1500 annonçant cette découverte au souverain portugais.

<sup>403</sup> Petit, Lucette, op. cit. , p. 293.

<sup>404</sup> *Id. ibid.* , p. 295.

Cette œuvre militante, qui devait engager le combat, avec une doctrine païenne et par l'intimisme, contre les stigmates de l'esclavage, restait cependant création pure de l'inconscient:

« J'ai compris, lorsqu'une amie me dit que ma toile lui rappelait des cauchemars qu'elle avait faits, que j'avais traduit sur la toile des images de mon subconscient, suggérées par des histoires que l'on me racontait lorsque j'étais enfant »<sup>405</sup>.

Histoires des nounous noires où des maisons ensorcelées abritaient des fantômes tombant en morceaux des toits : « d'abord un pied, qui me paraissait énorme, puis un autre, puis une main, puis le corps tout entier »<sup>406</sup>.

L'énormité des membres, expliquée, a posteriori, par les empreintes oniriques de la petite enfance, n'enlève pas pour autant le mystère de cette composition, que seul le deuxième Manifeste d'Oswald de Andrade chargera de sens. Son titre, lui, s'imbrique dans cette création détonante et délimite un champ conceptuel qui livrera toute son acception lors d'un repas réunissant l'avant-garde du moment<sup>407</sup>. Des grenouilles sont au menu et provoquent une diatribe d'Oswald de Andrade, tendant à prouver que dans l'évolution de l'espèce, l'homme passe par la grenouille. Et Tarsila de faire ce commentaire syllogistique: « En résumé, cela signifie que, théoriquement, en mangeant des grenouilles, nous sommes presque ... des anthropophages ! »<sup>408</sup>. Le mot était lancé. La genèse du *Manifeste Anthropophage* aussi.

Oswald de Andrade, en tout cas, rendra la paternité de la représentation idéographique du mouvement en gestation à sa femme : « Tarsila, en peinture, et Villa-Lobos, en musique, avaient retrouvé le sens ethnique dont nous nous sommes faits les apôtres »<sup>409</sup>. La condition de "disciple", revendiquée modestement par l'écrivain Oswald de Andrade, instaure sa mission de propagateur et de défenseur de la doctrine née du message pictural de sa femme. Elle nous invite à lire la toile comme on lirait son Manifeste, texte dévorateur, au ton humoristique, en même temps que pensée doctrinaire<sup>410</sup>.

---

<sup>405</sup> Do Amaral, Tarsila, *Témoignage de l'artiste*, 1<sup>e</sup> catalogue Tarsila, *op. cit.*, RASM, 1939, p. 48.

<sup>406</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 229.

<sup>407</sup> *Id. ibid.*, p. 294.

<sup>408</sup> *Id. ibid.*, p. 229.

<sup>409</sup> Frank, Nina, « Entretien d'Oswald de Andrade », *les Nouvelles Littéraires* du 14 juillet 1928. De Andrade ajoute: « A ce point de vue, Blaise Cendrars, par son influence et surtout par son exemple, nous a été bien utile ».

<sup>410</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 229.

Les deux compositions, celle du tableau et celle du *Manifeste*, se rejoignent. Les paragraphes courts, en style télégraphique, aux liens improbables - à première vue - renvoient à l'éclatement des éléments constitutifs du tableau. Dans le tableau, la figure humaine y semble étrangère à la présence solaire et végétale. Or, si ces trois composants semblent s'ignorer, c'est peut-être pour souligner l'évidence de leur interdépendance, durable, parce qu'indestructible. « Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement, économiquement, politiquement »<sup>411</sup>.

## Métamorphose et astre nourricier

« Fils du soleil, mère des vivants. Rencontrés et aimés féroce­ment, avec toute l'hypocrisie de la nostalgie par les immigrés, les trafiqués et les touristes »<sup>412</sup>. Le soleil, astre plein, rond, intense, radical, symbolisé dans la crudité de sa couleur primaire comme la "fleur absurde" explosant du cactus; la métamorphose du soleil que Tarsila a elle-même suggérée dans la lecture de son propre tableau, autorise bien l'idée de la force magique de l'astre nourricier. Pas d'hypocrisie dans la représentation puisqu'il n'y a pas d'ombre portée sur le tableau, pas d'ailleurs, pas de nostalgie, une sorte de rêverie sans objet, que traduit l'indifférence du regard humain, aux antipodes d'une utilisation mercantile ou touristique des bienfaits de l'astre<sup>413</sup>. La métamorphose est une notion centrale de l'anthropophagie qui y est associée à l'hybridation et au métissage.

La paresse solaire, déjà annoncée dans le *Manifeste Pau-Brasil*, est constitutive d'un monde nouveau où doit se libérer l'imaginaire pour revenir à la société primitive et à ses libertés naturelles en communion avec la terre, à la propriété collective, à la répartition des ressources, au bien-être de tous - ni riches, ni pauvres, mais surtout oisifs (n'ayant ni à lutter ni à négocier pour se nourrir, et vivant au rythme des danses)<sup>414</sup>.

Enfin, les déformations du corps de la figure de gauche du couple de l'*Anthropophagie* de 1929, mettent en valeur par l'échelle et par l'emplacement central l'élément féminin par excellence, un sein gigantesque sur lequel se focalise notre vision : quelle est sa signification, si ce n'est que l'anthropophage est une femme ? Rappelons que ce motif du sein démesuré préexiste dans la toile *La négresse* de 1923, et

---

<sup>411</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, 1928, *op. cit.*, p. 269.

<sup>412</sup> *Id. ibid.*, p. 269.

<sup>413</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 231.

<sup>414</sup> De Montaigne, Michel, "Des Cannibales", chap XXXI, *Les Essais, op. cit.*, p. 87.

occupe la même place, au croisement des diagonales. Si c'est une femme, à quoi cela renvoie-t-il ? Serait-ce au matriarcat primitif des peuples autochtones, le "Pindorama" ? Ceci laisse à penser que ce sein n'est pas un simple détail formel, mais revêt une importance considérable pour l'interprétation de l'anthropophagie initiale chez Tarsila do Amaral<sup>415</sup>. Par ailleurs, apparaissent déjà dans *Anthropophagie*, les notions et concepts propres à Tarsila do Amaral, comme la métamorphose, la dévoration, l'hybridation et la fusion entre les différents règnes : animal, végétal et minéral.

## **Pindorama : Société utopique et matriarcale**

« Contre les importateurs de conscience en conserve. L'existence palpable de la vie. Et la mentalité prélogique »<sup>416</sup>. Le corps monstrueux d'*Anthropophagie* n'est que le réceptacle des forces vitales, remplaçant avantageusement l'âme. D'où la filiation évidente avec le "Brésil caraïbe" où « Villegaignon prit terre. Montaigne. L'homme naturel »<sup>417</sup>, Le Brésil caraïbe possédait déjà et a priori ce que d'autres ont dû conquérir par des révolutions "française, bolchevique, surréaliste" [...] "Liberté, égalité, fraternité du paradis originel; communisme de l'état de nature; langage surréaliste" [...] "Catiti-catiti ... Ipeju", en un mot "L'Age d'Or du Pindorama", cette société primitive matriarcale vantée et revendiquée par Oswald de Andrade<sup>418</sup> :

« Avant d'avoir été découvert par les Portugais, le Brésil avait découvert le bonheur. Le bonheur est la preuve par neuf dans le Matriarcat de Pindorama »<sup>419</sup>.

Toutes les libertés existant dans le paradis originel de la "Terre des palmiers" étaient gages d'une bonne santé basée sur la libido et le refus de toute contrainte, inspirant le devoir de libération que seule:

« L'Anthropophagie peut réaliser, comme thérapeutique libératrice, contre la peste des soi-disant peuples civilisés et christianisés. [...] Contre la mémoire, source de traditions - contre la réalité

---

<sup>415</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 234.

<sup>416</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage, op. cit.*, p. 269.

<sup>417</sup> *Id. ibid.*, p. 270.

<sup>418</sup> *Id. ibid.*, p. 271.

<sup>419</sup> "Pindorama", nom donné par les indigènes au Brésil et qui signifie "terre des palmiers", terre d'élection où le matriarcat doit renaître. A ce propos Benediro Nunes reprécise les 2 stades de l'évolution de l'humanité: - Le 1<sup>e</sup> va du Matriarcat, système anthropophagique de la vie, au patriarcat, système messianique de la pensée et de la culture. - Le 2<sup>e</sup> dépasse le Patriarcat pour aller vers une nouvelle forme de société matriarcale que des changements, dans l'organisation familiale, dans le régime de propriété, dans la production et dans le travail, apportés par la civilisation technico-industrielle, laissaient prévoir. In: Nunes, Benito, *Antropologia e Antropofagia - Centenario de Oswald de Andrade. Cem anos de invenção*. - University of Texas, 25-27 janv. 1990. Trad. Hugues HENRI, 2014.

sociale habillée et oppressive, lotie par Freud - La réalité sans complexe, sans prostitutions et sans pénitenciers du Matriarcat de Pindorama. »<sup>420</sup>.

Ici, il est important de relever que cette revendication du Pindorama par Oswald de Andrade, ce nom indien de la "terre des palmiers" qui doit renaître dans sa forme matriarcale apparaît dès la publication du *Manifeste anthropophage* en 1929, et réapparaît dans la « La grande marche des utopies », conférence donnée par Oswald de Andrade en préalable à sa thèse de philosophie inaboutie en 1945. Cette société matriarcale utopique devrait supplanter selon lui, le patriarcat actuel, système messianique de la pensée et de la culture. Il prévoyait que cette future société matriarcale se distinguerait par des mutations et des changements dans l'organisation familiale, dans le régime de propriété, dans la production et dans le travail, en intégrant les apports positifs de la civilisation technico-industrielle.

Oswald de Andrade appelait donc à l'éclosion d'une société ouverte, dominée par la place centrale prise par les femmes, dans un projet utopique d'un communisme non marxiste, non occidental: « Le peuple mangera un jour le mets de choix que je prépare », disait l' "Apôtre" de Tarsila do Amaral, c'est-à-dire Oswald de Andrade. Ses vues en amont et en aval de son siècle n'ont pas de raisons évidentes d'être contredites. Mais, peut-être, la "Muse" Tarsila s'est-elle aussi nourrie sur l'heure de ce mets en préparation. La dialectique du mouvement moderniste, de réintégration de l'extérieur étranger et de l'intérieur ethnique au moyen d'une transfusion doublée d'une auto-assimilation n'avait-elle pas produit une attitude dévoratrice généralisée? Tarsila do Amaral ne s'est-elle pas enrichie, dans une symbiose inconsciente, de la manne dévoratrice? En tout cas l'Amérique atypique et stylisée de l'*Abaporu* est tellement identifiable, la figure humaine est tellement chargée, parce que vide, de tous les possibles des cultures natives<sup>421</sup>.

Il semble bien qu'il existe un lien original dans l'anthropophagie entre la place centrale qu'y occupe Tarsila do Amaral et le Pindorama matriarcal rêvé par Oswald de Andrade. Un lien essentiel dans la compréhension des causes de la résurgence de l'anthropophagie dans l'après-guerre, dans la mesure où elle va s'incarner en particulier et singulièrement dans des artistes femmes comme Maria Martins, Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão.

---

<sup>420</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>421</sup> Petit, Lucette, *op. cit.*, p. 233.

## 5-Tarsila do Amaral : figure fondatrice de l'anthropophagie féminine

### Démarche anthropophage de Tarsila do Amaral : L'*Abaporu*

Dès son 2<sup>e</sup> séjour en France, à Paris, Tarsila, sensibilisée initialement aux questions plastiques de la modernité par Anita Malfatti, va les assimiler dans sa recherché plastique à travers une évolution qui lui permettra de passer d'un vernis moderniste à une réelle autonomie dans ses registres formels et colorés. Alors l'influence des peintres d'avant-garde comme Pablo Picasso, André Lothe, Fernand Léger, des sculpteurs d'avant-garde comme Constantin Brancusi lui servira de référent et non plus d'alibi moderniste. Son appropriation précoce de la déformation et de la fragmentation de la forme, sous l'influence initiale de Pablo Picasso et de Fernand Léger, puis d'André Lothe, donne lieu à un premier dépassement pendant la période *Pau Brasil*. Mais c'est vraiment avec une première peinture, titrée *Abaporu* (1928) vocable tupinamba signifiant "Anthropophage" que Tarsila invente l'esthétique anthropophage. Ce titre signifie littéralement en langue Tupi : *Aba* = *Homme* + *Por* = *Gens* + *ù* = *manger* selon le dictionnaire Tupi de Montoya. Tarsila offrit ce tableau à son compagnon Oswald de Andrade le 11 janvier 1928 pour son anniversaire. Scène racontée par Tarsila :

« J'ai voulu faire un cadeau qui effraierait Oswald, quelque chose qu'il n'attendrait pas. L'*Abaporu* était une figure monstrueuse, une petite tête, des bras fins, des jambes longues, énormes. J'y avais adjoint un cactus à côté d'un soleil, comme si celui-ci était aussi une fleur. Oswald est resté abasourdi et a demandé: "Mais qu'est-ce que cela ? Quelle chose extraordinaire!". Il a téléphoné à Raul Bopp : "Viens immédiatement ici. Il y a une chose que tu dois voir!". Bopp est venu nous voir dans mon atelier. Il a été aussi effrayé. Oswald a dit: "C'est comme si c'était un sauvage, une chose de la forêt !". Bopp a approuvé. J'ai alors voulu donner un nom sauvage au tableau et j'ai choisi *Abaporu*, que j'ai trouvé dans le dictionnaire de Montoya sur la langue des Indiens. Cela veut dire "Anthropophage" »<sup>422</sup>.

A priori, l'association du titre et de l'œuvre semble un peu artificielle, mais elle était judicieuse et porteuse de sens : en effet, le *Manifeste de la poésie Pau Brasil* écrit en 1924 par Oswald de Andrade et illustré par Tarsila do Amaral, apparaît à posteriori

---

<sup>422</sup> Bardi, Pietro-Maria, *O modernismo no Brasil*, São Paulo, 1982. CAT. Modernidade, Paris, 1987, pp. 34-37.

comme une première tentative de conciliation entre les influences modernistes d'origine européenne et la volonté de recentrage identitaire des intellectuels et artistes modernistes brésiliens. Cet écartèlement entre une appropriation de la poésie futuriste de Marinetti et Blaise Cendrars et une quête de primitivisme souffrait d'un manque d'ancrage brésilien qui l'aurait légitimé.

### **L'appropriation plastique et formelle du *Cubisme* et du *Futurisme* de la période *Pau-Brasil***

Prenons comme point de départ la toile *La Noire*<sup>423</sup>, huile sur toile de 100 x 80 cm peinte en 1923, conservée au Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo, il faut tout de suite noter le lieu de production: Paris, France. Cette toile fut réalisée lors du séjour prolongé de Tarsila do Amaral et d'Oswald de Andrade en France, où ils côtoyaient quotidiennement les artistes de l'avant garde parisienne de l'époque: Pablo Picasso, Fernand Léger, André Lhote, Constantin Brancusi, sous la férule amicale des poètes Blaise Cendrars et Jean Cocteau. Sont visibles dans l'œuvre, au plan formel un certain nombre d'influences cubistes, dont relèvent la réduction du visage au masque, les déformations asymétriques du corps et ses disproportions, la traduction simplifiée du modelé du corps, le contraste de formes entre la figure et le fond travaillé en bandeaux horizontaux de proportions différentes et de couleurs contrastées en aplats. Ces influences sont mises ici au service de la démarche d'appropriation pré-anthropophage de Tarsila do Amaral au moment du *Manifeste Pau Brasil* de 1924. Voir la planche d'illustrations n°7, illustration n°4.

### **La dimension organique de la période *Anthropophage***

L'évolution est manifeste quand nous l'évaluons à travers la toile *L'anthropophage*<sup>424</sup>, huile sur toile de 126 x 126 cm, datée de 1928. Les registres formels se sont régularisés et unifiés, tout en accentuant à l'extrême les disproportions et les déformations du corps, qui confèrent à l'œuvre un effet de surdimensionnement, de monumentalité. La déconstruction du corps n'empêche pas la dimension organique de se propager à l'ensemble de la représentation : aussi bien la figure humaine que le sol, le cactus et le soleil y participent. Le contraste de couleurs chaudes-froides ajoute à

---

<sup>423</sup> *A Negra*.

<sup>424</sup> *Abaporu*.

l'inquiétante étrangeté de l'œuvre. La généralisation des disproportions dans cette œuvre peut être mise en parallèle avec celle généralement à l'œuvre chez Pablo Picasso à la même époque, comme dans la *Crucifixion*, huile sur toile de 50 x 40 cm réalisée en 1930, bien qu'il soit évident que ce soit la déconstruction de la figure qui soit généralisée chez Picasso. Voir la planche d'illustrations n°9, illustration n°1.

### **Les autres notions anthropophages : l'organique, la métamorphose, la fusion, l'hybridation, l'incorporation, la gestation, la renaissance, l'onirique et l'inconscient**

L'autonomie de la démarche de Tarsila do Amaral s'approfondit dans les toiles anthropophages suivantes: *Anthropophagie*<sup>425</sup>, huile sur toile de 126 x 142 cm réalisée en 1929, montre la persistance des registres formels et colorés adoptés dans la précédente. L'unité organique de l'ensemble de la représentation englobe la double figure du couple, les diagonales de la feuille de bananier, des membres des corps qui calent l'ensemble de la composition sur le fond de silhouettes végétales et menaçantes. Le soleil redevient un élément symbolique, métaphorique : à la fois fruit et roue cosmique. Ici encore, le motif central insolite mais attractif de cette double figure est accordée au sein féminin, placé au centre et déformé pour atteindre une échelle démesurée. Là aussi, la dimension de ce motif est tout sauf anodin et renvoie selon nous à la revendication féminine de Tarsila do Amaral et au matriarcat "Pindorama" des Tupinamba. Voir la planche d'illustrations n°9, illustration n° 2.

La dimension organique se renouvelle dans les toiles anthropophages ultérieures qui vont l'orienter sur les motifs de l'œuf, de la floraison et de la germination, mais aussi ceux de la gestation, de la transformation et de la métamorphose. Cette évolution avec déclinaison/démultiplication de la notion organique s'oriente ainsi de plus en plus vers une dimension strictement féminine, donnant ainsi plus de sens à la déformation formelle et organique généralisée. L'ambiguïté entre les règnes animaux/végétaux/minéraux qui va donc voir sa généralisation traduit une autre notion importante de l'anthropophagie qui est celle de l'hybridation et du métissage. Le motif de l'œuf avait déjà fait son apparition dès 1928, dans la toile *L'œuf Urutu*<sup>426</sup>, huile sur toile de 60 x 72 cm : la figure de l'œuf monumental et blême renvoie bien évidemment

---

<sup>425</sup> *Antropofagia.*

<sup>426</sup> *O Ovo Urutu.*



à Constantin Brancusi, mais sa mise en scène est radicalement différente chez Tarsila do Amaral. La figure sanglante et serpentine qui le relie à un épieu rougeoyant autour duquel elle s'enroule, renvoie bien évidemment à la dévoration cannibale plus qu'à la symbolique épurée du sculpteur. Voir la planche d'illustrations n°11, illustration n°1.

Cette prolifération du motif de l'œuf dans l'œuvre de Tarsila do Amaral est toujours très présente dans *Floraison*<sup>427</sup>, huile sur toile de 63 x 76 cm réalisée en 1929, où il devient le motif central de la représentation, traduit en accumulation, cernée par un bosquet d'arbres d'un côté et de l'autre par un alignement de mégalithes charbonneux qui se développe jusqu'au-delà de la ligne d'horizon. Voir la planche d'illustrations n°11, illustration n° 2. La métamorphose, l'hybridation et l'ambiguïté interrègnes se généralisent simultanément dans l'œuvre de Tarsila do Amaral notamment dans *Soleil levant*<sup>428</sup>, huile sur toile de 54 x 65 cm, réalisée en 1929. Là apparaissent les *Bêtes*<sup>429</sup>, entités organiques, animales et hybrides regroupées au centre de la toile, fendant l'étendue d'eau du premier plan. L'hybridation et la métamorphose se prolongent dans la végétation dont les troncs s'animent, sinuent et s'enroulent en volutes voluptueux, soulignés par le rayonnement ondoyant de l'astre qui rythme tout le fond. Tarsila do Amaral semble nous proposer ici une vision habitée, animiste de la nature qui n'est pas étrangère à la conception solaire et cosmique des peuples autochtones, comme les Guarani et les Tupinamba. Notons par ailleurs que cette conception et son traitement plastique anticipent de plus de quinze ans sur ceux de la célèbre peinture *La Jungle* de Wifredo Lam. Voir la planche d'illustrations n°10, illustration n°2.

## L'appropriation de la psychanalyse

Le motif de la *Bête*<sup>430</sup> inspire des variations à Tarsila do Amaral, ce dont témoignent de nombreux croquis comme *Bêtes anthropophages dans le paysage*<sup>431</sup>, dessin au fusain de 21 x 31 cm réalisé en 1929, où est visible cette alliance entre hybridation et métamorphose provoquant une ambiguïté visuelle entre règnes végétal/animal/minéral. Le motif de la *Bête* évolue au fil des toiles pour traduire une autre dimension présente dans l'anthropophagie, celle du *ça*, de l'inconscient. En effet,

---

<sup>427</sup> *Floresta.*

<sup>428</sup> *Sol poente.*

<sup>429</sup> *Bichos.*

<sup>430</sup> *Bicho.*

<sup>431</sup> *Bichos antropofágicos na paisagem.*

l'appropriation de la psychanalyse par les anthropophages a été un moteur du mouvement, les allusions à Sigmund Freud et à sa méthode d'interprétation des rêves abondent dans le manifeste de 1929. De cela, nous pouvons nous rendre compte en observant une œuvre emblématique : *Cité*<sup>432</sup>, huile sur toile de 50 x 80 cm, datée de 1929. Tarsila do Amaral y représente une rue en perspective plongeante très accentuée calée sur la 2<sup>e</sup> diagonale, au centre de laquelle sont regroupées trois étranges et inquiétantes figures: des "personnages-bêtes", réduits à des bottes rouges d'où émergent des têtes noires vues de profil, mi humaines-mi animales, comme alignées au bord du trottoir, regardant hors champ vers une large zone d'ombre, en partie très sombre en partie ponctuée de zones claires et rectangulaires, elles-mêmes alignées comme un chemin, comme pour signifier la projection d'ouvertures dans la nuit du subconscient. L'espace très particulier de cette composition rappelle très précisément celui de certaines peintures métaphysiques de Giorgio di Chirico (1888-1978), dont elle semble être la digestion anthropophage. Voir la planche d'illustrations n°10, illustration n° 1.

Cette quête de l'inconscient fut certainement influencée par sa connaissance du *Surréalisme* d'André Breton comme vulgarisateur de la psychanalyse et expérimentateur d'états subconscients par l'hypnose. Quoiqu'il en soit, il faut là encore parler d'appropriation de la psychanalyse de Sigmund Freud par Tarsila do Amaral, en parallèle avec d'autres appropriations littéraires et théoriques (anthropologiques, psychanalytiques) effectuées par Oswald de Andrade notamment dans son *Manifeste anthropophage*. Par ailleurs, cet intérêt très vif des anthropophages initiaux pour la psychanalyse se retrouvera dans les démarches des anthropophages postérieurs, notamment chez Lygia Clark, qui en outre, reprendra à son compte les créatures métamorphiques de Tarsila do Amaral, les *Bichos*.

---

<sup>432</sup> *Cidade*.

## **6-Permanence de la démarche anthropophage chez Tarsila do Amaral**

### **Invalidation des réductions partiales à l'endroit de Tarsila do Amaral**

Un certain nombre de critiques d'art et d'historiens d'art se sont acharnés à restreindre l'importance primordiale du rôle joué par Tarsila do Amaral dans l'anthropophagie, en limitant sa période anthropophage aux seules années 1928-1929. Joséane Lucia Silva est représentative de cette tentative de réduction. Elle ne prend en compte que les quelques peintures de cette courte période, en décrétant qu'à ses yeux :

« Hors des œuvres réalisées en 1928 et 1929 par Tarsila do Amaral, l'idéologie anthropophage ne fut mise en pratique par aucun plasticien. Cette absence de passage à l'acte s'explique probablement, non par un manque de volonté de la part des artistes, mais par une ignorance par ceux-ci des moyens plastiques à employer pour réaliser une peinture ou une sculpture anthropophage »<sup>433</sup>.

Elle évacue ainsi aussi bien Candido Portinari, que Lazar Segal, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi et bien sûr Maria Martins qui furent les continuateurs de Tarsila do Amaral, mais surtout elle réduit à la part congrue, l'œuvre anthropophage de Tarsila do Amaral, or, force est de constater que jusque dans ses productions ultimes des années 1960, l'anthropophagie demeure au centre des préoccupations plastiques et esthétiques de Tarsila do Amaral. Nous en voulons pour preuve la permanence des motifs anthropophages tout au long de sa carrière : notamment les "Paysages anthropophages" et les "Bichos anthropophages", qui apparaissent à de nombreuses occurrences dans le *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*<sup>434</sup>.

### **Permanence des paysages anthropophages**

---

<sup>433</sup> Silva, Joséane Lucia, *L'anthropophagisme dans l'identité culturelle brésilienne, op. cit.*, p. 51.

<sup>434</sup> Do Amaral, Tarsila, *Catalogue raisonné, 3 tomes*, dir. Maria Eugenia Saturni, coord. Regina Teixeira de Barros. Dados Internacionais de catalogação na publicação (CIP), Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil-2008, Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.

Pour étayer la permanence anthropophage de Tarsila do Amaral, nous choisirons quelques exemples significatifs extraits du *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, en début et fin de carrière de l'artiste :

*Composition anthropophagique*<sup>435</sup>, 1928. Paysage anthropophage caractéristique de cette période, avec simplification et hybridation des motifs végétaux. Voir la planche d'illustrations n°10, illustration n°3.

*Bêtes anthropophages dans le paysage*<sup>436</sup>, 1929. L'hybridation et la métamorphose se généralisent à l'ensemble de la composition. Voir la planche d'illustrations n°10, illustration n°4.

*Bananiers et bête anthropophagiques*<sup>437</sup>, 1940. Dans ce dessin, la métamorphose contamine la représentation de l'animal et du végétal, hybridation des différents règnes coutumière chez Tarsila do Amaral. Voir la planche d'illustrations n°12, illustration n°1.

*Bête avec paysage anthropophagique*,<sup>438</sup> 1971. Eau-forte. La généralisation de l'hybridation des règnes animal/végétal/Minéral est caractéristique de l'anthropophagie. Voir la planche d'illustrations n°12, illustration n°4.

*Paysage anthropophagique*<sup>439</sup>, 1971. Eau-forte, écriture automatique inspirée du surréalisme, avec formes ouvertes et tracés interrompus. Voir la planche d'illustrations n°12, illustration n°5.

## **Permanence des *Bichos* anthropophages**

Pour asseoir cette démonstration de la permanence du motif du "Bicho", je prendrai quelques exemples caractéristiques en début et fin de carrière :

---

<sup>435</sup> *Composição antropofágica*, sépia sur papier, 9, 5 x 12 cm, cote: De 459, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, op. cit. , p. 312.

<sup>436</sup> *Bichos antropofagicos na paisagem*, graphite et encre sur papier, cote: De 468, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, op. cit. , p. 314.

<sup>437</sup> *Bananeira e bicho antropofagico*, encre sur papier, 24 x 9, 5 cm, cote: De 616, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, op. cit. , p. 153.

<sup>438</sup> *Bicho com paisagem de piramide*, graphite sur papier, 11 x 15, 8 cm, cote: D293, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, op. cit. , p. 106.

<sup>439</sup> *Desenho fantastico com figura*, sanguine sur papier, 10,7 x 13, 5 cm, cote : D 384, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral*, op. cit. , p. 130.

*Bête-oiseau*<sup>440</sup>, 1925. Une des premières occurrences du *Bicho* réalisé pendant la période *Pau-Brasil*, donc pré-anthropophage. Les caractéristiques formelles sont imprégnées des formes fragmentées et simplifiées cubistes que s'est appropriée Tarsila do Amaral, pendant ses séjours parisiens.

*Etude de bœuf et de bête anthropophage*<sup>441</sup>, 1934. Les deux motifs animaux sont simplifiés et réduits à des ectoplasmes organiques réalisés en traits continus.

*Bête III*, 1941<sup>442</sup>. Dans ce dessin, le motif de la bête est traité de manière très dynamique et expressive, relevant de l'écriture automatique, démontrant à ce niveau, les capacités d'appropriation du surréalisme d'André Masson ou de Roberto Matta.

*Bête (ébauche pour une scénographie)*<sup>443</sup>, 1945. Motif renouvelé, en prévision d'un élément de décor théâtral, articulé et démontable. Démonstration de l'extension du motif à un autre domaine, preuve de l'adaptabilité permanente du motif.

*Bête III*<sup>444</sup>, 1971. Dans ce dessin, tous les codes formels inventés par Tarsila en 1928-29 persistent, mais sont renouvelés par l'écriture automatique.

*Composition avec bête anthropophage*<sup>445</sup>, 1971, dans lequel réapparaît le motif du *Bicho anthropophage*, réactualisé, car vu de face, ce qui est peu fréquent, dédoublé par le motif du soleil-œil, démontrant l'invention constante de nouvelles variations du motif et de ses métamorphoses et hybridations.

## Ultimes peintures anthropophages

Enfin, certaines toiles très connues de la dernière période de la carrière artistique de Tarsila do Amaral sont représentatives de cette permanence de l'anthropophagie :

---

<sup>440</sup> *Bicho pássaro*, crayon sur papier, 23,5 x 32 cm, cote: De 352, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 283.

<sup>441</sup> *Estudo do boi e do bicho antropofagico*, 1934, graphite sur papier, 21,7 x 31,3 cm, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 356

<sup>442</sup> *Bicho III*, 1941, graphite sur papier, 20 x 30,5 cm, cote : De 528, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 329.

<sup>443</sup> *Bicho (ébauche pour une scénographie)*, 1945, graphite sur papier, 20,8 x 28,4 cm, cote: D411, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 137.

<sup>444</sup> *Dois bichos antropofágicos à beira d'água*, encre de chine sur papier, 17,5 x 11,4 cm, cote: D 449, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 153.

<sup>445</sup> *Composição com bicho antropofágica*, 1971, encre sur papier, 15,5 x 10 cm, cote: D 482, in *Catalogue raisonné Tarsila do Amaral, op. cit.*, p. 157.

*Bucheron au repos*, 1940, huile sur toile, 90 x 65 cm. Représentation d'un géant gisant au sol, vu en raccourci avec accentuation des disproportions, du corps, des troncs d'arbre, avec présence d'un *bicho* assoupi aux côtés du bucheron.

*Le printemps*<sup>446</sup>, 1946, représentant au format paysage, un couple de nus gigantesques gisant sur le paysage, vus en raccourci accentuant les disproportions, dont les déformations font indubitablement penser à *Abaporu* et à *Anthropophagie* de 1928-29.

*Le baptême de Macounaïma*, 1956, huile sur toile, 132 x 250 cm, est une référence directe à l'œuvre maîtresse de Mario de Andrade, roman anthropophage par excellence. Dans la toile au format paysage, Tarsila s'est attachée à traduire un rituel tupinamba de baptême avec au premier plan à gauche plusieurs *Bichos*. La métamorphose et l'hybridation formelle des trois règnes, animal/végétal/minéral y perdure.

Au regard de cette permanence de l'anthropophagie tout au long de la carrière de Tarsila do Amaral, toute tentative d'en relativiser l'importance paraît déplacée et irrationnelle. Il est incontestable que cette artiste a démontré son implication dans la fondation artistique de ce mouvement et dans sa perpétuation jusqu'à ses derniers jours. C'est d'autant plus vrai, qu'elle en a toujours renouvelé les registres formels, et les moyens en utilisant la lithographie, l'eau-forte, etc.

---

<sup>446</sup> *Primavera*, huile sur toile, 75 x 100 cm.

## 7-Continuité anthropophagique entre Tarsila do Amaral et Maria Martins

### Appropriation par la sculpture

Le troisième jalon de cette anthropophagie féminine, initiale et brésilienne semble incontestablement résider dans la personnalité, la posture et la production sculpturale de Maria Martins, qui va d'une part permettre cette continuité générationnelle entre la génération d'Anita Malfatti et de Tarsila do Amaral et celle de l'après deuxième guerre mondiale, d'autre part, relier la peinture et la sculpture à l'anthropophagie, enfin associer durablement la démarche d'appropriation de l'anthropophagie à celle du surréalisme, pour s'en distinguer et se resituer dans une perspective spécifiquement brésilienne.

Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza (Campanha, dans l'état de Minas Gerais, 1900 -- Rio de Janeiro, dans l'état de Rio de Janeiro, 1973). Sculpteur, dessinatrice, graveuse, écrivain. Une grande partie de sa carrière se déroule à l'étranger à cause de la profession de son mari, Carlos Martins, diplomate. Elle s'initie à la sculpture en 1926 et se parfait en Belgique avec le sculpteur Oscar Jespers (1887-1970) en 1936. En 1939, elle s'installe avec son mari à Washington D.C. Puis elle loue un appartement à New York où elle étudie la sculpture avec Jacques Lipchitz (1891-1973) et Stanley William Hayter (1901-1988). Elle réalise des travaux en bronze. En 1941, elle effectue sa première exposition individuelle à la Corcoran Art Gallery, à New York. Pendant cette même période, la ville est en pleine effervescence artistique à cause de l'émigration de bien des artistes européens qui fuient l'un des principaux foyers de la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945). Ces contacts amènent Maria Martins à assimiler de nouveaux contenus tout en incorporant des éléments surréalistes.

Elle fait ainsi la connaissance d'André Breton (1896-1966) fondateur du *Surréalisme* réfugié aux USA, pendant le 2<sup>e</sup> conflit mondial, qui la présente à des

artistes européens liés au *Surréalisme* et au *Dadaïsme* exilés aux USA pendant la guerre, comme Michel Tapié (1909-1987), André Masson (1896-1987)<sup>447</sup>, Yves Tanguy (1900-1955), Max Ernst (1891-1976) et Marcel Duchamp (1887-1968). En 1947, André Breton signe la préface lyrique du catalogue de son exposition individuelle à la Galerie Julien Lery à New York :

« Ce n'était rien moins qu'une Amazone, qui chantait dans ses œuvres, que j'ai eu le bonheur d'admirer de telle façon, à New York, en 1943. Elle chantait avec toutes leurs voix immémoriales et apaisantes pour l'homme, de la naissance jusqu'au décès, telles qu'elle a su les condenser dans des symboles plus enveloppants que tous les autres [...] Maria a su capter, comme personne, dans la source primitive, de là où elle émane, les ailes et les fleurs, sans rien devoir à la sculpture du passé ou du présent »<sup>448</sup>.

En 1948, elle s'installe à Paris et son atelier devient le lieu de rencontre d'intellectuels et d'artistes. Elle retourne définitivement au Brésil en 1950. Elle collabore à l'organisation des premières Biennales Internationales de São Paulo ainsi qu'à la fondation du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. En tant qu'écrivain, elle signe la chronique du *Courrier du Matin*<sup>449</sup> et publie, entre autres, *L'Inde et le Nouveau Monde*<sup>450</sup>, *L'Asie Majeure*<sup>451</sup> et *Planète Chine*<sup>452</sup>, livres dans lesquels elle rend compte de son évolution associant ses références aux religions et philosophies d'extrême Orient et son intérêt très marqué pour les pays non alignés et non occidentaux.

Maria Martins, de par sa poétique extrêmement individualisée, se présente comme une figure singulière dans l'histoire de l'art brésilien. Au fil des ans, Maria Martins se voit reconnue comme l'un des principaux sculpteurs liés au mouvement surréaliste. Sa première exposition, en 1941 à la Corcoran Art Gallery de Washington D.C., présente cependant des sculptures figuratives réalistes effectuées à partir de thèmes profanes ou religieux issus de la culture brésilienne et exécutées dans divers matériaux (plâtre, bois, argile et bronze). Elle aménage la même année son atelier à New York. Le changement se fait plus net lors de sa seconde exposition individuelle, en 1942, à la Galerie Valentine de New York. Elle y présente des formes oniriques d'inspiration anthropophage en bronze. Sa seconde exposition *Amazonia* à New York

---

<sup>447</sup> Maria Martins a eu une aventure amoureuse intense avec Marcel Duchamp. Cf: Canton, Kátia. "Maria Martins: La femme qui perdit son ombre", *XXIV<sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE SÃO PAULO*, 1998, São Paulo, SP. *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 288. Cette relation amoureuse est relatée aussi dans: Mercadé, Bernard, *Marcel Duchamp*, Flammarion, Paris, 2007, chap XL, pp. 379-415.

<sup>448</sup> Extrait du texte de présentation que Breton a écrit pour le catalogue de l'exposition de Maria à la galerie Julien Lévy, à New York, en 1947.

<sup>449</sup> *Correio da Manhã*.

<sup>450</sup> *A Índia e o Mundo Novo*.

<sup>451</sup> *A Ásia Maior*.

<sup>452</sup> *Planeta China*.



est un véritable succès<sup>453</sup>. Elle continue de travailler sur des thèmes issus des mythes amérindiens, des religions afro-brésiliennes et des traditions populaires brésiliennes. La référence à la nature devient symbole de la puissance du sauvage et du désir, en opposition à la nature domestiquée de la civilisation occidentale. Maria Martins crée, à partir du bronze, des formes organiques de plus en plus dénuées de figuration réaliste. À l'exemple d'autres artistes surréalistes, ses titres sont suggestifs : *N'Oublie Jamais que Je Viens des Tropiques*<sup>454</sup> (1942), *Grand Cobra*<sup>455</sup> (1943) et *Sans Echo*<sup>456</sup> (1943). Cette emphase du sauvage et du désir fascine André Breton qui écrit en 1947 :

« Maria, et derrière elle - je veux dire en elle - le Brésil merveilleux où, au-dessus des plus vastes espaces, s'étend encore l'aile du non-révéilé. L'immense porte juste entrouverte sur les régions vierges où les forces intouchées, complètement nouvelles du futur, se cachent. [...] Les angoisses, les tentations, les agitations, mais aussi les aurores, les bonheurs et même parfois les purs délices, c'est ce que Maria, sur des bronzes tels que *Yaci*, *Bouina* et *Yemanjá* a su capter comme personne en leur source primitive. [...] Elle ne doit rien à la sculpture du passé ou du présent »<sup>457</sup>.

Désormais, Maria Martins participe à de grandes expositions du *Surréalisme* comme celle qu'André Breton organise à Paris en 1947. Chez Maria Martins, l'évocation d'une nature non domestiquée par la technique se joint à des éléments de l'inconscient pour créer des images de fort impact visuel, chargées d'érotisme, de violence, mais aussi d'un certain onirisme et de lyrisme. Dans l'œuvre *Impossible*<sup>458</sup> (1944), dont elle réalise plusieurs versions en bronze ou en plâtre, l'une d'entre elles appartenant au Musée d'Art Moderne de New York - MOMA depuis 1946, des êtres hybrides (homme et femme avec l'aspect d'animaux ancestraux) sont placés face à face et suggèrent un désir profond, mais aussi l'agressivité, la dévoration et la mort, paraissant mettre l'accent sur les limites de la pleine union entre les êtres<sup>459</sup>. C'est ainsi que des animaux comme le serpent et l'araignée sortent de l'univers mythologique des légendes amazoniennes pour incarner des symboles liés au vécu de Maria Martins. Dans *However* (1944), le serpent du désir comprime et emprisonne le corps de la femme. Dans le cas de *La Femme a*

---

<sup>453</sup> Maria Martins a partagé l'espace de la galerie avec son ami Piet Mondrian (1872-1944). Alors qu'elle a réussi à vendre la presque totalité de ses œuvres, l'exposition de Mondrian a été un échec. À la fin de l'exposition, Maria Martins a décidé de lui acheter la toile *Broadway Boogie-woogie* qu'elle a donnée ensuite au MoMA de New York.

<sup>454</sup> *Não Te Esqueças Nunca que Eu Venho dos Trópicos*.

<sup>455</sup> *Cobra Grande*.

<sup>456</sup> *Sem Eco*.

<sup>457</sup> Le texte *Maria* a été écrit pour le catalogue de l'exposition de la Galerie Julian Lévy, à New York (1947). Il a été ensuite republié dans le livre d'André Breton *Le Surréalisme et la Peinture*.

<sup>458</sup> *Impossível*.

<sup>459</sup> À propos de l'œuvre, elle a déclaré: « Le monde est compliqué et triste, il est presque impossible que les personnes se comprennent ». Il n'est pas impossible qu'elle ait fait allusion à l'impasse de sa relation avec Marcel Duchamp, cf. Bernard Mercadé, *Marcel Duchamp, op. cit.*, pp. 379-399.

*Perdu son Ombre*<sup>460</sup> (1946), deux serpents sortent de la tête d'un corps féminin étendu, probable référence à des pensées libidineuses. Voir la planche d'illustrations n°16, illustrations n° de 1 à 8.

En 1948, elle s'installe à Paris et se lie d'amitié avec Constantin Brancusi (1876-1957), Benjamin Péret (1899-1959), Amédée Ozenfant (1886-1966) et Michel Seuphor (1901-1999)<sup>461</sup>. En 1950, elle retourne définitivement au Brésil. Elle prend part à l'organisation de la 1<sup>ère</sup> Biennale Internationale de São Paulo à laquelle elle participe en tant qu'artiste invitée. Sa poétique surréaliste ne sera cependant pas bien reçue dans le milieu artistique brésilien de la première moitié des années 1950, alors dominé par le constructivisme et l'art abstrait. Cette réaction aboutit à son éloignement vis-à-vis du courant alors dominant de l'art moderne brésilien.

Sa dernière exposition individuelle a lieu en 1956, au Musée d'art Moderne de Rio de Janeiro qu'elle aide à fonder. D'après ce que l'on peut observer dans le catalogue de l'exposition, celle-ci se déroule dans un climat d'hostilité, car Maria Martins y publie un texte qui défend la liberté d'expression de l'artiste<sup>462</sup>. Des critiques importants écrivent néanmoins à propos de son travail, comme Mário Pedrosa (1900-1981) et Murilo Mendes (1901-1975). Il est intéressant d'observer que ces deux critiques soulignent le défi d'unir la technique surréaliste d' "automatisme psychique" au travail sur bronze. Il faut également remarquer que les sculptures réalisées dans cette période deviennent plus abstraites sans toutefois perdre le sens allusif des titres (par exemple *Le Chant de la Mer*,<sup>463</sup> 1952, et *La Somme de Nos Jours*<sup>464</sup>, 1954/1955). Voir la planche d'illustrations n°15, illustrations n° de 9 à 16.

## Démarche anthropophage

La démarche anthropophage de Maria Martins se traduit à plusieurs niveaux : par l'appropriation des thèmes de recherches surréalistes, par l'intégration de l'écriture automatique et du hasard dans la sculpture grâce à l'utilisation particulière de la cire perdue. Par l'appropriation des notions et concepts provenant de Tarsila do Amaral,

---

<sup>460</sup> *A mulher Perdeu Sua Sombra*.

<sup>461</sup> Seuphor, Michel, *La sculpture de ce siècle : Dictionnaire de la Sculpture Moderne*, Paris, Éditions du Griffon, 1959. Seuphor y présente Maria Martins comme le grand sculpteur du surréalisme.

<sup>462</sup> Des textes d'André Breton, Benjamin Péret et Murilo Mendes sont également publiés dans ce catalogue. Des citations de Marcel Duchamp et Rainer Maria Rilke parlent de la liberté de Maria Martins et de son rapport hostile avec la critique porte-parole du Néo-concrétisme.

<sup>463</sup> *O Canto do Mar*.

<sup>464</sup> *A Soma dos Nossos Dias*.

comme la métamorphose, la dévoration, l'hybridation et la fusion entre les différents règnes, animal, végétal et minéral. Par l'appropriation revendiquée des cultures métissées et des religions afro-brésiliennes, par l'invocation des mythes amérindiens de l'Amazonie. Tout ceci s'illustre dans le titre d'une de ses plus célèbres sculptures: « N'oublies jamais que je viens des Tropiques ! ». D'une autre façon que pour Tarsila do Amaral, la critique contemporaine fut injuste avec son rôle important dans la modernité brésilienne, par l'ignorance qui perdure jusqu'à nos jours, surtout en ce qui concerne, la part primordiale qu'elle prit à la perpétuation de l'anthropophagie et à son extension à la sculpture.

### **La notion anthropophage centrale chez Maria Martins : la métamorphose**

Le 22 mars 1943, Maria Martins a inauguré sa troisième exposition individuelle, à la Galerie Valentine, à New York. L'exposition de sculptures de Maria Martins, *Maria : New Sculptures*, partageait l'espace de la galerie avec celle de Piet Mondrian : *New Paintings*. Aux limpides lignes verticales et horizontales, aux surfaces peintes en aplats de couleurs primaires et fragmentées de Mondrian, Maria opposait ses sculptures aux formes organiques. C'était l'Amazonie qu'elle cherchait à figurer dans cette exposition, non seulement dans des images mythiques, mais aussi dans les mots : pour accompagner l'exposition des pièces, elle avait préparé un catalogue en anglais, dans lequel elle disait brièvement les mythes qui impliquaient les huit personnages présentés : *Amazonie, Grand Cobra, Boiuna, Yara, Yemenja, Aiokâ, Iacy* et *Boto*. Cet ensemble de sculptures marque une rupture décisive dans la conception formelle des travaux de Maria Martins. Si, dans ses deux expositions précédentes, en 1941 et 1942, ses pièces tendaient à une présentation plus traditionnelle de la figure humaine, avec des contours définis, même quand elle explorait déjà des sujets brésiliens comme *Samba, Macumba* et *Yara*<sup>465</sup>, désormais, ses personnages, bien qu'encore reconnaissables, sont le lieu d'une hybridation avec des feuilles et des branches comme le fait parfois la forêt tropicale. *Iacy* était au sommet d'un piédestal fait de l'entrelacement de racines et de branches, dont quelques-unes montent jusqu'à ses bras et s'y emmêlent ; *Cobra Grande* est entouré par la végétation, et les cheveux de *Yemenja* sont transformés en "varechs de

---

<sup>465</sup> La première exposition individuelle de Maria Martins a été réalisée en 1941 à la Galerie Corcoran, dans Washington ; la seconde, dans la Galerie Valentine, à New York. Une grande partie de figures exposées dans cette exposition venait de l'imaginaire chrétien, comme : le Christ, St. François, Adam et Eve et Salomé.

tous les océans <sup>466</sup>, la recouvrant comme si c'était un manteau. Voir la planche d'illustrations n°15, illustrations n° de 1 à 8.

C'était exactement une métamorphose et une hybridation de l'homme avec la nature - si chère au Surréalisme <sup>467</sup> - qu'André Breton a trouvé dans ces huit sculptures quand il les a vues dans l'exposition de 1943. Dans le texte qu'il a produit sur l'artiste pour le catalogue de l'exposition à la Galerie Julien Lévy, à New York, quatre ans après, il a noté :

« Il se perçoit facilement que ce qui la (Maria Martins) distingue de tous les autres est le contact que, dans toutes ses pièces, elle rétablit entre l'homme et la terre (de nos jours, pour le moins dans toutes les grandes agglomérations humaines, ce contact s'est perdu), c'est une perpétuelle ressource qu'elle impose aux sources essentielles (de l'esprit comme du corps), qui habitent dans la nature, c'est le besoin constant de chercher à établir la psychologie sur le cosmologique, par opposition à la tendance contraire qui domine communément et engage l'humanité dans une manière de sophismes de plus en plus dangereuse » <sup>468</sup>.

En 1950, dans le texte qu'il écrit pour la première exposition de Maria Martins au Brésil, Benjamin Péret (1889-1959) fait écho à Breton :

« Rien n'évoque d'une telle façon, les messages de la nature comme l'œuvre de Maria. Il n'y a entre l'un et l'autre rien qui puisse imposer une filiation directe, mais, surtout, parce qu'elle agit sur la matière un peu comme la propre nature. [...] Maria tend à provoquer la nature, à stimuler dans elle de nouvelles métamorphoses, en croisant les cyprès avec le monstre diluvien dont elle vient, la roche avec l'oiseau fossile qui s'évade d'elle » <sup>469</sup>.

Il est significatif que la série qui marque un renversement dans la conception soit celle où Maria Martins a comme sujet la jungle amazonienne qu'elle n'a encore jamais vue de près. Depuis les premiers voyageurs, l'Amazonie était vue comme une terre hors du temps, encore non finie, dans cet état primitif <sup>470</sup>, une vision qui persiste dans la modernité et qui, de quelque manière, peut être élargie à la nature en général (l'Amazonie est pour cette conception, une espèce de nature primordiale et archétypale) : cet être vivant continue dans sa formation et, est donc, non fini. Euclides da Cunha (1866-1909), ami du père de Maria Martins et un des témoins qui ont signé le certificat de naissance de Maria Martins, décrit l'Amazonie comme : « la terre jeune, la terre

---

<sup>466</sup> Martins, Maria, « Yemenjá ». *Amazonie*, New York. Valentine Gallery, 1943. s/p.

<sup>467</sup> Dans son article « Créatures hybrides », Dawn Ades attire l'attention exactement sur l'étroite relation entre l'homme et la nature, prouvée dans certains travaux de Maria Martins, qui éveille l'intérêt des représentants du surréalisme, comme André Breton et Aimé Césaire. In : Cosac, Charles (org.). *Maria*. Sao Paulo : Cosac Naify, 2010. pp. 107-111. Traduction : Hugues HENRI, 2014.

<sup>468</sup> Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris : Gallimard, 2002, p. 409.

<sup>469</sup> Péret, Benjamin, dans le texte pour le catalogue de l'exposition de Maria Martins au Musée d'Art Moderne de São Paulo, en 1950, reproduit dans *Maria Martins*, São Paulo, Fondation Maria Luisa et Oscar Americano, 1997, p. 31.

<sup>470</sup> Cette question est approfondie dans l'essai « Amazonie : des premiers voyageurs aux modernistes » en voie de parution.

enfant, la terre en devenir, la terre qui a encore à grandir »<sup>471</sup>. Ce qui la caractérise, par dessus tout, c'est son mouvement continu de formation.

Donc, la terre « s'agite, vibre, elle lance, ameute, délire, dans un équilibre qui n'a pas encore été atteint (et peut-être ne le sera t-il jamais). [...] Leurs énergies telluriques obéissent à la tendance universelle pour l'équilibre précipité. Sa physionomie se modifie devant le spectateur immobile »<sup>472</sup>. Il n'y a rien de fixe dans une forme définie :

« Tous les six mois, chaque inondation qui passe, est comme une éponge mouillée sur un dessin mal fait : il efface, il modifie, ou transforme, les traces plus saillantes et fermes, comme si dans le cadre de leurs panures démesurées marchait la brosse agitée d'un artiste surhumain et inconstant »<sup>473</sup>.

C'est aussi avec un "artiste inconstant" qu'Euclides da Cunha compare l'inconstance du fleuve, comme « toujours désordonné, et rebelle, et vacillant, en détruisant et en construisant, en reconstruisant et en dévastant, en effaçant dans une heure ce qu'il a érigé pendant des décennies - avec l'anxiété, avec la torture, ainsi s'irrite le monstrueux artiste inconstant à retoucher, à refaire et à recommencer perpétuellement un tableau indéfini ! »<sup>474</sup>. Comme Euclides da Cunha, Raul Bopp perçoit la jungle dans son constant mouvement de formation : « Les forêts de l'Amazonie ne se reposent pas. Elles sont en élaboration constante, à l'intérieur de leurs arches gigantesques ! »<sup>475</sup>. Mais, au contraire de l'écrivain-ingénieur, il voit, dans le processus d'autoconstitution de la forêt, une élaboration magique :

« La nature entière se sent dominée par une trame de forces occultes. Les racines travaillent dans le processus de croissance, comme des formules chiffrées. Ils nourrissent des cellules, d'un contenu magique. Il se perçoit, comme sens transcendants, la bataille calme de la chimie organique. Dans leur mystérieux laboratoire, s'élaborent de nouveaux éléments pour l'enrichir de formes »<sup>476</sup>.

C'est dans ce "mystérieux laboratoire" amazonien que la forêt va créer ses propres formes - formes qui produisent d'autres formes, comme si la jungle se métamorphosait

---

<sup>471</sup> Da Cunha, Euclides da, « Préface à l'enfer vert », *Un paradis perdu*. Petrópolis, Institut National du livre, 1976, p. 24.

<sup>472</sup> *Id. ibid.*, p. 290.

<sup>473</sup> *Id. ibid.*, p. 291.

<sup>474</sup> *Id. ibid.*, p. 106.

<sup>475</sup> Bopp, Raul, *Sambura*, (Notes de voyages et soldes littéraires). Brasília ; Rio de Janeiro. Brasília. s/d [1973]. p. 22. Raul Antelo a attesté le fait de « "l'expérience décisive" du poète avant-gardiste Raul Bopp, en explorant la part maudite Brésilienne, et sa dépense inépuisable. C'est un antécédent indispensable pour l'imaginaire amazonien de Maria Martins et en conséquence, pour la compréhension de la règle moderniste » (*Maria avec Marcel : Duchamp dans les tropiques*, Buenos Aires, XXI<sup>e</sup> Siècle, 2006, p. 184.

<sup>476</sup> *Id. ibid.*, p. 184.

inlassablement, produisant elle-même ses secrets et ses mystères, ses monstres et ses mythes : Elle trouve des énigmes par toute les parties :

« D'un pied est né une once (invisible). Une racine se transforme en serpent. Un Lamentin devient Saint Jean. Il y a des plantes qui tombent enceintes jeunes! »<sup>477</sup>.

Quand Raul Bopp transpose cette perception de la jungle pour son grand poème *Cobra Norato*, il insiste sur l'image d'une nature indéfinie, encore non finie, si explicite dans une "mer désorganisée"<sup>478</sup> : dans la fusion de la jungle avec le fleuve, où « De petites fleurs s'ajoutent. L'eau émue s'étreint avec la jungle »<sup>479</sup>, et, principalement dans le mouvement de la forêt, qui se trouve toujours dans un flux constant, comme quand « L'aube vient en se déplaçant derrière la jungle »<sup>480</sup> ou quand « La forêt vient en marchant »<sup>481</sup>. La jungle est comme un animal qui respire. En elle, il n'y a pas de place pour l'homme. Le *Cobra Norato* dit aux arbres : « Vous allez noyer l'homme dans l'ombre. La forêt est-elle l'ennemie de l'homme ? »<sup>482</sup>. Euclides da Cunha a déjà remarqué que l'homme était :

« Un intrus impertinent : en arrivant en Amazone, quand la nature arrangeait encore son plus vaste et luxueux salon ! »<sup>483</sup>.

Là, l'homme se perd dans la nature. « La terre en formation dévore les hommes » écrit Mario de Andrade dans le poème « Louvação da tarde »<sup>484</sup>. Il y a quelque chose de cette dévoration de l'homme par la nature dans les sculptures *Yemenjá* et *Iacy*. Comme un aperçu, aussi figuré par Maria Martins, d'"un poulpe végétal" qui implique une "personne sacrifiée", dans l'image violente d'Alberto Rangel (1871-1945)<sup>485</sup>, où la nature étouffe l'homme, en le soumettant à ses caprices anthropophages. Il y a peut-être, dans le roman qu'écrit Mario de Andrade inspiré par des mythes amazoniens, *Macounaïma*<sup>486</sup>, l'image d'un inachèvement et d'une non-formation, qui se transfère de la forêt à un homme, "un héros sans caractère". Ce n'est pas la terre qui se trouve en

---

<sup>477</sup> *Id. ibid.*, p.186.

<sup>478</sup> Bopp, Raul, *Cobra Norato*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, 17<sup>e</sup> ed., p. 27.

<sup>479</sup> *Id. ibid.*, p. 18.

<sup>480</sup> *Id. ibid.*, p. 19.

<sup>481</sup> *Id. ibid.*, p. 24.

<sup>482</sup> *Id. ibid.*, p. 10.

<sup>483</sup> Euclides da Cunha, dans sa lettre à José Verissimo, du 13 janvier 1905, revient sur ce sujet : « C'est une terre encore en préparation pour l'homme - pour l'homme qui l'a envahie hors du temps, un intrus impertinent : en arrivant en Amazone, quand la nature arrangeait encore son plus vaste et luxueux salon ! », correspondance réunie dans *Un paradis perdu, op. cit.*, p. 313.

<sup>484</sup> Andrade, Mário de « Louvação de l'après-midi », *Poésies complètes*, ed. crit. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, Itatiaia ; São Paulo : Maison d'édition de l'Université de São Paulo, 1987, p. 239. Traduction : Hugues Henri, 2014.

<sup>485</sup> Rangel, Alberto, *L'enfer vert (scènes et scénarios de l'Amazone)*, Tours, Typographia Arrault, 1927, p. 164.

<sup>486</sup> De Andrade, Mario, *Macounaïma*, Flammarion, éd. Crit. Coord. Pierre Rivas & trad. Jacques Thériot, Paris, 1979.

permanente élaboration, mais l'homme lui-même. Macounaïma, le personnage-titre, se présente comme un être volubile, en continuelle mutation, changeant même de couleur. Beaucoup de ses métamorphoses ont une finalité spécifique : la séduction. Comme Zeus qui se transforme en cygne ou en taureau pour conquérir des femmes terriennes, ou comme *le Lamentin* de Maria Martins, qui apparaît pour chaque femme :

« Exactement comme elle avait rêvé que soit l'homme de sa vie, Macounaïma devient plante et, ensuite, animal, pour séduire la femme de son frère : L'autre jour les mères sont allées pêcher et chasser, la vieille a été frôlée et Macounaïma est resté avec la compagne de Jiguê. Alors il s'est changé en fourmi et a mordu Iriqui pour faire la fête en elle. Mais la jeune femme a lancé la fourmi au loin. Alors Macounaïma s'est transformé en pied d'urucum. La jolie Iriqui a ri, elle a reçu la semence tout en se peignant le visage avec des signes. Il est resté très beau. Alors Macounaïma, délicieux, est redevenu homme et a vécu avec la compagne d'Iguê »<sup>487</sup>.

Maria Martins s'inscrit dans cette tradition d'accord avec la jungle amazonienne comme terre en perpétuelle formation et transformation, comme place métamorphique par excellence. Geraldo Ferraz, dans la nécrologie de l'artiste, observait déjà :

« Pour ceux qui ont bien voulu le voir - et j'ai été l'un d'eux - la sculpture de Maria Martins doit être considérée comme l'illustration ultime d'un mouvement que Tarsila a timidement inauguré dans sa peinture *anthropophagie*. [...] Maria Martins était donc surréaliste, mais c'était aussi un tardif produit de ce limbe où Cobra Norato et l'Anthropophagie émergèrent, dans la magie et la libération frénétique essentielle : le contact avec l'univers amazonien et, par extension, comme une image originaire de la nature semble déterminer non seulement une thématique associée à la métamorphose »<sup>488</sup>.

L'ancien secrétaire de la *Revue de l'anthropophagie* ne fait que relever ici le lien organique qui relie Tarsila do Amaral et Maria Martins dans l'anthropophagie féminine qui est au cœur de notre recherche. Mais aussi - et peut-être plus fondamentalement - il signale qu'il y a chez Maria Martins, la transformation de la propre forme artistique et du matériel utilisé, comme si l'Amazonie exigeait, à l'être figuré, une nouvelle manière de s'exprimer<sup>489</sup>. Raul Bopp était ainsi convaincu que la métrique classique ne serait pas capable de rendre compte de la fabulation populaire de l'Amazonie :

« Le roman amazonien, d'une substance poétique fabuleuse, comme la jungle pleine de bruits, mélangés à la pulsation des forêts sans sommeil, ne pouvait s'accommoder dans un périmètre de composition dépassant la mesure. La douceur des métriques des fractions servaient pour donner une expression aux lois de l'univers classique, mais "Ils" déformaient ou étaient insuffisants pour refléter avec sensibilité un monde mystérieux et obscur, aux expériences prélogiques ».

---

<sup>487</sup> Andrade, Mário de, *Macounaïma*, op. cit., p. 19.

<sup>488</sup> Ferraz, Geraldo. « Maria Martins. Seulement un sculpteur », *la Tribune*, Santos, 8 avril. 1973, p. 4. Traduction : Hugues Henri, 2014.

<sup>489</sup> Candido, António, *Le discours et la ville*. São Paulo, Deux cités, 1998, p. 124. Il observe que « L'Amazone tient une place importante dans la poésie de Mario de Andrade, correspondant sans doute à son esprit, comme si le mystère de sa personnalité s'exprimait par l'ambiguïté des lieux où la terre se confond avec l'eau ». Traduction : Hugues Henri, 2014.

Dans *Macounaïma*, la volubilité du personnage se dédouble dans la volubilité de la narration propre où, comme l'observe bien Gilda de Mello et Souza, la "ligne principale de l'entrechoc" se voit "comme fréquence d'obscurité par l'ampliation systématique des lignes latérales désorganisant la ligne mélodique européenne"<sup>490</sup>.

## **Sculpture à la cire perdue : écriture sculpturale automatique**

Chez Maria Martins, le changement formel coïncide avec un changement dans les matériaux et la technique employés. Dans ses deux premières expositions, les matériaux les plus récurrents des sculptures exposées étaient la terre cuite et le bois d'acajou. Rares ont été alors les pièces en bronze, matériel avec lequel elle commencerait à travailler après 1941, quand elle fut initiée par ses leçons avec Jacques Lipchitz (1891-1973), réfugié aux États-Unis. Huit sculptures de la série *Amazonie* ont été moulées à la cire perdue. Les sculptures étaient précédées d'une recherche graphique relevant du dessin automatique tel qu'il était utilisé par André Masson. Maria Martins utilisait l'encre, la détrempe et le lavis, en systématisant l'accident, le hasard, l'automatisme. Ensuite Maria transposait ces recherches graphiques dans la sculpture à la cire perdue. Maria pour modeler la forme tridimensionnelle, mélangeait la cire d'abeille avec un peu de graisse et, comme cela, elle produisait ses pièces. Après être moulées, elle en recouvrait la cire avec du silicium et du plâtre réfractaire et les mettait au four, pour que la cire fonde à l'intérieur et laisse un vide négatif. Ce vide négatif était rempli avec le bronze qui épousait les accidents de relief provoqués par l'alliage graisse et cire d'abeille, donnant à la sculpture cette texture si riche. Cette technique ressort à travers l'interview entre Maria Martins et Clarice Lispector :

« Vous voyez la chose la plus jolie du monde : le bronze liquide comme une flamme et qui prend la forme que la cire a laissée »<sup>491</sup>.

Le processus de moulage de la cire perdue lui permettait une plus grande malléabilité, selon les dires de l'artiste : « Vous allez à l'infini parce qu'il n'y a pas de limites »<sup>492</sup>. Raul Antelo se rappelle que, dans sa lettre à Maria Martins, Duchamp écrit qu'il a renoncé à utiliser la cire perdue qu'elle lui avait recommandée, exactement parce pour

---

<sup>490</sup> Mello et Souza Gilda de, « le tupi et le luth : une interprétation de Macounaïma », São Paulo : Deux cités, *op. cit.*, pp. 37-38 et 80. Traduction : Hugues Henri, 2014.

<sup>491</sup> Lispector, Clarice, « Entrevue avec Maria Martins », *De corps et d'âme*, São Paulo, Sicilien, 1992. p. 83.

<sup>492</sup> *Id. ibid.*, p. 84.



lui, ce n'était pas de la cire rigide, au contraire de la paraffine »<sup>493</sup>. Ce qui satisfaisait Maria, c'était exactement le manque de rigidité du matériel, les infinies possibilités de moulage que la cire offrait. C'était comme travailler avec l'argile et, ainsi, elle pouvait, en prenant une image ici déjà mentionnée de Péret : « agir sur la matière un peu comme la propre nature »<sup>494</sup>. Donc, observe Raul Antelo, « la cire est la suspension de l'impératif de la forme, *epokhé* de la norme et, donc, *imago*, ceci est la dissolution de la propre image »<sup>495</sup>. A partir de la série *Amazonie*, la figure humaine comme ici, s'intègre de plus en plus à la nature, en se confondant avec celle-ci et, en fin de compte, se métamorphose en elle. C'est sur ce processus que Jayme Mauricio attire l'attention, quand il écrit sur l'artiste, à l'occasion de son décès, en 1973 :

« Le végétal et l'humain étaient frères, pour elle : un bras, une branche, une accolade. Maria Martins sculptait la propre fusion de la sève végétale comme du sang animal, la veine de la digestion universelle exacerbée [...] Pour les surréalistes, Maria Martins a toujours constitué le filon tellurique, la force de la terre, la circulation du moyen essentiel à travers les structures les plus diverses »<sup>496</sup>.

Peut-être aucune autre sculpture n'est aussi emblématique de cette fusion de l'humain avec le végétal que *N'oublies jamais que je viens des tropiques*, de 1945. D'ailleurs, il est difficile de définir si nous sommes devant l'instant de la métamorphose de l'humain dans le végétal ou du végétal dans l'humain. Cette sculpture présente une étrange anatomie. D'un côté, nous voyons deux formations qui rappellent les bras avec les mains en forme de griffes, s'élevant de ce qui pourrait être une poitrine ou un tronc d'arbre. Si c'est humain, nous pourrions penser qu'elle traite une personne couchée sur le côté. Néanmoins, d'un autre côté, ces deux protubérances rappellent des seins, en nous faisant supposer, au contraire, une femme couchée de face. De son corps, s'érigent cinq prolongations qui sont semblables à de la végétation telle qu'on la retrouve dans les bases des sculptures *Boiuna* et *Yara*<sup>497</sup> ; la plus large d'entre elles, vue sous un angle déterminé, suggère le contour d'un visage. Dans *Glèbe-ailes*, de l'année précédente, qui, avec son anatomie impossible, ressemble beaucoup à *N'oublies jamais que je viens des tropiques*, le visage apparaît clairement délimité, et seulement deux prolongations

---

<sup>493</sup> Antelo, Raul, *Maria avec Marcel*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>494</sup> Péret, Benjamin, « Maria Martins », texte pour le catalogue de l'exposition de Maria Martins dans le Musée d'Art Moderne de São Paulo, *op. cit.*, p. 31.

<sup>495</sup> *Id. ibid.*, p. 32.

<sup>496</sup> Mauricio, Jayme, « Maria : art + vie ; un coq, un bras, une accolade », *Courrier du Matin*, 1<sup>e</sup> avril, 1973. Traduction : Hugues Henri, 2014.

<sup>497</sup> Naumann, Francis, « La sculpture surréaliste de Maria Martins : 1940-1950 », Naumann propose que les « cinq formes flamboyantes » qui partent de la région qu'il identifie comme des pelvis puissent être comprises comme les cinq filles auxquelles Maria Martins a donné naissance, bien que deux d'entre elles soient mortes encore petites, *Maria*, *op. cit.*, p. 52.

sortent du corps - ici, comme si c'étaient des ailes, bien qu'elles gardent encore un aspect végétal, en prêtant à la figure un aspect de sphinx. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustration n° de 1 à 8.

## Erotisme féminin

Dans *Comme une liane*, la figure féminine, se fait reconnaître comme telle par les seins et par le sexe exhibés. Elle a le cou et les membres allongés et légèrement tordus, comme si ceux-ci s'étaient transformés en branches ou en lianes auxquelles le titre fait référence, en contrepoint à la tête, qui est toute petite, comme dans l'*Abaporu* de Tarsila do Amaral<sup>498</sup>. Les mains sont aussi comme des griffes, et le sexe féminin, nu et sans poil, avec ses grandes lèvres gonflées, arrive à être phallique<sup>499</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustration n°4.

*Très avide*, réalisée quelques années après, semble se concentrer exactement sur ce qu'il peut y avoir de phallique dans le sexe féminin. La sculpture renvoie à une vulve, petite, concave, dont les extrémités projettent quatre masses en direction de la cavité noire (grandes lèvres ? clitoris ? ou, comme le suggère Dawn Ades, pénis ?<sup>500</sup>). Sa forme rappelle la tête de la femme de *Huitième voile*, une réinterprétation de *Salomé*, de 1941 : à la place du visage, il y a un grand trou noir, comme si la bouche ouverte s'élargissait et dont on voit là le sexe que les poils recouvrent dans cette pièce.

La relation entre le végétal et l'érotisme chez Maria Martins anticipe, de manière analogique, sur la célèbre série de photographies de fleurs que Robert Mapplethorpe (1946-1989) réalisera plusieurs décennies après. Si on les examine en comparaison avec les nus masculins et féminins très connus et controversés du photographe américain à la Galerie Corcoran (qui a d'ailleurs abrité la première exposition individuelle de Maria Martins), cela annulerait le scandale de l'exposition de Robert Mapplethorpe : *The Perfect Moment*, en 1989, en fonction de son caractère homo-érotique et sadomasochiste : ses fleurs acquièrent maintenant une évidente

---

<sup>498</sup> Aguilar, Gonzalo. « Abaporu de Tarsila do Amaral », *Pour une science du vestige erratique (essais sur l'anthropophagie d'Oswald de Andrade)*, Buenos Aires, Grumo, 2010, pp. 35-46.

<sup>499</sup> Clair, Jean, *aut vultus, aut vulva, Méduse*, Paris, Gallimard, 2006, Clair décrit une constitution phallique similaire dans le sexe de la femme d'*Étant donné*, de Marcel Duchamp : « elle se projette au dehors comme un sexe masculin, comme chose phallique, inespérée, un peu grotesque, sinon perturbatrice, au moins, dérangeante et plus réconfortante, qui regarde, dans une cavité, un endroit sombre. La vision de cette seule chose est finalement rendue possible parce que l'être féminin qui s'exhibe à nos seuls yeux n'a pas de visage visible : son sexe paye sa décapitation ». p. 17.

<sup>500</sup> Ades, Dawn, « Créatures hybrides », *op. cit.*, p. 121.

connotation sexuelle. Quelques-unes d'entre elles rappellent des phallus, d'autres, des vagins ouverts, sans parler de ce que ces étranges créatures suggèrent par hasard.

## Métamorphose séquentielle du cri en chant

Il est intéressant de remarquer que, dans les sculptures de Maria Martins, l'objectif de la métamorphose n'est pas seulement dans l'image – L'être à moitié humain, à demi végétal de *N'oublies jamais que je viens des tropiques* ou de *Comme une liane* -, mais aussi dans la migration d'une sculpture à l'autre, d'une certaine forme, qui, au passage, souffre de petites, mais significatives altérations. Le coq, que Maria Martins associe à d'autres personnages, dans la gravure aussi bien que dans la sculpture nommée *Macumba*, réapparaît dans *Chanson en suspens*, seul cette fois. Sa bouche se trouve ouverte, comme les bouches variées du *Boiuna*. Ces bouches de cette pièce sont prêtes à émettre un cri :

« Quand, dans la nuit obscure et tropicale de l'Amazonie, le silence est déchiré par un hurlement qui fait se dresser les cheveux sur la tête et donne la chair de poule, c'est le retour du *Boiuna* le serpent monstrueux, le génie du mal »<sup>501</sup>,

Alors ce coq suggère un chant interrompu. Ses bras s'allongent et ils se trouvent disposés de telle manière qu'ils semblent l'entourer totalement. Une des mains tient une guitare, dont le corps est une cavité dans son ventre, dont la forme rappelle aussi celle de la vulve. *Le Lamentin*<sup>502</sup> tient également une guitare dans une position très proche de celle du coq, mais ses bras ne sont pas aussi allongés et, à ce moment, la guitare est constituée de manière plus conventionnelle.

L'image de la bouche ouverte, peut-être là encore dans un chant suspendu, est vue dans d'autres sculptures de Maria Martins, comme dans trois versions de *Saudade* (une sorte de nostalgie spécifique à l'âme portugaise et brésilienne), dont les bras se métamorphosent aussi, ainsi que les jambes et les pieds transformés dans un mélange de queue de poisson et de branches d'arbre ; et le chant se synthétise dans *A tue-tête*, composée seulement d'une tête de femme, légèrement inclinée au sommet, par où s'élève son chant, ou - qui sait ? - son cri. Ce serait cette femme, réduite à sa tête, comme une méduse, néanmoins sans les yeux menaçants? Dans le chant, habite tout son pouvoir de conquête :

---

<sup>501</sup> Martins, Maria, « Boluna », *Amazonie, op. cit.*, p. 42.

<sup>502</sup> *O Boto*.

« Aussi éloigné que l'on puisse être, Yara chante sa chanson de séduction. Quoique l'amoureux soit follement passionné par une mortelle, il entend la chanson et écoute Yara. Pauvre de lui s'il l'entend deux fois ! Là il est poussé à la chercher »<sup>503</sup>.

Comme aussi *Le Lamentin*<sup>504</sup>, ce « Don Juan du pays amazonien, apparaît dans son radeau, en chantant sa chanson d'amour »<sup>505</sup>. En 1952, c'est son propre chant que Maria Martins cherche à figurer dans *Le chant de la mer*<sup>506</sup>. Ici, les formes deviennent plus arrondies, plus indéfinies, plus abstraites, dans une tentative éventuelle de donner forme à ce qui n'est pas concret, comme la voix. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustration n°15.

Lectrice attentive de Nietzsche (1844-1900), Maria Martins démontre, dans le livre qu'elle a écrit sur la philosophie, une admiration spéciale pour les chants de Zarathushtra, qu'elle considère comme "son plus beau poème"<sup>507</sup>. Dans *Le chant de la Nuit*,<sup>508</sup> dont Maria se sert comme titre pour son ultime sculpture, qui appartient à la collection du Palaiso Itamaraty, Nietzsche parle du désir, qu'il cherche ici à exprimer dans la moitié du chant (« un désir d'amour vit en moi, un désir qui parle le langage de l'amour »<sup>509</sup>). Ce poème commence et finit par la même image.

C'est la nuit. Voici que s'élève au plus haut la voix de toutes les sources ferventes.  
Et mon âme est aussi une source fervente.  
[...] C'est la nuit. Voici que se réveillent tous les chants des amants.  
Et mon âme est aussi un chant d'amour.

Ce processus métamorphique par laquelle une forme migre d'une sculpture à l'autre chez Maria Martins, rappelle dans les faits, les observations de Goethe (1749-1822) sur la réplification de la forme dans les plantes - Goethe était un autre auteur cher à l'artiste, comme le révèle la dédicace de son second livre, *Asie Majeure - Bramah, Gandhi et Nehru* :

« A João Luiz Alves, mon Père, qui m'enseigna, quand je lisais mal, à aimer Goethe et Dante, qui me sont restés même aujourd'hui au fond de la mémoire, comme le son de sa voix, et m'a laissée, comme héritage, cette paix indicible pour les œuvres de l'esprit : l'Art, la Poésie, la Philosophie »<sup>510</sup>.

---

<sup>503</sup> Martins, Maria. « Yara », *Id. ibid.*, p. 43.

<sup>504</sup> *O Boto*.

<sup>505</sup> Martins, Maria. « O Boto », *Id. ibid.*, p. 44.

<sup>506</sup> *O canto do Mar*.

<sup>507</sup> Martins, Maria. « Dieux maudits » - *Nietzsche*, Rio de Janeiro, Civilisation Brésilienne, 1965. p. 57. Traduction : Hugues Henri, 2014.

<sup>508</sup> *O canto da noite*.

<sup>509</sup> Nietzsche, Friedrich, « Le chant de la nuit », dans *Dieux Maudits*, Martins, Maria, *op. cit.*, p. 60.

<sup>510</sup> Martins, Maria, *Asie Majeure : Bramah, Gandhi et Nehru*, Rio de Janeiro, Civilisation brésilienne, 1961, p. 3.

Dans *La métamorphose des plantes*, qu'il n'est pas risqué de supposer que Maria Martins connaissait, Goethe accompagne pas à pas, la croissance des végétaux, et remarque qu'ils se modifient à partir d'un unique organe, produisant chaque partie à travers une autre :

« Leurs parties extérieures se transforment et supposent, soit totalement, soit plus ou moins, la forme de la partie voisine : ceci est la loi de la métamorphose »<sup>511</sup>.

Et comme base dans cette étude que Goethe s'engage à proposer, des années après, une *Morphologie*, c'est une étude de la forme, qu'il comprend comme :

« Quelque chose en mouvement, quelque chose qui arrive, quelque chose qui est en transition »<sup>512</sup>.

La forme n'est jamais fixe, n'est pas inhérente à sa volonté :

« Si nous considérons toutes les formes, en particulier celles organiques, nous découvrons qu'il n'existe aucune chose subsistante, aucune chose immobile, aucune chose finie, avant que tout oscille dans un mouvement incessant »<sup>513</sup>.

C'est donc un mouvement qui ne s'éteint jamais. De cette manière, la doctrine de la forme ne pourrait être autre que la doctrine de la transformation :

« La doctrine de la métamorphose est la clé de tout le règne de la nature »<sup>514</sup>.

Et Goethe arriva à prendre le processus formatif de la nature vivante comme modèle de toute action artistique. En 1928, un autre Allemand, Karl Blossfeldt (1865-1932), publie un livre avec 120 images de plantes, en suggérant par le titre, *Formes supérieures de l'art*<sup>515</sup>, un probable commentaire de Goethe, comme quoi les plantes seraient les "formes originaires de l'art". Dans son résumé du volume, qu'il écrit cette même année, Walter Benjamin, qui connaît bien les recherches de Goethe sur la botanique, influencé par sa notion d'élan supérieur<sup>516</sup> comprend :

---

<sup>511</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *La métamorphose des plantes*. Google e.Book, p. 35.

<sup>512</sup> *Id. ibid.* , p. 27.

<sup>513</sup> *Id. ibid.* , p. 27.

<sup>514</sup> *Id. ibid.* , p. 26.

<sup>515</sup> *Urformen der Kunst*.

<sup>516</sup> Benjamin Walter, *Passages, (Ursprung)*, Paris, éd. Du Cerf, 1989, traduction par Jean Lacoste. Walter Benjamin déclare à propos de ce concept : « à l'étude, dans *Simmel*, la présentation du concept de vérité de Goethe, il est resté bien clair pour moi que mon concept d'origine [Ursprung] dans le livre sur le drame baroque est une transposition rigoureuse et puissante de ce concept goethéen fondamental pour le domaine de la nature et l'histoire », p. 504.

« Les formes originaires de l'art, comme étant sinon les "formes de la nature" qui, jamais n'ont été un simple modèle pour l'art, mais [...] étaient dans l'action, depuis le commencement, comme les formes originaires de tout ce qui a été créé »<sup>517</sup>.

Des décennies après, au Brésil, Flavio de Aquino, dans le numéro 7 de la revue *Module*, analyserait sept arbres photographiés par Marcel Gautherot (1910-1996) et non ses propres photographies, comme s'il était devant des œuvres d'art. Pour lui, par la création inconnue et tordue des formes dans leur lutte pour la survie, ces arbres finissent par acquérir une "expression artistique" :

« C'est ainsi que ces photographies, réalisées par Marcel Gautherot, rappellent des sculptures de Germaine Richier, de Giacometti, de Mingusi, de Maria Martins. [...] Il y a un arbre en particulier qui pourrait avoir été coupé par Maria : Ce tronc, raidi par le courant, s'est converti en expressive sculpture abstraite où les "pleins" et les "vides" comptent comme des éléments spatiaux et comme des éléments émotionnels, créatifs de tension dramatique. Du centre part une série de tentacules qui équilibrent l'ensemble, en donnant au tout, un sens artistique égal à ce que le sculpteur Maria Martins, parfois, cherche à atteindre dans son œuvre »<sup>518</sup>.

Donc, si d'une part nous percevons que Maria Martins était en syntonie avec tout une pensée brésilienne moderne (non seulement moderniste) de la forme comme formation incessante, d'autre part nous ne devons cesser de prendre en considération qu'elle a fait son apprentissage artistique et qu'elle a construit sa carrière à l'extérieur du Brésil, comme Anita Malfatti et Tarsila do Amaral, alors nous pouvons la rapprocher d'un intérêt plus ample que celui de cette période pour la métamorphose, s'exprimant de cette façon dans la pensée de beaucoup d'œuvres d'artistes et d'auteurs étrangers, principalement européens.

Jean Clair, en cherchant à lister les travaux qui, dans les années 1920-1930, représentent le corps humain déformé, "élastique" finit par citer quelques-unes des œuvres qui se rapportent à la métamorphose dans leur propre titre, comme *Métamorphose I* (1928), de Pablo Picasso, *Personnages en présence d'une métamorphose* (1936), de Joan Miro, et *Métamorphose des amants* (1926), d'André Masson<sup>519</sup>. Hors du champ des arts plastiques, nous pouvons citer aussi la *Métamorphose* (1915), de Frantz Kafka, et, au Brésil, les *Métamorphoses* (1944), de Murilo Mendes (qui, non par hasard, a été probablement l'écrivain brésilien qui eut les contacts les plus nombreux et durables avec des artistes européens, surtout avec les

---

<sup>517</sup> Benjamin, Walter, « News about Flowers », *Selected Writings, 1927-1930*, ed. Michel W. Jennings, Howard Eiland, Gray Smith. Harvard University Press, 2005, vol. 2, 1<sup>e</sup> partie, p. 156.

<sup>518</sup> Aquino, Flavio de, « La nature fait de la sculpture » *Module*, a. 3, n. 7, fév. 1957, p. 11.

<sup>519</sup> Clair, Jean, *Hubris : la fabrique du monstre dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 2012, pp. 67-68.

surréalistes<sup>520</sup>, il fut en outre l'auteur d'un de meilleurs textes sur Maria Martins).

Comme l'a observé Dawn Ades sur Maria Martins :

« L'œuvre de Maria appartient à cette source de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle qui se focalise sur des créatures hybrides et imaginaires appartenant au mythe ou provenant de rêves individuels. Dans le XIX<sup>e</sup> siècle, aussi bien dans l'œuvre de Rodin que chez des sculpteurs plus académiques, ces figures hybrides étaient un écho populaire et légèrement pervers des sujets classiques : le centaure (mélange d'homme et de cheval), le sphinx et la chimère ; dans le siècle suivant, d'autres monstres et hybrides ont commencé à occuper le centre de la scène, comme le minotaure de Picasso, dont l'errance dans le labyrinthe interlope venait à symboliser les domaines inconnus de l'inconscient. Les formes ambiguës animales/humaines/végétales de Maria, comme dans *Impossible III*, sont parmi les exemples les plus remarquables de cette tendance »<sup>521</sup>.

Même quand Maria Martins, comme Picasso, s'approprie des figures de la mythologie classique, elle le fait à sa manière, en les mêlant à l'environnement qui l'entoure. *Orpheus* se confond avec un renversement confus auquel il s'intègre, mais où il est possible de discerner la figure humaine, ici stylisée, arrêtée là dans le centre, enfoncée dans le sol comme un tronc d'arbre. L'entrelacement de cette sculpture ressemble à l'œuvre dite *Sans titre* mais aussi intitulée, *L'insomnie infinie de la terre*. Il ne faut pas oublier qu'Orphée descend au Hadès, dans les profondeurs de la terre, derrière sa bien-aimée Eurydice, où il voit une envolée de racines ou de branches, à la manière de l'image que Maria garde de sa visite au jardin Botanique de Calcutta :

« Un arbre rejoint l'autre avec lequel il va produire un arche, qui lance une branche dans le sol et apparaît plus avancé que personne d'autre en formation d'arcs, de tours, de galeries sans limites et toujours indissolublement reliés »<sup>522</sup>.

*Prometheus* a les bras érigés vers le ciel, comme des mains géantes et des doigts transformés en flammes, qui semblent des branches, ce qui rappelle les mains de la nymphe Daphnée enregistrées par Bernini, dans *Apollon et Daphnée*, exactement au commencement de sa métamorphose en arbre. Dans *Prometheus II*, les doigts en forme de flammes se prolongent encore plus, comme si le feu volé aux dieux se propageait, et les flammes, qui ici aussi prennent l'apparence de la végétation, s'emparent de l'espace alentour, en entourant Prométhée qui domine l'aigle près du sol. Pourrions-nous voir dans le choix des personnages de la mythologie classique, une influence du sculpteur et de l'enseignant Jacques Lipchitz ? Peut-être oui, spécialement en ce qui concerne *Prométhée*. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustration n°7.

---

<sup>520</sup> Guimarães, Júlio Castañon (org), *Lettres de Murilo Mendes correspondances européennes*, Rio de Janeiro: Fondation Casa de Rui Barbosa, 2012.

<sup>521</sup> Ades, Dawn, « Créatures hybrides », *op. cit.*, p. 118.

<sup>522</sup> Martins, Maria, *Asie Majeure, Bramah, Gandhi et Nehru*, *op. cit.*, p. 267.

Dans la décennie de 1940, Maria Martins avait intercédé auprès du Ministère de l'Éducation à Rio de Janeiro, afin que celui-ci acquière un *Prometheus* de Lipchitz<sup>523</sup>. Mais ne perdons pas de vue aussi que le fond commun de ces artistes et auteurs intéressés dans la forme en transformation peut être trouvé dans les *Métamorphoses* d'Ovide – notons pour l'occasion, qu'il fut le premier livre à être édité, dans le début de la décennie de 1930, par Albert Skira, avec trente gravures de Picasso<sup>524</sup>. Michel Leiris, dans la seconde introduction dédiée à la métamorphose au numéro 6 de la revue *Documents*, rend hommage au poète latin et à Apulée :

« Les *Métamorphoses* d'Ovide, le roman d'Apulée, *L'Âne d'or ou les métamorphoses*, seront toujours considérés comme ce que l'esprit humain a conçu de plus poétique, en raison de ses propres fondements, c'est-à-dire de la métamorphose »<sup>525</sup>.

Après ce compliment aux maîtres du passé, il ajoute :

« J'ai de la peine pour les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se transformer dans un quelconque des divers objets qui l'entourent : une table, une chaise, un animal, un tronc d'arbre, une feuille de papier... Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et de cette satisfaction pacifique, troublée par aucune curiosité, il y a un signe tangible de cette insupportable suffisance qui est l'apanage le plus clair de la majorité des hommes. Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son tonneau, c'est une attitude contraire à toute passion, en conséquence, à tout ce qui existe de valide »<sup>526</sup>.

Leiris pourrait avoir rappelé cet autre poète ancien, Empédocle d'Agrigente, quand celui-ci dit, en allusion à la doctrine de la métempsychose :

« Donc en vérité je fus déjà jeune, j'ai déjà été donzelle, j'ai été arbuste, oiseau, ardent poisson de mer »<sup>527</sup>.

Et Maria Martins, des années après, dans l'interview à *O Jornal*, ferait écho à de telles formulations, quand interrogée sur comment elle agirait si elle avait l'occasion de recommencer sa vie :

« Permettez-moi d'admettre seulement, la chose suivante : il me coûte de croire que rien ne revient après le décès. Ce serait tragiquement inhumain de ne pas retourner. Mais je désire revenir habillée d'une autre condition : en roche, animal ou fleur. Et qui peut me dire qu'il n'en sera pas ainsi ? »<sup>528</sup>.

---

<sup>523</sup> Antelo, Raul, *Maria avec Marcel*, op. cit. , p. 139.

<sup>524</sup> Ovide, *Les métamorphoses*, Lausanne, Albert Skira, 1931.

<sup>525</sup> Il y a 3 introductions données aux *métamorphoses* par Michel Leiris et Georges Bataille. La dernière écrite par Bataille, est reprise par Raul Antelo dans son texte de catalogue, et définit l'obsession de la métamorphose comme une volonté violente de se confondre avec les animaux, d'agir comme eux, en somme, de faire affleurer l'animal que chaque homme garde en lui. La première acception pour Leiris, se réfère à un jeu abyssin, qui consiste à demander aux personnes d'imiter les cris d'une hyène et ses déplacements pour se transformer en hyène (« Métamorphose », *Documents* n° 6, nov. 1929, pp. 332-334).

<sup>526</sup> Leiris, Michel, « Métamorphose », *Documents* n°6, op. cit. , p. 334.

<sup>527</sup> Schoell, Frédéric, « Empédocle d'Agrigente, Poème IX, 569 Av JC », *Histoire de la Littérature grecque et profane, depuis son origine jusqu'à la prise de Constantinople*, Paris, Librairie Gide Fils, tome 1, 1825, p. 124.

<sup>528</sup> Martins, Maria, interview à *O Jornal*, 9 nov. 1956.



Dans de nombreux cas - comme ceux de Zeus, de Macounaïma, du Lamentin, la métamorphose est au service du désir, en fonctionnant comme un subterfuge pour la conquête amoureuse. Néanmoins, elle représente, avant tout, une ouverture à la liberté, un refus des modèles établis. Sortir de sa propre peau est le principe même de cette liberté, qui est "passion", comme avons vu avec Leiris. Et l'art, pour Maria Martins :

« Existe seulement quand on vit passionnément, quand on exploite son propre sang et sa propre âme ? [...] Il ne peut fleurir que dans un climat de liberté sans entraves »<sup>529</sup>.

C'est cela que Maria détache dans la personnalité romantique de Nietzsche, qui « composait et écrivait, dans des périodes de grande exaltation »<sup>530</sup> :

« Il n'a jamais admis pour sa création personnelle, aucune imposition, aucune injonction, ni obéi à aucune des règles déjà établies. Il n'a jamais cherché à flatter quelque auditoire possible, il utilisait des phrases limpides et aiguës et a porté à l'extrême la perfection de la langue allemande, comme avant lui, seuls l'avaient fait Luther<sup>531</sup> et Goethe »<sup>532</sup>.

Deux personnalités allemandes à qui s'identifie Maria:

« L'Art existe seulement quand l'expression individuelle est dans la langue propre et dans le message originaire d'une force et d'un enthousiasme aptes à réveiller la sensibilité qui l'accepte et l'applaudit, ou à se rebeller contre l'être primaire qu'il repousse avec horreur »<sup>533</sup>.

La liberté, pour elle, est au-dessus de tout. Si elle avait l'occasion de refaire sa trajectoire, Maria n'aurait aucun doute : « Je serais un artiste comme je suis, libre et libérée »<sup>534</sup>.

## **Erotisme féminin: mante religieuses ou anthropophage ?**

Parmi les histoires que accompagnent l'œuvre et surtout la vie de Maria Martins, il ya cette relation avec Marcel Duchamp. Maria Martins et l'artiste français partageaient, outre la vie sociale et artistique, d'intenses relations amoureuses. Duchamp a connu Maria Martins dès qu'elle est arrivée à New York, en 1942, et, depuis lors, ses rencontres avec Maria Martins ont été des plus assidues. Deux des œuvres connues de Duchamp ont été inspirées et dédiées à "sa fiancé impossible" : *Paysage fautif*, de 1946, et *Étant donnés*, une de ses œuvres référentielles, réalisée, dans le secret, durant environ vingt années, de 1944 à 1966, pour compenser son manque affectif créé

---

<sup>529</sup> Martins, Maria, interview à la Revue *Module*, N°4, mars 1956, p. 48.

<sup>530</sup> Martins, Maria, *Asia Majeure, la planète Chine* Rio de Janeiro, Civilisation Brésilienne, 1958, p. 164.

<sup>531</sup> Martin Luther, (1483, Eisleben- 1546), réformateur théologien allemand.

<sup>532</sup> Martins, Maria, *Dieux maudits*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>533</sup> Martins, Maria, interview à la Revue *Module*, *op. cit.*, p. 48

<sup>534</sup> Lispector, Clarice, « Entrevue avec Maria Martins », *op. cit.*, p. 84.

par sa séparation d'avec Maria Martins et sa frustration amoureuse et sensuelle. Il n'y a rien de significatif dans le *Paysage fautif*, avec un dessin en relief, fait dans un matériau fluide, sur un écrin de velours noir. Cette œuvre a été un mystère pour les critiques et chercheurs. Jusqu'à ce qu'en 1989, au cours d'une exposition à Houston, dans le Texas, il fut découvert qu'il s'agissait de sperme, probablement celui de Duchamp. *Paysage fautif* est donc, un hommage à la femme et à l'artiste aimée, mais qu'il ne pouvait épouser, car Maria Martins a préféré rester mariée avec l'ambassadeur Carlos Martins.

Quant à l'installation *Étant donnés*, on sait par des dessins d'études préalables que l'œuvre s'intitulait initialement *Étant donnés : Maria, la chute d'eau et le gaz d'éclairage*. L'œuvre montre une femme couchée, nue, dans une position d'abandon, avec les jambes ouvertes. Dans les années 1950, elle a été modifiée. Le titre devint : *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*. Les cheveux de la femme, anonyme, qui étaient noirs comme ceux de Maria, ont vu leur couleur modifiée pour devenir dorée, plus proche de celle de Teeny, avec laquelle Duchamp s'est marié en 1954. Dans une des nombreuses lettres qu'il avait l'habitude d'envoyer à Maria, Duchamp s'est adressé à Maria comme "Notre-Dame des désirs"<sup>535</sup>. En vérité, chez Maria Martins, le désir dépasse des lettres et autres limites de la vie personnelle pour infiltrer son œuvre.

L'artiste Maria Martins a créé un amalgame surprenant, où hommes et femmes, animaux et forêts semblent inextricables. Elle manipule des images, en y injectant ses désirs, sa violence lyrique, ses mythes. Le bronze, qui reçoit des traitements spécifiques, crée des nuances avec autonomie pour rendre l'organisation, les textures et les porosités qui s'approchent de la peau humaine ou des sèves de la nature. Chacune de ses œuvres, dans leur majorité marquées par des titres qui leur attribuent un caractère narratif, épique et autobiographique, articule un discours sur l'érotisme au féminin. Le dessin de ses sculptures représente souvent une métonymie du désir sensuel. *Boluna*, par exemple, a son corps couvert par des détails qui se répètent, en rappelant des bouches ou des vulves. Maria décrit son œuvre comme un personnage femelle, cobra-monstrueux et génie anthropophage du mal :

---

<sup>535</sup> Plus d'informations sont disponibles sur les relations entre Maria Martins et Marcel Duchamp et peuvent être trouvées : dans l'annexe 294 du catalogue de la XXIV<sup>e</sup> Biennale, Noyau Historique : *Anthropophagie et Histoires de Cannibalismes*, 1998. *Duchamp : la biographie*, de Calvin Tomkins, de New York, Henry Holt, 1996, chapitre 5, et dans l'article « The bachelor's guest », de Francis M. Nauman, publié à la revue *Art in Amérique*, de septembre 1993. Voir aussi : Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp*, Paris Flammarion, 2007, chap. XL « Etant donné : Maria », pp. 379-430.

« C'est *Boluna*, dans ses chasses prévisionnelles, pour tuer des hommes. *Boluna* avec ses bouches insatiables, en suçant leur sang, pour assouvir sa force. *Boluna*, le spectre de chaque joie interdite, de chaque extase volée. La vengeance des déesses »<sup>536</sup>.

L'œuvre *Grand Cobra*, de la même série, présente une forme encore davantage ornementale, avec le dieu Cobra qui se redresse et se soutient, en s'entortillant et en s'accrochant entre deux piédestaux organiques, qui rappellent des plantes, des arbres submergés. Ainsi, Maria Martins décrit le personnage :

« Elle est la reine de toutes les déesses de l'Amazonie. C'est la déesse qui ordonne la nuit pour le monde, pour lequel l'étincelle du jour ne blesse pas ses yeux quand elle visite son royaume, l'immense et méconnue Amazonie. Elle a la cruauté d'un monstre et la douceur de caractère d'un fruit sauvage »<sup>537</sup>.

Par le contraste : cruauté et douceur de caractère, Maria Martins semble commenter sa propre personnalité. Pouvoir féminin et érotisme semblent s'ajouter dans l'œuvre à la thématique de la solitude intrinsèque de l'être humain, résultant d'un désir constamment insatisfait et de l'impossibilité de la concrétisation d'une fusion réelle des corps. Dans cet état universel, les sculptures exhibent des "accolades vides".

Ses œuvres comme, par exemple, *Sans écho*, de 1943 et *Saudade*, de 1944, où les bras s'arrondissent et se transforment en spirales et courbes, en s'entortillant dans une tentative désespérée d'atteindre quelqu'un, traduisent le désir dévorant et la frustration du désir inassouvi. Dans ce labyrinthe creux du désir, les bras restent seuls, comme dans toute l'œuvre de Maria, où chaque forme représente une myriade de contenus. *Sans écho* et *Saudade* aussi font référence à des membres du corps humain, à la recherche d'une plénitude inaccessible. Les formes longues, arrondies et entrelacées, présentes dans ces œuvres, rappellent des organes internes du corps, comme les intestins, les viscères, dimensions organiques que nous retrouverons chez Adriana Varejão.

Dans la sculpture *N'oublie jamais que je viens des tropiques*, de 1942, les bras féminins apparaissent seulement au moyen d'une paire de protubérances qui rappellent des seins féminins élargis et vides. De son ventre poussent cinq formes allongées, qui semblent être des flammes de feu. Elles sont vraisemblablement une allusion à l'histoire

---

<sup>536</sup> L'œuvre *Boiuna*, qui appartenait initialement à la collection personnelle de Nelson Rockefeller, avait une destination inconnue, sans aucun titre. C'est seulement pour la préparation de la XXIV<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1998, que l'œuvre a été localisée. *Boiuna* (1942) appartient aujourd'hui au Musée des Amériques, de Washington, et jusqu'alors, l'œuvre était cataloguée comme *Sans titre*.

<sup>537</sup> Lispector, Clarice, « Entrevue avec Maria Martins », *op. cit.*, p. 84.

personnelle de l'artiste, qui a eu cinq filles, deux d'elles étant mortes à la naissance. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustration n°2.

### ***L'Impossible* : archétype anthropophage**

Dans l'ensemble d'œuvres qui commentent l'impossibilité d'une fusion complète entre les êtres, *Impossible* est la plus représentative. L'œuvre, dans ses différentes versions avec ou sans bras, est le contrepoint de deux êtres, l'un mâle, l'autre femelle, dont l'évocation est accompagnée par des formes qui rappellent des tentacules pointus, des cornes ou des épines, qui sortent de leurs têtes. Les personnages sont étranges, inclassables, mais le sens de la scène ne fait aucun doute : il s'agit d'un commentaire choquant sur l'impossibilité d'union. Voir la planche d'illustrations n°14, illustrations n° de 1 à 4.

Entre 1944 et 1946, Maria Martins travaille sur sa sculpture *Impossible*. Il convient de penser que cette sculpture fonctionne, pour l'artiste, comme une enquête sur la fin de l'histoire, ou encore comme une manière de concevoir l'expérience après la finitude, et que c'est une donnée centrale de la modernité. *L'impossible* n'est ni une matière hypothétique, ni une soumission à la réification, mais, en compensation, elle indique par une dimension hétérogène, à la façon d'une pensée irrécusable, un être irréprésentable, qui définit les deux réciprocités primordiales entre le logos et la physique. *L'impossible* est l'absolue contingence de ce qui, néanmoins, est le plus nécessaire.

Il existe, comme nous le savons, trois versions de cette sculpture : deux en bronze et une en plâtre, mais toutes, apparemment sont datées de 1944-46. Une d'elles, *L'Impossible III*, réside actuellement au MOMA à New York ; la deuxième fait partie de la collection du Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, et la troisième, en plâtre, est dans le Musée d'Art Latino-américain de Buenos Aires (MALBA). Une réplique post mortem de l'exemplaire en plâtre, aussi conservée par le MALBA, a été réalisée à la fin des années 1990 et se trouve encore, dans une collection particulière Brésilienne. Et il y a, enfin, une eau-forte *Impossible* (1946), qui est contemporaine et en corrélation avec une autre gravure, *Comme la liane jointe*. Le critique Francis Naumann observe que :

« Dans les versions distinctes, les deux têtes ont toutes une expression vide, bien qu'elles projettent une série concentrique de tentacules qui divergent, subtilement, de pièce en pièce. Néanmoins, certains éléments sont constants »<sup>538</sup>.

La tête masculine ressemble à une marée géante d'eau vive, comme une énorme *Méduse*. La tête féminine, elle ressemble à un drosera, une plante tropicale carnivore qui ferme instantanément ses feuilles pour mieux capturer les proies négligentes. Sans le moindre doute, pour le critique, ces deux figures sont devant une incompatibilité intellectuelle ou même sexuelle incontournable. Naumann observe encore dans la photo réalisée dans l'atelier new-yorkais au numéro 58 de Park Avenue, quand Maria travaillait encore sur cette sculpture, les bras qui s'élargissent à partir du corps de la femme, en faisant un grand circuit, et les tentacules autour de la tête masculine qui exécutent un mouvement ondulant<sup>539</sup>.

Dans le bronze fini, qui fait partie de la collection du MAM de Rio de Janeiro, les bras se plient à l'intérieur, en direction du corps de la femme ; dans la version en bronze du MOMA de New York, des bras sont restreints comme de simples appendices, projetées au dehors, caractéristique préservée dans le grand plâtre, très probablement fait en 1947 à Buenos Aires, qui fait ressortir les bras, plus que toutes les autres versions de *L'Impossible*. Ces versions sont uniques, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des copies obtenues à partir d'un même moule, vu que Maria Martins utilisait alors seulement la technique de la cire perdue, dans lequel le plâtre original mange le revêtement de cire qui se perdait dans le processus de création du bronze final. En analysant les peintures de Max Beckmann (1884-1950) et les sculptures de Maria Martins, dans sa colonne du *New York Times*, le critique Edward Alden Jewell conclut que *L'Impossible* viendrait marquer l'abandon de la vocation locale et familière au sculpteur, au bénéfice d'une option plus cosmopolite, maîtrisée mais déformée, clairement bien plus plastique. Complètement imprégnées de mystères complexes, d'arcanes indéchiffrables, ces formes tendues faisaient référence aux graves significations rapportées au dilemme du monde de l'après-guerre, un dilemme délicat, primordial, mais chargé d'une immédiate et abjecte urgence c'est-à-dire, de l'inquiétant *Unheimlich* freudien<sup>540</sup>.

Pour les concevoir, l'artiste est partie de certaines formes, de la notion où l'amour, qu'il soit charnel, sentimental ou ascétique, révèle toujours une nostalgie pour

---

<sup>538</sup> Nauman, Francis, « La sculpture surréaliste de Maria Martins : 1940-50 », in : Cosac, Charles (org.), *Maria*. São Paulo : Cosac Naify, 2010, p. 63.

<sup>539</sup> *Id. ibid.*, p. 65.

<sup>540</sup> Jewell, Edward Alden. « Art : Hitler and Yon », *The New York Times*, 28 avril, 1946.

la continuité, pour la communauté perdue, cette œuvre est donc un échantillon d'un impossible. Tôt dans le début de sa carrière, en 1940, Maria Martins a sculpté, dans le bronze, *Salomé*, d'après un fragment de la pièce d'Oscar Wilde, traduisant la parole du protagoniste pour embrasser la bouche d'Iokanaan, "l'amour acre" : tendre saveur, mais illisible. Le signifiant "Acre" se retrouve dans *Les deux sacres* (1942), probablement la sculpture décrite par Verissimo comme "extase de l'amour et de la mort"<sup>541</sup>. Même *Cobra Grande* (1942) retentit aussi de cette antithèse entre désir et décomposition. Informé de cette recherche, "Amour pour combien d'autant mieux" est le titre que Marcel Duchamp suggère à Maria Martins pour son totem de l'amour (1950), non parce que la phrase aurait quelque sens, mais parce qu'en accumulant ainsi des adverbes, il conduit au sens recherché : *L'impossible* est lié à l'amour insoluble entre Duchamp et Martins<sup>542</sup>. Mais la proposition de Maria Martins, loin de se limiter à l'anecdote de sa relation amoureuse avec Marcel Duchamp, ne peut être dissociée d'un débat qui couve dans l'intelligentzia européenne et américaine, pendant et après la guerre, et peut-être est-ce la raison qui provoquait ces arcanes dont parlait Edward Alden Jewell.

De toute façon, rappelons-nous qu'à la fin de 1943, peu avant que Maria Martins commence à travailler sur *L'impossible*, Roger Caillois (1913-1978) publie, dans le troisième numéro simple d'*Hémisphères*, une revue franco-américaine de poésie dirigée à New York par Yvan Goll, un essai sur les arbres de la Patelle à Rio de Janeiro, qui s'inclut dans un dossier intitulé « Between the Tropics »<sup>543</sup>. Roger Caillois, déjà reconnu pour ses essais sur les héroïnes sadiques, qui prenaient comme emblèmes la mante religieuse ou la louve-déesse, est intéressé aussi par l'écriture automatique, par la graphie afunctionnelle et sans contrôle individuel ; il évoluait dans cette direction, plus tard intégrée à un volume sur *Les impostures de la poésie*, disant qu'il manquait exactement aux roches la possibilité de croire et de mourir, donc d'être capables d'émouvoir un sujet lui-même mortel, au-dessus de tout, quand elles étaient comparées avec ces autres merveilles fragiles et périssables qui se trouvent dans la nature. C'est au

---

<sup>541</sup> Verissimo, *Chat noir dans le champ de neige*, São Paulo, Société de tetras, 2006, 11<sup>e</sup> éd., p. 96.

<sup>542</sup> Duchamp, Marcel, « Lettre à Maria Martins, 6 mai. 1949 », in : Taylor, Michael, *Marcel Duchamp, Étant donné*, File Déifia, Philadelphia Museum of Art, Yale University Press, 2009, p. 410.

<sup>543</sup> Dans le sixième numéro d'*Hémisphères*, Revue franco-américaine de poésie, le surréaliste grec Nicolas Calas insère un essai sur le mysticisme et nous y lisons aussi un article de Jean-Georges Rueff, « Je viens de Rio ». D'autres essais de Roger Caillois vont être inclus dans son volume sur *Les impostures de la poésie* (édition argentine de 1944, édition Gallimard de 1945), c'est « L'Héritage de la Pythie », formulé, pour la première fois, dans *Les Lettres françaises*, à Buenos Aires, en octobre 1943. Dans cette même revue en avril 1944, Caillois organisait une petite anthologie de « Poètes d'Amérique », pour laquelle il choisit le poème « Arbres » de Jules Supervielle. Maria Martins a eu certainement accès à ces matériels.

contraire, dans ces formes capricieuses de la vie naturelle, que l'homme se reconnaît et néanmoins il s'identifie à un animal qui souffre, néanmoins il envie l'animal heureux, nous dit Caillois, qui a certainement assisté à Paris, aux cours d'Alexandre Kojève (1902-1968) sur Friedrich Hegel et qui connaissait en détail, la dialectique de l'amour et de l'esclavage.

N'oublions pas que la revue *Minotaure* a joué un rôle très important dans ce débat : dans le numéro 3, à la fin de 1933, sont revendiquées les sculptures involontaires nées de la rencontre du hasard objectif et Salvador Dali illustre « La beauté terrifiante et comestible de l'architecture Art nouveau » ; dans le numéro 5 (1934), Max Ernst reproduit *Les mystères de la forêt* ; dans le numéro 9 (août 1936), Roger Caillois a analysé les spectres liés au complexe méridional et dans le numéro suivant, Benjamin Péret a inséré son texte « La nature dévore le progrès » qu'il ouvre, exactement avec une référence explicite à Caillois : « Le soleil qui descend jusqu'au genou écorche vite les spectres qui n'ont pas su se cacher à temps »<sup>544</sup>.

Néanmoins, cette fraternité lacérée entre les oppositions des deux figures informes d'*Impossible*, dérange donc, la contemplation équidistante et indépendante. En admirant, alors, le prodige végétal des arbres araucarias de Patelle à Rio de Janeiro, Caillois observe que :

« Chacun de ces arbres a développé comme une loi personnelle et immuable, déjà contenue dans la semence, de sorte qu'il avait fallu attendre le temps nécessaire pour laquelle chaque espèce acquiert pouvoir et majesté, comme un pouvoir hiératique, comme une élégance réfléchie. La simple durée a suffi pour que ces structures, confiantes en elles-mêmes, dans la force comme dans la grâce, confondent la vie et l'art et se transforment en chefs-d'œuvre. [...] Ces branches tracent de curieux dessins dans le vide, outre le fait de confiner la pure forme d'un arbre en métamorphose, dont les brindilles se séparent et se mélangent, en établissant, de l'un à l'autre, un cours puissant et varié. Il n'y a pas plus abject, que cette accumulation de corps élémentaires, que ces fureurs fixées dans des convulsions morbides. L'art, néanmoins, même en se nourrissant de cette énergie, devrait pouvoir s'ajuster à celui-là et l'agiter pour, néanmoins le contrôler, pour lui enlever un ordre souverain, à partir d'une série de monstres avides, dont déjà s'insinue la chaleur élémentaire, néanmoins, sous son déguisement impassible »<sup>545</sup>.

Bien plus tard, en janvier 1947, son collègue Georges Bataille, reprend, dans le huitième numéro de sa propre revue *Critique*, l'étude de Jean-Paul Sartre (1905-1980) sur Charles Baudelaire (1821-1867), « Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie », qui, associée avec l'essai de Caillois, peut être lue comme un proto-texte

---

<sup>544</sup> Péret, Benjamin, « Le Soleil du mélodrame lacère les êtres vivants, les spectres qui n'ont pas réussi à se cacher à temps [...] La nature dévore le progrès et le dépasse », *Minotaure*, n° 10, hiver 1937, p. 20. En particulier, voir : Ades, Dawn « Créatures hybrides », Cosac, Charles (org) *Maria*, op. cit. , pp. 103-123.

<sup>545</sup> Caillois, Roger, « Les arbres de Patelle », *Les impostures de la poésie*, Buenos Aires, lettres Françaises, Sud, 1944, pp. 14-15.

de l'*Impossible*. Bataille part d'une édition des « Écrits intimes du poète » (Paris : Point du Jour, 1946)<sup>546</sup>, préfacée par l'auteur de *la nausée*, qui prévoit un volume de Sartre dédié à Baudelaire (1946), et qui, avec des modifications ouvrirait plus tard, *La littérature et le mal* (1957)<sup>547</sup>. L'essai en question nous éclaire sur l'œuvre de Bataille, où tout est une méditation sur l'impossible, qui devient, en même temps, une méditation impossible. Dans cet essai, l'auteur de *l'érotisme* réfute frontalement l'introduction de Sartre, sans aucune concession. Bataille fustige Sartre : Indifférent au monde sensible, Sartre se comporte selon Bataille, plus comme un juge que comme un critique pour rapidement conclure que Baudelaire, l'artiste moderne, est condamnable :

« Sartre est résolument étranger à la passion du monde sensible : peu d'esprits se ferment à l'invasion de la poésie avec autant de nécessité que le sien. L'introduction qu'il a écrite pour *Fusées et Mon cœur mis à nu* a la longueur d'un livre, mais ce qu'il veut n'est pas tant de nous ouvrir un peu plus le monde de Baudelaire : il nous parle du poète avec l'intention de le supprimer. Le long travail qu'il publie est moins celui d'un critique, que d'un juge moral, auquel il importe de savoir et d'affirmer que Baudelaire est condamnable »<sup>548</sup>.

Bataille rappelle que Baudelaire admet avoir senti, enfant, deux sentiments opposés, l'extase et l'horreur de la vie. Mais Baudelaire ne voulait pas dire, comme le prétend Sartre, qu'il voulait accéder à l'impossible qu'au fond, il ne pouvait être ; à cela s'ajoute, en outre, selon Bataille, que Baudelaire a voulu l'impossible jusqu'au bout<sup>549</sup>. Une fois que, pour l'auteur des *Fleurs du mal*, la poésie a traversé le simple *Nach-leben* de l'archaïque, c'est toujours le contraire de la poésie ou, en d'autres mots, l'ayant perçu comme fin, elle transforme le primordial en éternel :

« La poésie qui subsiste est toujours un contraire de la poésie, puisque, ayant le périssable pour fin, elle le change en éternel »<sup>550</sup>.

En effet, Baudelaire pense le poétique moins dans des termes de disposition que de dispensation de ses ressources actuelles :

« Je me dois de les dépenser ou de les augmenter » c'est-à-dire, pour citer l'original, « Étant donnés mes ressources actuelles, dois-je les dépenser ou les accroître ? »<sup>551</sup>.

La demande baudelairienne, située dans le carrefour du labyrinthe de sa propre modernité, a la forme d'une hypothèse, d'un théorème moral, de même que la dernière œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donnés*, qui, comme nous le savons, dialogue avec

---

<sup>546</sup> Baudelaire, Charles, « Mon cœur mis à nu », *Écrits intimes du poète*, Paris, Point du Jour, 1946.

<sup>547</sup> Bataille, Georges, *La littérature ou le mal*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>548</sup> Bataille, Georges. « Baudelaire mis à nu. L'analyse de Sartre et l'essence de la poésie », *Critique*, n° 8-9, Paris, jan.-fév. 1947, p. 3.

<sup>549</sup> *Id. ibid.*, p. 17.

<sup>550</sup> *Id. ibid.*, p. 16.

<sup>551</sup> *Id. ibid.*, p. 17.



*l'Impossible* de Maria Martins, "étant donnée" la passion que Duchamp éprouve à l'égard de Maria Martins. La réponse de Baudelaire, dont use Bataille pour réfuter la position sartrienne, est digne, donc de prééminence. Patrick Waldberg (spécialiste de Max Ernst et de Magritte) et Jacques Hérold, ont été les premiers à détacher la subtile syntonie entre les aphorismes baudelairiens et l'"Au revoir à la peinture" de Duchamp<sup>552</sup>. Comme celui de l'an-artiste, le geste baudelairien était aussi ambivalent. D'un côté, les aphorismes de Baudelaire indiquent la volonté d'œuvre, déterminée par la résolution de travail, mais, en même temps, son écriture fragmentaire révèle un long refus de l'activité productive, vu qu'une œuvre meilleure était, pour le poète, le simple synonyme de quelque chose d'hideux, un "paysage fautif". Bataille ne condamne pas cette option baudelairienne, bien au contraire, il y reconnaît un attachement particulier de l'artiste à l'histoire, du moins à la forme que l'expérience de Baudelaire a de l'histoire.

Depuis 1929, au minimum, Karl Einstein (1885-1940), Georges Bataille, Michel Leiris avaient de manière récurrente associé cette "absence de l'œuvre" comme le décès de la peinture, comme signification d'absolu, plus tard reprise par Maurice Blanchot (1907-2003) ; mais Baudelaire, en effet, avant eux tous, a placé aussi dans ces domaines la question cruciale. Ils ont senti qu'un poème de Baudelaire, comme une sculpture de Maria Martins ou une installation de Marcel Duchamp, ne serait pas donnés complètement par leurs "fautes", mais par l'attente historiquement déterminée à laquelle ces "fautes" réagiraient. Pour Bataille, néanmoins, et sans parler peut-être d'une contingence, d'une "inégalable tension", la démarche de Baudelaire n'exprime absolument pas une nécessité individuelle, parce qu'elle est l'effet d'une tension historiquement donnée. En effet, quand nous dépassons l'instance individuelle, la société où le poète a écrit les *Fleurs du mal* devait répondre à deux postulats simultanés, qui ne cessent d'exiger une décision : choisir entre la préoccupation de l'avenir (économiser) et la préoccupation de l'instant présent (dépenser).

---

<sup>552</sup> Waldberg, Patrick, « Nous avons précisé ailleurs les curieuses similitudes entre le titre de *la Mariée mise à nu* de Marcel Duchamp et *Mon cœur mis à nu* de Charles Baudelaire. Si c'était dû à la mémoire inconsciente ou à une simple coïncidence, c'est un fait auquel nous croyons en dépit des différences de tempérament entre deux hommes. Les fusées de Baudelaire percent l'obscurité comme des cris d'angoisse, alors que Duchamp a toujours gardé ses sentiments purement personnels discrètement à l'arrière-plan. Néanmoins, ils joignent des forces sur ce qui pourrait (ce n'est pas aussi incongru que cela pourrait sembler) être nommé le plan hiératique, celui du soi-disant dandysme pour lequel notre grand poète français a ainsi marqué un penchant », *Surréalisme*, Paris, Skira, 1962, p. 39.

La poésie de Baudelaire, conclut Bataille, a suivi une sorte de décomposition, où elle se complaît, de plus en plus négativement, avec le silence de la volonté<sup>553</sup>. Ces idées de Bataille ne semblent pas avoir ému Marcel Duchamp. Son exemplaire de *La Haine de la poésie* (1947), dont l'édition de 1962 s'appelait *Impossible* ne fut pas moins ouvert<sup>554</sup>. Mais il était loin des propres idées de Maria Martins, si nous considérons que *L'impossible* est aussi informe, tel que Bataille l'a définie, dans *Documents* en 1929, pas exactement comme une qualité correctement et raisonnablement stabilisée, mais comme un terme qui sert pour désorganiser et décomposer les normes<sup>555</sup>.

De la même manière, parmi d'autres concepts qui forment le dictionnaire critique de *Documents*, la métamorphose, est un concept fondamental pour évaluer *L'Impossible*, parce que la sculpture est un morceau de vie abandonnée, de la vie nue de ces deux êtres illégaux, Maria Martins et Marcel Duchamp, devant lesquels émerge par signes, selon Bataille, comme devant d'authentiques rebelles, une envie extrêmement inquiétante qu'un stupide sentiment de domination par la pratique artistique ne réussit pas à contrôler en totalité. Dans la métamorphose, fait valoir encore Bataille, se perd l'innocente cruauté, cette opaque horreur du regard, semblable à des petites bulles qui se forment à la surface de la boue, de la topique non seulement kafkaïenne, mais aussi benjaminienne, donc c'était la vie primordiale des borbiers de la protohistoire qui se rejoignaient avec la posthistoire, et tout cela prouve une certaine circularité de l'expérience du moderne, où l'horreur se lie à la vie, comme un arbre à l'éclair<sup>556</sup>.

## **L'Impossible Métaphore d'Adam et Ève**

On peut définir l'obsession de la métamorphose, conclut Bataille, comme une violente nécessité, qui se confond, s'unit, avec chacune de ces saines urgences animales, et qui stimule la personne pour s'éloigner soudain des gestes et des attitudes exigées par sa propre nature humaine, pour se lancer violemment, dans l'abjection. Il y a chez chaque homme, une foi animale cachée comme un condamné dans une prison, et il y a aussi une porte, mais si elle est entrouverte, l'animal sortira dans la rue et ira de par le monde, comme le condamné à la recherche d'alternative ; néanmoins, l'homme tombe

---

<sup>553</sup> Bataille, Georges, "Baudelaire mis à nu", *op. cit.*, p. 25.

<sup>554</sup> Decimo, Marc, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 90.

<sup>555</sup> Bataille, Georges, "Informe", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, vol. 1, p. 217.

<sup>556</sup> *Id. ibid.*, p. 218.

soudain foudroyé et se comporte, comme une bête, sans aucune préoccupation pour provoquer l'admiration poétique du décès<sup>557</sup>.

Roberto Esposito fixe l'origine de deux termes emblématiques, "biopolitique" et "géopolitique", dans l'œuvre de l'historien suédois Johan Rudolf Kjellén (1864-1922)<sup>558</sup>. En effet, dans *Grandes puissances*<sup>559</sup>, en 1905, Kjellén aborde l'analyse de l'État de manière conforme au modèle des organismes naturels, celui de la *forme vivante*<sup>560</sup>, dispositif qui naît, grandit et meurt, néanmoins, dans la confrontation et la tension comme lignes déterministes et libérales, matérialistes et idéalistes, de pensée. Dix ans plus tard, Kjellén publiait un essai sur *les grands pouvoirs du présent*<sup>561</sup> (1915), où il analyse les cas de l'empire austro-hongrois, de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre, des États-Unis, de la Russie et du Japon, qui sera suivi, l'année ensuite, par un essai sur *L'État comme forme vivante*<sup>562</sup> (1916), en fixant ainsi la biopolitique kjellenianienne, dont l'objet est la *politique du peuple*,<sup>563</sup> c'est-à-dire que *le corps du peuple*,<sup>564</sup> qui se manifeste dans les luttes sociales, dans les confrontations et les corporations qui irriguent le dynamisme de la vie communautaire. Euclides da Cunha, parrain de Maria Martins, contemporain de Kjellén, décrit aussi ce même combat dans des termes végétaux, pas très distincts, en fait, de ceux que Caillois utilise dans beaucoup de passages d'*Os Sertões* :

« La lutte pour la vie, qui dans les forêts se traduit comme une tendance irrépressible pour la lumière, en se desserrant, les arbustes des lianes élastiques, se distancient, en fuyant la noyade des ombres vers l'altitude arrêtée par les rayons du Soleil, s'adossant aux troncs séculaires où là, à l'opposé, c'est plus obscur, c'est plus original, c'est plus touchant. Le Soleil est l'ennemi qu'il est nécessaire d'éviter, de tromper ou de combattre. Et en l'évitant il se pressent de quelque manière, comme pour indiquer l'inhumation de quelque fleur moribonde, en enterrant leurs tiges au sol »<sup>565</sup>.

L'anthropomorphisme du végétal est évidente dans le texte d'Euclides da Cunha, comme est évidente la contamination des différents règnes animal/végétal et minéral dans la sculpture *Impossible* de Maria Martins. Dans des termes pratiques, en visitant le jardin Botanique de Calcutta dans les années 1950, Maria Martins évoque une expérience originale pas très éloignée de celle vécue par son parrain Euclides, dans la

---

<sup>557</sup> Bataille, Georges, "Métamorphose", In *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 208.

<sup>558</sup> Esposito, Robert, *Bios. Biopolitique et philosophie*, Turin, Einaudi, 2004, p. 6.

<sup>559</sup> *Stormakterna*.

<sup>560</sup> *Lebensform*.

<sup>561</sup> *Die Grossmächte der Gegenwart*.

<sup>562</sup> *Staat als Lebensform*.

<sup>563</sup> *Volkspolitik*.

<sup>564</sup> *Volkskörper*.

<sup>565</sup> Cunha, Euclides da, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963, 26<sup>e</sup> ed., p. 35.

Caatinga du Sertão, ou par l'ami Caillois, devant les arbres de la Patelle à Rio, qui lance un éclairage spécifique sur l'analyse de la finitude activée par le concept de *L'impossible* :

« L'impression de grandeur que donnent ces arbres immenses, vieux de dizaines d'années, est comparable à ce qu'on sent quand on pénètre, en venant du plein jour, à l'intérieur d'une cathédrale gothique. Le même silence, la même pénombre mystérieuse. Les mêmes bordées d'arcades, ici créées par la nature incomparable. Un arbre se joint à un autre avec lequel il va produire un autre, qui lance une racine dans le sol et qui apparaît plus en avant, formant des arcs, des tours, des galeries sans limites et toujours indissolublement liées »<sup>566</sup>.

Récapitulons la situation décrite par John Milton (1608-1674) dans *Le paradis perdu*: au milieu de la forêt, Adam et Eve, comme les deux figures de *L'Impossible*, choisissent le figuier en colère qui élargit ses bras, en largeur et en longueur, et qui entre dans la terre, recourbé, en coulant à la racine, dont, en retour d'autres espèces apparaissent, toutes des arbres-mains, comme des rejetons. Ils forment là des colonnades, des voûtes, des bordées d'arcades, tous ces endroits sombres, suffisants et aussi amples, où l'écho résonne. Comme ces arbres, aux feuilles larges, longues, simulant des boucliers de l'Amazone, Adam et Eve essayent de tisser des couronnes végétales qui couvrent leurs hontes et diminuent la punition d'avoir été expulsées du Paradis<sup>567</sup>.

Et cette condition barbue d'Adam impose de considérer que, si le figuier Indien évoque la scène originare de la "Création", cette formule de sensibilité biblique a été aussi suffisamment récurrente dans la trajectoire de Marcel Duchamp. En effet, en 1910, l'artiste à ses débuts, réalise une première version fauviste de l'Éden, dans *Au paradis, Adam et Eve*, image qu'il mettra en scène plus tard, en 1924, dans *Entracte*, le film de René Clair (1898-1981) présenté dans les entractes du Ballet *Relâche*, de Francis Picabia. Film dans lequel Duchamp interprétait son propre rôle avec Bronia Perlmutter, dans un *Adam et Eve* très original. Duchamp apparaît comme un Adam barbu, néanmoins, sans poils pubiens et se couvrant le sexe avec une branche d'arbre, probablement un pommier. Man Ray a fixé une image de lui, dans *Ciné-Sketch : Adam et Eve*, qui permet d'affirmer que s'il traite d'un tableau vivant, il s'inspire de la version *Adam et Eve* de Lucas Cranach (1528), toile conservée dans la Galerie des Offices de Florence ; scène, en outre, qui réapparaît, encore une fois, dans l'œuvre graphique de Duchamp, dans *Morceaux choisis d'après Cranach* et dans le texte « Relâche » (1967).

---

<sup>566</sup> Bataille, Georges, « Notre-Dame de Reims », In *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1970, vol. I, p. 611-616.

<sup>567</sup> Milton, John, *Le paradis perdu*, traduction de François de Chateaubriand. Précédée d'une étude de John Lemoine (1882), Paris, Calman Lévy, 1882, pp. 123-127.

## Alexandre Kojève/Maria Martins: Néocolonialisme et anthropophagie

Alexander Kojève (1902-1968) a interprété la dialectique entre l'amour et l'esclavage comme un outil anthropogénique dicté par le désir. Ce mot *désir* tel qu'il l'emploie, est sémantiquement ambigu. Il paraît dériver du latin *desiderare*, et de son acte, *desiderium*, qui signifie "percevoir le manque des astres" et, comme on le remarque, c'est un terme qui vient de la langue des prophéties et des divinations. Dans l'origine du désir, il y a un homme exilé du reste du monde ; néanmoins, quand ce monde préalablement organisé déjà ne lui dit plus rien, voici qu'apparaît en lui le désir qui, pour Alexandre Kojève, comme plus tard pour Jacques Lacan, est toujours désir d'un désir, autoréférence, potentialité et absence d'objet.

N'oublions pas, qu'outre le bronze que Maria Martins a sculpté en 1944, intitulé *Désir imaginant*, Duchamp appelait la poupée d'*Etant donnés*, moulée sur le corps de Maria Martins, "Notre Dame du Désir". En 1948, Maria Martins avait déjà présenté *Brouillard noir*, une sculpture qui simule un artefact de fossile d'arête de poisson post-nucléaire, allusion évidente à Hiroshima et Nagasaki. Au même moment, Alexandre Kojève élabore le concept de "posthistoire" et, dans cette ligne d'analyse qu'il développa jusqu'en 1968, année de son décès, figure la conférence qu'il prononça à Düsseldorf, à l'invitation de Carl Schmitt (1888-1985), sur « Le colonialisme dans la perspective européenne », sorte de fondation postcoloniale des sociétés de contrôle.

Kojève concevait, en peu de mots, que le colonialisme était un concept qui décrivait une société où la plus-value déjà ne s'obtenait plus à titre privé, comme dans le capitalisme classique, ni à l'intérieur des pays centraux, mais dans les pays périphériques néo-colonisés, dans lesquels il prouvait que le capitalisme déjà n'existait plus dans le monde post 1945 et ce que nous avons depuis lors, c'est une nouvelle forme de colonialisme, affiliée au capitalisme expansionniste et financier. Cependant, comme la différence entre les économies afro-asiatiques et sud-américaines et les pays dominants tend à augmenter de plus en plus, ce qui rend l'instabilité aussi cyclique et aussi apocalyptique, donc pour sauver cet état de choses qui précipiterait sans doute la Troisième Guerre Mondiale, le diagnostic de Kojève pouvait donner au colonialisme contemporain un "choc de fordisme", parce que la coutume de se diviser persiste dans

des économies pauvres et est propre au système néocolonial. Le titre d'un des écrits les plus percutants de Kojève, est précisément, *Ford est Dieu, Marx est son prophète*<sup>568</sup>.

C'est en le citant, donc, qu'arrivé à ce point où il a rappelé la relation entre désir, posthistoire et post-colonialisme, nous en venons à la conclusion que Maria Martins trouve en 1961, en Asie, chez Gandhi et Nehru, l'aide enfin, pour donner un autre sens à *L'impossible* de l'artiste :

« Le futur proche se montre menaçant pour l'Asie, surtout pour l'Inde, tout autant que pour l'Amérique du Sud et, surtout, peut-être pour le Brésil (prémonition du coup d'état de 1964). La politique internationale se trouve chaque jour plus obnubilée. Chaque jour plus perversément, les deux Grands dominés par leur vanité illimitée traînent sans hésiter le monde au bord de la catastrophe, afin de mesurer le pouvoir dont ils disposent et la faculté de chaque fois mieux expliquer hypocritement leur bonne volonté et leur désir de paix et de concorde »<sup>569</sup>.

Maria Martins utilise ici le concept "obnubilé", qui a servi à Araripe Junior<sup>570</sup>, pour élaborer une appréhension proto-anthropophage de la culture brésilienne, et l'a projeté dans le monde postcolonial comme un tout. Rappelons ici, les charges anticoloniales d'Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage* dénonçant les colonisateurs prédateurs et la filiation entre lui et Maria Martins est on ne peut plus limpide. De tout cela, se détache selon Maria Martins le constat que, dans l'esprit ancien, partout où ils sont passé :

« Les colonisateurs imposèrent le sens du sacré inhérent à la vie: non seulement dans l'Inde, mais aussi au Mexique, au Pérou, en Colombie, au Brésil comme les noms et la séquence qu'ils utilisèrent. Le capitalisme du XIX<sup>e</sup> siècle, comme les missionnaires mandatés par l'Occident, ont commis l'erreur innommable de leur imposer une civilisation pour laquelle ils ne sont pas préparés et qu'ils ne désiraient pas, mais seulement, qui sait, pour rendre leur propre séjour dans ces lieux plus confortable. Aujourd'hui, les États-Unis, dans l'orgueil de leur succès, supposent naïvement, que des millions et des millions d'êtres humains aspirent docilement à suivre leur manière de vivre - *Our way of life*. Ce sont les mêmes prémisses simplistes, le même mirage d'universalisme qui règne dans l'esprit communiste, également persuadé d'être lui, la seule solution idéale du problème »<sup>571</sup>.

Et là est la grande catastrophe selon Maria Martins : la société contemporaine, sans tenir grand compte des différences de partis ou d'idéologies, tend à exiger que tous les peuples se modèlent exactement sur une seule image globale, libérale ou communiste. Ainsi comme le dénoncent Alexandre Kojève ou Carl Schmitt, ils ne voient plus, dans le sujet, le fondement de décisions, mais seulement un vide, une lacération interne

---

<sup>568</sup> Legrand, Gérard, « Kojève, Alexandre (1902-1968), Ford est Dieu, Marx est son prophète », *Le colonialisme dans une perspective européenne*, conférence à l'université de Düsseldorf, 1957. *Encyclopædia Universalis* [en ligne],

<sup>569</sup> Martins, Maria, *Asia major*, op. cit. , p. 134.

<sup>570</sup> Araripe, Junior (Fortaleza, 1848-Rio de Janeiro, 1911), avocat, critique littéraire et écrivain brésilien, parent de José de Alencar. Membre fondateur de l'Académie brésilienne des lettres. Auteur des *Lettres sur la littérature brésilienne*, 1969, de *Jacina Maraba*, 1875, et de *Quilombo dos palmares*, 1882.

<sup>571</sup> Martins, Maria, « Hasard hagard », *Asia Major*, op. cit. , p. 135.

provoquée par la dépense de quelqu'un sans pouvoir, produisant néanmoins, l'ambivalent état d'excès contemporain. Maria Martins est consciente du scénario qui se dessine et dont la crise précipitera par la suite, le coup d'état militaire au Brésil en 1964. Elle dénonce le règne d'un absolu délirant (*Hasard hagar*, 1947) :

« Ils veulent que l'Asie ou l'Amérique du Sud suivent obligatoirement ici les moindres tracées de l'une ou l'autre idéologie. Ils veulent obliger l'humanité à un unique type d'existence universelle - nivellement humiliant et inacceptable de la diversité et de la destination des nations, des races, des religions, des habitudes et même des civilisations, cela devient la croisade de l'unification de la pensée et de l'esprit, un attentat contre la vie des peuples. Même les solutions désirées ne seront plus ni désirées ni même supportées quand cela reviendra à signifier le triomphe d'une civilisation, d'une idéologie sur l'autre, dont elle devient le tuteur discrétionnaire »<sup>572</sup>.

Alors, *L'Impossible* émerge comme la métaphore sculpturale de la situation insoluble des pays non alignés face aux deux blocs, américain/soviétique, figure double de la dualité imposée au monde entier dans le contexte de la guerre froide. En écho, Oswald de Andrade proclamait déjà en 1929 :

« Nous sommes contre les fascistes de toute espèce et contre les bolchevicks également de toute espèce. Dans ces réalités politiques, ce qu'il y aura de favorable à l'homme biologique, nous le considérerons comme bon. Et nôtre. De même que notre attitude en face du "primat du Spirituel" ne peut être que l'irrespect, notre attitude devant le marxisme sectaire sera également une attitude de combat. Parce qu'il s'est transformé en une force négative de la libre expansion humaine sur la planète libre »<sup>573</sup>.

## Résurgences des *Bichos anthropophages*

La prédominance d'animaux mythiques ou hybrides qui règne dans la production sculpturale de Maria Martins renvoie bien sûr aux *Bichos anthropophages* de Tarsila do Amaral, qui seront repris ultérieurement par Lygia Clark dans les années 1960.

Dans l'évolution du travail de Maria Martins, les animaux comme des araignées et, particulièrement, des serpents sortent de l'univers des légendes amazoniennes pour pénétrer le monde symbolique du désir. Le serpent, dans des œuvres comme *La femme a perdu son ombre*, de 1946, et *Néanmoins*<sup>574</sup>, de 1944, devient un symbole récurrent dans ses sculptures, chargé de multiples significations comme la sagesse, la liberté, la

---

<sup>572</sup> *Id. ibid.* , p. 136.

<sup>573</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.* , p. 286.

<sup>574</sup> *However.*

sexualité et se rattache à la réalité. La figure exhibe un corps longiligne de femme. De sa tête sortent deux serpents. L'image de la femme libérée a passé les limites de son ombre portée au sol, qui disparaît symbolisée par deux serpents qui sortent de sa tête, probablement en faisant référence à ses pensées érotiques. Voir la planche d'illustrations n°16, illustrations n° 11 & 12.

*However* exhibe le serpent du désir, qui emprisonne un corps de femme, en s'enroulant autour de lui et en le comprimant. Dans sa version plus monumentale, de 1947, qui reçoit dans le titre deux points d'exclamation, *However !!*, le serpent saisit les jambes de femme en direction du sol, tandis que de sa tête, sortent deux ailes. L'œuvre confronte deux forces opposées : la liberté de l'imagination et la vie sociale, qui la limite et l'emprisonne, en la clouant au sol, version renouvelée du conflit freudien entre principe de plaisir et principe de réalité. Voir la planche d'illustrations n°16, illustration n°9.

Dans la même lignée d'appropriation d'images d'animaux qui se matérialisent dans des spectres du désir humain, cette petite œuvre *Araignée*, de 1946. Avec ses jambes entrelacées et protubérantes, l'*Araignée* de Maria Martins présente des formes qui rappellent une fusion de membres humains. Elle reflète aussi la nature cannibale associée à cet animal, dont les femelles dévorent leurs mâles après la copulation. Cette sculpture de Maria Martins n'est pas sans rappeler certaines sculptures zoomorphiques et arachnéennes de Germaine Richier (1902-1959) qui lui sont contemporaines, et anticipe aussi, sur la série d'*Araignées* monumentales, que Louise Bourgeois (1911-2010) réalisera plus de trente ans après.

## **Marginalisation finale**

Avec le passage du temps, surtout à partir de 1950, en coïncidant avec le retour de Maria Martins au Brésil en pleine floraison de l'influence constructiviste dans les arts, certaines œuvres de l'artiste semblent cheminer en direction de l'abstraction. Malgré cela, par l'évidente négociation de contrastes, l'artiste continue à manipuler de forts chargements symboliques et narratifs, qui transforment chacune de ses œuvres en mythes qui commentent l'histoire humaine. L'œuvre *L'addition de nos jours*, de 1954-55, est un exemple de cette phase, où la sculpture se transforme en totem d'un cérémonial mystérieux sur le temps et la féminité. L'œuvre présente un énorme squelette qui débouche, dans son dessus, dans une minuscule "tête", avec une forme qui



rappelle un bouton de fleur ou une vulve. Ici, dans le contraste entre la solidité implacable du squelette au-dessous et la délicatesse de la forme au-dessus, structurée en pleins et vides, Maria tisse une poésie commentant la sexualité féminine, la création de la vie et la fuite du temps. Tandis qu'aux États-Unis dans les années 1940 Maria Martins avait essayé d'acquiescer la reconnaissance et la complicité du milieu artistique, particulièrement par les artistes associés au mouvement surréaliste, à son retour au Brésil, dans les années 1950, l'artiste commence à souffrir d'une certaine hostilité.

Différemment d'une artiste comme Tarsila d'Amaral qui, dans les années 1920, revient de France, stimulée par un mouvement collectif pour la construction d'une pensée artistique, capable de comprendre et rediffuser les formes novatrices et la dynamique de valeurs culturelles brésiliennes, Maria Martins, lors de son retour au Brésil, ne s'adapte pas à la mode concrétiste brésilienne. La marginalisation de Maria Martins est due aux conceptions de l'artiste qui créait des sculptures motivées par une impulsion émotionnelle, antirationaliste, les rendant étrangères à un engagement constructiviste alors dominant au Brésil. Sa liberté et sa vocation créatrices contredisent un contexte sous influences internationales apportées au Brésil par la 1<sup>e</sup> biennale d'Art de São Paulo en 1951, produisant un énorme intérêt pour l'art abstrait et constructiviste, alors dominant en Occident.

En vérité, Maria Martins a été une des personnalités qui ont aidé à concevoir et à concrétiser la 1<sup>e</sup> Biennale. Dans sa première édition, Maria a participé à la sélection comme artiste brésilien invité et unique femme aux côtés de Bruno Giorgi (1905-1993), de Portinari, de Di Cavalcanti, de Lasar Segall, Livio Abramo (1903-1993), Oswaldo Goeldi et Victor Brecheret (1894-1955). Dans la seconde, elle a reçu le second prix de la Biennale et, dans la troisième, en 1955, le premier prix du Meilleur Sculpteur Brésilien. Dans la sélection de 1955, aux côtés de Maria Martins, exposaient des artistes comme Lygia Clark, Lygia Pape, Luiz Sacilotto (1924-2003), Mauricio Nogueira Lima (1930-1999), Geraldo de Barros (1923-1998), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Fiaminghi Hermelindo (1920-2004) et Judith Lauand (1922), directement liés à l'art concret déjà établi considérablement au Brésil, à travers les groupes *Front* à Rio de Janeiro et *Rupture* à São Paulo. Au passage, il est remarquable que cette Biennale ait donné lieu à la présence simultanée de Maria Martins et de Lygia Pape et Lygia Clark, comme anticipation de la continuité anthropophage intergénérationnelle. En 1956, à l'occasion de son exposition dans le Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro, devant la

sévérité d'une critique moderniste en relation à son travail, Maria Martins écrit dans son catalogue :

« Peu importe cette forme d'expression ou celle-là, dès lors que l'artiste transmet le message qui est le sien et dans son idiome propre, et n'utilise pas cette espèce de caprice bien des fois responsable de la grande pauvreté d'artistes de réelle valeur. Pour mieux m'expliquer je dis que pour moi, quand dans une peinture ou une sculpture rejaillit à première vue l'école ou le mouvement auquel prétend s'affilier son auteur, sans qu'une telle peinture réveille un plus grand intérêt d'admiration ou même de répulsion, cette œuvre ne dépasse pas le caprice et n'aura pas de postérité, bien qu'elle connaisse un succès momentané »<sup>575</sup>.

Mario Pedrosa (1900-1981), décrivait ainsi son travail :

« Les volumes dans sa sculpture en bronze, métal sans à-coups ou en bois, n'ont pas de consistance, pas d'articulation ou de hiérarchie de plans. Ils tendent à s'égaliser les uns aux autres, traités comme s'ils étaient seulement une surface vidangée ou une surface poreuse [...] Dans des phases postérieures, les volumes massifs se vident, ouvrent des brèches en elles et l'espace entourant tend à les pénétrer »<sup>576</sup>.

Contrairement à ce qu'en dit la critique constructiviste de Mario Pedrosa, la sculpture de Maria Martins ne subit aucune compromission formelle. Dans la métamorphose anthropophage entre l'humain, l'animal et le végétal, Maria Martins construit une réserve biologique propre, un biotope fantastique, capable dans sa symbiose métaphysique, de capter et de synthétiser les aspects de la vie, par sa carnation, sa symbolique, sa solidité, son érotisme et sa présence. Dans ce sens, comme c'est heureusement arrivé récemment avec Louise Bourgeois<sup>577</sup>, il faut replacer Maria Martins à l'intérieur de l'histoire de l'art moderne occidental, qui pratiquement l'a ignorée. Pour cela il est de plus nécessaire, néanmoins, de réviser et de redéfinir les propres règles de cette même histoire en y faisant place à cette anthropophagie féminine brésilienne.

Quoiqu'il en soit, cette exposition de Maria Martins au MAM de Rio de Janeiro ne constitue pas la fin de sa carrière, car elle va continuer à produire des œuvres monumentales, qui soutiennent la comparaison avec celles d'Henry Moore (1898-1996) ou de Constantin Brancusi, avec lesquelles elle atteint une épure organique qui tend vers l'abstraction comme *Calendrier d'éternité* et *Chant de nuit* qui toutes les deux, datent de 1968. Dans ces œuvres ultimes, se lit la permanence anthropophage de sa démarche,

---

<sup>575</sup> Martins, Maria, *Maria Martins, catalogue d'exposition*, Musée d'art moderne, Rio de Janeiro, 1956.

<sup>576</sup> Pedrosa, Mario, « Maria, le sculpteur », *Journal du Brésil*, 27 avril 1957.

<sup>577</sup> Louise Bourgeois partage des caractéristiques variées avec Maria Martins. Les deux artistes vont vivre aux États-Unis dans la même période et ont des rapports avec le milieu artistique new-yorkais. Toutes les deux construisent des images oniriques à partir de questions autobiographiques liées au désir et à la condition féminine, en utilisant, de même, une iconographie comparable, comme celle des araignées.

qui lui permet de maintenir son autonomie et son authenticité tout en égalant la démarche des plus grands sculpteurs occidentaux de l'après guerre.

## Synthèse de la première période de l'anthropophagie féminine

Ainsi, nous avons déjà démontré la pérennité de ce noyau initial de l'anthropophagie féminine constitué par ces trois femmes artistes qui ont inventé l'esthétique anthropophage à travers les notions organiques appliquées à la peinture et à la sculpture.

Anita Malfatti a eu le mérite d'initier la modernité brésilienne en généralisant l'appropriation de la démarche expressionniste par la simplification et la déformation expressive du dessin et de la couleur en la recontextualisant et en la "brésilianisant" par ses peintures *Caboclinha*, *Tropical*, *Noire bahianaise*, datant toutes de 1917. Son rôle comme déclencheur du modernisme est incontestable à travers l'écho qu'a eu son exposition à São Paulo en 1917, son implication dans le *Groupe des Cinq*, son influence déterminante sur Tarsila do Amaral, sa participation centrale à la "Semaine de l'art moderne" en 1922.

Tarsila do Amaral est à juste titre considérée comme celle qui en 1928 a inventé l'anthropophagie en peinture et en titre à travers ses toiles *Abaporu* et *Antropofagia*. Son évolution avait anticipé cette irruption dès 1924, par sa toile pré-anthropophage *A negra*. Son rôle central d'initiatrice de l'anthropophagie féminine réside dans le fait d'avoir inventé un ensemble de notions anthropophages spécifiques comme : l'appropriation sélective, la généralisation de la métamorphose, l'hybridation des règnes animal/végétal/minéral, la gestation, la floraison, à travers des thèmes et motifs récurrents comme l'œuf, le *Bicho*, le paysage anthropophage.

Maria Martins va s'approprier l'onirisme surréaliste et va le "brésilianiser" en le reliant aux religions afro-brésiliennes, aux mythes et au panthéon religieux des Indiens de l'Amazonie, en étendant l'anthropophagie plastique à la sculpture. Elle incarne l'anthropophagie féminine par sa faculté de généraliser et d'inventer de nouvelles métamorphoses tridimensionnelles en leur donnant des significations profondes et inédites, érotiques, politiques, poétiques, philosophiques, etc. Elle constitue ainsi le chaînon manquant avec cette résurgence rhizomique de l'anthropophagie féminine qui

va se produire peu de temps après, avec un autre trio de femmes artistes anthropophages composé de : Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino. Nous verrons dans la partie suivante la continuité entre cette anthropophagie féminine initiale et cette génération qui va émerger dans les années 1950-1980. Ce qui demeure remarquable dans cette première période de l'anthropophagie féminine, c'est que la dévoration de l'autre par l'appropriation se conjugue avec l'intégration des apports exogènes, leur "brésilianisation" qui dépasse de beaucoup la parodie ou le plagiat, qui ne peut se réduire à un mimétisme néocolonial ou à une simple digestion. Au contraire, nous voyons toute la richesse des créations de ces femme artistes, qui s'émancipent et proclament leur singularité, comme l'œuvre de Maria Martins : « N'oublie jamais que je viens des Tropiques ! ».



## **PARTIE 3**

### **RESURGENCE ANTHROPOPHAGE (1959-2014)**

Quelles continuités entre le noyau initial et cette résurgence anthropophage ? Quelles continuités entre Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins et Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão ?



# 1-RESURGENCE DU RHIZOME ANTHROPOPHAGE ?

## 1- Pourquoi un rhizome anthropophage ?

Nous faisons ici référence à la définition du rhizome donnée par Gilles Deleuze (1925-1995) et Félix Guattari (1930-1992) :

« Le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimension, mais aussi comme ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphosera en changeant de nature. [...] A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure arbre. Le rhizome est une anti-généalogie. [...] Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »<sup>578</sup>.

L'assemblage "rhizome-anthropophage" traduit ici la discontinuité temporelle et le surgissement imprévisible qui caractérise les périodes de l'anthropophagie féminine brésilienne, même si Maria Martins expose en 1955, à la 2<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en même temps que Lygia Clark et Lygia Pape, qui ne se sont pas encore engagées dans l'appropriation anthropophage qui les caractérisera par la suite. Il est aussi plus adapté pour caractériser tout aussi bien la première période et la deuxième comme des plateaux, selon la définition que les mêmes auteurs en donnent :

« Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. [...] Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »<sup>579</sup>.

Nous verrons aussi que cet assemblage "rhizome-anthropophage" semble aussi s'appliquer à la démarche discontinue de ces artistes-femmes anthropophages, en ce qu'il permet de comprendre leurs allers-retours entre les différents domaines d'expression plastiques, théâtraux, cinématographiques, etc. et leurs démarches d'appropriation multiples et divergentes des apports exogènes.

---

<sup>578</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, « Introduction : rhizome », in : *Mille plateaux, Capitalisme ou schizophrénie*, Paris, Minuit, coll. Critiques, 1980, p. 32.

<sup>579</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, « Introduction : rhizome », *op. cit.*, p. 33.



## Relations avec le noyau fondateur ?

Y'a t-il un lien objectif persistant qui relie l'œuvre plastique et les démarches d'Anita Malfatti, de Tarsila do Amaral et Maria Martins, avec celles de Lygia Clark, Lygia Pape et Anna Maria Maiolino comme première résurgence rhizomique de l'anthropophagie ? Le *Manifeste Néo-concret* de 1959, semble apparaître comme une manifestation de recentrage de l'art brésilien qui va renouer avec ses propres constantes autonomes et organiques : y a t-il alors résurgence de l'anthropophagie avec digestion des avant-gardes européennes de l'entre deux guerres et de l'après guerre, motivée par l'appropriation sélective et la prise de distance avec la dimension mécaniste et déshumanisée de l'art concret européen ? Quelle est la place dans cette résurgence de l'anthropophagie féminine, des notions féminines et anthropophages antérieures : notions d'incorporation, d'ovulation, de fécondation, de matrice mais aussi celles de renaissances, de métamorphoses, d'hybridations et de métissages ? Quels liens permanents seront revendiqués entre Tarsila Do Amaral, Maria Martins, Lygia Clark, Lygia Pape et Anna Maria Maiolino, dans cette anthropophagie féminine ? Nous verrons aussi si nous retrouvons ces notions porteuses d'anthropophagie féminine jusque chez Adriana Varejão. Nous étudierons les relations avec l'actualité de l'art contemporain international : spécificités et parallèles, dans les remises en questions de l'art, de l'œuvre, de l'artiste et du marché de l'art. Nous pouvons tracer ici les grandes lignes de notre enquête pour sonder les démarches, les œuvres, afin de connaître:

- a) Le dépassement de l'art concret par le *Manifeste Néo-concret* : l'évolution parallèle chez ces artistes est-elle en relation avec ce qui se passe en Europe et aux USA ? Quelles en sont les spécificités anthropophages ? Pourquoi cette évolution en débordant le néo-concrétisme débouche-t-elle sur une recherche de l'organicité aussi bien chez Lygia Clark et Lygia Pape que chez Anna-Maria Maiolino ?
- b) La continuité dans l'appropriation des *Happenings* et performances chez ces femmes artistes : quelles sont les relations avec ce qui se passe en Europe et aux USA ? Existe-t-il là aussi des spécificités anthropophages dans les performances de Lygia Clark, de Lygia Pape et d'Anna-Maria Maiolino ? En quoi divergent-elles de celles d'Hélio Oiticica, d'Arthur Barrio et de Cildo Meirelles ?

- c) Les raisons des recherches de participation des spectateurs, chez Lygia Clark et Lygia Pape : quelle influence entre les *Propositions sensorielles* de Lygia Clark et ce qui se passe en Europe et aux USA ? Quelles en sont les spécificités anthropophages ? Quelles convergences avec les *Parangolés* d'Hélio Oiticica ?
- d) L'appropriation du *Body art* chez Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolina : quels liens avec ce qui se passe en Europe et aux USA ? Existe-t-il des spécificités anthropophages ?
- e) L'intégration des Installations chez Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão : quelles relations avec les pratiques étrangères ? Quelles spécificités anthropophages ?

## 2- PRESENTATIONS SUCCINTES

### 1) Lygia Clark

Lygia Pimentel Lins (Belo Horizonte MG 1920-Rio de Janeiro RJ 1988). Peintre, sculpteur. Elle s'installe à Rio de Janeiro en 1947, et s'initie à l'art avec Burle Marx (1909-1994). De 1950 à 1952, elle vit à Paris, où elle étudie avec Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) et Isaac Dobrinsky (1891-1973). De retour au Brésil, elle intègre le Groupe *Front*<sup>580</sup> dont Ivan Serpa (1923-1973) est à la tête. Elle est l'une des fondatrices du *Groupe Néo Concret*<sup>581</sup> et participe, en 1959, à sa première exposition. Elle quitte peu à peu la peinture pour se livrer à des expériences avec des objets tridimensionnels. Ses œuvres demandent la participation du spectateur: ce sont des constructions métalliques et géométriques articulées par des charnières, comme la série *Animaux*<sup>582</sup>, de 1960. La même année, elle enseigne les arts plastiques à l'Institut National d'Education des Sourds. Elle se consacre à l'exploration sensorielle dans des travaux comme *La Maison Est le Corps*<sup>583</sup>, de 1968. Elle participe aux expositions « Opinion 66 »<sup>584</sup> et « Nouvelle Objectivité Brésilienne »<sup>585</sup> au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Lygia Clark vit à Paris de 1970 à 1976, où elle enseigne à la Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, à l'Université de Paris I, Panthéon- Sorbonne. Elle s'écarte de la production d'objets esthétiques pour travailler principalement sur des expériences corporelles dans lesquelles toute matière établit un rapport entre les participants. Elle retourne au Brésil en 1976 pour se consacrer désormais aux possibilités thérapeutiques de l'art sensoriel et des objets relationnels qui s'y réfèrent. À la fin de sa vie, elle considère que son travail n'est définitivement pas du domaine de l'art mais de celui de la psychanalyse. C'est à partir de 1980 que son œuvre obtient la reconnaissance internationale. Des rétrospectives qui lui sont consacrées sont organisées dans plusieurs capitales.

---

<sup>580</sup> *Grupo Frente.*

<sup>581</sup> *Grupo Neoconcreto.*

<sup>582</sup> *Bichos.*

<sup>583</sup> *A Casa É o Corpo.*

<sup>584</sup> *Opinão 66.*

<sup>585</sup> *Nova Objetividade Brasileira.*

## Démarche

Lygia Clark a réalisé des installations et a travaillé le corps avec le *Body art*. En 1954, elle inclut le cadre comme élément plastique dans ses œuvres, par exemple *Composition n°5*<sup>586</sup>. Ses travaux se dirigent vers "la ligne organique" qui apparaît à la jonction de deux plans, comme celle de l'interstice entre la toile et le cadre. De 1957 à 1959, elle réalise des compositions en noir et blanc, formées de plaques de bois juxtaposées recouvertes de peinture industrielle appliquée au pistolet, dans lesquelles la ligne organique est mise en évidence ou bien disparaît selon les couleurs utilisées. Selon l'historienne d'art Maria Alice Milliet<sup>587</sup>, Lygia Clark est, parmi les artistes liés au concrétisme, celle qui comprend le mieux les rapports spatiaux du plan.

La démarche avec laquelle elle explore les possibilités expressives des plans l'amène à les dédoubler, comme dans *Cocons*<sup>588</sup> (1959), composés de plaques de métal fixées au mur, pliées de sorte à créer un espace interne, donc à passer à la tridimensionnalité. La même année, elle prend part à la 1<sup>ère</sup> Exposition d'Art Néo-Concret. Le néo-concret se définit comme une prise de position par rapport à l'art concret exagérément rationnel. Le mouvement néo-concret est formé par des artistes qui ont l'intention de poursuivre leurs travaux sous formes d'expériences, de découvertes de solutions propres qui intègrent auteur, œuvre et spectateur.

Lygia Clark commence, en 1960, les *Animaux*<sup>589</sup>. Ce sont des œuvres tridimensionnelles constituées de plaques de métal poli unies et articulées par des charnières. Elles sont novatrices car elles encouragent la manipulation de la part du spectateur, ce qui, conjugué à la dynamique de la propre pièce, résulte en de nouvelles configurations. En 1963, elle commence à réaliser les *Grimpants*<sup>590</sup>, formés par des spirales de métal ou de caoutchouc, comme *Œuvre-Molle*<sup>591</sup> (1964), qui, de par leur malléabilité, peuvent s'appuyer contre différents supports occasionnels, tels que des troncs d'arbre ou des échelles. Sa recherche s'oriente vers une participation encore plus intense du public.

---

<sup>586</sup> *Composição n° 5*.

<sup>587</sup> Milliet, Maria Alice, *Lygia Clark : obra-trajeto*, São Paulo, Edusp, 1992, p. 44.

<sup>588</sup> *Casulos*.

<sup>589</sup> *Bichos*.

<sup>590</sup> *Trepantes*.

<sup>591</sup> *Obra-Mole*.

*En Marchant*<sup>592</sup>(1964) est l'œuvre-charnière de cette transition. Le spectateur-participant crée un ruban de Moebius<sup>593</sup>: il coupe une bande de papier, tord une des extrémités et joint les deux bouts en contrariant le recto-verso. Puis il la coupe uniformément dans le sens de la longueur. Au fur et à mesure qu'il coupe, la bande se dédouble en formant des entrelacs de plus en plus étroits et complexes. Il expérimente ainsi un espace dénué d'endroit ou d'envers, de recto-verso, ne se livrant qu'au plaisir de parcourir la bande. C'est ainsi qu'il réalise sa propre œuvre d'art. Par la suite, Lygia Clark commence à travailler le domaine du corps.

Ces travaux ont pour but d'amplifier la perception, de convoquer la mémoire refoulée ou de provoquer des émotions différentes. Son rôle en tant qu'artiste est de proposer ou de canaliser les expériences. Par exemple, dans *Gants Sensoriels*<sup>594</sup> (1968), elle se livre à la redécouverte du toucher par le biais de balles de différentes grosseurs, poids et textures. Dans *Le Moi et le Toi : Série Vêtement-Corps-Vêtement*<sup>595</sup> (1967), un couple revêt les combinaisons intégrales qu'elle a confectionnées. Elle a glissé dans la doublure différents matériaux. Les ouvertures réalisées dans ces vêtements procurent, par l'exploration tactile, une sensation féminine à l'homme et masculine à la femme. Clark réalise à la Biennale de Venise l'installation *La Maison Est le Corps : Labyrinthe*<sup>596</sup> (1968) qui offre une expérience sensorielle et symbolique de la reproduction. Le visiteur pénètre dans une structure de 8 mètres de long et passe par des sas sensoriels dénommées "pénétration", "ovulation", "germination", "expulsion".

De 1970 à 1975, Lygia Clark propose des activités artistiques dans ses cours à la Faculté d'Arts Plastiques Saint Charles, à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. La pratique artistique y est comprise comme une création conjointe et transitoire vers la thérapie. Dans *Tunnel*<sup>597</sup> (1973), les personnes parcourent un tube de tissu de 50 mètres de long, où les sensations de claustrophobie et d'étouffement s'opposent à celles de la naissance, à travers des ouvertures que Lygia Clark a percées dans le tissu. *Cannibalisme*<sup>598</sup> et *Nounou Anthropophagique*<sup>599</sup> (tous deux de 1973) font allusion aux

---

<sup>592</sup> *Caminhando*.

<sup>593</sup> August Ferdinand Moebius (1790-1868), mathématicien allemand.

<sup>594</sup> *Luvras Sensoriais*.

<sup>595</sup> *O Eu e o Tu : Série Roupa-Corpo-Roupa*.

<sup>596</sup> *A Casa É o Corpo : Labirinto*.

<sup>597</sup> *Túnel*.

<sup>598</sup> *Canibalismo*.

<sup>599</sup> *Baba Antropofágica*.

rituels archaïques de cannibalisme en tant que processus d'absorption et d'incorporation de l'autre. Dans le premier, le corps d'une personne allongée est recouverte de fruits qui sont dévorés par d'autres qui l'entourent avec les yeux bandés; dans le second, les participants mettent dans leurs bouches des bobines de fil de plusieurs couleurs puis les déroulent lentement avec les mains pour recouvrir le corps d'une personne allongée par terre. À la fin, tous s'emmêlent dans les fils.

À partir de 1976, Lygia Clark se consacre à la pratique thérapeutique en se servant d'*Objets Relationnels*<sup>600</sup> qui peuvent être, par exemple, des sacs plastiques pleins de graines, d'air ou d'eau; des collants contenant des boules, des pierres et des coquilles. Dans la thérapie, le patient crée des rapports avec les objets par le biais de leur texture, poids, taille, température, sonorité ou mouvement. Ils lui permettent de revivre, dans un contexte régressif, des sensations enregistrées dans la mémoire de son corps, liées à des phases de sa vie antérieures à l'acquisition du langage.

La démarche de Lygia Clark s'achemine dans le sens de la non-représentation et du dépassement de l'art. Elle propose la démythification de l'art et de l'artiste ainsi que la désaliénation du spectateur qui partage la création de l'œuvre. À mesure qu'elle amplifie les possibilités de perception sensorielle dans ses travaux, elle intègre le corps à l'œuvre, individuellement ou collectivement. Elle se consacre finalement à la pratique thérapeutique. Selon Maria Alice Milliet, elle se distingue particulièrement dans sa détermination à mettre en œuvre et à traverser les territoires dangereux de l'art et de la thérapie<sup>601</sup>.

## 2) Lygia Pape

Dès lors qu'il est question d'art et d'engagement, il n'est pas possible de passer sous silence l'immense artiste que fut Lygia Pape (1927-2004) qui forma avec Lygia Clark et Hélio Oiticica ce noyau d'artistes à l'origine de cette résurgence de l'anthropophagie brésilienne pour lutter politiquement, intellectuellement et artistiquement contre la dictature des généraux entre 1964 et 1985. L'artiste brésilienne

---

<sup>600</sup> *Objetos Relacionais*.

<sup>601</sup> Milliet, Maria Alice, *Lygia Clark : obra-trajeto*, op. cit., p. 45.

Lygia Pape est née à Nova Friburgo (État de Rio de Janeiro) en 1927. Formée par les artistes Fayga Ostrower et Ivan Serpa, Lygia Pape fut à l'origine diplômée de philosophie et d'esthétique, elle devint une figure charismatique de la gauche radicale brésilienne et une artiste internationalement reconnue. Lygia Pape a pratiqué un art sociopolitique aux formes multiples. Créatrice reconnue à travers la biennale de São Paulo, où elle aura exposé depuis 1955 et récemment en 1998, jusqu'à la biennale de Venise de 2003, où elle participe à l'exposition « Station Utopia »<sup>602</sup>, elle aura écrit, milité, réalisé des films et exploré toute la gamme des arts visuels jusqu'au multimédia d'une manière inédite et subversive.

## Démarche

Lygia Pape suit les cours du professeur Fayga Ostrower (1930-1992) au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. Elle est cinéaste et fait partie du *Cinéma nouveau*<sup>603</sup> brésilien avec Glauber Rocha, et simultanément pratique la sculpture et la gravure. Elle participe au groupe *Frente* dans les années 1950 et fait partie des sept signataires du « Manifeste Néo concret » en 1959. La rupture néo concrète dans l'art brésilien s'est produite en mars 1959, à travers la publication du « Manifeste Néo concret » du groupe éponyme. Il y a un parallélisme évident entre Lygia Clark et Lygia Pape par rapport à leur évolution respective dont le point de départ est l'adhésion au manifeste néo-concret. Cette rupture survient à l'intérieur du mouvement concret du début des années 1950, entre les artistes du *Groupe Frente*<sup>604</sup>, localisé à Rio de Janeiro, et ceux du *Groupe Rupture*<sup>605</sup>, situé à São Paulo.

Si l'art est fondamentalement un moyen d'expression et non une production à tendance industrielle, c'est parce que l'acte artistique se fonde sur l'expérience définie dans le temps et l'espace. A l'empirisme et à l'objectivité de l'art concret qui pourrait mener à la perte de la spécificité du travail artistique, les néo concrets répondent en défendant le maintien de l'aura de l'œuvre d'art et le retour à un certain humanisme. Dans les séries des *Bilatéraux*<sup>606</sup> et *Reliefs spatiaux*<sup>607</sup>, 1959, de Hélio Oiticica et les

---

<sup>602</sup> Dufrière, Thierry, « Pape Lygia - (1929-2004) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

<sup>603</sup> *Cinéma Novo*.

<sup>604</sup> *Grupo Frente*.

<sup>605</sup> *Grupo Ruptura*.

<sup>606</sup> *Bilaterais*.

<sup>607</sup> *Relevos Espaciais*.

*Grimpants*<sup>608</sup> réalisés par Lygia Clark dans les années 1960, les formes conquièrent l'espace d'une manière décisive pour ensuite rompre les distances entre l'observateur et l'œuvre, comme dans les *Bêtes*<sup>609</sup>, de Lygia Clark et les *Livres*<sup>610</sup>, de Lygia Pape. L'art interpelle le monde, la vie et aussi le corps, comme l'attestent les *Ballets Néo concrets N°1 et N°2*<sup>611</sup> que Lygia Pape conçoit en 1959-1960, avec le poète Reynaldo Jardim (1926-2011), présentés au théâtre Copacabana de Rio : L'espace scénique est occupé par des formes cylindriques et cubiques contenant des danseurs qui se déplacent sur une scène noire en les manipulant. Ces assemblages géométriques traduisent au passage la digestion anthropophagique des ballets *Parade* de Pablo Picasso, *Ballet Mécanique* de Fernand Léger et *Ballet Triadique* d'Oscar Schlemmer (1888-1943). En 1963, elle participe à l'exposition internationale « Art Concret » de Zurich.

Lygia Pape travaille particulièrement la xylogravure et réalise, de 1955 à 1959, la série d'œuvres de géométrie abstraite *Tissages*<sup>612</sup> dans lesquelles elle se sert de formes très simplifiées et explore la texture et les veines du bois en les utilisant comme des valeurs gravées préexistantes. Parallèlement, elle poursuit sa carrière graphique en publiant sa trilogie de livres d'artistes : *Livre de la Création*, *Livre de l'Architecture*, *Livre du Temps*<sup>613</sup> en 1959. Le *Livre de la création* est un livre objet composé de 118 unités de différentes formes et couleurs que le lecteur doit manipuler. Le titre fait allusion à la création du monde ainsi qu'à l'attitude active et créative du participant. L'appel à participation du public dans son travail s'accroît lors de cette période.

Toujours simultanément, Lygia Pape travaille dans le cinéma, en tant que scénariste, monteuse et réalisatrice et participe au mouvement de renouveau du cinéma brésilien, le cinéma Novo, dont le chef de file est Glauber Rocha. En 1970, elle tourne ainsi le film *Le parapluie rouge*<sup>614</sup> sur le graveur-poète Oswaldo Gueldi (1895-1951) et la vidéo *La Nouvelle Création*, en 1967, passant du documentaire à l'expérimental, là encore, le parallèle avec la digestion anthropophagique du cinéma underground par Hélio Oiticica est probant. Pendant la même période des années 1960-70, elle réalise

---

<sup>608</sup> *Trepantes*.

<sup>609</sup> *Bichos*.

<sup>610</sup> *Livros*.

<sup>611</sup> *Ballet Neoconcreto*.

<sup>612</sup> *Tecelares*.

<sup>613</sup> *Livro da Criação, Livro da Arquitetura, Livro do Tempo*.

<sup>614</sup> *O Guarda-chuva Vermelho*.



des séries de sculptures en bois néo concrètes et réalise le *Livre Poème*<sup>615</sup>, composé de xylogravures associées à des poèmes néo concrets. En 1980, lauréate d'une bourse de la fondation Guggenheim (comme Hélio Oiticica), elle vit à New York, où elle réalise un projet architectural sur l'habitat précaire des Favelas et des Amérindiens. Après la mort d'Hélio Oiticica, elle organise avec l'artiste graphique Luciano Figueredo et le poète Waly Salmão (1943-2003) le *Projet Hélio Oiticica* pour préserver l'œuvre de cet artiste mort prématurément.

Sa démarche anthropophage réside dans sa polyvalence qui lui permet de passer d'un langage pictural, sculptural à d'autres, cinématographiques, poétique, architectural à travers une expérimentation constante, renversant les normes et les catégories, associant les spectateurs acteurs à la réalisation de l'œuvre. Pour ce faire, elle crée les *Œufs*<sup>616</sup> : enveloppe en plastique coloré que les acteurs spectateurs doivent déchirer pour donner naissance à des cubes de bois. Dans sa performance *Divisor 1968*, Lygia Pape rassemble des jeunes gens issus des différentes communautés ethniques et sociales de Rio et les fait se placer et se déplacer sous une toile de 30 mètres de côté, maintenue sans être arrimée au sol, par les ouvertures ménagées régulièrement dans la toile où seules les têtes des acteurs participants dépassent de ces ouvertures. Cette performance comportait plusieurs interprétations : tout en niant les corps des participants à l'exception de leurs seules têtes, elle rendait compte de l'hétérogénéité de la société brésilienne, métissée et divisée en de nombreux groupes sociaux, clivés et séparés par les barrières sociales, ethniques et politiques, exacerbées par la dictature militaire.

Selon le critique anglais Guy Brett, la graine de la créativité germe dans les travaux de Lygia Pape avec sensibilité et humour. Ceux-ci n'ont pas été créés pour être consommés à la hâte, sans réfléchir: c'est à travers leur perception vécue par le spectateur que se constitue l'œuvre<sup>617</sup>. Lygia Pape ne suit pas toujours les mêmes processus, son travail est toujours innovant et fait face à d'innombrables questions : plastiques, esthétiques et sociales. Dans les années 50, *le Ballet Néo concret* permet de réaliser une expérience pionnière: le corps est utilisé comme moteur afin que les formes et les couleurs se déplacent dans l'espace. Dans le *Livre de la Création*<sup>618</sup>, "livre poème" qui associe xylographies, assemblages d'objets et poèmes concrets, la

---

<sup>615</sup> *Livro Poema*.

<sup>616</sup> *Ovos, 1968*.

<sup>617</sup> *Lygia Pape*, catalogue d'exposition, textes de Guy Brett, The Americas Society, New York, 2001, p.123.

<sup>618</sup> *Livro da Criação*.

manipulation et principalement la créativité du lecteur sont nécessaires pour que l'œuvre se concrétise. Dans d'autres travaux, sa proposition est de permettre à quiconque de reproduire l'œuvre chez soi, comme *Roue des Plaisirs* (1968)<sup>619</sup>, où des liquides de diverses saveurs liées à des couleurs différentes sont offerts au public. Là encore, le partage de l'offrande au spectateur renvoie et au potlatch et à l'anthropophagie, ce qui nous relie aux modes choisis par Lygia Clark, qui sont à partir de *En cheminant*<sup>620</sup> apparentés à cette forme d'anthropophagie réactualisée, qui nécessite la participation active du spectateur, de ses sens et de son corps pour faire œuvre. Créatrice reconnue, Lygia Pape aura écrit, milité, réalisé des films et exploré toute la gamme des arts visuels jusqu'au multimédia.

### 3) Anna Maria Maiolino

Anna Maria Maiolino est née à Scalea, en Italie, en 1942. Elle est associée aux artistes précédents comme relevant elle aussi de la résurgence rhizomique de l'anthropophagie. Sculpteur, dessinatrice, graveur, poétesse, peintre, performeuse et artiste multimédia, elle est remarquable dans sa démarche expérimentale et transdisciplinaire. En 1954, sa famille s'installe à Caracas, au Venezuela, fuyant la crise économique de l'après-guerre en Italie. Anna-Maria Maiolina étudie à l'École des Beaux Arts Cristóbal Rojas de 1958 à 1960, année de son arrivée au Brésil. En 1961, elle commence un cours de gravure à l'École Nationale des Beaux-arts<sup>621</sup> de Rio de Janeiro, et prend part à la *Nouvelle Figuration*<sup>622</sup>, mouvement de réaction à l'abstraction et de prise de position contre le gouvernement de l'époque. Elle fréquente l'atelier d'Ivan Serpa au Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ [Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro] et étudie la gravure avec Adir Botelho (1932) en 1963. L'année suivante, elle réalise sa première exposition individuelle à la "Galerie G", à Caracas. En 1967, elle participe à la *Nouvelle Objectivité Brésilienne*<sup>623</sup>, exposition collective qui, en outre, propose de privilégier l'objet au détriment du chevalet. Cette exposition est organisée par des critiques et des artistes, dont Hélio Oiticica.

---

<sup>619</sup> *Roda dos Prazeres.*

<sup>620</sup> *Caminhando.*

<sup>621</sup> Escola Nacional de Belas Artes.

<sup>622</sup> *Nova Figuração.*

<sup>623</sup> *Nova Objetividade Brasileira.*

## Démarche

De 1968 à 1971, elle part étudier au Pratt Graphic Center, à New York. À partir des années 1970, elle travaille en utilisant les installations, la performance, la photographie et le cinéma. De la sorte, il y a manifestement un parallélisme avec la démarche multimédia de Lygia Pape et d'Hélio Oiticica, dans leur manière commune de s'emparer de nouveaux médias, de se les approprier à travers une démarche anthropophagique spécifique. À Curitiba, Anna-Maria Maiolino participe au "Premier Festival de Films Super-8" et reçoit un prix pour son film *Dedans-dehors, (Anthropophagie)*<sup>624</sup>, son premier travail cinématographique. Ce titre est tout à la fois un hommage à Oswald de Andrade, fondateur historique de l'anthropophagie et à Lygia Clark à laquelle Anna-Maria emprunte le titre et la problématique d'une de ces œuvres.

Par la suite, les installations d'Anna-Maria Maiolino vont maintenir ce lien organique avec l'anthropophagie : soit par l'utilisation de moulages en terre et d'empreintes d'origines organiques, utilisées par accumulations proliférantes et envahissantes, soit par la mise en évidence du rapport à l'incorporation, à la germination, à la croissance d'organismes vivants, végétaux ou animaux, perpétuant là encore, par d'autres moyens, les notions mises en œuvre plastiquement dans l'anthropophagie initiale de Tarsila do Amaral.

## 4- Adriana Varejão: benjamine anthropophage

Adriana Varejão est née à Rio de Janeiro en 1964. Elle a suivi des cours en candidate libre à l'École des Arts Visuels de Rio de Janeiro de 1981 à 1985 et puis, vers l'âge de 20 ans, elle a loué un atelier pour approfondir son travail. Au départ, elle gagnait sa vie en faisant des petits boulots, mais assez vite l'art s'est offert à elle comme une véritable option professionnelle. Ce n'est qu'à partir de là qu'elle a envisagé cette passion comme une possible carrière. Dès sa première exposition individuelle à la Galerie Thomas Cohn de Rio, en 1988, à 24 ans, la collection Ludwig lui a acheté deux œuvres. La même année elle participa à une exposition collective sur l'art brésilien, "Brasil ja", qui a circulé dans plusieurs musées allemands, et l'année suivante,

---

<sup>624</sup> *In-Out, Antropofagia.*

à l'occasion d'une exposition collective sur l'art sud-américain, "U-ABC", le Stedelijk Museum d'Amsterdam a acquis l'une de ses œuvres.

## Démarche

En 2007, Adriana Varejão avait été l'hôte du musée d'art moderne Hara, à Tokyo. En 2008, consécration suprême pour un artiste vivant, c'est son pays, le Brésil, qui lui dédie un pavillon de son Centre d'Art Contemporain d'Inhotim et l'accueille ainsi de façon permanente. Il s'agit de la rencontre d'un lieu et d'une artiste dans la plénitude de son art. C'est un pavillon construit autour de ses œuvres pour en magnifier la force dans les principales expressions de son art : les azulejos ultra-baroques de ses débuts y sont transcendés dans les vagues bleues du tsunami. Adriana Varejão proposait le dépouillement vide de ses bains et saunas, *chambres d'échos*, lors de son exposition à la Fondation Cartier à Paris en 2005. Elle y montrait aussi la série des incisions reprenant les découvrant la chair à nu, la plaie à vif, appropriation anthropophage des *Concepts spatiaux* de Lucio Fontana. Elle montrait aussi l'installation monumentale reconstituant les ruines d'un hôtel de passe carioca, appelée *Linda da Lapa*, 2004, chair sanglante suintant et débordant de murs en ruine recouverts d'azulejos écorchés, Là, ses œuvres purent se déployer dans toute leur dimension, devenant une installation monumentale : tout ce qui avait été fait avant, constituant comme des esquisses, des études. L'œuvre épurée et séduisante dans sa dimension de plénitude, n'en proclamait pas moins, sa dimension anthropophage, dans une filiation parfaite avec le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade de 1928.



## 2-ANALYSES DES DEMARCHES ANTHROPOPHAGES



## Préambule

Dans le souci de prévenir l'impression d'un cheminement erratique qui viendrait à se dégager de l'analyse des démarches, des œuvres et des écrits des artistes femmes brésiliennes dont il va être question, il est nécessaire de préciser que l'analyse principale s'effectuera en tentant de mettre en lumière de manière dialectique, chez toutes ces artistes, les aspects caractéristiques qui relèvent de l'anthropophagie, par la permanence des notions extraites et maintenues de l'anthropophagie féminine initiale et des procédures d'appropriation des influences exogènes ou endogènes qui renouvellent et diversifient cette réactualisation anthropophagique. Dans un deuxième temps, l'analyse établira de manière synchronique, les parallèles et les convergences à établir entre les démarches de ces artistes femmes pour en montrer la cohérence en tant que manifestation d'une anthropophagie féminine active et permanente. Cette phase de l'analyse permettra aussi de distinguer en quoi leurs démarches néo-anthropophages se distinguent de celles de leurs homologues brésiliens et occidentaux. Par ailleurs, une place centrale sera accordée aux problématiques suivantes :

### **1<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques d'appropriations**

- b) Permanence des appropriations depuis Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral jusqu'à Adriana Varejão : cela concerne les avant-gardes de la modernité et les mouvances contemporaines européennes et nord-américaines.
- c) Distinction entre les différents niveaux de dévoration : phagocytage systématique/intégration sélective/appropriation et distanciation/incorporation et hybridation/simulacre postmoderne/parodie et pastiche au second degré.
- d) Dépassements/déplacements/décentrement/transgressions. Appropriations de nouveaux moyens, médias, postures. Débordements, décontextualisations et décloisonnements.
- e) Intégration de contenus extérieurs à l'art : philosophiques, scientifiques, historiques, politiques, etc. Appropriations anthropologiques, sociologiques, phénoménologiques, psychanalytiques, etc.
- f) Spécificités féminines dans ces différents types d'appropriations.

### **2<sup>e</sup> Anthropophagie= problématiques de l'altérité**

- a) Relation à l'autre et représentations de soi, de l'autre.
- b) Constitution d'une identité nationale et culturelle.



- c) Métissages/hybridations et syncrétismes.
- d) Ouverture /repli nationaliste ; centre/périphérie.
- e) Postures sociales et politiques : interférences art/société ; anti-art/participation du public.
- f) Spécificités féminines dans ces différents types de relations à l'altérité.

### **3<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques du corps**

- a) Place de l'organique : suggéré ; mobilisé ; exposé.
- b) Le corps de l'œuvre ; du corps à l'œuvre.
- c) L'œuvre du corps : le corps matériau perceptuel ; le langage du corps ; le corps en action ; le sensoriel.
- d) Statuts du corps : images du corps/métamorphoses du corps/corps morcelé, éclaté, déformé, travesti, reconstitué. (corps objet, corps matériau, corps support).
- e) Spécificités féminines dans ces problématiques du corps (En quoi les pratiques des artistes féminines se distinguent-elles des autres... ?).

### **4<sup>e</sup> Anthropophagie = Postmodernité/Actualité contemporaine**

- a) Permanence de l'anthropophagie dans le contexte postmoderne : continuité ou rupture ; itinéraires ; fonctionnement rhizomique ; dévoration anthropophage de la dévoration postmoderne ; simulacre et appropriationnisme ou persistance critique et autonomie.
- b) Contamination et subversion du marché de l'art mondialisé.
- c) Résistance à la dilution de la diversité culturelle et identitaire/Multiculturalisme.
- d) Spécificités féminines dans ces différents types de postures.

### **Articulations transversales**

Elles reprennent ces différentes problématiques en créant des passerelles flottantes, rhizomiques selon les moments du développement, sans apparaître aussi planifiées qu'elles ont été exposées ci-dessus, mais en fonction des rapprochements entre les œuvres, les écrits et les démarches des différentes artistes, elles font l'objet d'une réflexion rigoureuse en fin de 3<sup>e</sup> partie.

Le souci qui a présidé à cette forme d'analyse dialectique est celui d'éviter la structuration du développement de l'analyse comparable à celle d'un catalogue aride et sans problématique. La finalité de cette thèse vise à conduire un questionnement systématique sur un groupe d'artistes femmes vivant dans un contexte particulier, celui

d'un immense pays en développement, en associant ces artistes et leurs œuvres à une problématique spécifique, démontrant par la recherche de faits et d'arguments probants, la réalité d'une esthétique spécifique les reliant en tant que courant spécifique à l'anthropophagie initiale, sans visée téléologique.



# 1-Néo-concrétisme et appropriations expérimentales

## 1-Dépassement de l'art concret

### Groupe *Front*

Lygia Pape est de la même génération artistique et de la même filiation esthétique que Lygia Clark et Hélio Oiticica, et comme eux, elle a été membre du Groupe *Front*<sup>625</sup> (1953), qui servit de noyau fondateur au mouvement Concrétiste à Rio de Janeiro. Tout au long des années 1950, avec les autres artistes de ce groupe, elle a progressivement développé des divergences poétiques et esthétiques avec les artistes concrétistes de São Paulo du Groupe *Rupture*, jusqu'à ce qu'ils se séparent en un courant dissident Néo-concret, qui en 1959 est formalisé par un manifeste et une exposition.

Parallèlement à Clark et Oiticica, Pape était au premier rang des artistes les plus créatifs de l'avant-garde que le Brésil n'ait jamais connus. Elle est donc l'un des artistes les plus importants de l'histoire du Brésil. L'écho de son travail ne peut pas être pleinement compris sans reconnaître la contribution de son apport expérimental à ce moment fondateur de l'art contemporain brésilien. Dans un texte publié récemment sur le travail du Pape, « A Lógica da Teia » (La Logique de la toile d'araignée), le critique d'art anglais Guy Brett note que :

« C'est cet esprit rebelle à l'avant-garde brésilienne des années cinquante et soixante, qui lui a permis de pénétrer les idées de l'abstraction européenne profondément sans aucune solennité trop respectueuse ou avec un sentiment d'infériorité. Ces artistes pourraient donc viser à l'universel, même au cosmique, bien qu'immergés dans le local et le particulier. Ils ont réussi à échapper au destin typique des artistes du tiers monde destinés à fournir à la métropole des images d'évasion exotique. Au contraire, ils ont puisé dans la réalité brésilienne de quoi s'attaquer à certains des plus profonds dilemmes contemporains. [...]. Ces artistes dont l'œuvre ne peut pas être installée dans le schéma de l'histoire de l'art d'après-guerre comme une variation locale des mouvements centrés en Europe ou en Amérique du Nord. Ils ont droit à une

---

<sup>625</sup> Grupo Frente.

fusion particulière leur permettant de modifier certains principes de base de l'histoire de l'interprétation dans le processus reliant ces artistes brésiliens et certains artistes occidentaux, surtout avec le respect de leurs innovations dans la participation du spectateur »<sup>626</sup>.

## Dépassement brésilien des dualités entre le corps et l'esprit, entre le sensoriel et intellectuel, entre l'œil et l'esprit

La première exposition internationale de la production brésilienne contemporaine à laquelle Lygia Pape prit part et que Guy Brett relate a eu lieu dans les années 1960, lorsque en 1960, elle participe à l'"Exposition internationale d'Art concret" à Zurich. Alors qu'elle s'était jusqu'alors consacrée à la gravure sur bois avec la série des *Tissages*<sup>627</sup>, (1955-1959), elle aborde ensuite le livre d'artiste avec le *Livre de la création*<sup>628</sup>, (1959), le film, elle sera une des cinéastes du *cinéma Novo* brésilien et la vidéo : *La Nouvelle Création*, (1967), passant du documentaire à l'expérimental, et créant aussi bien des sculptures en bois qu'un "livre-poème" qui associe xylographies et poèmes concrets. C'est à travers son itinéraire que Guy Brett s'est rendu compte que certains des artistes de l'avant-garde brésilienne exprimaient de manière explicite et sans précédent le dépassement d'un arrêt constitutif dans la culture occidentale : la dualité entre le corps et l'esprit, entre le sensoriel et l'intellectuel, entre l'œil et l'esprit.

Venant d'un critique britannique, dont l'intérêt pour l'art brésilien était censé être motivé par son intérêt pour une série de questions intellectuelles et artistiques plutôt que relevant de tout nationalisme facile, comme on pourrait le dire si elle provenait de critiques brésiliens, l'évaluation par Guy Brett n'est pas seulement impartiale, mais aussi flatteuse et révélatrice. Il attire notre attention sur un phénomène exceptionnel, à savoir que la production artistique de l'Amérique du Sud, celle du Brésil et principalement celle réalisée à Rio de Janeiro par Lygia Pape en particulier, réussit, contre toute attente, à surmonter une équation culturelle qui domine encore en Amérique latine: la valorisation des thèmes nationaux et populaires constitue un facteur de résistance locale à l'universalisme de la colonisation européenne. De cette manière, il ya cinquante ans, l'art brésilien incarné par Lygia Pape a réussi à jeter les bases d'un art qui est à la fois unique et universel.

---

<sup>626</sup> Brett, Guy, "La logique de la toile d'araignée", *op. cit.*, p. 27.

<sup>627</sup> *Tecelares*.

<sup>628</sup> *Livro da Criação*.

## Dépassement du statut de l'artiste néo colonisé

Parce que tout artiste d'un pays néo colonisé est responsable de la valorisation de ses thématiques, par opposition aux intérêts formels, dans une équation qui privilégie la sélection locale d'artistes de manière à placer la production artistique moderne du tiers-monde soi-disant sur un pied différent de celui des avant-gardes européennes classiques. En s'éloignant du domaine spécialisé de la forme et des langues vers les thèmes de contenu extra-artistique (qu'il soit social, mythique, régional ou national) la production artistique nationale détruit généralement toute possibilité de contrepoint alternatif ou de dialogue avec l'art international. La prétendue défense de ses propres valeurs, plutôt que de se démarquer des avant-gardes européennes et américaines, pour se différencier, avait pour résultat concret de produire l'auto-exclusion de la part de l'art brésilien du débat international et la recherche de nouveaux langages artistiques depuis trois décennies.

Pour aller au-delà de cette impasse dans l'après-guerre au Brésil, ce sont l'abstraction et le constructivisme qui ont réussi à pénétrer dans le pays. Rejetant toute thématisme figurative, l'art abstrait a forcé le Brésil à s'enrôler dans les rangs du formalisme, condition indispensable à la consolidation du modernisme brésilien et à son développement ultérieur dans les années 1950 jusqu'au début des années 1960. Cependant, la vague de rénovation qui a balayé l'art du pays n'était pas homogène, étant donné que la pluralité de l'environnement culturel brésilien (bien que toujours considéré comme possédant un ancrage un peu étroit par rapport aux tendances abstraites et constructivistes qui se développaient à l'époque).

Ceci a encouragé le débat plutôt qu'une uniformisation des idées et des projets. Issu d'un milieu façonné par différentes propositions pour la modernisation, la proposition la plus radicale d'entre elles, était celle du Néo-concrétisme (1959) et c'est la seule tendance qui a complètement correspondu à l'esprit rebelle cité par Guy Brett, en produisant des propositions solides pour faire face à la résolution de la dichotomie du corps /esprit. Pendant toute une décennie, certains de ses membres, comme Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica ont expérimenté leurs démarches spécifiques avec la consolidation de l'expérience particulière du modernisme brésilien, mais ont aussi tenté d'aller au-delà, par des propositions qui étaient en phase avec un contemporanéité

émergente en Occident, tout en demeurant spécifiques car générées par l'appropriation anthropophage qui réintègre et recontextualise ces apports exogènes.

## **Développement des institutions et du marché de l'art brésiliens**

Entre 1947 et 1951, le circuit de l'art brésilien a connu des transformations radicales: dans ce court laps de temps les plus grandes institutions culturelles ont été créés, tels que le Museu de Arte de São Paulo (1947), les musées d'art moderne de São Paulo (1948) et Rio de Janeiro (1948), et enfin la Biennale de São Paulo (1951). Derrière ces actions il y avait un phénomène nouveau. Toutes ces institutions sont le résultat de projets qui ont été conçus et réalisés à la suite d'initiatives privées. Pour la première fois dans l'histoire culturelle du Brésil, les classes dominantes ont accepté leur responsabilité culturelle, traditionnellement déléguée à l'Etat. Ce comportement exceptionnel de la part des élites brésiliennes (exceptionnel car après le putsch militaire de 1964, la situation est revenue à ce qu'elle était avant) peut s'expliquer par l'enthousiasme provoqué par la défaite des puissances de l'Axe, dans laquelle le Brésil a participé aux côtés des Alliés.

Le triomphe des Alliés, et en particulier la visibilité accrue du rôle joué dans cette tâche par les États-Unis, a influencé les Brésiliens dans le désir de déterminer le remplacement définitif de paradigmes culturels européens, notamment français (qui avait dominé la vie brésilienne depuis le règne de Dom Pedro II), par leurs homologues américains. Comme la communauté des milieux d'affaires aux États-Unis, les hommes d'affaires brésiliens ont souhaité, même pour une brève période, participer activement au renouveau culturel du pays.

La circulation soudaine d'œuvres de l'avant-garde internationale dans ces institutions nouvellement créées a bientôt eu des effets. La production moderniste timide, qui jusque-là avait été guidée par le réalisme social d'un Candido Portinari par exemple, a vu l'émergence des premiers groupes de jeunes artistes abstraits-concrets à la fois à Rio de Janeiro et à São Paulo, provoquant la désapprobation de tout le monde académique. Cependant, il existe d'autres facteurs qui ont contribué aux transformations qui se sont produites dans l'art brésilien d'après-guerre qui doivent être pris en considération : la présence bénéfique dans le pays des artistes émigrés qui ont apporté une bouffée d'air frais, des artistes comme les peintres Maria Helena Vieira da Silva et Arpad Szenes, qui ont résidé à Rio de Janeiro pendant la deuxième guerre mondiale et le

retour des exilés après la fin de la dictature de Getulio Vargas (1937-1945) comme le critique d'art Mário Pedrosa.

### **Groupes constructivistes *Front* et *Rupture***

À la fin des années 1940, à la fois à Rio de Janeiro et à São Paulo, les embryons des groupes concrétistes du *Front* et de *Rupture* avaient déjà pris forme, bien que ces groupes n'aient pas atteint leur pleine existence jusqu'au début des années 1950. Côte à côte avec d'autres artistes qui sont entrés dans la voie de l'abstraction informelle, ces jeunes artistes et en particulier Lygia Pape, devinrent les agents de la grande transformation que la production artistique brésilienne allait bientôt entreprendre. Bien que l'art international ait oscillé autour de la subjectivité qui est inhérente à l'art abstrait (l'expressionnisme abstrait américain, l'abstraction informelle européenne et, plus tard, le tachisme), dans le cas du Brésil (mais aussi des pays d'Amérique Latine comme l'Argentine et le Venezuela), l'objectivité des idées constructivistes a pénétré beaucoup plus profondément. Cette préférence a certainement été dictée par la situation politique, sociale et culturelle du Brésil à l'époque.

Une période d'industrialisation intense dans le pays, tout au long des années 1950, a été accompagnée par la mobilisation d'importants secteurs de l'art et des intellectuels autour des transformations en cours, qui avaient comme symbole la construction par Lucio Costa et Oscar Niemeyer de la nouvelle capitale, Brasilia, inaugurée en 1961. Sous le signe du changement et de la modernisation, les artistes n'avaient laissé aucune place au doute. Entre les traditions populaires cultivées par le réalisme social, qui a dominé l'art dans le pays et a maintenu ses adeptes comme Candido Portinari en otages du passé, et la discipline inhérente au constructivisme qui a permis à ses partisans de se projeter dans l'avenir, les artistes ont de plus en plus choisi celui-ci, malgré les risques que la nouveauté porte toujours en elle.

### **Divorce carioca avec le Concrétisme**

Le premier de ces groupes concrétistes, *Rupture*, émerge à São Paulo en 1952 (Lothar Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, Waldemar Cordeiro, etc.) et celui de Rio de Janeiro, *Front*, apparaît en 1953 avec : Amilcar de Castro (1920-2002), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Ferreira Gullar (1930), Hélio Oiticica, Ivan Serpa (1923-1973), Lygia



Clark, Lygia Pape, Charles Weissmann (1930). Or ces deux groupes ont travaillé à partir de principes différents dès le départ. Alors que le premier groupe pauliste s'accordait sur l'obéissance aux principes formels, chromatiques et spatiaux formulés par le *Manifeste du Concrétisme* en 1930 par Theo Van Doesburg (1883-1931), et plus tard, en 1935, par Max Bill (1908-1994), le second groupe carioca avait répugné à adhérer à ces principes, étant donné que ses membres considéraient le caractère spécifique et personnel de leurs expériences comme essentiel. Si la loyauté envers les principes de l'Art Concret a placé la production du Groupe *Rupture* dans la sphère du rationalisme, la valorisation de l'expérience de la part du groupe *Front* a mené ses membres à privilégier le déplacement entre la raison et la sensibilité sans hiérarchie privilégiant l'une ou l'autre. Une telle différence fondamentale a déterminé une relation tendue et polémique entre les deux groupes, malgré leur dénominateur commun en faveur de l'abstraction géométrique.

A l'occasion de la 1<sup>ère</sup> (et seule) "Exposition Nationale d'Art Concret", en Décembre 1956, à São Paulo et en Février 1957 à Rio de Janeiro, les deux groupes ont finalement eu la chance de s'affronter et de révéler leurs différences pour l'auditoire. A partir de ce moment, la dissonance entre les deux groupes est devenue encore plus radicale, dans la mesure où, après un débat prolongé à travers les médias, les artistes du *Front* ont officiellement rompu leurs liens avec le groupe *Rupture* en 1959 et créé le Néo-concrétisme<sup>629</sup>. Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, le principal héritage du Néo-concrétisme pour l'art contemporain brésilien n'a pas été formel (constructiviste), mais méthodologique. Il consiste dans la valorisation de l'expérimental (comme processus) au-dessus des principes normatifs qui sont perçus comme ayant le défaut de limiter l'intervention.

---

<sup>629</sup> Le *manifeste néo-concret* de 1959, signé par Amílcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-) et Theon Spanudis (1915-), dénonce l'art concret pour son "exacerbation rationaliste dangereuse". Contre les orthodoxies constructives et le dogmatisme géométrique, les disciples Néo-concrets défendent la liberté pour expérimenter, le retour aux intentions expressives et la délivrance de la subjectivité. La récupération des possibilités créatives de l'artiste – non plus considéré en tant qu'inventeur des prototypes industriels – et l'incorporation efficace de la vision – qui, en touchant et en manipulant les travaux, devient une partie d'eux – sont présentées comme récupération d'humanisme. Pour les artistes Néo-concrets, l'art n'est pas une production industrielle, mais un ensemble de moyens d'expression ancrés dans l'expérience.

L'originalité des œuvres de Lygia Clark et dans une certaine mesure d'Hélio Oiticica, mais surtout de Lygia Pape, doit être créditée de cet esprit d'expérimentation, qui leur a permis de surmonter les questions formelles du Concrétisme et plus tard du Néo-concrétisme dont ils vont rapidement se libérer, au détriment de l'option stricte en faveur de l'abstraction géométrique, option conservée par les autres artistes paulistes de l'avant-garde brésilienne sans les mêmes résultats. L'autre dimension spécifique à ces trois artistes cariocas sera d'incarner la renaissance rhizomique de l'Anthropophagie et d'en diversifier l'héritage par l'appropriation des nouvelles démarches, des nouvelles problématiques et des nouveaux médias. C'est à cette tâche majeure que s'attacha Lygia Pape à travers une boulimie d'expériences graphiques, théâtrales, cinématographiques, performatrices qui traduisent son importance et son rôle dans la résurgence rhizomique de l'anthropophagie féminine brésilienne.

## 2-Le Manifeste du Néo-concrétisme de 1959: l'œil "corps" contre l'œil "machine"

Le manifeste néo-concret paraît sous le titre "Expérience néo-concrète" en 1959, ce qui indique une intention : l'insistance porte sur l'importance de l'expérience contre l'excès de la théorisation qui selon les signataires caractériserait l'Ecole d'Ulm et l'art concret tel qu'incarné par Max Bill et ses séides de São Paulo, qui s'étaient enfermés dans une "dangereuse exacerbation rationaliste" et une "vision mécaniste"<sup>630</sup>. Dans la revue d'art *Robho*, Jean Clay (1908-1994) énonce clairement la perception des signataires par la formulation suivante :

« Né d'une réaction vitaliste contre l'art systématique – concret de Max Bill, dont l'influence était considérable au Brésil et en Argentine, le mouvement néo-concret s'est constitué à Rio en 1959 »<sup>631</sup>.

Jean Clay dénonce la responsabilité entière de Max Bill dans cette dérive, sans l'accabler outre mesure, car selon lui et les signataires du manifeste néo-concret, l'origine de cette dérive est bien antérieure à Max Bill, elle remonterait à une interprétation trop limitative des œuvres abstraites antérieures qui aurait "privilegié l'œil machine et non l'œil corps"<sup>632</sup>, interprétation trop tributaire des théories imprégnées des "discours scientistes et positivistes"<sup>633</sup>. Par opposition, les signataires néo-concrets leur opposent l'authenticité des œuvres fondatrices des "artistes véritables"<sup>634</sup> comme Piet Mondrian (1897-1944) et Kazimir Malevitch (1878-1935), en les distinguant de leurs écrits parfois contradictoires avec celles-ci. Ils citent aussi Gabo Pevsner (1890-1977) et Maurice Vantongerloo (1886-1965) dans leur recours limité aux mathématiques<sup>635</sup>.

### Œuvres : Organismes vivants

Le manifeste en appelle déjà à une "volonté du rationnel et du sensoriel" et considère l'œuvre d'art non comme une forme mais comme un "presque corps", un

---

<sup>630</sup> « Manifeste du Néo – concrétisme », *Robho*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>631</sup> *Id. ibid.*, p. 12.

<sup>632</sup> *Id. ibid.*, p. 13.

<sup>633</sup> *Id. ibid.*, p. 13.

<sup>634</sup> *Id. ibid.*, p. 14.

<sup>635</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 58.

« être qui ne se livre entièrement que par une approche directe, phénoménologique »<sup>636</sup>, référence directe à Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Être dont l'équivalent ne serait pas de l'ordre d'une machine mais "d'organismes vivants"<sup>637</sup>. Le manifeste précise que les œuvres seraient des "véhicules de l'imagination" fondant un "nouvel espace expressif"<sup>638</sup>. La dimension organique de l'œuvre assimilée à un "presque corps", à un "organisme vivant" anticipe déjà sur les objets relationnels qui seront utilisés dans les propositions de Lygia Clark, cette dimension organique sera indiquée ostensiblement dans les *Bichos* (les bêtes). Cette "organicité" n'éloigne pas Lygia Clark définitivement de la modernité, dont la définition n'est pas contredite, car le manifeste revendique l'ambition :

« D'exprimer la réalité complexe de l'homme moderne par le langage structural de la plastique nouvelle, [...] de reprendre le problème de l'expression en incorporant les nouvelles dimensions conceptuelles créées par l'art non figuratif constructif »<sup>639</sup>.

L'expression et l'espace expressif n'ont dans le manifeste, rien à voir avec l'expressionnisme même abstrait.

---

<sup>636</sup> *Id. ibid.* , p. 59.

<sup>637</sup> *Id. ibid.* , p. 59.

<sup>638</sup> *Id. ibid.* , p. 60.

<sup>639</sup> *Id. ibid.* , p. 60.

### 3-Phénoménologie – expérimentation – décloisonnement

#### La sensorialité multiple

Le néo-concrétisme évolue rapidement avec Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica, comme une alternative à la classification des arts plastiques selon les techniques (dessin, peinture, gravure, sculpture). Avec tout cela, c'est un lieu commun dans l'historiographie de la modernité brésilienne d'accentuer la manière dont les artistes déterminés se meuvent dans les divers champs et recourent aux différents moyens techniques. Pour autant, le *Manifeste néo concret* de 1959, faisait référence initiale aux moyens : "travaillant dans le champ de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de la littérature"<sup>640</sup>, mais était déjà à côté de la question, pour discuter des nouveaux modes d'existence de l'objet dans l'art moderne.

On peut dire ainsi qu'Eliseu Viconti (1866-1944) fut peintre, dessinateur graphique, muraliste et initiateur du design moderne au Brésil, ou que Flavio do Carvalho expérimenta dans les champs de la peinture, de la littérature, de l'architecture, du paysagisme, de la performance et du cinéma<sup>641</sup>. Sans veto, dans la révolution néo-concrète, aucune frontière, aucune limite, aucune taxonomie entre les domaines n'étaient admises, comme le proclama plus tard Ferreira Gullar dans la théorie du "Non-objet" en 1960. Le fait est que le catalogue de techniques serait aujourd'hui une solution rhétorique qui serait quasi certainement remplacée par : la problématisation des phénomènes artistiques dans l'expansion du champ linguistique ; celle des modes d'énonciation, ou bien celle de la complexité phénoménologique de l'appareil sensoriel ; celle de la migration du signifiant dans sa transition corporelle ; celle enfin de la dérive ou de la rupture postmodernes du canon. Par-dessus tout, cela reviendrait à ignorer le nouvel objectif de l'art qui, selon Hélio Oiticica, « N'est déjà plus un

---

<sup>640</sup> Gullar, Ferreira, *Manifeste néo-concret*, *Journal du Brésil, supplément dominical*, Rio de Janeiro, 27 mars 1959.

<sup>641</sup> Lagnado, Lisette, « Dérive expérimentale », *Muséo Nacional Centro de arte de la Reina Sofia*, Madrid, 2010.

instrument de domination intellectuelle »<sup>642</sup>. Cette affirmation rejoint l'exigence phénoménologique du retour aux sources de la perception :

« Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, significative et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière »<sup>643</sup>.

## **Appropriation de la phénoménologie de la perception : lumière transversale**

Dans le cas de Lygia Pape, un exemple de cette nouvelle objectivité sera l'histoire transversale de la lumière dans sa production, ce qui apparaît dès les *Dessins*, les *Toiles*, les *Ballets néo-concrets*, le *Livre de la création*, le *Livre de l'Architecture*, et qui se révèle dans les *Tiétas*, son œuvre finale. Dans celles-ci, la forme libre et la danse, la loi et le code, le langage et la langue se déconstruisent en un flux de lumière et de couleurs. Il est nécessaire pour tout cela, de comprendre les opérations sensorielles associées, l'expérimentation libératrice, l'invention, l'intention et la dérive du langage dans l'œuvre de Lygia Pape comme une poétique indivisible. Dans le texte « Quarante gravures néo-concrètes » de 1975, Pape relate les expériences sensorielles qui interviennent pendant la réalisation de ces gravures :

« Le bruit sensoriel du rouleau aplatissant l'encre, l'expérience motrice du matériel, les instruments, le papier de riz, la matrice, l'impression, le tirage »<sup>644</sup>.

L'incessant transit du signe, Lygia Pape le nomme « Passage phénoménologique ». La connaissance des idées de Maurice Merleau-Ponty et de Suzanne Langer (1895-1985) l'aide à dépasser la psychologie de la *Gestalt*, dominante dans le concrétisme. Ferreira Gullar déclara dans le *Manifeste néo-concret* :

« Bien que traitant d'une psychologie causaliste, la *Gestalt* est insuffisante, tout de même, pour nous faire comprendre ces phénomènes qui dissolvent l'espace et la forme comme réalités déterminables et comme spatialisations de l'œuvre [...] Au nombre des préjugés que la philosophie dénonce aujourd'hui (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) – et qui se localisent dans tous les champs, en commençant par la biologie moderne qui dépasse les

---

<sup>642</sup> Oiticica, Helio, « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien », (1967), in *Aspiration au grand labyrinthe*, Luciano Figueredo, Lygia Pape et Wally Salomão (org.), Rio de Janeiro, 1986, p. 105.

<sup>643</sup> Merleau-Ponty, Maurice, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 4.

<sup>644</sup> Pape, Lygia, « Quarante gravures néo-concrètes », manuscrit du 17 juin 1975, *Projet Lygia Pape, op. cit.*, pp. 88-90.

mécanismes pavloviens - les rationalistes concrets néanmoins viennent en nombre comme un projet avec des machines prétendant réduire l'expression de l'art à la réalité théorique »<sup>645</sup>.

Gullar réitère ainsi ses références philosophiques fondatrices dans le *Manifeste néo-concret* :

« Nous croyons que l'œuvre d'art dépasse le mécanisme matériel sur lequel il repose, et non par une vertu extérieure : elle le dépasse pour transcender ces relations mécaniques (que la gestalt objective) et pour générer, par cela, la signification tacite (Merleau Ponty) qui incite en elle pour la première fois. Si nous trouvons que chercher une similitude pour l'œuvre d'art, nous ne pourrions pas la rencontrer, par autant, ni dans la machine, ni dans l'objet, considéré objectivement, mais seulement dans les organismes vivants, selon S. Langer et W. Wleidlé. Sans obstacle, une telle comparaison avec cela serait suffisante pour exprimer la réalité spécifique de l'organisation esthétique »<sup>646</sup>.

La contribution d'Ernst Cassirer (1874-1945) au Néo-concrétisme, réside dans l'affirmation du caractère symbolique de la forme. Cela affermit l'option des néo-concrets pour la phénoménologie contre le mécanisme prévalent dans l'art concret, surtout à São Paulo et que beaucoup considéraient comme géométrie sans poésie, formalisme décoratif, *Op art* mécanique. Comme le dit alors Mario Pedrosa : « Ces artistes concrets préféreraient être une machine élaborant des idées pour être vues »<sup>647</sup>. La grande affinité avec la philosophie de Maurice Merleau-Ponty, comme cela peut s'observer dans la pluralité de sens exprimés chez Lygia Pape, dans les *Tecelares* et les *Ballets néo-concrets*, surgit de manière explicite quand est citée la "Théorie du Non-Objet" par Ferreira Gullar:

« Personne n'ignore qu'aucune expérience humaine ne se limite à un des cinq sens de l'homme, ni qu'il y a cette réaction avec une totalité et pourquoi dans la symbolique générale du corps (Merleau-Ponty), les sens se distinguent les uns des autres »<sup>648</sup>.

Le livre de Merleau-Ponty qui a contribué de manière décisive à une poétique de la perception au Brésil fut *La Phénoménologie de la perception*, publié et traduit en 1945. Un passage lapidaire paraît assez bien résumer certains des paradigmes du néo-concrétisme en relation avec la primauté de la perception :

« Système de forces motrices ou forces perceptives, notre corps n'est pas un objet pour un *Je pense* ; il est la réunion de significations vivantes qui cheminent jusqu'à son équilibre »<sup>649</sup>.

Cette appropriation de la phénoménologie de la perception par les néo-concrétistes ne pouvait que provoquer le refus et l'abandon de la Gestalt, théorie sous-jacente au constructivisme, donc au Concrétisme :

---

<sup>645</sup> Gullar, Ferreira, *Manifeste néo-concret*, op. cit. , p. 6.

<sup>646</sup> *Id. ibid.* , p.6.

<sup>647</sup> Pedrosa, Mario, "Poètes et peintres concrets », *Journal du Brésil*, 16 février 1957.

<sup>648</sup> Gullar, Ferreira, *Manifeste néo-concret*, op. cit. , p. 7.

<sup>649</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 12.

« Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire »<sup>650</sup>.

## Dépassements de la Gestalt et de l'Existentialisme

Dès lors, le dépassement de la *Gestalt* en faveur de la phénoménologie de Merleau-Ponty donna lieu à une certaine distance vis-à-vis de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre au profit du *Corps vécu*, qui se lit déjà dans le *Livre de la création* de Lygia Pape nécessitant la manipulation et la participation du spectateur, tout autant que dans les *Bichos* de Lygia Clark, ou dans le mouvement corporel par l'usage actif et collectif du *Parangolé* d'Helio Oiticica :

« Qu'est-ce que la phénoménologie? La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences: l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple. Mais la phénoménologie, c'est aussi une philosophie qui replace les essences dans l'existence et ne pense pas qu'on puisse comprendre l'homme et le monde autrement qu'à partir de leur facticité »<sup>651</sup>.

Bien fondé dans la philosophie phénoménologique, le Néo-concrétisme se construit dans l'expérience sensorielle. En général dans le Néo-concrétisme, mais en particulier chez Lygia Pape, on ne peut ignorer l'influence que la philosophie de Suzanne Langer exerça dans l'atmosphère brésilienne à la même période où se développa l'influence de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. La philosophie de Langer aborde l'empirisme des arts dans leurs différences, correspondances et échanges.

Deux livres centraux dans la philosophie de Langer sur la logique symbolique<sup>652</sup> ont été introduits au Brésil par Mario Pedrosa, dans le circuit néo-concret de Rio de Janeiro. A l'heure de l'ébauche d'une théorie qui articule tous les arts, Langer rapporte l'idée de langage aux arts plastiques, à l'architecture, à la littérature, au cinéma et au théâtre. Pour elle, la pensée humaine se constitue à travers un processus constant de production de signification. Sa défense du processus de symbolisation est déduite des théories d'Ernst Cassirer. La discussion autour de l'échange entre les arts proposée par Langer complète dans le milieu artistique, la compréhension de l'inconscient, le contact avec l'existentialisme et la phénoménologie des sens de Merleau-Ponty. Vue à travers l'optique de Langer, Pape aborde la poésie néo-concrète et la notion de livre comme des

---

<sup>650</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *op. cit.*, p. 13.

<sup>651</sup> Merleau-Ponty, Maurice, «Avant-propos», *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>652</sup> Langer, Suzanne, *Philosophy in a new Key : A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, de 1942, *Feeling and Form : A Theory of Art*, de 1953.



phénomènes plastiques avec le *Livre de la création*, en 1959-1960 et elle interprète la danse dans sa relation entre la vue et l'audition à travers les *Ballets néo-concrets* entre 1958 et 1959, tout comme elle élabore le *Livre de l'architecture* entre 1959 et 1960, et s'active dans le champ du cinéma à partir de la moitié de la décade des années 1960.

## 4-Art de la phénoménologie de la perception et politique du corps

Au Brésil, Lygia Pape fut la première artiste à considérer son art comme un ensemble de pratiques expérimentales. Elle fut celle qui en premier, réunit les champs distincts de l'art à la lumière des idées de Merleau-Ponty et de Langer. Son modèle se différenciait de l'investigation encore centrée sur un centre d'intérêt comme l'espace chez Lygia Clark, la corporéité et la couleur chez Hélio Oiticica. Avec Pape, le néo-concrétisme augmenta le flux de l'appareil sensoriel dès les *Ballets néo-concrets* pour atteindre les "Grands ordres de l'art" (plastiques, musical, poétique) tels que Suzanne Langer les prôna, surtout dans *Feeling and Form*. Ce qui chez Langer est le passage dans les arts de l'échange des sens, devient chez Pape, le passage phénoménologique au libre cours d'une relation intégrale avec le sujet de la perception de son œuvre, c'est-à-dire, l'"autre" (le spectateur-participant).

Avec la théorie du non-objet, Ferreira Gullar continue la conceptualisation de l'objet néo-concret. Son premier argument tourne autour de la négation, appuyée aussi sur la phénoménologie :

« L'expression du non-objet ne prétend pas désigner un objet négatif quelque chose qui serait à l'opposé des objets matériels avec des propriétés exactement contraires à ces objets. Le non-objet n'est pas un anti-objet, sinon un objet spécial dans lequel prétend être réalisée la synthèse des expériences sensorielles et mentales ; un corps transparent pour la connaissance phénoménologique, intégralement perceptible, qui s'offre à la perception comme pure apparence »<sup>653</sup>.

Il poursuit "par contradiction", l'élaboration théorique d'une première définition du non-objet : « Le non-objet ne se réduit pas aux références de l'usage des sens parce qu'il ne s'insère pas dans l'usage et la désignation verbale ». Gullar comprend aussi qu'établir une nouvelle compréhension de l'objet artistique était une question qui suivait la ligne tracée depuis le Constructivisme russe et par l'œuvre de Piet Mondrian :

« Avec la destruction de l'objet figuratif, le lien, comme présence matérielle, se convertit en un nouvel objet de la peinture. A charge pour le peintre, de l'organiser pour lui donner une

---

<sup>653</sup> Gullar, Ferreira, « Théorie du non-objet », *Manifeste néo-concret, op. cit.*, p. 8.

transcendance qui le soustrait à l'obscurité de l'objet matériel. La lutte contre l'objet continue »<sup>654</sup>.

Comment ne pas traiter ici de la compréhension du travail de Lygia Pape réalisé dans différents médias, par une analyse de sa production qui devra aborder les sens psychique, linguistique, politique et phénoménologique de sa pratique. « Les concepts ne préexistent pas avant la langue » affirme Harald Heinrich<sup>655</sup>. La pratique multiple de Pape joue avec la mutabilité et l'immutabilité des signes et avec un mode de pensée toujours inclus dans la pratique artistique comme présence du corps, qui restaure le "problème de l'expression" et les "possibilités expressives".

Dans le panorama du projet constructiviste brésilien de la fin de la décennie des années 1950, Lygia Pape introduisit la sensorialité multiple dans le Néo-concrétisme, comme prologue à la réintroduction de l'anthropophagie féminine. Lygia Clark y sentit les bases du concept infra-sensoriel et Hélio Oiticica impulsa la supra-sensorialité. Au plan des sens, Lygia Clark les introduit déjà dans l'espace par la subjectivisation dans les *Bichos*. C'est ce qu'elle proclame dans son texte *La mort du plan* : « Nous-autres, nous portons ce rectangle découpé, nous l'absorbons en nous-mêmes »<sup>656</sup>. Elle illustre ce vécu infra-sensoriel dans les *Masques sensoriels*<sup>657</sup>, de 1967, dans *La maison est le corps*<sup>658</sup> de 1968. Clark déclare :

« Être dévoré ou dévorer, est un processus d'incorporation mutuelle. [...] Le ventre est l'abri poétique de toute matière, il incorpore le fœtus et la forme »<sup>659</sup>.

Clark réactualise ainsi l'anthropophagie féminine à travers l'incorporation qu'elle assimile à l'intériorité du sujet comme région infra-sensorielle et territoire de la fantasmagorie du corps. Dans son texte « De l'acte »<sup>660</sup>, de 1965, elle décrit que dans *En cheminant*<sup>661</sup>, elle perçoit son corps déjà comme :

« Mort ? Vivant ? Suis-je morte pour les odeurs, les sensations tactiles, la chaleur du sol, pour les rêves ? C'est le moment où se découvre une réalité neuve en moi, mais dans le monde [...] un itinéraire intérieur sort de moi ».

---

<sup>654</sup> Clark, Lygia, « Mort du plan », (1960), in *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 13.

<sup>655</sup> Harald, Heinrich, *Linguistik der Lüge (Linguistique du mensonge)*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1966.

<sup>656</sup> Clark, Lygia, « Mort du plan », *op. cit.*, p. 13.

<sup>657</sup> *Máscaras sensoriais*.

<sup>658</sup> *A casa é o corpo*.

<sup>659</sup> Clark, Lygia, « Sur le cannibalisme », texte dactylographié, s/f Archives Lygia Clark. Centre de documentation du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, p. 12.

<sup>660</sup> Clark, Lygia, « De acto », *op. cit.*, p. 15.

<sup>661</sup> *Caminhando*.

Chez Pape, Clark et Oiticica, l'art de la phénoménologie de la perception est politique du corps avec reconnaissance du sujet, incluant sa capacité de reconnaissance phénoménologique et l'articulation des sens. La sensorialité multiple chez Pape est un débat permanent sur la logique des phénomènes, dans les œuvres comme la *Roue des plaisirs*<sup>662</sup> de 1968, *Rideau de pommes*<sup>663</sup> et *Nez et langues*<sup>664</sup> de 1996. Jeux, mensonges de la perception, et mutabilité sensorielle construisent le chiasme de la logique des sens, le jeu entre le visible et l'invisible.

Pour Oiticica, une favela devient le paradigme de la "relation pluridimensionnelle"<sup>665</sup>. Pape transite par la spécialisation pluri-sensorielle, prospective qui situe son intervention dans le camp collectif de la culture. Après le Néo-concrétisme, Pape acquit une dimension plurielle proche du *Manifeste anthropophage* : « Jamais nous ne pensons en termes de ce qui sera urbain, suburbain, frontalier ou continental ». Clark s'intéresse plutôt à la psychanalyse et va s'appropriier l'antipsychiatrie, tandis que Pape se passionne, elle, pour l'anthropologie culturelle sans frontière, en s'appropriant la culture indigène avec *Manteau tupinamba*<sup>666</sup>, 1996-1999, et *Œufs du vent*<sup>667</sup>, 1979, qui manifeste là encore la réactualisation de l'anthropophagie féminine à travers cette réappropriation du leitmotiv de l'œuf anthropophage initié par Tarsila do Amaral. Pape s'approprie aussi la culture rurale avec *Clair de Lune du Sertão*<sup>668</sup> en 1995 et la culture populaire urbaine avec *Espaces aimantés*<sup>669</sup>, montrant ainsi son refus des hiérarchies entre arts majeurs et mineurs ; enfin la culture du désir anthropophage réapparaît chez elle avec *Mange-moi : gourmandise ou luxe*<sup>670</sup> en 1976. C'est ici que surgit l'affinité entre Pape et Oiticica.

## Art poly sensoriel et transgressif

Hélio Oiticica définit la pluri-sensorialité dans son article : « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien, 1967 » dans lequel il revendique la "perception

---

<sup>662</sup> Pape, Lygia, *Roda dos praceres*.

<sup>663</sup> Pape, Lygia, *Cortina de maçãs*.

<sup>664</sup> Pape, Lygia, *Narizes e linguas*.

<sup>665</sup> Oiticica, Hélio, "Bases fondamentales pour une définition du Parangole" (1964), *Aspiration au grand labyrinthe*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>666</sup> *Manto tupinamba*.

<sup>667</sup> *Ovos de vento*.

<sup>668</sup> *Lua do Sertão*.

<sup>669</sup> *Espaços imantados*.

<sup>670</sup> *Eat-me : A gula ou la luxura*.

totale" différente du "vécu infra-sensoriel" de Lygia Clark<sup>671</sup>. Le supra-sensoriel se traduit chez le sujet, par un état de disponibilité relationnelle sur le plan collectif, dans le contexte urbain des expériences dans le champ de l'anthropologie culturelle comme le carnaval, l'école de samba, en référence aux traditions afro-brésiliennes, indigènes et anthropophages. Au sujet du concept de « Nouvelle objectivité », qui présidera à l'exposition collective à Rio en 1967, Oiticica signale que :

« Le *propre faire* serait violent comme une élaboration intérieure, née du vécu de l'individu [...] Les sens sont dirigés pour à travers eux et la *perception totale*, amener l'individu à une *supra-sensation*, avec dilatation de ses capacités sensorielles habituelles, avec découverte de son centre créatif intérieur et au réveil de sa spontanéité expressive, conditionnée par le quotidien »<sup>672</sup>.

Le travail sur l'anneau de Moebius marque ces différences. *En cheminant*<sup>673</sup> de Lygia Clark, propose au sujet, une expérience pour soi, et diverge de la structure vitaliste du *Parangolé* d'Oiticica, où danse, musique et art forment une synthèse une sorte d'œuvre totale<sup>674</sup>. Dans les contorsions de l'unité baroque du *Livre de l'architecture* de Lygia Pape, l'histoire du Brésil se "présentifie" dans une sorte de "science ludique". La surface unilatérale et continue de l'anneau de Moebius favorise l'intersubjectivité dans l'œuvre de Lygia Clark *En cheminant*.

Mario Pedrosa remarque que :

« Dans l'art *ambiental* d'Oiticica, l'artiste machine-concrétiste tombe raide, vaincu par l'homme, prix de la tragique dialectique de la rencontre sociale »<sup>675</sup>.

La rencontre entre l'art et le quotidien était la rencontre triadique entre le réel, l'imaginaire et le symbolique. Dans la première phase psychanalytique de Lygia Clark, antérieure à son action dans le champ de l'art-thérapie, et dans l'anthropologie de Lygia Pape et d'Hélio Oiticica, se construit la définition d'une sorte d'*épistèmê* du vécu comme processus de connaissance dans le champ expérimental, qui admet le développement du désir. Dans une certaine mesure, Clark, Pape et Oiticica pensaient l'art comme désaliénant et transgressif. Là où Clark affirme la précarité, Oiticica expérimente l'altérité et Pape vit la transgression dans un transit sensoriel permanent. Ce qu'il est d'ores et déjà loisible d'observer, c'est que cette expérimentation

---

<sup>671</sup> Oiticica, Helio, « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien », *op. cit.*, p. 16.

<sup>672</sup> *Id. ibid.*, p. 34.

<sup>673</sup> *Caminhando*.

<sup>674</sup> *Gesamtkunstwerke*.

<sup>675</sup> Pedrosa, Mario, « Art ambiental, art postmoderne, Helio Oiticica », *Courrier du matin*, Rio de Janeiro, 26 juin, 1966.

sensorielle multiple et généralisée, traduit déjà la réactualisation de l'anthropophagie par la place centrale qui est donnée au sensoriel, à l'organique et au corps.



## 2- APPROPRIATIONS GRAPHIQUES

### 1-Appropriations graphiques de Lygia Pape

#### Appropriation de la musicalité graphique de Paul Klee

Tout d'abord, il faut expliquer qu'une incursion dans les arts graphiques, telle que va la pratiquer Lygia Pape, est en soi, une rupture avec l'art concret. A plus forte raison, quand il va s'agir d'expérimenter de nouvelles dimensions graphiques et d'ouvrir la relation entre dessin et objet, amenant des conceptions nouvelles du livre d'artiste évoluant vers le livre objet et le livre installation. Enfin, l'appropriation de la gravure sur bois est là aussi une rupture anthropophage vis-à-vis des dogmes de l'art concret, car elle était indissociable de la tradition vernaculaire et populaire des *cordels* livres artisanaux, imprimés à la presse à main, illustrés par des gravures sur bois, relevant de l'art mineur. La gravure sur bois relève aussi du primitivisme expressionniste du groupe d'artistes allemands associés dans *Le Pont*<sup>676</sup> comme Schmidt-Rottluff, Kirchner, Nolde, dont l'artiste brésilien Oswald Goeldi (1895-1961), s'était approprié la technique et les thèmes dans sa démarche anthropophage. C'est lui qui va à son tour être "dévoré" par Lygia Pape.

---

<sup>676</sup> *Die Brücke.*



Certains *Dessins-partitions* de Lygia Pape qui y utilise des motifs en pentagrammes, évoquent la relation entre musique et art. Il faut noter qu'à cette époque, Pape écoutait la musique de Pierre Henri (1927) entre autres. Sans amalgame, les *Dessins* de Pape, sont assez proches de la sensibilité de Paul Klee (1879-1940), un mozartien. La musicalité de Klee dépend en grande partie, de la représentation et de la recherche de "structures musicales analogiques"<sup>677</sup>. Dans un petit nombre d'aquarelles, Klee domine la transparence de la matière et la déclinaison tonale progressive de la couleur pour constituer des images de fugues : *Plantes mourantes*<sup>678</sup>, 1922, *Fugue en rouge*<sup>679</sup>, 1924. Pape opère avec des structures sérielles suspendues dans l'espace et transparentes car réalisées sur papier *Japon*, sortes d'installations procurant au spectateur une vision spatiale d'une fugue musicale dans l'espace via la transparence du support choisi. Ole Henrik Moe décrit ainsi la correspondance empirique de l'œuvre de Klee avec la musique : « Les surfaces de couleur sont traitées comme des harmonies, les lignes comme des mélodies, les couches superposées de couleur, comme des polyphonies »<sup>680</sup>. Dans les *Dessins* de Pape, nous rencontrons aussi, à l'égal de la vaste production de Klee, des partitions, des propagations sonores, des compositions et des variations, des thèmes, des rythmes, des mélodies, des accords, des contrepoints, des fugues et des polyphonies. Certains de ces *Dessins* semblent autant polyphoniques que par exemple : *Groupe dynamique polyphonique*<sup>681</sup> de 1931, avoir autant de sonorités que : *Ordensburg* de 1929. Ainsi, les *Dessins-partitions* de Pape impliquent une écriture concrétiste compatible avec *Figure écrite*<sup>682</sup> de 1925. Dans ces dessins de Pape, la subtilité du timbre des lignes révèle en elles, de délicates différences de transparence. Quand ils sont des partitions musicales, certains *Dessins* se constituent comme l'écriture d'une géométrie chantante et d'autres, comme des compositions en contrepoints. Voir la planche d'illustrations n° 17, illustration n° de 1 à 6.

Nous ne traitons pas ici d'une comparaison systématique entre les œuvres de Paul Klee et celles de Lygia Pape. Lygia Pape propose en quelque sorte, une interprétation visuelle reliant l'écoute et la vue. Si l'absence de couleur ou le vide graphique représentent le silence, si les ruptures graphiques sont des pauses, des

---

<sup>677</sup> Franciscomo, Marcel, « La place de la musique dans l'art de Klee : une remise en cause », trad. Michel Roubinet, in : *Klee et la musique*, Paris, Centre Georges Pompidou, Daniel Abadie (commissaire), 1985, p. 19.

<sup>678</sup> *Sterbende Pflanzen*.

<sup>679</sup> *Fügte im Rot*.

<sup>680</sup> Ole Henrik Moe, « Introduction », trad. Michel Roubinet, in : *Klee et la musique, op. cit.*, p. 9.

<sup>681</sup> *Dynamisch-polyphone Gruppe*.

<sup>682</sup> *Figureschrift*.

syncopes ou des contrepoints, ils peuvent signifier au-delà, des symptômes de musicalité. La *Bossa nova*, que propagent à la même époque les musiciens comme João Gilberto (1931), Baden Powell de Aquino (1937- 2000), Tom Jobim, Johny Alf (1929), et qui surgit à Rio de Janeiro à la fin de la décennie des années 1950, est une musique marquée par une rythmique syncopée. C'est une interprétation de ce rythme qui apparaît alors dans les *Dessins* de Lygia Pape. Certains titres de ces *Dessins* font directement référence à cette musique comme : *Bim-bom* et *Ô-ba-la-la*. Ces *Dessins* de Pape s'écoutent avec les yeux.

### **Xylographies transgressives: *Tissages*, 1956-59**

Les *Tissages*<sup>683</sup>, xylographies constructivistes élaborées par Lygia Pape entre 1956 et 1959, constituent un triple défi aux canons artistiques au Brésil constructiviste<sup>684</sup>. Initialement, les xylographies de Pape présentaient des formes organiques ou géométriques. Après, elles se réduisirent à un pur phénomène spatial concret. La première transgression consiste à produire des images géométriques et abstraites en se réappropriant un média jusqu'alors réservé aux graveurs expressionnistes anthropophages Oswaldo Goeldi et Lasar Segall, mais aussi à la littérature populaire des *Cordel*, livrets artisanaux imprimés à la presse à main et vendus suspendus à des cordes à linge, dans les marchés des villes et villages brésiliens. *Cordels* que reprendra ensuite Anna-Maria Maiolino. Voir la planche d'illustrations n° 16, illustrations n° de 7 à 12.

Le format réduit de l'image pourrait amener à vanter ironiquement l'héroïsme de l'entreprise de Pape. Plus important surtout, dans le conflit entre les groupes concrets *Rupture* de São Paulo et *Néo-concret* de Rio de Janeiro, les *tecelares* opèrent une rupture par les manipulations artisanales de la gravure manuelle sur bois, en plein débat sur les paradigmes industriels, avec un mouvement concrétiste réduit à produire uniquement des peintures et des sculptures concrètes, prototypes multipliables et impersonnels. La mise en valeur dans ces gravures, des nœuds et du fil du bois comme autant de qualités graphiques sont déjà une trace de la recherche organique qui va présider de plus en plus à la démarche néo-anthropophage de Lygia Pape.

---

<sup>683</sup> *Tecelares*.

<sup>684</sup> Nelson, Adele, « Choses sensibles et non-discursives : séries *Tecelares*, de Lygia Pape, 1955-1959 », in : *Dialogues dans l'abstraction sud et nord américaines*, colloque organisé par le Newark Museum et la Collection Phelps de Cisneros Newark Museum, Newark, New Jersey, 10 avril 2010.

Dans ce contexte, la résistance de Pape effectuée en utilisant ce média, fut politique, nullement idéologique. Grâce aux *Tecelares*, Pape acquit alors une expérience sur le processus productif de l'art : « De nouvelles expérimentations sur de nouveaux matériaux étaient en train de surgir dans les ateliers, pourquoi les ignorer ? »<sup>685</sup>. La modernité anthropophage au Brésil a toujours impliqué la récupération de l'histoire et du vernaculaire, en plus de l'expérimentation sur le langage et de l'appropriation d'apports exogènes. Au commencement de la décennie des années 1950, le caractère multiple de la xylographie fut présent dans le programme politique des *clubs de gravure*<sup>686</sup> dans tout le Brésil.

Inspirés par la politique culturelle du réalisme socialiste d'Andrei Jdanov (1896-1948) en URSS et par l'affiche de propagande de la Chine Populaire de Mao Tsé Toung (1893-1976) après 1949, par l'exemple de l'*Atelier graphique populaire*<sup>687</sup> de Leopoldo Mendez (1902-1969) à Mexico, les *Clubs* prétendaient produire des images émancipatrices pour le peuple brésilien. Contrairement à tout cela, Pape ne paraît pas avoir beaucoup d'intérêt pour la reproduction en série de la gravure, permettant la large diffusion et circulation de l'image gravée, ni pour l'appropriation sociale de l'objet d'art ainsi démocratisé. De manière symptomatique, quelques *Tecelares* sont purement expérimentaux, comme tels semblables à des peintures, car existant seulement en tirage unique.

Au final, la xylographie fut le moyen technique que choisit Pape pour s'affranchir de l'art concret des Paulistes et affirmer la réflexion théorique de sa conversion au Néo-concrétisme. Le texte qui s'y réfère : « Sur la gravure », fait allusion au processus d'élaboration mentale et au traitement matériel du signe. Dans ce texte, Pape ne définit pas ses *Tecelares* autrement que comme manifestation d'avant-garde en termes politiques. Pape décrit l'existence de deux postures basiques à l'intérieur du projet constructiviste brésilien : a) "l'action du dehors vers l'intérieur" ; b) "l'action du dedans vers l'extérieur" dans le processus de production de l'art. Cette opposition sera respectivement la base de la différenciation entre le concrétisme du groupe de São Paulo et la liberté de la forme du groupe de Rio, en une étape qui se révélera comme décisive

---

<sup>685</sup> Pape, Lygia, « Sur la gravure », *Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 15 décembre 1957. Toutes les autres citations suivantes de Lygia Pape, sont extraites de cet article.

<sup>686</sup> *Clubes de gravura*.

<sup>687</sup> *El Taller de Grafica Popular*.

dans l'élaboration du programme néo-concrétiste qui prônera l'appropriation et l'expérimentation systématique par le décloisonnement anthropophage.

## **Appropriation des influences fondatrices**

Le texte « Sur la gravure » de Lygia Pape est sa déclaration d'intentions sur l'hypothèse linguistique de la gravure et ses spécificités potentielles dans la construction de la forme. Dans leur genre, les *Tecelares* étaient en syntonie avec un ensemble concret de paradigmes modernes de la gravure. La production graphique et l'imaginaire de Pape surgirent dans un contexte quadrangulaire formé en premier lieu, par son passage fugace dans l'atelier de Fayga Ostrower, par l'influence indirecte de Stanley Hayter et Joseph Albers, et pour la gravure par l'influence de l'œuvre graphique d'Oswaldo Goeldi. Les parallèles avec ces artistes doivent être aussi considérés en relation avec certaines peintures minimalistes de Frank Stella (1936) de la fin des années 1950, de la série des *Toiles découpées*<sup>688</sup>, en effet, il apparaît clairement que Lygia Pape a anticipé de plus de deux ans par une série de *Tissages* sur un diptyque de Frank Stella intitulé *Mariage de raison et échelle*. Voir la planche d'illustrations n° 18, illustrations n° 3 et 4. Pour l'exégèse des *Tecelares*, toutes ces relations doivent être prises en compte. En même temps, du point de vue théorique, Pape fut très proche de la critique d'art exercée par Ferreira Gullar et par Mario Pedrosa.

En 1971, Lygia Pape réalisa le court-métrage *Le parapluie rouge*<sup>689</sup> sur le graveur brésilien Oswaldo Goeldi (1895-1961). Dès la décade de 1950, se rencontraient dans une maison de la rue Inglês de Souza, à Rio de Janeiro, la collection étendue du graveur le plus important de modernisme brésilien, Oswaldo Goeldi, et l'expérience graphique la plus radicale de la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les *tecelares* de Lygia Pape. Leurs épreuves réunies avaient en commun, la rigueur technique, l'éthique attendue du travail artistique, une prédisposition pour la critique de gauche, la sensualité calleuse de l'image imprimée du bois gravé, la domination de la lumière, et surtout de l'ombre, et le goût pour le caractère expressif de la gravure sur bois. Pape affirmait : « Ce qui me plaît

---

<sup>688</sup> *Shaped Canvas*.

<sup>689</sup> *O guarda chuva vermelho*.

le plus chez lui est qu'il fut un artiste très expérimental »<sup>690</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 15, illustrations de n°1 à 7.

### **Appropriation par Lygia Pape de la xylographie d'Oswald Goeldi**

L'influence sur Lygia Pape d'Oswald Goeldi (1895-1961), est indiscutable : ce dessinateur, graveur et professeur de gravure à l'ENBA, l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Rio de Janeiro est le fils du scientifique suisse Augusto Emilio Goeldi, un zoologiste de renom et naturaliste, qui a donné son nom à l'une des institutions les plus importantes de Belem, où il était directeur: le musée Goeldi, toujours axée sur la recherche et lié au ministère de la Science et de la Technologie du Brésil, depuis sa fondation en 1866, concentre ses activités sur l'étude scientifique des systèmes naturels et culturels d'Amazonie. Âgé seulement d'un an, Oswald a déménagé avec sa famille à Belém, Pará, où ils vivent jusqu'en 1905. Il émigre ensuite à Berne, en Suisse. À 20 ans, il entra pour ses études d'ingénieur à l'École polytechnique de Zurich, mais il renonça à les poursuivre.

En 1917, il s'inscrit à l'Ecole des Arts et Métiers, à Genève, mais abandonne le cours en le jugeant trop académique. Ensuite, Goeldi suit des cours à l'atelier d'artistes Serge Pahnke (1875-1950). Dans la même année, s'est tenue sa première exposition personnelle à Berne à la Galerie Wyss, peu après a lieu la rencontre avec l'artiste autrichien Alfred Kubin (1877-1959), qui va avoir une influence décisive sur Goeldi, devenir son mentor artistique et avec qui il correspondra pendant plusieurs années. L'univers fantastique et expressionniste de Kubin va imprégner durablement le style des xylographies de Goeldi. Dans le même temps, Goeldi devint ami avec Hermann Kümmerly (1857-1905), avec qui il a fait ses premières lithographies. En 1919, Il revient à Rio de Janeiro et a commencé à travailler comme illustrateur dans des magazines comme l'*Illustration* brésilienne. Deux ans plus tard, il réalise sa première exposition personnelle au Brésil, dans le hall de l'Ecole des Arts et Métiers. Il rencontre les artistes modernistes brésiliens comme Manuel Bandeira (1884-1968), Anibal Machado (1894-1964), Ronald de Carvalho (1893-1935), Di Cavalcanti (1896-1976).

---

<sup>690</sup> Herkenhoff, Paul, « Lygia Pape, interview du 7 avril 1995 », *Gàvea de Tocaia*, São Paulo, éd. Cosac & Naifi Ltda, 2000, p. 198. Trad. Hugues Henri, 2014.

En 1923, il se consacre exclusivement à la gravure sur bois. En 1930, est édité un album *Dix gravures sur bois*, d'Oswaldo Goeldi, avec une introduction de Manuel Bandeira (1884-1968). *Cobra Norato* de Raul Bopp (1898-1984), est publié en 1937, avec ses 1<sup>ères</sup> xylogravures en couleurs. En 1941, Goeldi illustre les *Œuvres complètes de Dostoïevski*, publié par José Olympio Editora. Sa réputation internationale grandit et il expose à la Biennale de Venise en 1950, puis remporte le 1<sup>er</sup> prix de gravure à la 1<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1951. En 1955, il commence sa carrière d'enseignant en Art à l'Escolinha Brésil, et en 1955 est devenu professeur à l'Ecole Nationale des Beaux Arts à Rio de Janeiro, où il a ouvert un atelier de gravure sur bois. En 1956, a lieu sa 1<sup>e</sup> rétrospective au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro.

Aujourd'hui, Goeldi est vénéré par les artistes et les institutions ; ses œuvres sont des matériaux de référence dans le domaine de la gravure pour les images urbaines où il ya une atmosphère expressionniste de profonde solitude. Les figures humaines sont perdues dans les rues, les ruelles et les places mal éclairées des villes indifférentes, dominé par la nuit, rompue seulement par une lumière blanche ou filtrée par de petites surfaces de couleurs vives. Goeldi a illustré certains romans de Jorge Amado (1912-2001), notamment *Mar morto*, où les pêcheurs sur leur *Changadas*<sup>691</sup> et les marins sur leurs *Saveiros*<sup>692</sup> vivent dans des conditions extrêmement dures et dans une profonde solitude, seulement secourus par Yemanjá, la déesse de la mer. Les gravures sur bois d'Oswald Goeldi sont emblématiques des conflits de l'homme dans l'adversité et la solitude et constituent l'une des meilleures traditions de l'art graphique brésilien.

Lygia Pape sera donc très profondément influencée par Goeldi qui lui a transmis sa "manière noire", qui accentue le contraste négatif/positif par une dominante des aplats de noir dans la xylogravure. L'autre caractéristique plastique héritée de Goeldi sera la mise en valeur par Lygia Pape du graphisme naturel créé par le fil et les veines du bois dans les épreuves de xylogravures. Cette caractéristique se retrouve dans a série des xylogravures *Tissages*, réalisée entre 1956 et 1959, tirées sur papier "Japon", comme les estampes japonaises de Utagawa Hiroshige (1797-1858), puis suspendues en séries échelonnées dans l'espace, permettant une vue dans la profondeur grâce à la transparence du support.

La digestion anthropophage est déjà à l'œuvre dans cette appropriation par Pape de la xylogravure dont elle va se servir de manière tout à fait inédite en la

---

<sup>691</sup> Radeau à voile du Nord-est.

<sup>692</sup> Voilier de cabotage dans la baie de Bahia.

projetant dans l'espace et dans la profondeur. Goeldi exercera aussi son influence sur Anna-Maria Maiolino dont les *Cordel*<sup>693</sup> feront appel à la xylogravure: certaines des caractéristiques expressionnistes d'Oswald Goeldi seront ainsi reprises par Anna-Maria Maiolino.

## **Amazonie : références anthropophages à Oswaldo Goeldi et Maria Martins**

Lygia et Gunther Pape collectionnèrent près de 200 gravures d'Oswaldo Goeldi. Le père d'Oswaldo Goeldi fut le scientifique Emil Goeldi, élève d'Ernst Haeckel, lui-même adepte de Darwin. Sa vision de la science était matérialiste et était dédiée à l'étude de champs comme la taxonomie et la phylogénétique. Le travail épistémologique d'Emil Goeldi quand il dirigea le Musée d'histoire naturelle de Belém, entre 1896 et 1907, fut d'appliquer la théorie évolutionniste à l'étude naturaliste de l'Amazonie. Ainsi son fils Oswaldo passa sa jeunesse dans une atmosphère associant l'exubérance équatoriale des sociétés indigènes et la rigueur scientifique de son père, avec le primitivisme expressionniste qu'il intégra ultérieurement dans son travail graphique.

Sa collection de gravures d'Oswaldo Goeldi amena Lygia Pape à associer la rigueur de la composition et la sensualité du signe matériel xylographique. Pape réintroduisit l'ambivalence entre tracé et voile, entre fibrillation de la lumière et excitation de la vision qui caractérisait la vision expressionniste d'Oswaldo Goeldi.

Pour comprendre certains projets ultérieurs de Lygia Pape en relation avec la forêt amazonienne, la nature exubérante qu'elle interprète dans sa série d'assemblages métalliques *Amazoninos* (1989), mais aussi avec la culture indigène brésilienne qu'elle invoque dans sa série d'installations avec les différentes versions de *Manteau Tupinamba* (1996-1999), nous devons penser à cette influence d'Oswaldo Goeldi lui-même artiste-anthropophage qui s'approprija le primitivisme de l'*Expressionnisme* allemand du groupe de Dresde *Le pont*<sup>694</sup> avec Schmidt-Rottluff, Kirchner, Nolde ou des expressionnistes autrichiens de la *Sécession viennoise*, avec Oskar Kokoschka et Alfred Kubin dont il fut très proche. Voir la planche d'illustrations n° 40, illustration n°2 & 3.

---

<sup>693</sup> Livrets populaires imprimés par xylographies, vendus suspendus à des cordes à linge dans les marchés brésiliens.

<sup>694</sup> *Die Brücke*.

Oswaldo Goeldi est aussi considéré comme artiste anthropophage pour la façon dont il intégra l'Amazonie du fait de sa connaissance dès sa jeunesse des peuples indiens de l'Amazonie qui lui faisaient dire : « Je ne suis pas un sauvage. J'aimerais vivre comme eux, bien que mon imitation serait naïve mais pure »<sup>695</sup>. Aussi, il connaissait si bien les cultures amérindiennes, qu'il avait dit à ce propos en 1918, à son retour dans cette partie du Brésil, qu'il se sentait comme Paul Gauguin dans son île des Marquises.

L'autre influence anthropophage qui toucha profondément Lygia Pape provient bien sûr de Maria Martins (1894-1973), cette artiste sculpteur brésilien qui était fasciné par l'Amazonie et ses peuples indigènes, par leurs cultures et leurs mythes. Cette artiste brésilienne qui était encore active dans les années 1960, bien qu'en perte de vitesse et critiquée par les néo-concrétistes, fut encore à l'honneur lors des premières biennales de São Paulo, en tant que sculpteur relevant du *Surréalisme* et de l'anthropophagie. Celle qui avait été considérée par André Breton et Michel Tapiès comme l'une des plus grands sculpteurs modernes, avait appelé l'une de ses sculptures *N'oublie jamais que je viens des Tropiques*.

Maria Martins avait dès 1942, proclamé son attrait pour les cultures cabocles et amazoniennes en donnant ce titre *Amazonie* à sa première exposition personnelle aux USA. Elle y avait présenté un ensemble de sculptures aux formes organiques et métamorphiques, dont les noms évoquaient directement ce monde amazonien, ses mythes et ses peuples indigènes : *Cobra Grande* (1943), *O guerreiro* (1940), *Le grand sacre* (1940), *Uirapuru* (1944), *Iacy* (1943), *Boto* (1942), *Amazonia* (1942), *Yemanjá* (1943), *Boiuna* (1942). Maria Martins avait exercé une réelle fascination sur les artistes surréalistes réfugiés à New York, par la force suggestive de ses sculptures qu'elle avait façonnées en bronze avec la technique immémoriale de la cire perdue qui lui permettait un modelage "automatique", associant des textures et des matières produites par le hasard et l'accident à des formes hybrides et métamorphiques qui faisaient écho à celles de Tarsila do Amaral, depuis *La Nègresse* de 1922, *Abaporu* de 1928 et *Anthropophagie* de 1929.

Ainsi, l'anthropophagie est ici indiscutablement à l'œuvre chez Lygia Pape, en relation avec : Tarsila do Amaral et Maria Martins, dont les thèmes, motifs, notions et

---

<sup>695</sup> Reis, José-Manuel, *Goeldi*, Rio de Janeiro, Civilisation brésilienne, 1966, p. 76.



concepts relèvent très clairement de l'anthropophagie féminine ; avec Oswaldo Goeldi, et son assimilation du primitivisme européen et des apports scientifiques évolutionnistes de son père et de ses connaissances anthropologiques des peuples indigènes de l'Amazonie.

### ***Tissages et digestion anthropophage de Josef Albers***

La gravure pour Lygia Pape, ne signifie pas simplement produire des images sans que le champ visuel soit ordonné de manière dynamique. A partir de la connaissance précise de l'histoire de la gravure moderne, Pape cite Joseph Albers (1888-1976) comme paradigme de la pensée expérimentale en art. Albers est pour elle exemplaire avec son dispositif déstabilisateur quand il se demande face à l'économie de sa propre xylographie : « Cela est-il nécessaire ? Pourrait-il y avoir des moyens plus simples pour le faire ? »<sup>696</sup>. La compréhension du régime des jeux optiques d'Albers, dans la forme mathématique prévisible de l'ordonnance de l'espace fut la référence principale pour les néo-concrétistes. Connaître bien l'œuvre d'Albers permit à Lygia Pape de désapprendre à travers les *Tecelares*, les lois et les codes de la tradition picturale de la perspective. Voir la planche d'illustrations n° 18, illustration n°2.

Son hommage à Albers sera la réalisation du *Livre de la création*. La validité de l'usage expérimental de la gravure fut portée au crédit de Lygia Pape par le livre de Mario Pedrosa dans lequel il déclare :

« Une fois que la déshumanisation du travail social sera complète, une dépoétisation s'effectuera peu à peu, et son rythme sera déterminant pour influencer sur le rythme de l'effort humain »<sup>697</sup>.

De ce passage se déduit la posture assumée par Lygia Pape : replacer la xylographie à sa place modeste et traditionnelle, tout en cherchant à extraire du bois, de nouvelles possibilités constructives. Le critique ajoute dans le même texte.

« L'intensité dramatique que révèle le bois violenté, est d'une telle magnitude que l'œuvre d'art acquiert là une unité et une intégration idéale entre la volonté et le sentiment de l'artiste, avec la capacité intérieure d'expression propre à ce matériau »<sup>698</sup>.

Pour réussir l'unité et l'intégration dans chaque *Tecelares*, Pape traduit l'intensité dramatique par la contention élégante de la forme, et le bois violenté par la précision

---

<sup>696</sup> Rubin, William, *Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, New York, MOMA, 1985, 2<sup>e</sup> tome, p. 214.

<sup>697</sup> Pedrosa, Mario, « Les tendances sociales de l'art et Kaethe Kollwitz » (1933), *Nécessité vitale*, Rio de Janeiro, Librairie-Editrice de la Maison des étudiants du Brésil, 1949, 1949, p. 31.

<sup>698</sup> Pape, Lygia, « La gravure, témoignage de Lygia Pape », *Journal du Brésil*, dimanche 22 mars 1959, p. 8.

modulaire de la taille. Ainsi, dans l'économie symbolique néo-concrète, certains *Tecelares* atteignent l'obscur clarté du cadre noir de l'opéra *Victoire sur le soleil* de Kazimir Malevitch : « ce qui existe est la simplicité et les choses simples sont les plus complètes, aussi paradoxal que cela puisse paraître » déclare Pape<sup>699</sup>.

L'économie symbolique des *Tecelares* ne renvoie à aucune référence précise, qu'elle soit expressionniste ou autre, elle élimine les exercices sémantiques, s'éloigne de la couleur, et se réduit à l'essentiel de la structure et de la lumière. Le corpus graphique des *Tecelares*, bien que sans catalogue établi, comprend des ensembles variés de motifs gravés : a) formes organiques, géométriques et colorées ; b) quadrilatères imbriqués ; c) transitions modulaires ; d) surfaces néo-concrètes. Dans ces groupes, Pape articule la structure, l'organisation et l'ordre du phénomène visuel en parallèle avec le respect des principes constitutifs de la forme énoncés par Fayga Ostrower à cette époque.

## Graver n'est pas peindre

Comme point de départ de la série, dans les premiers *Tecelares*, la structure en blanc et noir était ponctuée par des plans de couleur transparente, mais à ce sujet, Pape déclare :

« On peut utiliser la couleur dans la gravure, mais presque toujours, la couleur accuse un caractère gratuit, si nous prenons en compte la variation d'un tirage à l'autre et surtout, l'usage de couleurs différentes dans une même gravure »<sup>700</sup>.

Pape insiste sur le fait que graver n'est pas peindre et rejoint ainsi la position de l'artiste brésilien Marcelo Grassman quand il dit que : « La gravure ne propose pas l'expérience de la couleur »<sup>701</sup>.

Cette conscience propre à Lygia Pape du désaveu sensoriel de la couleur la conduira à l'exacerbation contenue dans les *Ballets néo-concrets* en 1958-1959, dans le *Livre de la création* en 1959-1960, exacerbation qui rejoint le propos de Gaston Bachelard (1884-1962) :

« En perdant la couleur, qui est la meilleure des séductions sensibles, le graveur conserve une opportunité : il peut et doit la rencontrer »<sup>702</sup>.

---

<sup>699</sup> *Id. ibid.*, p. 8.

<sup>700</sup> Pape, Lygia, « La gravure, témoignage de Lygia Pape », *op. cit.*, p. 6.

<sup>701</sup> Grassman, Marcelo, *Journal du Brésil, supplément dominical*, Rio de Janeiro, 12 Janvier 1958.

Dans les *Tecelares*, constitués par des impressions sur plusieurs tirages en papier de riz suspendus en enfilade dans l'espace, la modulation des triangles se visualise dans l'espace comme en circulation dans la profondeur. Modulation, symétrie, mouvement, rythme et mélodie conduisent à un dialogue entre Lygia Pape et Hélio Oiticica dont certains *Metaesquemas* posent des problèmes constructifs analogues. Chez ces deux artistes, la circulation modulaire apparaît comme fugace et instable, car la forme est en devenir. Si les motifs de la fugue occupent le centre de la composition chez Paul Klee, dans la plupart des *Tecelares* de Pape et des *Metaesquemas* d'Oiticica, la fugue traverse l'espace comme si elle provenait d'un moment antérieur et pouvait continuer au-delà du champ visuel.

Ainsi, dans les *Tecelares*, n'existent plus ni figure ni fond ; au-delà de la *Gestalt*, les aires vides et pleines prennent la même valeur. Dans le passage de la *Gestalt* du concrétisme à la *Phénoménologie de la perception* du néo-concrétisme, prend place une accommodation spéculaire dans la production des artistes néo-concrets comme Lygia Pape, Hélio Oiticica et Lygia Clark. Chez cette dernière, les *Plans en superficie modulée n°2* de 1956 et *n°5* de 1957 sont des structures en miroir. Leur caractère spéculaire donne une œuvre scindée en deux, dédoublée qui simultanément en forme une troisième, renvoie à Albers qui disait : « En art, un et un peuvent faire trois et plus »<sup>703</sup>. Dans son cours au Bauhaus en 1928, sur les formes mécaniques, Josef Albers réclamait "l'activation de la négative", c'est-à-dire, des valeurs restantes, négatives et intermédiaires<sup>704</sup>.

Ainsi, la référence historique des *Tecelares* de Lygia Pape se trouve dans le caractère spéculaire de certaines œuvres de Josef Albers comme *Constellations structurales* de 1955, résultat de l'investigation qu'il avait entreprise dans la décennie antérieure. Alors, quelques *Dessins* et *Tecelares* seraient directement inspirés par la dissymétrie de l'œuvre d'Albers : *Dessins pour un sanctuaire tectonique*, de 1941<sup>705</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 18, illustration n°2.

Le néo-concrétisme supprime de plus le caractère spéculaire en relation avec l'art européen. Les *Tecelares* de Pape exposent de manière exacte et précise toute

---

<sup>702</sup> Gaston Bachelard, « Introduction à la dynamique du paysage », *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 73.

<sup>703</sup> Horowitz, Frederik, « Albers comme professeur », *Josef Albers to open Eyes*, Londres, Phaidon Press, 2006, p. 89.

<sup>704</sup> Albers, Josef, *Werklicher Formungterricht*, Dessau, Separater Sonderdruck aus Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung, II Jahrgang, Heft 2/3.

<sup>705</sup> *Drawings for Grafic Tectonic Sanctuary*.

l'action constructive sur l'œuvre en deux temps : la taille et l'impression. En définitive, ils prétendent intensifier l'organisation de la structure visible, limpide et ambivalente, virtuelle et néo-concrète. Pape décrit ainsi la genèse de la ligne précise des *Tecelares* :

« Si j'entame une surface de bois et y crée une ligne par juxtaposition de tracés, à partir de là, naît une relation qui n'existait pas avant. La ligne ainsi créée diffère beaucoup de celle sensible que je pourrai obtenir dans le sens de la fibre sensible du bois : elle présente une parfaite identité avec le matériau qui est utilisé ; l'invention est dans le dévoilement de la qualité de cette ligne, exigée par le problème que l'artiste veut exprimer »<sup>706</sup>.

De plus, chaque *Tecelares* constitue un logos de lignes, "une action simultanément cognitive et constitutive de langage"<sup>707</sup>. La ligne est de plus la limite entre présence et absence. L'évidence de la ligne atteint dans certains *Tecerales* la dimension fondamentale d'une ontologie de l'acte graphique, égalant en cela, la peinture de Roy Lichtenstein (1923-1997) : *Coup de brosse jaune*<sup>708</sup> de 1965.

### **Ligne organique et mort du plan chez Lygia Clark et Lygia pape**

Ces *Tecelares* sont l'image dialectique de la différence, opérant la réification d'un geste graphique en image. Ceci se transfère dans les peintures de Lygia Clark : *Découverte de la ligne organique*<sup>709</sup>, de 1954 et *Rupture du cadre*<sup>710</sup>, de 1954. La ligne organique est l'espace entre les choses, la fissure entre le lien et le repère, le lieu pénétré par la vision. L'invention de la ligne organique, présuppose que la fissure ouverte entre les plans que formule l'espace du cadre ait une existence autonome, comme dans : *Superficie modulée n°1*<sup>711</sup>, de 1955. L'opération physique qui incorpore le plan se dirige vers l'activation modulaire de la ligne-absence. L'artiste relie la ligne organique avec la ligne de jonction entre porte et repères. La suppression définitive du repère amènera la mort du plan, car sans repère, le plan est une expérience sans frontière. Ce qui paraît survenir, l'espace entre, est comme l'épine dorsale de l'emboîtement modulaire des plans : la ligne-espace. Cette *Mort du plan*, titre d'un article célèbre de Lygia Clark donne lieu à l'irruption d'un concept essentiel chez elle, celui de l'organicité, qui va l'emmener à dépasser le plan et le relief au profit des *Bêtes*<sup>712</sup>, objet organique,

---

<sup>706</sup> Pape, Lygia, « Sur la gravure », *op. cit.*, p. 14.

<sup>707</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1960, p. 253.

<sup>708</sup> *Yellow Brushstroke*.

<sup>709</sup> *Descoberta da linha orgânica*.

<sup>710</sup> *Quebra da moldura*.

<sup>711</sup> *Superficie modulada n° 1*.

<sup>712</sup> *Bichos*.

autonome dans l'espace où il est posé ou suspendu, offert et répondant aux manipulations du spectateur-acteur.

Cette notion d'organicité est permanente dans l'anthropophagie féminine depuis Tarsila do Amaral, qui l'introduisit dans son traitement plastique de la métamorphose et de l'hybridation, dès *Abaporu*, en 1928 et qui persista tout au long de sa carrière dans ses innombrables dessins de *Bichos et de Paysages anthropophagiques*. Cette organicité avait été étendue à la sculpture par Maria Martins, dès son exposition personnelle *Amazonia* en 1943, aux USA, quand elle adopta le procédé de modelage et fonte à la cire perdue pour mieux s'approcher de l'écriture automatique tridimensionnelle.

Ce parallélisme de recherches organiques va se poursuivre entre Lygia Pape et Lygia Clark, notamment à travers l'évolution des *Tecelares* ultimes de Lygia Pape qui bientôt fera éclater l'œuvre bidimensionnelle par dépassements successifs vers le *Livre de la création* et les *Ballets néo-concrets*, tandis que Clark va entrouvrir la dimension organique par les œuvres de transition comme : *Espaces modulés*, 1958, *Unités*, 1958, *Œuf linéaire*, 1958 et *Contre-reliefs*, de 1959. La tension spatiale s'y élimine au profit d'un champ obscur concentré sur lui-même.

Dans les derniers *Tecelares* de Lygia Pape, la ligne de lumière est ce qui surgit de la taille, ce qui perfore l'obscurité primordiale de la matrice xylographique immaculée. C'est la différence qui illumine. Ce qui s'ouvre dans la taille, se grave dans la lumière. Cette ligne lumière renvoie au "Linéarisme" d'Alexandre Rodchenko (1891-1956), essentiel pour la production non-objective. Selon lui :

« Logiquement, le plan de la surface est sciemment supprimé pour exprimer une qualité architectonique et constructive plus forte dans la composition- parce qu'elle paraît non nécessaire- cette prédilection singulière de la peinture- *Facture*- peut être supprimée aussi bien »<sup>713</sup>.

Liées physiquement, le fil du bois et les lignes droites ou courbes ouvertes dans la taille, transforment la trame *Tecelar* en signifiant. En accord avec le résultat des *Tecelares*, Gaston Bachelard nous montre : « Les valeurs de force dans le style même par lequel le peintre nous enseigne la valeur d'une lumière »<sup>714</sup>. La lumière-ligne structure, organise et ordonne son champ visuel, module l'espace, contrepoint culturel et naturel dans le corps imprimé de la matière-bois, elle intègre la rationalité et la dimension organique

---

<sup>713</sup> Lavrentev, Alexandre, « What is Linearism? », *The great Utopia : The Soviet & Russian Avant-Garde, 1915-1932*, New York, Guggenheim Museum, 1992, p. 60.

<sup>714</sup> Bachelard, Gaston, « Introduction à la dynamique du paysage », *Le droit de rêver*, op. cit. , p. 73.

dans un discours purement poétique. Les *Tecelares* paraissent très proches de la phénoménologie poétique de Gaston Bachelard.

Bachelard exposa ses idées dans trois essais sur l'œuvre gravée au burin, d'Albert Flocon. Bien évidemment, Bachelard ne pouvait rééditer sur la gravure d'aussi stimulants propos qu'il ne le fit dans *La Terre et les rêveries de la volonté*<sup>715</sup>. Dans sa psychanalyse de la volonté matérielle, il allègue que le graveur affirme l'existence de la matière à travers le labeur de la main opérante. Si le travail est une lutte contre la matière, l'image manuelle est une image active dans la perception :

« Toute gravure est le témoignage d'une force. Toute gravure est une rêverie de la volonté, une impatience de la volonté constructive »<sup>716</sup>.

La force graphique de Lygia Pape se révèle dans les derniers *Tecelares*, où ce qu'elle propose par la gravure n'est pas d'imprimer un corps, des formes ou une structure dans l'espace du support. Ce qu'elle grave, est une matrice plane, non une image quelconque, ni à plus forte raison, une représentation figurative ou non figurative, mais une image dialectique rigoureuse, de l'ordre de ce que Georges Didi Uberman nomme "empreinte" dans sa grande enquête<sup>717</sup>.

---

<sup>715</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie Joseph Corti, 1948, p. 54.

<sup>716</sup> Bachelard, Gaston, « Introduction à la dynamique du paysage », *Le droit de rêver, op. cit.*, p. 72.

<sup>717</sup> Didi-Uberman, Georges, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 162.

## 2-Appropriations graphiques par Anna-Maria Maiolino

### Appropriation de la xylographie

« Je ne suis pas une artiste qui tire une copie propre. Je suis une artiste complètement contaminée », déclare Anna Maria Maiolino<sup>718</sup>. Cette contamination tient compte du dialogue entre les opposés, la négociation des différences. C'est le *modus operandi* des étapes artistiques principales de la vie culturelle du Brésil, de l'"Anthropophagie" d'Oswald de Andrade, du "Néo-concrétisme" de Ferreira Gullar, à la "Nouvelle objectivité brésilienne" d'Hélio Oiticica<sup>719</sup>. La polyvalence anthropophage de Maiolino apparaît dans ses peintures, gravures, dessins, sculptures, objets, livres, représentations, films, et installations. Nous nous concentrerons sur quelques moments pour illustrer la complexité de la trajectoire rhizomique de Maiolino, mais aussi pour situer également sa production dans le processus historique de l'anthropophagie dans les dernières quatre décennies.

En arrivant à Rio de Janeiro en Avril 1960, Maiolino s'est inscrite en 1962 au "Livre d'atelier", studio ouvert de l'école nationale des beaux-arts, qui était alors le centre de l'art brésilien de la xylographie, dirigé par le meilleur graveur de l'histoire du pays, le maître expressionniste Oswaldo Goeldi et ses élèves comme Adir Bothelo (1932), le professeur de Maiolino.

C'était également le centre à Rio de Janeiro du nouveau mouvement brésilien d'objectivité<sup>720</sup>, qui a incorporé des aspects du Néo-concrétisme, du "Nouveau

---

<sup>718</sup> Conversation avec l'artiste. Visio-conférence du 18/2/2014.

<sup>719</sup> Tenue au musée de l'art moderne, du Rio de Janeiro – MAM/RJ – en avril 1967, et organisée par un groupe d'artistes dont Hélio Oiticica et de critiques d'art, l'exposition *Nova Objetividade Brasileira* (nouvelle objectivité brésilienne) a rassemblé tous les différents mouvements nationaux d'avant-garde – art concret, néo-Concrétisme, nouvelles Figurations – autour de l'idée d'une "nouvelle objectivité". La création des objets de divers types, aussi bien que la défense des solutions spécifiquement brésiliennes qui n'ont pas copié ce qui était produit dans les centres internationaux, définis l'esprit central de l'exposition, qui était un genre de résumé des différents chemins pris par l'art brésilien. Un compromis avec des positions politiques, le rejet de la peinture de chevalet, la participation corporelle, tactile et visuelle de la visionneuse, ceux-ci étaient les ingrédients de base de la nouvelle objectivité.

<sup>720</sup> « *Nova Objetividade Brasileira* ».

Réalisme", et de la "Nouvelle Figuration"<sup>721</sup>. Allant également à l'école des Beaux-arts, il y avait des artistes comme Rubens Gerchman (1942-2008, que Maiolino épousera par la suite), Antonio Dias (1944), et Roberto Magalha (1940), chacun avec son propre projet graphique : Le travail de Gerchman s'est bien inspiré des graphismes populaires, des journaux, et il a peint des affiches ; Dias a expérimenté les présentations horizontales sur microfilm, la conception architecturale, et la programmation infographique ; Magalhães, qui était également figuratif synthétique et narratif, reste parmi les artistes les plus raffinés par son travail fait au Brésil. Quant à Maiolino, elle a trouvé l'affinité avec la gravure sur bois : « J'ai toujours eu une vocation pour la coupe »<sup>722</sup>.

Dans *Ana, minha familia* (1966), la plus précoce de ses xylographies, elle combine les surfaces blanches avec des chiffres noirs dont les découpes indiquent l'espace ouvert de la matrice gravée, l'excavation du bois. La coupe devient un geste significatif de Maiolino, une forme prononcée d'intervention, soulignant l'action de l'artiste. Pendant la décennie suivante, elle ouvre des plans plus précis, par le déchirement de papier et crée une topologie des crevasses et des coupes. Dans les années 1990, elle coupe l'argile avec un rasoir. Maiolino dit :

« La coupe m'a permise de stimuler mon imaginaire dans l'interdépendance dialectique d'un espace présent à l'autre, occulté »<sup>723</sup>.

Ce dévouement à la coupure est très évident dans le travail de Maiolino dans la tradition xylographique de "*folheto de cordel*", une forme "de la poésie populaire narrative imprimée"<sup>724</sup> publiée en petits livrets habituellement avec une gravure sur bois expressive et rocailleuse sur la couverture. Dans son travail de "*cordel*", Maiolino a été rejointe par Antonio Henrique Amaral (1935) et Gilvan Samico (1928 - 2013), notamment. Les gravures sophistiquées de Samico sont héraldiques et épiques, et ses images trouvent une élégance solennelle dans leur symétrie et économie<sup>725</sup>. Amaral a exagéré le caractère approximatif de ses gravures sur bois pour en faire les images caricaturales qui critiquent la dictature militaire.

---

<sup>721</sup> « *Otra Figuracion* ».

<sup>722</sup> Conversation avec l'auteur. Visio-conférence du 18/2/2014.

<sup>723</sup> *Id. ibid.*, *on line*.

<sup>724</sup> Verissimo de Mello, « Littérature des Cordels », *Littérature des Cordels, anthologie*, Fortaleza, Banque du Nordeste, 1982, p. 13.

<sup>725</sup> Riva Castleman semble identifier la qualité unique du travail de Samico, plaçant un de ses morceaux parmi les 68 illustrations de son livre « copies des blocs, de Gauguin à maintenant » (New York : Le musée de l'art moderne, 1983), pl. 46.



Quant à Maiolino, ses gravures sur bois maintiennent des relations avec la tradition graphique des "cordel" pour leurs bois gravés, pour leur dépouillement expressionniste dans leur ingéniosité de conception, et dans leur représentation et observations des faits quotidiens<sup>726</sup>. L'esthétique primitive de son travail, ainsi que sa division de l'espace dans des panneaux et des scènes suggère et même annonce le passage du "cordel" au Pop Art, en évoquant les *Comic Books*.

Mais tandis que les gravures sur bois en "cordel" fournissaient le prototype anthropologique et le style graphique pour le travail de Maiolino, elles n'ont pas encore fourni le contenu imaginaire pour son articulation avec l'utopie politique. Ceci commence seulement à se produire dans la dernière gravure sur bois de cette série, *Anna* (1967), qui marque une coupure avec la spatialité de ses bois gravés antérieurs. L'appareillement des chiffres du père et de la mère, la répétition du mot "Anna", le palindrome – tous dissolvent l'unité de composition dans un jeu d'échos visuels, un espace de répercussion et du temps diachronique. Dans la grammaire d'*Anna*, il y a une anagramme visuelle. C'est en tant que "Anna" – son autoportrait et faux miroir – que Maiolino remet en cause la représentation d'elle-même dans son propre travail et reprend sa présence comme sujet. Voir la planche d'illustrations n° 19, illustrations n°3/4/5.

Lors de son exposition personnelle importante en 1967 à la galerie Goeldi de Rio de Janeiro, Maiolino a montré un répertoire diversifié des images de la banalité quotidienne, y compris : *Jupiter, le coiffeur* (1966) ; *Le bébé* (1966) ; *Le Boucher* (1966) ; *Opération* (1966) ; *Ecce Homo* (1967) ; *Glu, Glu, Glu...* (1967) et bien sûr *Anna*. Une grande partie du travail s'est révélée être une méditation sur la condition des femmes dans la société patriarcale, particulièrement comme vu dans un contexte domestique. Voir la planche d'illustrations n° 19, illustrations n°1/2/4/6. De cette période fondatrice, voici ce qu'en dit Anna-Maria Maiolino :

« Mon travail des années 1960 est motivé par des situations intimes et des expériences, telles que la vie quotidienne des femmes. Quelques critiques l'ont alors vu comme prosaïque, banal, évident. C'était un thème socialement exclu [...] qui l'est toujours. D'autre part, la répression militaire était également une partie centrale de notre vie quotidienne, et certains de mes travaux,

---

<sup>726</sup> *O Cordel* : la littérature populaire typique du nord-est du Brésil. Ce sont les poèmes narratifs illustrés avec des gravures sur bois, imprimés sous forme de petits livrets et accrochés à une ficelle, à vendre dans les marchés. Les thèmes peuvent être traditionnels ou basés sur des événements actuels. Ils peuvent être humoristiques, satiriques, religieux aussi. Souvent, ils deviennent livrets de chansons.

tels que *Le héros*<sup>727</sup> et *Glu Glu Glu*, chacun des deux à partir de 1966, reflètent ces soucis politiques et sociaux »<sup>728</sup>.

Dans le relief en bois *l'Attente* (1967), par exemple, une femme se tient près d'une fenêtre – une vraie corde à linge couverte de vrais linges de blanchisserie, preuves de son travail, devant elle – recherche son mari de retours au pays. C'est un tissage des espaces du désir et de la subjectivité : une combinaison de la maison et de la rue, du domestique et de l'espace public. La scène quotidienne de l'"attente" est organisée comme la scène d'un théâtre de marionnettes. Maiolino dit de l'"attente" et des travaux connexes :

« Je crois que cela se passe à un niveau très sensoriel, dans ce travail, je travaille avec l'intérieur et l'extérieur de la représentation. La fenêtre est un espace de frontière, dramatisant le vide et le plein – l'externe est la possibilité d'un vide, et l'intérieur de la maison est plénitude »<sup>729</sup>.

En plus du foyer domestique, cependant, cette exposition a également articulé l'engagement de Maiolino dans le "viscéral"<sup>730</sup>. Dans le milieu brésilien d'art des années 60, les adjectifs "viscéral/viscérale/viscéraux" et le substantif "le viscéral" ont été employés par des artistes contemporains tels qu'Anna-Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Arthur Barrio, Anna Bella Geiger (1933), Rubens Gerchman, Antonio Dias, et Antonio Henrique Amaral pour indiquer l'intensité expressive du corps, aussi bien que la production biologique de la signification.

Par le "viscéral", on a cherché à faire une figuration des personnes exprimant leur expérience psychologique comme manière d'encourager la résistance et le non-conformisme politiques en ces temps de dictature militaire. La mesure du "viscéral" était la densité ou la véhémence de la subjectivité d'un travail, plutôt que son drame ou crudité. Arthur Barrio a observé :

« C'est la conscience de la conversation avec l'artiste. Les choses, où l'organisme doit agir, vivre. Le cerveau doit se dépasser, sortir, éclater »<sup>731</sup>.

---

<sup>727</sup> *O Herói*.

<sup>728</sup> Hélène Atay, « Conversation d'Anna-Maria Maiolino avec Hélène Atay », *Anna-Maria Maiolino, Exposition à la Fondation AntonTapiés*, Barcelone, 15 octobre 2010 – 16 janvier 2011, p. 17.

<sup>729</sup> Conversation avec l'auteur. Visio-conférence du 18/2/2014, *on line*.

<sup>730</sup> *Visceralidade*.

<sup>731</sup> Conversation avec l'auteur. Visio-conférence du 18/2/2014, *on line*.

Vraiment, nous pouvons dire que le potentiel viscéral de Maiolino éclate dans la série "trous", série qui était l'une des plus caractéristiques dans le registre viscéral, que ses pairs, comme Lygia Clark ont admirées.

## **Exil à New-York et découverte de l'eau-forte**

En 1968, Maiolino s'est déplacée à New York avec son mari, l'artiste Rubens Gerchman, qui avait obtenu une bourse qui a rendu le voyage possible. De ce séjour, voici ce qu'elle dit : « Je suis arrivé au milieu de 1968 et je suis retournée au Brésil en avril 1971. Pour moi c'était une éternité. » En effet, les Etats-Unis étaient son quatrième pays d'exil, dans lequel elle s'est sentie une étrangère. Néanmoins, elle a vécu en contact étroit avec les artistes latino-américains, dont beaucoup expérimentaient alors l'art conceptuel, y compris les Brésiliens Hélio Oiticica et Amílcar de Castro, l'Uruguayen Luís Camnitzer, et les Argentins Liliana Porter et Luís Wells. New York était devenu un lieu d'exil pour de tels artistes, mais les Etats-Unis essayaient de diffuser certains de leurs triomphes culturels – l'*Expressionisme abstrait*, le *Pop Art*, et le *Minimalisme* – pour se confronter avec l'art européen, et généralement, la scène Nord-américaine est demeurée réfractaire à l'absorption politique, culturelle, et économique de l'art latino-américain. Un tel art a été nié dans sa spécificité culturelle, son histoire significative et ses propres moyens, par conséquent, des artistes comme Maiolino ont été ghettoïsés.

Mais si New York n'était pas prêt à rencontrer l'art brésilien, Maiolino, elle, l'était, et c'était pendant ce temps qu'elle a eu sa deuxième rencontre avec le Néo-concrétisme, le mouvement de Rio de Janeiro qui a visé à sauver la dimension subjective de l'art Concret (par la participation de la vision et par les relations de l'artiste à l'objet). Ainsi il a impliqué, dans une redéfinition de l'objet artistique, un souci avec le caractère symbolique de la forme et le développement d'une phénoménologie de perception se fondant sur les idées de Susanne Langer et de Maurice Merleau-Ponty. Le Néo-concrétisme a inclus Lygia Pape, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Mira Schendel, Sérgio Camargo, et Cildo Meireles, notamment. Maiolino rencontra également Lygia Clark dans ce contexte de New York, qui était une invitée pendant trois semaines dans son appartement.

## **Objets d'impression**

Au début, cependant, en dépit de ces stimulations, Maiolino a éprouvé une crise, augmentée par des problèmes matrimoniaux, des difficultés matérielles, et le choc de culture, qui a été suivie de l'arrêt de son travail brièvement. Par la suite, cependant, elle s'est inscrite au Centre Graphique International Pratt, où elle a appris la gravure sur métal, après des conversations avec Luís Camnitzer qui l'a incitée à recommencer à créer. Ceci a mené à sa série "objets d'impression", en papier qui est soumise à la gravure à l'eau-forte avec ses rayures, ses attaques du métal par l'acide et ses coupes, qui ont comme conséquence l'ouverture des vides. Les surfaces déchirées et les espaces coupés de ces morceaux exposent les plans invisibles et définissent la présence du plein dans le vide. Pendant ce temps, Maiolino travaillait l'"espace par des questions matérielles", position dans laquelle Sarduy a vu en relation avec le "Concetto spaziale" de Lucio Fontana dans les coupes et les fentes semblable à celles pratiquées dans les gravures de Maiolino.

"Cette volonté constructive"<sup>732</sup> évidente dans le travail de Maiolino lui a également permis de rappeler sa période vénézuélienne, quand, en tant que jeune étudiante en art, elle est venue à Caracas pour connaître le travail des artistes abstrait-géométriques comme Alejandro Otero (1921-1990), Jesus Rafael Soto (1923-2005) et Carlos Cruz-Diez (1923). Chacun de ces artistes avait sa méthode de combiner des actions physiques telles que la coupe, le pliage, et la couture du papier, aussi bien que sa manière de souligner l'état et la vie des objets par les titres des travaux, par exemple "objets d'impression", qui montrent des affinités avec la redéfinition néo-concrète du statut conceptuel de l'objet artistique. Toutes ces actions sont perceptibles dans son travail. Sculpter pour Maiolino est actuellement une manière d'expérimentation avec l'espace tridimensionnel qui est latent dans n'importe quel plan, une fois qu'il y a courbure, que le plan en question soit une feuille de métal chez Franz Weissman, Lygia Clark, et Amílcar de Castro, une planche de contreplaqué chez Hélio Oiticica, ou un morceau de papier chez Anna-Maria Maiolino.

Son travail fait ainsi référence au legs Néo-concrétiste avec l'économie extrême d'Amílcar de Castro dans la coupe et le pliage du plan, aussi bien avec le "livre de la création" (1959-1960) par Lygia Pape et le raisonnement spatial de Lygia Clark, qui a cru :

---

<sup>732</sup> *vontade de construtiva.*

« Démolir le plan comme appui d'expression est de devenir conscient de l'unité en tant qu'être entier vivant et organique, dans sa série des *Bichos* »<sup>733</sup>.

En référence spécifique à la spatialité de sa "copie d'objet", Oiticica a appelé son travail "organique-visuel"<sup>734</sup>. Déjà, Maiolino cherchait une manière différente de regarder. Elle a voulu augmenter son projet de perception phénoménologique et sémiologique, par le processus de constitution de la signification politique et de la topologie affective, sans négliger la précision de la forme.

## Les trous noirs

Certains des nombreux défis auxquels Maiolino fait face lors de son retour au Brésil en 1971, étaient la stérilité et l'épuisement de la géométrie concrétiste, l'insuffisance relative du Pop Art et de l'art conceptuel au regard de la réalité culturelle brésilienne, dans la confrontation avec la dictature militaire, avec la nécessité constante de développer des stratégies pour l'usage de son travail comme résistance politique, après la rencontre de New York avec le milieu artistique brésilien. Elle y a répondu en se consacrant au dessin comme forme de pensée et d'action. Vu rétrospectivement, ce moment a marqué l'émergence d'une des artistes les plus importantes dans le secteur du dessin au Brésil, qui devenait alors également particulièrement important pour le monde du dessin dans son ensemble. Le critique, Roberto Pontual a attiré l'attention sur ce fait, postulant comme cause le marché :

« L'atmosphère conceptuelle et mentale, qui a sollicité une forme de notation immédiate, économique et suggestive, dont en dessinant, la projection des formes pourrait être le maître... Ces deux impulsions, d'isolement ou dans l'union, ont ainsi donné au dessin un moment de brillance particulière dans l'art brésilien »<sup>735</sup>.

Au début des années 1970, Maiolino a isolé des dessins comme *Le poème secret* (1971), *A Véronique* (1971), et *Tir à la cible* (1973). Elle a commencé à employer l'encre de Chine, la peinture diluée, le papier, le film radiographique, la mousse de styrol, la ficelle, le fil de couture, l'ensemble des planches d'adhésifs "Letra-set", les coupe-circuits et le feu dans ses dessins, dont la plupart sont encadrés dans des boîtes en bois couvertes en verre. Dans sa sémantique graphique, la "ligne"<sup>736</sup> est la ligne

---

<sup>733</sup> Clark, Lygia, « Morte do Plano » (1960), *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 13.

<sup>734</sup> Oiticica, Hélio, Lettre à Rubens Gerchman, le 2 novembre 1969.

<sup>735</sup> Pontual, Roberto, « Entre deux siècles », *L'art brésilien du XXe siècle dans la Collection Gilberto Chateaubriand*, Rio de Janeiro, editora JB, p. 444.

<sup>736</sup> *Linha*.

abstraite du dessin et la vraie ligne du fil, juste comme un signe peut être une virgule ou un tiret.

Il arrive qu'il y ait beaucoup de déchirements dans son travail, qui peut être vu comme action, et son résultat physique générique comme « trou, » indépendamment des différentes découpes plastiques qu'il prend. Certains sont exécutés sous la forme positive et négative. Dans le "Dessin objet" la série, qui inclut *Le trou blanc* (1974), *Trou noir* (1974), *Trou latéral* (1974), *Après le central* (1975), *Dessus l'horizon* (1975), *La ligne lâche*, la *Spirale* (1975), *Plus de trous* (1975), et le *Vide II* (1975), les travaux sont structurés par la superposition de plusieurs feuilles de papier, séparées elles-mêmes par la mousse de styrol, qui forme un genre de "bloc" dans lequel Maiolino "sculpte" ses dessins : Elle coupe, plie, et ouvre des trous, fonctionnant dans l'espace tridimensionnel de ces structures. Le dessin est alors monté dans des cadres-boîtes, comme dans "les cartes mentales". *La ligne lâche*, par exemple, est structurée par beaucoup de couches de papier blanc, avec un trou déchiré au dessus, avec une ligne noire fonctionnant encore à travers le dos. Voir la planche d'illustrations n° 22, illustrations de n°1 à 12.

### **Sculpter le dessin : le *dessin-objet***

La ligne donne un sens de complétude à la pile du papier, tout en consolidant le trou comme endroit et pas juste comme une forme modulaire. La ligne droite au fond du trou apporte la cohésion géométrique, stabilisant le regard fixe, présentant la raison dans l'espace entropique du trou, excepté qu'il est déchiré sans aucun plan formel pour détruire la surface. Il est clair qu'il y a une référence symbolique à la période de la dictature, aussi bien qu'une invocation du concept du viscéral par Maiolino. Dans l'autre "dessin objet", où le dessin se compose d'une ligne tracée à travers le papier et projetée dans un trou – ou vide – par un fil, Maiolino objective son idée du vide comme endroit actif et concret, avec la discontinuité de l'espace réalisant un genre d'unité dans le fil, son moment de l'intégration dans la troisième dimension. Pour Maiolino :

« C'est le geste agressif et spontané de la déchirure qui découvrira le mystère du vide – et rapidement et avec regrets elle sera cousue »<sup>737</sup>.

---

<sup>737</sup> Maiolino, Anna-Maria, « Lettre à Guy Brett, 24 novembre 1965 », *Art en Amérique latine*, Londres, The Hayward Gallery, 1989, p. 275.

Le vide n'est rien ou absence, mais aussi une substance graphique et un lieu. Comme Mira Schendel le dit :

« Quel sujet est le vide, le vide actif. Le vide n'est pas un symbole délégué de non-être »<sup>738</sup>.

Dans les dessins de Maiolino l'"objet" *Le trou noir* (1974), comme dans le mythe de la caverne de Platon, le vide est un espace d'interrogation, où l'artiste emploie des ombres pour dériver une hypothèse de la connaissance et une critique du vrai. C'est le point focal de l'obscurité dans laquelle l'œil se desserre, comme parmi les étoiles effondrées, dont ni la lumière, ni la matière, ni n'importe quel autre genre de signal ne peut s'échapper. Pendant la même période, le travail de Cildo Meireles réfléchit également sur des notions astrophysiques du "trou noir". "Le trou noir" est un espace sans aucune dimension topographique ; ses profondeurs sont sa seule dimension. Il y a un silence affligé, qui doit être distingué d'un travail comme *Aleph* (1982), qui consiste presque entièrement en virgules. Voir la planche d'illustrations n° 22, illustration n°3.

### **Appropriation du Concept d'espace anatomique ?**

Le sens cosmique du travail est celui d'un vaste et informe espace. "Le trou noir" est sujet à une double interprétation. D'une part, son atmosphère dense rappelle les endroits profonds en topographie de la personne, terrains phénoménologiquement élaborés et préconscients de nouveau, dans la tradition ouverte par le Néo-concrétisme. D'autre part, la grave situation politique au Brésil sous la dictature confère à ces derniers travaux, le sens métaphorique d'un faible endroit de lutte, d'une prison sous un effondrement de la gravité. Maiolino donne à l'espace "abstrait" un caractère tragique et concret, un miroir du moment politique où le travail a été produit. Le parallélisme de la pratique de Maiolino en la matière, a été établi, dans le milieu des années 1970, par Waltércio Caldas (1946) qui a développé un travail dans lequel la rhétorique des images mène à une logique économique rigoureuse. Ronaldo Brito discute de ce problème conceptuel dans *La forme des trous* (1979), le comparant au "Concept spatial" de Lucio Fontana (1899-1968) et de l'esthétique du trou dans l'anti-Œdipe de Jacques Lacan. Dans le travail de Caldas, le trou est un œil, se produisant parfois dans des paires, comme dans *Des trous*<sup>739</sup> (1976) et le *B-A* (1978). Cette corrélation évoque l'anatomie de l'œil comme vestige anthropomorphe persistant, une notion de l'espace comme

---

<sup>738</sup> *Id. ibid.*, p. 278.

<sup>739</sup> *Buracos*.

anatomie qui est absente dans le travail de Maiolino. Pour Brito, les trous de Caldas sont "des interrogations vides" avec des traits politiques et conceptuels. Voir la planche d'illustrations n° 22, illustration n°6.

Les travaux comme *Le trou noir* sont également apparentés à un certain nombre de pièces de Meireles, particulièrement celles qui expriment ses notions de ghetto, telles que *Tiradentes : Totem-Monument à un prisonnier politique*, qui a été présenté à Belo Horizonte pour la commémoration de la semaine de la conspiration<sup>740</sup> en 1970. Meireles a installé une boîte aux lettres, dans un parc public avec un thermomètre attaché juste au dessus et dix poulets vivants attachés au support. Il a alors trempé les poulets dans l'essence et les a placés sur le bucher. Comme on aurait pu s'y attendre, la performance de Meireles avec ce geste terrifiant dans un évènement commémoratif a créé un malaise sur la scène artistique. La performance de Meireles a cherché à donner une voix essentielle à ceux qui ont vécu dans le vide verbal produit par la tyrannie, comme les prisonniers politiques vulnérables, chacun dans son cachot<sup>741</sup>. L'énorme puissance de ce travail a impliqué une attitude basée autant sur l'éthique que sur l'esthétique.

---

<sup>740</sup> *Semana Da Inconfidência*, conspiration anticoloniale de 1789.

<sup>741</sup> Herkenhoff, Paulo, « un ghetto de labyrinthe : Le travail de Cildo Meireles », *Cildo Meireles Exhibition*, cat. Londres, Phaidon, 1999, pp. 38 et suivantes.



### 3- Appropriation du livre d'artiste

#### Digestion du livre d'artiste par Lygia Pape

Lygia Pape va exceller dans la conception et la fabrication de livres d'artiste. Là encore, la digestion anthropophage est à l'œuvre, dans l'intégration par Pape d'influences différentes. Il y a tout d'abord les expériences dans cette association entre poètes et plasticiens qui ont débuté avec *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* réalisé par Blaise Cendrars et Sonia Delaunay en 1913. Rappelons que ce poète fut l'ami intime d'Oswald de Andrade et de Tarsila do Amaral lors de leur séjour à Paris et qu'il vint à leur invitation séjourner au Brésil en 1924. Le *Manifeste de la Poésie Pau-Brasil* sera écrit dans la foulée par Oswald de Andrade.

Citons Marinetti dont les écrits théoriques aboutiront au début des années 1930 à la conception de livres futuristes, imaginés et conçus par des artistes italiens qui convoquèrent des matériaux inhabituels ; citons également les expériences constructivistes avec notamment Alexander Rodtchenko, Olga Rozanova (1886-1918) ou Alexeï Remizov (1877-1923). Ces expériences contribuèrent à révolutionner les arts graphiques, à repenser la typographie, la reliure, les formats et les agencements texte-image et au fond à bousculer les standards de présentation de l'objet livre. Par la suite, Max Ernst et Paul Eluard (1895-1952) se retrouveront associés étroitement dans la réalisation de *La semaine de bonté*, matérialisant l'interaction du poète et du plasticien dans ce récit surréaliste associant les collages de Max Ernst et les poèmes de Paul Eluard qui en sont l'interprétation littéraire. Collaboration si puissante qu'elle brouille souvent la distinction de l'antériorité de la genèse du livre, à qui la doit-on, au poète ou à l'artiste ?

Enfin, au cours des années 1930-1950, les limites entre éditeur, artiste et écrivain deviennent plus floues encore avec les expériences d'un Georges Hugnet (1906-1974) ou d'un Pierre-André Benoit (1921-1993) : ici l'éditeur est vu comme un artiste, l'artiste choisit d'être éditeur, et plus encore. Qui, de l'auteur, de l'artiste, de l'éditeur

détient la part décisive qui donne sa singularité à l'objet ? Ceci est aussi vrai pour les recherches en la matière effectuées au *Bauhaus* par El Lissitzky (1890-1941), à la même époque.

Après la 2<sup>e</sup> guerre mondiale, le support livre intéressa particulièrement l'*Internationale lettriste* fondée par Isidore Izou, à l'origine du concept de l'Hypergraphie et les fondateurs du mouvement artistique nord-européen *Cobra* (pour Copenhague/Bruxelles/Amsterdam) et par exemple, le peintre Pierre Alechinsky (1927) reste l'un des artistes les plus prolifiques en termes de livres. L'un de ses membres, Asger Yorn (1914-1973), rejoignant l'*Internationale Situationniste*, réalisa en 1959 avec Guy Debord (1931-1994) *Mémoires* en forme de détournement du concept déjà usé de *livre de peintre*. Entre-temps, le mouvement du *Lettrisme* fondé par Isidore Isou (1925-2007) fut particulièrement centré sur le livre en tant que champ expérimental, rendu explicite à travers la définition qu'en donne Isou :

« Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes »<sup>742</sup>.

## **Livres concrets des frères Augusto et Haraldo de Campos**

Enfin, à proximité immédiate de Lygia Pape, au Brésil, Augusto de Campos (né le 14 février 1931 à São Paulo) est un écrivain brésilien qui, avec son frère Haraldo de Campos, est le fondateur du mouvement de la poésie concrète au Brésil. Il est aussi traducteur, critique musical et artiste visuel. En 1952, avec son frère et Décio Pignatari (1927-2012), il lance le magazine *Noigrandes*, introduisant au Brésil le mouvement international de poésie concrète. Les jeunes poètes cherchent alors une poésie "verbi-voco-visuelle", soit une fusion radicale des techniques littéraires pour créer une "poésie de l'invention", dans laquelle la syntaxe et la versification traditionnelle seraient abandonnées. Dans son poème « Bestiario » (1955), de Campos se réfère à la solitude qui sous-tend la pratique artistique du poète.

## **Dépassement du livre d'artiste par Lygia Pape**

---

<sup>742</sup> Izou, Isidore, « Bilan lettriste », *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, contenant le *Manifeste de la poésie lettriste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 24.

C'est donc en s'appropriant toutes ces influences croisées que Lygia Pape va se lancer dans ses propres livres d'artiste : *Livre de la création*, en 1959-60, *Livre du Temps*, 1961, *Livre de Lumière, Nuit et Jour*, 1963. Les deux derniers sont des murs reliefs par assemblages de 365 pièces, livres monumentaux/puzzles colorés. Voir la planche d'illustrations n° 21, illustrations de n°1 à 4. Les *Livres Poèmes* de 1959, sont de dimensions plus modestes, des livres-objets manipulables. Certains sont plus expérimentaux comme *Le Livre de l'architecture/concrète*, de 1959-60 avec un déploiement dans l'espace. Inspiré par l'origami japonais et les pièces dérivées du ruban de Moebius développées par Lygia Clark. Voir la planche d'illustrations n° 20, illustrations de n° 1 à 9.

Cela est vrai aussi pour les *Poèmes de lumière, Em Vão*, de 1957, réalisés avec des feuilles d'or ajourées maintenues entre deux plaques de plexiglas, collées et suspendues dans l'espace, investissant l'espace en réfléchissant et en captant la lumière. Là encore, il y a un parallélisme avec la destruction du plan à l'œuvre dans les œuvres contemporaines de Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica. Les livres-objets seront à leur tour repris par Anna-Maria Maiolino, dans les années 1980, qui s'appropriera dans sa démarche anthropophage aussi bien les apports du groupe français *Supports/Surface*, que ceux de l'*Arte Povera* italien.

### **Livre assemblage/livre installation :**

L'art néo-concret se donna comme devoir expérimental d'effectuer dans une transformation radicale des supports et moyens d'expression, de répondre à la demande de nouvelles formes de sociabilité et de subjectivité. La crise des modèles hérités de la tradition, non seulement artistiques, mais principalement éthiques et politiques, paraissait replacer l'art à son moment originare de réinvention du monde. C'est de cette perspective quasi mythologique que surgit dans l'élaboration de sens originaires, le *Livre de la Création*, en 1959, le *Livre du temps*, en 1963 et surtout le magnifique film d'une minute intitulé *La nouvelle création*, en 1967. Voir la planche d'illustrations n° 21, illustrations de n° 1 à 4.

Dans cette même clef de réinvention du temps inaugural de la création, on peut voir dans *Eden*, œuvre environnementale d'Hélio Oiticica, créé à l'exposition personnelle de l'artiste à la galerie *Witthechapel Experience*, en 1969, à Londres, un environnement sensoriel, de la série des *Labyrinthes* inaugurée par le fameux *Tropicalia*

de 1967, à Rio de Janeiro. Le 1<sup>er</sup> livre objet mentionné, *Le livre de l'Architecture*, était formé par une série de pièces en carton qui se déplaient en trois dimensions, narrant les commencements des temps et de la vie. Voir la planche d'illustrations n° 20, illustrations de n°5 à 9. De l'azur plein d'eau, surgit le temps, le feu, la forêt, la culture, la roue, la merveille cosmique, les planètes, les voyages et finalement, "la lumière de l'information pleine". Chaque page a une découpe et une couleur propre, de manière à ce que la manipulation permette une mise en relief qui s'apparente aux *Bichos* que Lygia Clark invente à la même période dans sa recherche de dépassement du plan et de création organique.

En effet, les livres-objets de Lygia Pape constituent un point intéressant entre la matérialité chromatique des *Bólidos* d'Hélio Oiticica et l'organicité informelle des *Bichos* de Lygia Clark. Voir la planche d'illustrations n° 39, illustrations n°1/2/3. Il est logique de mettre en relief que les photographies de chaque page du livre prennent en considération son voyage de par le monde, par les rues, les plages, les parcs urbains, qui se remplissent de vie propre et assument une autonomie qui dote chaque fragment d'une réalité en soi. Chaque étape de ce mouvement cosmogonique maintient son intégrité garantie jusqu'à la fin du processus. Pour le dire mieux, le processus de création est un tout qui n'invalide aucune des étapes que le constituent. La Création est un processus, les parties sont le tout, le Macrocosme et le Microcosme sont Un. Le critique José Guilherme Merquior (1941-1991), dans un essai écrit la même année pendant laquelle fut réalisé le *Livre de la Création* par Lygia Pape, ajoute à ce sens mythologique l'affirmation que :

« Le *Livre* est primitif mais non égocentrique. [...] De son déroulement, surgit une aventure mythique. Je trouve que le mythe est l'union par excellence du primitif avec le social : quel est le mythe contenu par le *Livre* ? Par dessus les mythes de chaque lecteur, le *Livre* entend narrer la *Création*. Il est clair qu'implicitement, toute œuvre d'art illustre le symbole de l'activité créatrice, mais Lygia Pape accentue et emphatise le mythe de la création »<sup>743</sup>.

La combinatoire d'une énergie créative qui allie le primitivisme et le social, était un aspect important du projet expérimental de Lygia Pape, d'Hélio Oiticica et de Lygia Clark. Pour Pape, la conquête de nouvelles formes de réception de l'art était fondamentale. Aussi Guilherme Merquior observe :

---

<sup>743</sup> Guilherme Merquior, José, « La création du *Livre de la Création* », *Supplément dominical du Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 3 décembre 1960, p. 4. Trad. Hugues Henri, 2014.

« Le *Livre*, comme n'importe quel autre livre, n'existe pas sans la participation du lecteur. Mais ici, le passage des pages est plus actif ; la page même est *écrite* concrètement par le lecteur, et ce dans un temps arbitraire »<sup>744</sup>.

S'inaugure ici, une nouvelle étape de l'art brésilien dans lequel la participation active du spectateur sera déterminante pour la matérialisation poétique de l'œuvre. Les propositions poétiques surgies dans les années 1960, réalisées par Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica, orientent l'œuvre en direction du corps, dans une tentative de rupture avec toutes les identités fixes, en affirmant une relation dynamique et une ouverture à l'autre :

« La relation sujet-objet se transforme en champ de forces qui porte en lui des processus d'individualisations singulières. Ce tournant de l'art est un processus collectif et négocié dans lequel nous nous engageons, dotés d'une puissance créative qui nous fait sentir et penser sur un mode original et compartimenté »<sup>745</sup>.

Au-delà du *Livre de la Création*, d'autres livres furent projetés, mais tous ne furent pas réalisés. Parmi ceux qui le furent, il faut retenir le *Livre du Temps* (1960-1961), le *Livre de l'Architecture* (1960), le *Livre des Chemins* (1963-1967). Parmi ceux qui restèrent à l'état de projet, il y eut le *Livre des Nuages* (1983) et le *Livre des Sens* (1963). Voir la planche d'illustrations n° 21, illustrations de n°1 à 4.

Le *Livre du Temps* fut réalisé à travers une accumulation de cubes blancs, de différentes tailles, fixés au mur. On pourrait y voir une relation curieuse avec les *Toys* réalisés dans les années 1990. Colorés en bleu, blanc et rouge, ce travail ultérieur présenté au sol, donne à voir des plans de face irréguliers ; à l'inverse des *Nuages*, dont les volumes sont présentés de face, rythmant ainsi la perception. Dans le *Livre des Sens*, dont il ne subsiste que le dessin initial, on peut voir une articulation intéressante entre les *Tecelares* des années 1950 et les *Ttéias* qui apparurent dans les années 1970 et allaient se développer jusqu'à la fin de la carrière de Pape. Les lignes s'y mouvaient dans le plan et suggéraient déjà le déplacement dans l'espace.

---

<sup>744</sup> *Id. ibid.*, p. 4.

<sup>745</sup> Osorio, Luiz Camillo, « Lygia Pape : Expérimentation et résistance », *Espacio Imantado*, Pinacothèque d'état de São Paulo, 2012, p. 109. Trad. Hugues Henri, 2014.

## 4- Appropriation du Livre par Anna-Maria Maiolino

### Livre comme espace

Prenant l'art brésilien dans une direction psychanalytique, l'économie du trou dans le travail de Maiolino démontre également une notion de manque, que Lygia Clark, dans la "structuration de l'individu", a appelé un "manque"<sup>746</sup>. Il peut être vu, par exemple, comme espace symbolique de censure et de mort et comme espace d'espoir et de connaissance. Dans le travail de Maiolino, il n'y a aucune langue verbale, aucune convention de la signature, pour négocier le processus de la confrontation avec le vrai. Les dessins de cette période pourraient être comparés au "Monument au prisonnier politique", un projet conçu par l'artiste suisse Max Bill pour un concours à Londres en 1952, se composant d'un cube traversé par un genre de tunnel d'un côté à l'autre, comme à la recherche du transparent et de la lumière. En revanche, le travail de Maiolino est une caverne, dans laquelle la signification doit être attribuée à l'opacité et aux ombres.

En 1971, Maiolino a commencé à créer les livres d'artiste : *Vis-à-vis des mouvements*, *Infini*, et *Point de rencontre*, tous faits à l'encre de Chine sur le papier, et *E+U*, qui a été construit hors de l'ensemble, par l'utilisation de "Lettra Set". En 1976, elle a édité cinq livres avec une impression totale de cent copies, tous faits à la main, avec toutes leurs coutures : *Trajectoire I*, *Trajectoire II*, *Point par point*, *Itinéraires*, et *Sur la ligne*. Voir la planche d'illustrations n° 22, illustrations de n°1 à 10. Son but était d'étudier le livre comme espace, se plaçant de ce fait dans le cours d'une discussion commencée pendant les années 1950 par la poésie concrète des frères Augusto et Haroldo de Campos, Décio Pignatari et d'autres poètes concrétistes. Dans le "Plan pilote pour la poésie concrète", les trois premiers auteurs ont affirmé que :

---

<sup>746</sup> Clark, Lygia, « Structuration de soi », *Lygia Clark*, Funarte, Rio de Janeiro, 1985, p. 51. Trad. Hugues Henri, 2014.

« La poésie concrète commence en étudiant l'espace graphique comme agent culturel, annonçant leur engagement à traiter des choses-mots »<sup>747</sup>.

Mais dans son manifeste Néo-concrétiste quelques années après, Ferreira Gullar a critiqué la notion des "objet-mots" et a appelé le poème à être temporel :

« La page dans la poésie concrète est spatialisation du temps verbal : il est pause, silence, temps »<sup>748</sup>.

Maiolino amène "les lecteurs" de ses livres près de cette expérience. Avec ses livres, Maiolino appartient à une tradition brésilienne qui inclut Lygia Pape, avec son *Livre de la Création* (1959-1960) ; Raymundo Collares, avec son *Gibis* (1971) ; Mira Schendel (1919-1988) avec ses *Carnets* (1971) ; et Ivens Machado (1942) avec sa *Rolls* (1974). Dans leurs rôles, les lignes et les marques accidentelles des *Rolls* de Machado prennent la forme d'un "Torah" ou d'un "Emaki" japonais. En même temps, elles signalent une perturbation dans le processus même de la production industrielle par l'intermédiaire du papier ordonné et des carnets. Quant à Lygia Pape, son *Livre de création* est un espace et une structure tridimensionnelle qui produit et porte sa propre signification. Ses pages sont encadrées en couleurs, rappelant Josef Albers de l'"hommage aux expériences de place" et de Bruno Murnari au début des années 1950. Dans le travail de Pape, la couleur et la géométrie s'associent dans la formulation des significations : Une place ouverte sur une page jaune permet à la lumière de passer par elle, exprimant presque la commande "fiat lux !". Un filet de mailles avec 196 petites perforations rectangulaires représente l'agriculture sur la page de lecture : « et l'homme était grégaire et a semé la terre »<sup>749</sup>.

## Livre-passage dans le temps

Les livres de Maiolino, comme le *Point de rencontre*, engagent dans un dialogue avec les bandes dessinées de Collares dans *Gibis*, qui jettent Mondrian dans la dynamique du temps concret. Les plans de couleur commencent à s'ouvrir, se doublent d'un retour sur elles-mêmes, s'entrelacent, et forment de plus grands plans. Mais l'intérêt de Maiolino ne se situe pas dans la fabrication d'un inventaire ou d'une taxonomie des trous, quelque chose qui pourrait être organisé en logique informelle. Ce

---

<sup>747</sup> De Campos, Augusto & Pignatari, Décio & De Campos, Haroldo, "Plan pilote pour la poésie concrète", *Noigrandes*, n°4, São Paulo, 1957, p. 15. Trad. Hugues Henri, 2014.

<sup>748</sup> Gullar, Ferreira, « Manifeste néo-concret », *Journal du Brésil*, 22 mars 1959.

<sup>749</sup> Pape, Lygia, *Espacio imantado*, op. cit. , p. 137.

qu'elle veut est de construire un passage, pas par l'espace, mais par le temps. Dans ce sens, le livre est le devenir du vide. Dans les mots qui appellent "à qualifier l'espace" décrit dans le "Plan pilote pour la poésie concrète", Maiolino décrit ses livres en tant qu'espaces phénoménologiques :

« Afin d'essayer de créer littéralement le vide, je croise plus de les endroits déchirés avec les coutures cousues, dessinant dans le nul... ici, comme dans les gravures, je travaille avec l'espace, recherchant "l'autre espace" – l'arrière. Dans l'essai d'articuler et de rendre dynamique cet espace qui est "un, et en même temps le double" – l'intérieur et l'extérieur – le vide apparaît, avec la possibilité de remplir ce vide. Le résultat est que, quand vous les regardez, ces "dessins objets" avec les surfaces déchirées, les espaces creux croisés par les lignes de la couture, ils sont des passages qui indiquent la possibilité de l'existence d'autres plans invisibles. Ils proposent l'existence de la plénitude dans l'espace vide, qui nous met au courant que, dans ces travaux, l'espace est travaillé dessus par des questions matérielles »<sup>750</sup>.

Maiolino ne fait aucun recours aux qualifications typographiques, lexicologiques, ou même syntaxiques pour se faire entendre et pour construire ses livres.

### **Livre *Trajectoire* (1975)**

Son processus, parce qu'il est silencieux, affirme la réalité du livre. Comme les livres des *Carnets* de Mira Schendel (1971) – des transparents gravés avec un signe, une lettre, ou un mot – la *Trajectoire* de Maiolino (1975) et les *E+U* (1971) sont des corps offerts pour la lecture. Chaque page des *Carnets* maintient la lumière dans la translucidité de son corps, et en manipulant les feuilles du livre, le lecteur accumule l'information, car les signes des pages précédentes la montrent. La page juste passée nous invite à voir son verso, nous laissant lire le mot vers l'arrière. Voir la planche d'illustrations n° 22, illustrations de n°8 à 12.

La période des *Carnets* n'est pas un temps linéaire. De même, la *Trajectoire* de Maiolino et les *E+U* déconstruisent le temps linguistique où la signification se développe hors de la lecture. Dans la *Trajectoire*, les pièces prises hors du livre par le creusage à la gouge de l'artiste sont rassemblées par un fil, réintégrées dans un collier de restes. C'est comme s'il y avait deux livres : le collier du plein et le carnet du vide. Le fil est économie : Il monte la garde, s'assurant que les opérations physiques effectuées sur le papier, tel que des déchirures, des dilacérations, des morceaux coupés, et les réarrangements, sont faits avec soin, et que rien n'est perdu ou dispersé. Cette

---

<sup>750</sup> Ferreira Gullar « Anna-Maria Maiolino », *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, le 22 mars 1969. Trad. Hugues Henri, 2014.



économie peut prolonger l'espace du livre au delà de la surface de ses pages, parce que les fragments demeurent attachés. La précision économique du travail dans ces livres empêche l'entropie et l'accumulation implicites par le modèle capitaliste. Il n'y a ni perte physique ni bénéfice. L'économie est signalée dans le livre *E+U* par le soupir d'addition (+) : La violation du livre est suivie de sa reconstruction par la suture, comme genre de traitement, de démonstration de l'indestructibilité du livre lui-même et du sujet.

### **Dislocation linguistique du sujet ? Mot-chose ou mot-sujet ?**

Le titre "*E+U*" – le mot "Eu" en Portugais signifie "Je" en Français – acte par la dislocation syntaxique : Sans la phrase pour se placer dedans, le mot (a-t-il pu être le sujet lui-même ?) erre de par le livre à la recherche de la signification, à la recherche de "ma" signification. Dès le début, ce livre pulvérise le mot, le laissant dans l'isolement et dépouillé. Dans une lettre à Paul Herkenhoff, le 24 mai 2001, "*E+U*" : le mot "Eu" perd ses linéarités, perd et récupère la motivation du signe. Après tout, est-il "*E+U*", un sujet spécifique ? Si le sujet est "Anna", à quoi celle de la gravure sur bois a-t-elle droit ? "Anna", a-t-elle substitué le nom propre à un pronom ? Est-ce que ce "Je" est celui du critique, ou est-ce celui de chaque lecteur ? Est-ce que ce "je" pourrait être le livre lui-même comme sujet, puisque c'est dans son corps que le sujet de l'action déclare lui-même, se réduit en fragments, réitère et se recompose ? Ici, le livre de Maiolino se distancie du "mot-chose" de la poésie concrète – bien qu'il puisse préserver quelque chose de lui – pour devenir un "mot-sujet"<sup>751</sup>.

Telle est la multivalence de ce "Mot-livre" : pour être tous les sujets dans leur singularité. Cette multivalence amène le livre de Maiolino au plus près du "non-objet verbal" du Néo-concrétisme, que Ferreira Gullar définit dans sa "théorie du Non-objet" :

« En tant qu'anti-dictionnaire : l'endroit où le mot isolé se charge et irradie ».

Le livre se dissout non seulement, mais pointe l'unité imaginaire de l'être humain. L'enfant qui est dans un état d'impuissance, de coordination limitée et de motricité réduite (dans *E+U*, n'y a-t-il pas un état de coordination linguistique pauvre ?) apprend dans le miroir (le livre est le miroir) de son unité corporelle (dans le livre, nous apprenons l'unité du sujet). *E+U* est le sujet bégayant, qui permet une opération

---

<sup>751</sup> Augusto de Campos, *op. cit.*, p. 34.

translinguistique de traductions successives : Le "Je" entre dans la langue allemande comme "Ich" et de ce fait, par Freud, revient au Portugais comme "amour-propre". Au de-là du simple espace épistémologique de la question, ceci donne au livre de Maiolino une énergie vivante de signifiant.



### 3-APPROPRIATION ANTHROPOPHAGE DU CINEMA ET DE LA VIDEO

#### 1- Le "Cinema Novo" : cinéma anthropophage

##### Situation antérieure au Cinéma Novo

Le cinéma brésilien est ancien, il fut le premier cinéma latino américain, puisqu'une 1<sup>ère</sup> séance de projection à lieu à Rio de Janeiro le 18 juillet 1896. Un an plus tard, la 1<sup>e</sup> salle de cinéma est inaugurée. Les 1<sup>ers</sup> films brésiliens sont tournés dès 1897, dont le célèbre *Vue de la baie de Guanabara*<sup>752</sup> tourné en 1898 par l'Italien Alfonso Segreto à son retour d'Europe sur le bateau "Brésil", présenté au public le 19 juin 1898, fêté depuis comme le jour du cinéma brésilien. En 1908, il existe déjà plus de 20 salles de projection à Rio qui diffusent la production française dominante à l'époque.

La production brésilienne se développe avec une majorité des films "posés", tournés par les propres équipes de tournage des salles de projection, qui reconstituent des faits divers et notamment les crimes de sang récents : *Os Estranguladores* de Francisco Marzulo en 1906 est un 1<sup>er</sup> succès de ce genre de cinéma avec plus de 800 séances de projection à Rio. Vers 1909, apparaissent les films "chantés" qui sont doublés en direct par les acteurs de derrière l'écran. *Paz e Amor* de 1910 obtient un grand succès grâce à la satire du président de la république Nilo Peçanha. Les adaptations littéraires se taillent une grande part du marché domestique dès 1911 sous l'impulsion de l'acteur Vittorio Capellaro et du réalisateur Antônio Campos.

---

<sup>752</sup> *Vista da bahía da Guanabara.*

L'adaptation au cinéma du fameux roman indianiste de José de Alençar, *O Guarani* en 1926 rencontre le succès auprès du grand public.

Dans les années 1930, le cinéma nord américain s'impose au Brésil avec le cinéma parlant. La domination d'Hollywood devient totale et les réalisateurs brésiliens vont devoir copier les recettes du cinéma américain, comme Humberto Mauro qui réalise son chef d'œuvre *Ganga Bruta* en 1933, suivi de *Favela dos meus amores* en 1935. Vers la fin des années 1940, apparaît une politique voulant traiter les thèmes brésiliens en adaptant les standards américains, ceci sera un échec retentissant à travers la faillite du major du cinéma brésilien *Cinematográfica Vera Cruz* en 1954. Seules subsisteront les *Chanchandas*, comédies musicales brésiliennes comme *Carnaval na fogo* en 1949 réalisée par Watson Macedo (1918-1981).

### L'avènement du "Cinema Novo"

Nelson Perreira dos Santos (1928) avec *Rio, 40 grau*, en 1955 et Alex Viany avec *Agulha no palheiro* en 1953, annoncent le renouveau du cinéma brésilien. Tous deux explorent les thèmes populaires, suivant au plus près la réalité brésilienne. Anselmo Duarte (1920-2009), cinéaste bahianais remporte la palme d'or à Cannes en 1962, pour son film *O pagador de promessas*.

Mais le "Cinema Novo" émerge vraiment avec Glauber Rocha qui le définit ainsi : « une caméra dans la main et une idée en tête »<sup>753</sup>. Renato S. Guimaraes note dans son article que le cinéma novo de Glauber Rocha réunit de nombreux éléments allégoriques, des opinions politiques assumées par rapport à la dictature militaire au Brésil et une mise-en-scène élégante et efficace que les intellectuels brésiliens adoptent rapidement. Guimaraes précise encore que Glauber Rocha s'attache dans ses films à décrire la misère, la faim et la violence afin de faire réagir les spectateurs, allant jusqu'à suggérer la nécessité d'une révolution<sup>754</sup>:

« Au Brésil, le Mouvement Anthropophage a représenté une maturation de ce discours aspirant à la transformation politique. La démarche de Glauber Rocha suivant la morale anthropophage, n'incorporera pas seulement le poème en tant qu'acte de résistance mais également en tant que

---

<sup>753</sup> Rocha, Glauber, « Cinéma et politique, Table ronde à Rome avec Glauber Rocha, Miklos Jancso, Jean-Marie Straub, Pierre Clementi et Simon Hartog », Rome 1970, Discussion retranscrite par Patrick Letessier (1970), traduite de l'anglais par Mehdi Benallal (2008), *Dérive.tv*, Revue en ligne de cinéma.

<sup>754</sup> Silva Guimaraes, Renato, « Politique et poétique : une esthétique de la faim. Le cinéma politique selon Glauber Rocha », *Sens Public Revue Web*, mai 2008,. Disponible sur: <http://www.sens-public.org/article557.html>, p. 4.

praxis révolutionnaire. Une praxis révolutionnaire révélant une idée de vérité comme mode d'existence »<sup>755</sup>.

*Le Dieu noir et le Diable blond* (1964)<sup>756</sup>, *Antonio das Mortes* (1967) et *Terre en transe* (1973)<sup>757</sup> sont trois de ses plus grands films. Voir la planche d'illustrations n° 23, illustrations de n°1 à 6. D'autres réalisateurs importants le suivent: Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra (1931), Carlos Diegues (1940). Ils seront pour la plupart conduits à s'exiler par le coup d'état militaire de 1964. Renato Silva Guimaraes énonce que ce qui définit le Cinéma Novo relève chez Glauber Rocha d'une éthique révolutionnaire :

« Pour Glauber Rocha, l'esthétique ne doit pas être oubliée par une recherche du réalisme. Pour lui, le nouveau cinéma ne peut naître qu'à partir de la création de formes nouvelles, en communion avec de nouvelles thématiques. Avec une vision de cinéma comme expression culturelle, Rocha élargit la notion d'auteur en y ajoutant l'idée de lutte. Être auteur implique en effet l'idée de combat et de transformation »<sup>758</sup>.

Pour assoir cette dimension révolutionnaire, Silva Guimaraes cite les propos de Glauber Rocha :

« ... si le cinéma commercial est la tradition, le cinéma d'auteur c'est la révolution. La politique d'un auteur moderne est une politique révolutionnaire : aujourd'hui il n'est même plus nécessaire d'adjectiver l'auteur de révolutionnaire, car la condition de l'auteur est un adjectif totalisant »<sup>759</sup>.

Il ajoute encore en parlant de l'auteur :

« Son esthétique est une éthique, sa mise en scène une politique... il est nécessaire de tirer sur le soleil : le geste de Belmondo au début de *A bout de Souffle* définit très bien cette nouvelle phase du cinéma »<sup>760</sup>.

## L'esthétique anthropophage de la faim

Renato Silva Guimaraes relève que : « Glauber Rocha a synthétisé une réflexion qui faisait interagir le cinéma et la réalité socioculturelle dans son manifeste le plus important, *l'Esthétique de la faim* (traduit en France comme *L'Esthétique de la violence*), qui constitue un des plus fortes références de l'intervention politique dans le cinéma moderne brésilien. Rocha y analyse le paternalisme européen envers le "Tiers Monde", tout en faisant aussi l'étude d'un certain discours politique et esthétique humaniste "incapable d'exprimer la brutalité de la misère et qui transforme la faim en

---

<sup>755</sup> *Id.*, p. 1.

<sup>756</sup> *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

<sup>757</sup> *Terra em transe*.

<sup>758</sup> Silva Guimaraes, Renato, *op. cit.*, p.4.

<sup>759</sup> *Id.*, p. 4.

<sup>760</sup> *Id.*, p. 5.

folklore et conformisme" »<sup>761</sup>. Renato Silva Guimaraes note qu'en parlant de la faim, Glauber disait : « Pour l'Européen, c'est un étrange surréalisme tropical. Pour le Brésilien, c'est une honte nationale ! »<sup>762</sup>. Silva Guimaraes estime que pour Glauber Rocha : « seule la création d'un cinéma capable d'exprimer, de totaliser et de révéler la manière même dont la réalité se construit intéresse *l'Esthétique de la faim* »<sup>763</sup>. L'apport de Glauber Rocha serait alors selon Renato Silva Guimaraes qui cite Ismail Xavier :

« Le décisif, dans l'apport de Glauber à cet idéal venu des années 50, c'est l'intensité de la nature de son compromis esthétique, sa plus grande attention à l'analyse de style et à l'invention d'un langage ajusté au manque de ressources »<sup>764</sup>.

Voyons maintenant, comment Lygia Pape se situe dans cette optique et dans ce contexte.

## 2-Lygia Pape : appropriation du "Cinema Novo"

### Itinéraire

Il est assez révélateur de l'ambiance artistique qui relie le néo-concrétisme à l'expérience de Lygia Pape dans le cinéma, qu'elle découvre le premier film de Glauber Rocha, *La cour* (1959), cet extraordinaire court-métrage d'une durée de 11 minutes, quand il fut présenté pour la 1<sup>e</sup> fois à la maison de l'artiste. Il traitait d'une observation lyrique et quasi abstraite de deux corps, un homme et une femme, dénudés et se mouvant sensuellement sur un sol d'azulejos aux carreaux noirs et blancs. Le film faisait un contrepoint entre la rigueur mathématique du sol carrelé et l'intimité organique des corps, comme une espèce de charade infinie.

Plus tard, et spécialement dans son travail avec la cinéaste Paula Gaitàn (1954), Lygia Pape en vint à utiliser le film comme l'expansion de notre perception de l'"objet"

---

<sup>761</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>762</sup> *Id. ibid.*, p.6.

<sup>763</sup> *Id. ibid.* p.6.

<sup>764</sup> Ismail, Xavier, cité par Renato Silva Guimaraes, *ibid.*, p. 5.

traditionnellement associé aux arts plastiques. La décélération du temps par le ralenti, l'expansion de l'espace à travers un panoramique étendu à l'extrême, avec l'introduction d'une bande sonore entraînante ou vibrante, lui permit de transmettre tout le caractère sensoriel du processus qui était contenu dans l'objet : la bouche largement ouverte de *Mange-moi*, ou l'émergence graduelle du corps naissant dans l'*Œuf* et le plan ondulant du *Diviseur*, vu en premier sans la présence des participants, produisent une ouverture dans le statut figé de l'objet matériel, équivalente à la charge subjective que tous les artistes recherchent à ce moment là par l'expérience de l'art.

Lygia Pape travailla pendant des années comme une figure de proue du "Cinema Novo" comme designer graphique, admirant les réalisateurs comme Nelson Pereira dos Santos qui produisit *Vies sèches* (1963), mais montrant toujours une indépendance critique. En tant que néo-concrétiste, Pape considérait comme dépassé le langage filmique de la majorité des films du "Cinema Novo", motif pour lequel elle commença à réaliser et à monter ses propres films. Lygia Pape accompagne la montée en puissance du "Cinema Novo" en tant que réalisatrice, monteuse, mais aussi affichiste.

Elle réalise ses 1<sup>ères</sup> performances vidéo entre 1968 avec *Langue sanglante*, *Poème visuel*, et *Recherché*, où elle dénonce l'oppression de la dictature. Dans d'autres vidéos qui s'étaleront sur la même période, elle filme la série *Espaces magnétiques*, *espaces de la cité*, sortes d'instantanés filmés en direct et en vidéo de la vie spontanée et collective de la vie urbaine, rencontres amoureuses, rixes, marchands à la sauvette, etc. En dehors de sa collaboration avec les cinéastes brésiliens, Pape produisit ses vidéos et ses films à partir du milieu des années 1960.

Il faut s'arrêter notamment sur trois d'entre eux : *La nouvelle création* (1967), *Les aventures du parapluie rouge* (1971) et *Catiti-Catiti* (1978). Le premier est un très court-métrage d'une minute dans lequel Pape s'est approprié les images d'un cosmonaute flottant dans l'espace, au ralenti, relié à son vaisseau spatial par un tuyau souple de ravitaillement et de communication. Monté à la suite de la séquence du cosmonaute relié à son vaisseau spatial, apparaissait une séquence avec un bébé encore relié à sa mère par le cordon ombilical, comme si de l'aventure spatiale naissait une nouvelle humanité. Il y avait là une idée poétique provoquée par la surprise face à la nouveauté radicale de ce rapprochement inédit. Voir la planche d'illustrations n° 23, illustration n°7.



Lygia Pape est l'auteur en 1971, d'un hommage filmique à Oswald Goeldi, à travers un court métrage en 35 millimètres : *Les aventures du parapluie rouge, 4 phases de la vie d'Oswald Goeldi comme vu à travers ses gravures*, d'une durée de 10 minutes. Pape, aidé par Hélio Oiticica et le poète Manuel Bandeira associèrent poèmes et textes au rythme formé par le défilement d'images reproduisant les gravures de l'artiste, dans lesquelles le parapluie rouge était un élément récurrent.

Ce film révélait des sujets situés dans les grandes cités mais évacués par l'existence conventionnelle : marginaux de la nuit, abandonnés à leur solitude et réduits aux expédients de survie. L'empathie pour la marginalité, pour l'inadaptation sociale, pour la résistance solitaire étaient magistralement montrés par le montage de Pape dans cet hommage à ce grand maître de la gravure expressionniste brésilienne. Il montrait sa sympathie pour un Brésil nocturne, crépusculaire, austère et nullement tropical, nullement conforme à la représentation stéréotypée du Brésil qu'imposaient les médias aux ordres de la dictature, mais d'une certaine façon, profondément proche de la personnalité multi-facettes de Lygia Pape. Voir la planche d'illustrations n° 23, illustrations n°9 et 10.

Par la suite, en 1978, elle filme une fiction politique de 20 minutes en 16 millimètres, *Catiti-Catiti*, qui met en scène des variations agressives dans des situations subversives de déconstructions cannibales, faisant clairement allusion à l'anthropophagie et dénonçant la dictature. *Catiti-Catiti*, moins métaphysique mais plus anthropologique que les précédents, apporte une réflexion qui sera très importante dans l'œuvre de Lygia Pape, montrant tour à tour : Le Brésil comme pays de contrastes, d'oppositions et d'hybridations singulières ; la venue des Portugais et leur volupté exploratoire des corps, des paysages, des richesses en matières premières ; le métissage racial, l'énergie tropicale, le cannibalisme, l'absurdité et l'oppression sociale, la convivialité inespérée et nullement dialectique des planteurs et des esclaves ; enfin l'intérêt pour une civilisation expérimentale dont les résultats sont encore incertains et que l'art contemporain révèle dans toute sa complexité. Voir la planche d'illustrations n° 23, illustration n°8.

On peut qualifier à coup sûr cette démarche autoréflexive chez Lygia Pape, de néo-anthropophage, dans la mesure où s'y lit une continuité avec le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade en 1929 : la descente anthropophagique s'était déjà resituée par rapport à l'histoire coloniale, au legs portugais, au métissage généralisé

et à la revendication de l'hybridation et du cannibalisme comme valeurs positives constitutives de l'identité brésilienne.

Le titre *Catiti-Catiti*, est le titre même de la Maîtrise de philosophie défendue par Lygia Pape en 1980. Il renvoie au *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade :

« Nous rencontrons un poème de langue Tupi : "Catiti-Catiti/Imara Notia/Notia Imara/Ipejù", ce qui signifie : "Eloge de la lunaison/ Nouvelle Lune/ô Lune nouvelle" »<sup>765</sup>.

Depuis la fin des années 1960, l'art brésilien prit la question de l'identité nationale comme un aspect intrinsèque d'expérimentation avec les langages artistiques. Le *Cinema Novo* de Glauber Rocha et le *Tropicalisme* musical de Gilberto Gil et Caetano Veloso sont des exemples intéressants de ces préoccupations avec l'invention et la révélation d'une singularité culturelle brésilienne, qui est une reprise réactualisée de l'anthropophagie d'Oswald de Andrade et de Tarsila do Amaral. Il faut y voir une signalisation politique exigée par la situation générale du pays sous l'état d'exception, sans perdre de vue, toutefois, une exigence d'avant-garde, relative à l'expérimentation de nouvelles formes de production de sens.

Lygia Pape réitère cette expérimentation à travers un documentaire-fiction tourné en super "8" en 1974 : *Carnaval de Rio, les solitaires*, où elle s'attarde sur les festivaliers perdus et solitaires dans les rues du carnaval le plus célèbre du monde, comme pour en montrer par ses prises de vues l'envers du décor et critiquer les faux semblants de la dictature. Là encore, Lygia Pape se montre à la hauteur des exigences de Glauber Rocha, pour instiller un contenu subversif dans un sujet accessible à tous et provenant de la culture populaire brésilienne. Voir la planche d'illustrations n° 24, illustration n°7.

Enfin, elle approfondit la critique sociale du Brésil contemporain et inégalitaire qui pousse à l'exode les paysans faméliques et surexploités du Nord-est du Brésil dans *Mão do povo*, documentaire de 10 minutes, tourné en 35 millimètres et en 16 millimètres, en 1975. Voir la planche d'illustrations n° 24, illustration n°6. Dans ce film, Lygia Pape renoue avec la démarche engagée de Glauber Rocha, pour qui :

« C'est en tant qu'expérience esthétique et forme de connaissance que la réalisation de l'utopie du "Cinema Novo" peut s'accomplir »<sup>766</sup>.

Renato Guimaraes cite dans son article Glauber Rocha déclarant :

---

<sup>765</sup> Pape, Lygia, « Catiti-Catiti, na terra dos Brasis », *op. cit.*, p. 12.

<sup>766</sup> Silva Guimaraes, Renato, *op. cit.*, p. 5.

« Il est déjà passé le temps où le Cinéma Novo avait besoin de s'expliquer pour exister ; le "Cinema Novo" doit se faire pour s'expliquer... Partout où il y aura un cinéaste, quel que soit son âge ou son origine, prêt à mettre son cinéma et sa profession au service de causes importantes de son temps, il y aura un germe du "Cinema Novo" »<sup>767</sup>.

### ***Mange-Moi ! : Gourmandise ou luxure ?***

En 1976, Lygia Pape expose à la Galerie d'Art Global et au MAM/RJ (Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro). Dans ces expositions appelées *Mange-moi : la gourmandise ou la luxure?*<sup>768</sup>, elle travaille avec l'image de la femme en tant qu'objet de consommation et marchandise érotique, tout en reprenant à son compte l'assimilation argotique brésilienne déjà maintes et maintes fois citée entre l'acte charnel et la dévoration. Dans des vitrines ou des sacs en papier, elle réunit plusieurs sortes d'objets: calendriers avec photographies de femmes nues, perruques, lotions aphrodisiaques, rouges à lèvres, sex-toys, faux seins et textes féministes (en contradiction avec cet univers). Les sacs sont vendus bon marché, pour contester la spéculation à l'œuvre dans le marché de l'art.

Lygia Pape associe le cinéma à ces manifestations *Mange Moi !*<sup>769</sup>. Elle réalise un montage cinématographique en 16 et 35 millimètres donnant à voir des très gros plans de bouches humaines, masculines et féminines, renvoyant à la dévoration anthropophagique. Voir la planche d'illustrations n° 24, illustration n°1.

### ***Cinéma et politique : Sables chauds - Vampirou - Nos parents fossiles***

Toujours plus audacieuse, Lygia Pape va utiliser différents formats d'images cinématographiques comme le 16 millimètres ou le Super "8" et aussi la vidéo pour réaliser des fictions qui s'apparentent au "Cinema Novo" et au cinéma *underground* qui s'est développé à la même époque aux USA. En 1974, dans la mise en scène d'une fiction politique tournée en Super "8", appelée *Sables chauds*, elle transpose la guérilla palestinienne sur les plages de Rio ; la dimension parodique et subversive de cette fiction lui attire les foudres de la censure militaire, mais elle ne renonce pas à utiliser le cinéma comme arme contre la dictature. Voir la planche d'illustrations n° 24,

---

<sup>767</sup> Silva Guimaraes, Renato, *ibid.*, p. 6.

<sup>768</sup> *Me comer : a gula ou a luxúria?*

<sup>769</sup> *Me comer !*

illustration n°2. Toujours animée par les mêmes intentions politiques et références anthropophagiques, Lygia Pape a réalisé un film tourné en Super "8": *Vampirou*, en 1974, dans lequel elle réactualise le mythe du vampire de Murnau dans *Nosfératu*, mais en le détournant pour montrer que le monstre c'est la dictature qui s'auto-dévore. Voir la planche d'illustrations n° 24, illustration n°9. L'autre film intitulé *Nos parents fossiles*, 1988, traite du problème des peuples autochtones, les Amérindiens Tupi-Guarani qui par leur survie, sont une constante remise en question de la légitimité coloniale. C'est une problématique constante depuis le *Manifeste anthropophage* avec laquelle Lygia Pape renoue ici, qu'elle va poursuivre jusqu'à la fin de sa carrière notamment avec la série d'assemblages *Amazoninos* et la série d'installations des *Manteaux tupinambas*. Voir la planche d'illustrations n° 24, illustration n°8.

Dans cette pratique très diversifiée du cinéma, Lygia Pape invente des variations, des transgressions, des innovations qui sont autant d'appropriations anthropophages de ce média. Elle se montre capable de tirer parti des nouveaux médias comme la vidéo et l'installation-multimédia à la fin de sa vie, pour les intégrer à sa démarche rhizomique multiple et renouvelée. Le parallèle avec les démarches anthropophages similaires vis-à-vis du cinéma, de la vidéo, qui concernent Hélio Oiticica et Anna-Maria Maiolino est bien sûr justifié, dans la mesure où il démontre là encore, la capacité de l'anthropophagie à s'emparer de nouveaux moyens d'expression, de nouveaux territoires pour produire des œuvres originales, singulières, porteuses de sens et représentatives de la permanence de ce courant artistique.

### 3- Films et vidéos anthropophages d'Anna-Maria Maiolino

#### Performances/installations/films expérimentaux

L'engagement politique d'Anna-Maria Maiolino se traduit par des performances filmées ou des installations avec des assemblages d'objets qui évoquent et dénoncent la situation politique du Brésil sous la dictature. Dans les années 70, Anna Maria Maiolino se met au défi d'expérimenter d'autres formes d'expression : performances, installations et films expérimentaux, démontrant ainsi sa capacité d'appropriation et de digestion anthropophage de démarches occidentales contemporaines qui la rapproche des démarches expérimentales de Lygia Pape et d'Hélio Oiticica. Elle réalise ainsi plusieurs films et installations qui renvoient directement à l'anthropophagie cinématographique contemporaine. Contre la dictature, elle tourne le film en Super "8" : *Dedans-Dehors (Anthropophagie)* (1974) et effectue les installations avec vidéos : *Haute tension* (1979) et *Entre-Vies*<sup>770</sup> (1981). Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°1/2/3. Anna Maria Maiolino démontre ses capacités d'appropriation du cinéma expérimental, proches de celles de Lygia Pape et d'Hélio Oiticica qui l'associent plus au "Cinema Novo" de Glauber Rocha, qu'aux productions cinématographiques contemporaines d'Andy Warhol à la *Factory* de New York. Ses installations ont un contenu social comme les environnements d'Hélio Oiticica et travaillent à partir de la réalité sociale du Brésil, comme le "Riz-Haricots" de la *Feijoada*, base alimentaire des Brésiliens modestes, renvoie au sous-développement et aux inégalités sociales abyssales du pays.

#### L'exil new-yorkais comme déclencheur

Ses trois ans d'exil new-yorkais<sup>771</sup> déterminèrent Anna Maria Maiolino à remettre en question sa propre identité de femme, de brésilienne d'adoption, d'artiste. Étrangère en exil, mère de famille sud-américaine, elle fut confrontée à une mégapole

---

<sup>770</sup> *Entrevistas*.

<sup>771</sup> Anna Maria Maiolino a passé de 1968 à 1971 avec sa famille trois ans d'exil à New York dans le sillage d'une nombreuse diaspora artistique brésilienne, notamment Hélio Oiticica, Lygia Pape, Luis Camnitzer et son mari, Rubens Gerchman. Cet exil était le résultat de la persécution des opposants à la dictature brésilienne.

internationale qui proposait à l'époque des expériences et des utopies entre réel capitaliste et révolutions sociales aux antipodes du Brésil – le Féminisme en premier lieu. Elle fut confrontée à un handicap existentiel de langue – ne parlant pas Anglais. Elle fut confrontée, en tant qu'artiste, à d'autres avant-gardes occidentales à assimiler : le *Pop Art*, l'*Art conceptuel*, le *Minimalisme*, le *Body Art* qui faisaient appel à de nouveaux médias, la photo, la vidéo et la performance.

Plaçant son corps au cœur de son œuvre, son travail s'éloigna alors de la radicalité conceptuelle du Néo-concrétisme, dans un formalisme plus expérimental, revendiquant subjectivité et organicité, une poétique du langage et du corps, intime et politique. A son retour à Rio en 1971, le régime brésilien avait atteint ses heures les plus sombres. Son art entra dans une contestation politique partiellement intériorisée qui confrontait l'ordre social totalitaire aux questions existentielles.

### **Films expérimentaux *Dedans-Dehors (Anthropophagie)***

Ce film *In-Out (Anthropophagie)* 1973, montre en plans serrés, alternativement la bouche d'un homme et d'une femme. La bouche masculine puis l'autre féminine commencent une conversation. Le film n'a pas de scénario progressif, pas de montage élaboré, mais à chaque changement de propos ou de message, les lèvres changent de couleur. La bouche féminine a été scellée avec une bande adhésive en référence à la dictature militaire brésilienne et aux frustrations provenant de la mise sous silence de la voix des femmes artistes. Les bouches alternent dans le film, qui nous montre différentes situations et changements, comme une variation dans les poils de la barbe, l'apparition de rouge carmin sur les lèvres ou des fils de couleurs crachés. La censure, le langage, la communication impossible, l'ingestion, l'agressivité passent à travers ces lèvres. Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°3.

La voix, l'oralité est aussi un point de départ de l'approche de Maiolino. Parler est une première façon de combler l'espace vide, le silence. La voix marque la première affirmation de l'extériorité, peut-être de la façon la plus simple et vitale. La bouche matérialise cet espace transitoire entre l'extérieur et l'intérieur, entre les diverses oppositions ou associations problématiques : plein/vide ; positif/négatif ; son/silence, corps/espace que Maiolino rend visibles notamment à travers *Dedans/Dehors (Anthropophagie)*. Au passage, il est à notre avis remarquable qu'il y ait un titre quasi identique pour deux œuvres de Lygia Clark et d'Anna Maria Maiolina, ce qui traduit

bien sûr la proximité de vue et de démarche entre elles, par rapport à l'anthropophagie féminine brésilienne.

## **La vidéo-performance comme arme politique et féministe**

*In-Out (Anthropophagie)*, est son premier film expérimental en Super "8", il s'inscrit dans ce contexte de résistance au machisme et à la dictature, comme un écho violent et traumatisant. Composé de gros plans serrés successifs, il exprime les actes grotesques d'une pièce dont les acteurs – la bouche d'un homme et celle d'une femme – sont pris dans un jeu forcé : bâillonnée avec du scotch ; essayant de parler sans articuler, les dents serrées ; bouchée par un œuf ; grimaces sourdes de lèvres rouges ou noires maquillées comme lors des crimes ; danses votives corrompues ou agonies convulsives de la parole ; avalant de longs fils noirs, conducteurs aliénants d'une sombre destinée régurgitée par un méli-mélo en technicolor pour se tisser un nouveau monde. Les bouches sont réduites au silence. La bande-son psychédélique de Laura Clayton de Souza, mix hypnotique de sons gutturaux, de rires étranges, de percussions incantatoires, attise le malaise déjà lourdement présent. La dénonciation de la dictature se double de la condamnation du machisme, Anna-Maria Maiolino atteint ici un degré très élevé dans sa démarche anthropophage.

*La performance vidéo Y (1974)*, joue sur une forme proche et une mise en scène encore plus radicale : alternance de fondus au noir – point de vue subjectif – et de plans de la bouche de l'artiste, les yeux bandés, qui s'ouvre lentement comme pour crier sous la torture. Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°3. La bouche privée de voix est comme un trou noir obscène. La bande-son off superpose un couinement perçant, des mots susurrés et une liste d'opposants torturés par la dictature brésilienne, et de morts exécutés par les soins des escadrons de la mort<sup>772</sup> ; liste égrenée par nom, sexe, race, profession. Le médium vidéo tel qu'il est utilisé par Anna-Maria Maiolino, permet la création d'œuvres "performatives" où l'artiste se place dans l'urgence de l'action et propose au public un objet avec un temps donné et des images d'une autre nature que les mas médias à la solde du pouvoir militaire. Son aura de nouveauté originale et "sans Histoire", rend la performance vidéo plus difficile à décrypter par la culture officielle, lui permettant ainsi d'échapper à la censure implacable.

---

<sup>772</sup> Unités secrètes de la police militaire chargées d'exécuter et de faire disparaître les opposants à la dictature.

La bouche renvoie à une évidente symbolique "dévorante" relevant bien sûr de l'anthropophagie. Lieu d'échange intérieur-extérieur, de déversement et d'absorption, la bouche est le seuil de l'humanité. Le gros plan qui n'est "raccord à rien" permet paradoxalement une mise à distance par fascination-répulsion. Sous une dictature, il n'y a pas d'innocence possible. La bouche est défigurée et chargée de dramaturgie. Les corps humains sont littéralement mis en morceaux. Tout se situe dans l'irreprésentable et dans l'indicible.

## **L'art du silence**

Plaçant son corps au cœur de son œuvre, Anna Maria Maiolino en a fait l'instrument d'une discrète mais efficace contestation politique, notamment face au régime militaire brésilien. On se trouve là au croisement de la performance, d'un certain féminisme et d'une recherche exigeante de la forme plastique. Le silence est le mode d'expression privilégié d'Anna Maria Maiolino, sa manière paradoxale de traiter du langage. Ainsi dans la vidéo *In-Out (Anthropophagie)* (1973), l'artiste filme sa bouche en gros plan et fait glisser entre ses lèvres des fils de différentes couleurs, symboles d'une parole contenue et diffusée de manière muette. Dans certains plans, on la voit tenant une paire de ciseaux ouverte sur sa langue, dans un simulacre de mutilation qui renvoie bien évidemment au *Chien andalou* de Luis Buñuel et aux performances de Gina Pane. Dans d'autres plans, son visage est contraint, emballé par des bandes de tissu, la ramenant au statut d'objet, privé d'humanité.

## **Dedans et dehors : la politique minimaliste**

Maiolino commence à faire des films pendant les années 1970 au moment où la dictature brésilienne est en "pleine forme". L'impulsion pour sortir dans le monde réel, pour adresser un message politique et corriger la déformation idéologique du social et des problèmes politiques mène souvent des cinéastes autodidactes au documentaire. Anna-Maria Maiolino répond à cette nécessité d'engagement en associant les possibilités conceptuelles du film, au montage et à la coupe, en rendant continue ses interprétations et interventions de l'ordre de la séquence.

Réalisés dans une urgence sociale et politique, ses films et interprétations des années 1970 montrent effectivement une coupe et un montage de qualités incisives. La fin l'aide à tracer son unité expressive minimale - la bouche, l'œil - tout en exerçant la



pression au-dessus d'elle. Comportant des parties du corps seules, des fragments magnifiés, les films montrent le même sens graphique rigide que dans les xylographies du début de la carrière de Maiolino, formes humaines de base figurant la triade de la famille dans *Viagem*, (1966) ; trous noirs dans les totems blancs se tenant pour les bouches coupées et les cris dans *Glu, glu, Glu...*, (1967). Pendant la phase initiale de la dictature, entre 1964 et 68, quand des liens entre les intellectuels et les masses ont été divisés et rompus, la question "des personnes" enflamme le discours artistique. Dans les "schémas généraux pour la nouvelle objectivité" d'Oiticica en 1967, son souci lui fait dire :

« Comment, dans un pays sous-développé, expliquer et justifier l'aspect d'une avant-garde, pas comme symptôme de l'aliénation mais comme facteur décisif de son progrès collectif ? »<sup>773</sup>.

*Dedans/dehors (anthropophagie)*, le premier film de Maiolino de 1973, unit, dans une brillante unité formelle, des questions d'expression personnelle et de politique. Une bande noire couvre une bouche dans une référence évidente à la censure imposée par la dictature militaire. Dans le prochain plan, une ombre glisse au-dessus d'une bouche dans un dévoilement filmique du bâillon. Comme un rideau ouvrant une nouvelle étape dans l'exposition, nous nous attendons à une permutation périodique des trous mobiles, des bouches se prenant pour les visages, portes surnaturelles de l'humanité. Les bouches sont fermées, les lèvres sont serrées, comme si elles voulaient parler au début mais elles sont empêchées de le faire. La langue verbale est amortie et remplacée par la musique abstraite et concrète. Au lieu d'entendre les mots, qui sont visiblement mastiqués, qui sont articulés en colère ou ironiquement dits du bout des lèvres, nous voyons seulement leur fureur expressive et intentionnelle. Le bruit flirte avec la signification, faisant référence aux affects sans nous permettre de les entendre exactement. La bande sonore de Laura Clayton de Souza est allusive mais disjointe. Nous entendons les bruits gutturaux quand la bouche s'ouvre d'abord, le rire ironique, et à un autre moment se font entendre les percussions batucada<sup>774</sup>.

Le rouge à lèvres, rouge ou noir, est utilisé pour créer des "caractères". Ils sont des mini-masques aussi bien que des dispositifs structurants. Rouges, noir et blanc, les couleurs principales des gravures d'Anna-Maria Maiolino, deviennent ici une partie d'un système différentiel, signalant l'altérité et le dialogue. Une image accélérée, et une

---

<sup>773</sup> Hélio Oiticica. « Schéma général de la nouvelle objectivité », *art conceptuel : Une anthologie critique*, Édité par Alesander Alberro et Blake Stimpson. (Presse de MIT, 2000), pp. 40-42.

<sup>774</sup> Batterie de tambours rituels du candomblé et du carnaval.

coupe plus rapide entre les deux couleurs, moule ce dialogue en tant que plan rapide. Une bouche masculine avec le rouge à lèvres rouge déplace le mouvement lent et gluant entouré par la pilosité de la barbe.

À l'intérieur de la caverne de la bouche ouverte, un œuf apparaît, sa concavité dépassant comme une question : les dents sourient et puis grimacent dans une explosion de colère. Cette explosion périodique, ces repos indéterminés mais porteurs de signification s'ouvrent à bon escient. À un moment, la bouche ingère une ligne noire, c'est un fil et dans un tour de magie caractéristique, la ligne est transformée par multiplication de fils entrelacés rouges, beiges et noirs, puis est crachée en retour. Dans une métaphore à peine déguisée, la créativité viscérale est figurée par ces raies de couleurs pendant qu'ils se déversent en avant de la bouche.

Réduite à signifier des visages, en cela déplacée, la bouche dans cette comédie minimaliste, finit par représenter cumulativement l'idée même de la langue, une langue problématique et contrecarrée. Un courant de fond, de drame et d'urgence charge la série de séquences malgré le fait que la bouche bâillonnée à la fin, semble être comme un serre-livres avec l'ouverture du film.

## **Contenus anthropophages**

Si politique que soit la référence à la censure, cependant qu'est-ce que ce film signifie réellement ? Accrochant au-dessus de l'intermédiaire nul "Dedans" ni "Dehors", la bouche ouverte est un abîme au sens littéral du terme : c'est la réflexion de Maiolino sur l'existence créative et politique. Un des plans de fin comporte une bouche et un nez, inhalant et exhalant, l'image unique en phase avec le bruit de la respiration naturelle. Dans cette période d'étouffement, dans ces années d'autoritarisme intransigeant après la promulgation par la dictature de l'acte constitutionnel numéro "5", la respiration simple et dégagée symbolise la résistance à la dictature. Plus que tout, pour Maiolino, "être" est indissociable de l'acte artistique et dans ce premier film, elle affirme son identité artistique. Les fils entrant dedans et dehors de la bouche préfigurent ses livres-objets de 1976, piqués de façon à placer en contact les rectos/versos comme des secteurs négatifs et positifs de papier *Parcours/itinéraires* ; *Trajectoire*<sup>775</sup> ; *Sur la ligne*<sup>776</sup>.

---

<sup>775</sup> *Trajetoria.*

<sup>776</sup> *Na linha.*

Dans la partie encadrée du titre de son film, y compris le mot "anthropophagie", Maiolino reprend également sa "Brésilianité", revendiquant sa filiation avec le poète Oswald de Andrade, fondateur en 1928 de l'Anthropophagie, mais surtout avec Tarsila do Amaral, à travers le motif de l'œuf dans *Dedans-dehors (Anthropophagie)* et dans *Entre-vies* et avec Lygia Clark, dont elle reprend certains thèmes anthropophages, comme les fils se dévidant hors de la bouche de la *Nourrice Anthropophage*.

Pour Maiolino, une immigrée venue d'Italie et plus tard du Venezuela, cet insigne artistique national qu'est l'anthropophagie, importe énormément, comme femme et comme artiste. Avec son focus sur la bouche comme organe de signification, *Dedans/Dehors (anthropophagie)* partage certains traits avec *Nourrice d'Anthropophagie*,<sup>777</sup> 1973, de Lygia Clark : une performance collective, dans laquelle des bobines de fils de coton coloré embouchées par les participants sont dévidées hors de leur bouche, projetant "la bave du cannibalisme" sur un participant étendu au sol, au centre du cercle formé par les participants. Progressivement, cette extension visiblement humide et corporelle crée un moule du corps affecté, un utérus collectif dans lequel chaque participant a été souillé par les autres, par des prolongements matériels et gestuels d'émanations<sup>778</sup>.

Clark inventait là des rituels pour rebrancher les espaces sensoriels et la conscience individuelle et collective. Faits la même année en 1973, *Nourrice d'Anthropophagie* et *Anthropophagie* sont ses deux travaux qui traduisent mieux l'ingestion créative théorisée par Oswald de Andrade dans son *Manifeste de l'Anthropophagie* de 1928. Embrassant l'impureté culturelle irrémédiable de la société colonisée où l'électricité et la modernité sont arrivées sous le nom de "la Lumière" (une société britannique), le principe syncrétique d'Oswald de Andrade, la digestion des influences culturelles multiples et étrangères, irrigue l'art brésilien des années 1960 par son goût pour la dissonance et l'allégorie. Après 1969, pour beaucoup d'artistes et d'opposants emprisonnés ou exilés, *Dedans/Dehors (anthropophagie)* a un goût amer : l'artiste devant avaler, en outre, une réalité dure et répressive de l'état d'exception permettant à la dictature d'user de tous les moyens pour le maintien de l'ordre totalitaire. C'est cette amertume qui fait contracter la bouche dans le film.

---

<sup>777</sup> *Baba Antropofágica*.

<sup>778</sup> Catherine de Zegher, *op. cit.*, p. 90.

En exploitant l'échelle médiatique du film et sa nature publique, Maiolino accroche la bouche comme un drapeau, une façade provocante, une déclaration agressive. Égalisée sur toute la surface de l'écran, la bouche, demeure une porte de signification dans l'alerte soutenue.

### ***X et Y, autres films anthropophages ?***

Extrêmement ambitieux, *Dedans/Dehors (Anthropophagie)* est suivi d'autres films dans lesquels les questions existentielles s'entrecroisent avec la politique. Un cri perçant et le son strident d'une alarme sont leur bande sonore de base dans *X* et *Y* (tous les deux réalisés en 1974), qui ainsi intègrent parfaitement le commentaire politique avec la langue du media. Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°3 & 5.

Par exemple, dans *X*, Maiolino utilise la coupe franche et la composition stricte et propre à l'intérieur du cadre pour transmettre par ce relais un message laconique. Après des principes de base de montage, l'ordre des images déconnectées produit un récit : Le visage d'une femme se tient derrière un voile de dentelle noire dans le deuil ; dans une référence évidente au *Chien andalou* de Luis Buñuel, le même œil maintenant remplit le cadre et regarde autour de lui comme menacé ; comme des flashes de métal, les lames de ciseaux coupent l'écran, nous voyons à peine le ciseaux dans leur mouvement très rapide à travers l'écran ; un morceau de livre blanc est graduellement recouvert par l'égouttements de peinture rouge sang. Les ciseaux ne partagent jamais le même plan que l'œil et la séparation ordonnée des éléments œil/ciseaux/sang, définit un cadre pour viser les éléments de base de composition.

Ce récit compact sur la torture est l'équivalent filmique des triptyques de Maiolino, de ses dessins bordés, troués, suturés des *Cartes mentales*. En dépit de sa clarté visuelle, *X* signifie autant une référence au coût violent de la dictature, mais également aux outils de l'artiste de Maiolino : les ciseaux pour les collages, le livre blanc, un recours à un jeu de matières et de taches. Si la gravité et la conception dans la série *Codifications matérielles* s'équilibrent par les séries de taches, avec leur renversement de la peinture commandé aléatoirement au-dessus du plancher, dans *X* les flots rouges ininterrompus d'égouttement, traduisent un signe indubitable de blessure extrême. La couleur rouge traduit le sang dans ces travaux, mais pas seulement cela :

c'est entre ces derniers registres, le métaphorique et le littéral, que les films de Maiolino fonctionnent avec leur politique, jamais évidente, jamais unique.

## Film sur les disparus

*Y* est l'homologue filmé d'une partie de performance associant photo/poème/action, *Petit à petit* de 1976. Performance dans laquelle un bandeau couvre les yeux d'une femme laissant voir une lumière diffuse, à la limite entre la répression et la liberté. Dans le film un chuchotement intense a lieu en son *off* au-dessus de l'écran foncé, "courage" étant le mot déclaré le plus clairement. Une bouche, la seule partie découverte du visage masqué, s'ouvre graduellement dans un cri perçant. Plane au-dessus de la bande sonore, le cri perçant en continu tandis que sur le fond noir du film, alternent les plans du cri-action de la bouche ouverte. Un chœur de voix féminines identifié par profession, appelle ceux qui ont disparu, torturés ou morts : « Anna Viera da Luz qui vit du lavage des vêtements, Manuel de Gama, mulâtre qui vit du travail chez la Companhia Da Misericordia; Ana Teodora Costa, la noire qui est encore vivante, ou est-elle ? ». À plusieurs reprises, le cri perçant coupe ce plan. Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°5. Voilà où l'utilisation par Maiolino du cinéma innove encore, quand dans une sorte de structure filmique dévoilant le message du film qui implique effectivement le spectateur dans la vision d'une situation extrême, Maiolino nous incite à voir la torture et les morts avec les moyens directs du cinéma.

## Appropriation de l'image fixe séquentielle

Une séquence de photographies dans sa série actuelle de *Photo-Poème-action*<sup>779</sup> (1974-2007) *Ce qui demeure*<sup>780</sup> faits la même année qu' *X* et *Y*, montrent ensemble l'utilisation dans ces films du calme et de la pose dans une démarche intéressante qui n'est pas sans rapport avec le "quasi-cinéma" d'Hélio Oiticica. Tenant des ciseaux portés en équilibre pour couper son propre nez, sa propre langue, Maiolino crée un suspense dans lequel le sujet et l'objet posent juste avant une action irrévocable. L'élément d'autoreprésentation devrait être noté ici. Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°4. Si beaucoup d'expérimentations dans les performances de type "Body Art" qui fonctionnent pendant les années 1970 passent d'abord par le propre

---

<sup>779</sup> *Fotopoemacão.*

<sup>780</sup> *Que Sobra d'O.*

corps de l'artiste, avec Anna-Maria Maiolino, ces références fortement stylisées à la mutilation, mobilisent des tropes du *Body-art* (douleur littérale) dans une ellipse conceptuelle. Ils sont seulement accomplis dans l'esprit du spectateur. Le calme du média participe à la conséquence profonde des coupes et de la violence suggérée.

## Devenir hasardeux<sup>781</sup>

Les œufs font leur apparition chez Maiolino dans *Dedans/Dehors* (*anthropophagie*), simple plan où un œuf dépasse par la bouche ouverte. Cette image suggère la précarité de la vie sous la dictature. *Entre les vies* (1981) est une installation qui reconduit cette analogie quand des spectateurs-participants ont été invités à se risquer dans un parcours du combattant au milieu d'un sol recouvert de centaines d'œufs dans une rue pavée de Rio afin d'éprouver le sentiment de l'incertitude et du risque à ce moment d'ouverture fragile pendant la fin de la dictature militaire au Brésil. Pour des artistes cinéastes des années 1970, la vidéo et les photos étaient une extension inévitable de la représentation, fonctionnant souvent comme enregistrement documentaire des événements comme nous l'avons vu dans les vidéos de la série *Espacio Imantado*, prises en direct par Lygia Pape dans les rues de Rio de Janeiro.

Le travail de Maiolino *Fotopoemacão* se construit en tant que réalisation autonome à partir d'un mot valise associant l'action, la photo et le poème. Ces mots laissent entendre un récit, alors que chaque photo à l'intérieur de la série en gèle le développement en suspens dans l'expectative. À mi-chemin entre le film et la représentation, ses photos posent la question primordiale de l'éventualité. Le calme rend le moment aigu, en gestation avec l'action. Il interrompt la continuité et instille un sens de potentialité. Dans *Vida Afora*, un œuf est posé en équilibre au seuil d'une porte entre-ouverte. Par ailleurs, l'œuf<sup>782</sup> est un objet mais également un sujet dans *Potentia*. Il contamine tout autour de lui avec une puissance animiste. En plaçant l'œuf au seuil de

---

<sup>781</sup> Maiolino était membre du nouveau groupe d'objectivité et a partagé plusieurs des idées partagées entre Hélio Oiticica et Lygia Clark. Elle a mentionné dans une conversation avec l'auteur combien elle leur devait pour *In/Out* (*anthropophagie*).

<sup>782</sup> Maiolino, Anna Maria, *ligne de vie*, (*Vida Afora*), p. 185, texte « Vir de Ser » (« devenant pour être »). « Devenir » ici utilisé dans le sens Deleuzien d'une identité en vol, qualité des états et des sens intermédiaires qui semble si essentielle à l'artiste.

la porte, Maiolino anime cet espace liminal avec l'hésitation du devenir hasardeux<sup>783</sup>. Notons là aussi, l'allusion directe au leitmotiv de l'anthropophagie féminine, l'œuf, initié par Tarsila do Amaral en 1928.

Les aventures de l'indétermination animent le petit film de Maiolino + & -- (plus et moins), un petit film en lequel elle "faisait des mains". Voir la planche d'illustrations n° 25, illustration n°9. C'est littéralement la fin de la primauté de l'œil<sup>784</sup>. La coupe magnifie dans les fragments surnaturels le détail d'un corps : parties froissées, fripées et velues des tronçons fléchis et mobiles. Autonomes, les doigts ne sont plus des membres ou des extrémités. Si la piste audio est en grande partie littérale dans sa suggestion des bruits érotiques ou animaux, elle augmente cette lutte de la chair pour parler autrement. Ce fond opposé à ces mains-actrices, un fond tacheté et verdâtre qui assure les passages intermédiaires d'écrans de contact, présente le tactile comme canalisation du film, comme sens réveillé. Ce contact étroit, tactile devrait finalement dire où est la clé de l'art<sup>785</sup>.

### Présences flexibles

Deux films récents méritent toute notre attention : deux autoportraits mineurs, *Un moment, svp*<sup>786</sup> et *Quaquaraquaa*, tous les deux faits entre 1999 et 2004. Décrit comme un document en pause, le film *Un moment, SVP* annonce son instabilité déjà par son titre. De tous ses films, ce portrait intime est le plus habité par l'instabilité. Il peut éclairer comment un film, avec un temps d'enregistrement moyen, ajoute à l'intérêt insistant de l'artiste pour les vestiges et les traces. Une partie du corps non identifiée prend l'écran entier et en continu enregistre une masse vivante et sonore. Pendant qu'il oscille en haut et en bas de l'écran pour diminuer au rythme d'une chanson italienne, deux lignes de cheveux touffus et les franges des yeux émergent au fond de l'écran. L'accès le plus facile à l'identité, un portrait de plein-visage, est dévié.

---

<sup>783</sup> Catherine de Zegher, *op. cit.*, p. 124 ; elle y écrit admirablement sur le motif de l'œuf, notant les connexions avec l'origine et la trace si essentielle à l'artiste : « Tout le corps muqueux indéterminé, inclus dans une coquille dure et préparé pour engendrer, l'œuf rapproche la nature de l'empreinte comme image dialectale : est-elle le contact avec l'origine ou la perte d'origine ? » ; « Ciao Bella », p. 92.

<sup>784</sup> Catherine de Zegher, *Id., ibid.*, p. 131. Catherine de Zegher développe les conséquences de la porte de l'espace, par une citation de Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* : « La porte me flaire, elle hésite. [...] La porte est un cosmos entier de l'entrouvert [...] l'origine même du rêve de jour ».

<sup>785</sup> « La main agissante » du titre de l'essai de Paulo Venancio Filho, *op. cit.*, p. 21.

<sup>786</sup> *Um Momento, por favor.*

La camera est fixe mais utilisée comme un miroir déformant avec un objectif *Fish-eye*. Déformé par la proximité, un visage s'offre à la camera et se tourne, accordant à chaque angle facial le même temps d'affichage. La joue, ou un coin de paupière, secteurs secondaires à côté des caractéristiques principales du visage, sont aussi étroitement contrôlés comme l'œil ou la bouche. Le chanteur italien Roberto Murolo chante *Petite sérénade à ma copine d'école*<sup>787</sup>, alors que nous voyons une curieuse surface à bulbe : elle est charnue, elle se déplace et est inscrite avec divers défauts, taches solaires, rides. Un dermatologue pourrait identifier ces marques, mais naturellement un autre genre d'identité est en jeu dans cette topographie étroite lue attentivement. Donnant à la camera et à son objectif la puissance déroutante, Anna l'interprète en tant que *performer*, capte son image avec une relation atavique au Sud archaïque. Elle le refait comme un terrain étrange, un désert avec les monticules herbeux, des arêtes, des bosselures et des plateaux que son visage fonde et proclame son identité italienne du Sud.

Elle chante le *Naples chante*<sup>788</sup>. La voix de Murolo est le signifiant de l'héritage napolitain des Italiens exilés, qu'il a aidé à récupérer par la recherche de leurs racines méditerranéennes à travers les disques. Les textes parlent d'une nostalgie, par le contact avec un ami d'école, pleurant une occasion manquée pendant une vie corrompue, La famille de Maiolino a immigré de Scalea après la guerre et quand Anna ajoute sa propre voix, elle est poignante et drôle par son écho passionné et faux : Quelques mots qu'elle se rappelle, alors que d'autres deviennent de simples "La-La-La-las". Le refrain « La vie corrompue<sup>789</sup> » est beuglé dans le plaisir plaintif, pendant que sa bouche occupe le cadre entier. De ce film intime, voilà ce que dit Anna-Maria Maiolino :

« Mais je pense qu'*Um momento por favor* a des connotations politiques. C'est un portrait évident et audible, une autoreprésentation dans le mouvement, qui fait un visage à partir de fragments. Les morceaux sont les cartographies corporelles dans le mouvement, traces de chair usée. C'est un espace corporel anti-érotique, où la matière est indiquée dans toute sa fatigue. Dans ce territoire il n'y a aucune place pour la mythification, ou pour des mensonges, puisque l'émotif galvanise le travail avec sa propre esthétique. Il a une grande charge émotive et subjective qui est montrée à l'assistance. L'assistance fait face à une subjectivité non-esthétisée. Ma voix, qui accompagne les chansons napolitaines de Roberto Murolo, est un texte interne du corps ; ce sont les empreintes d'un voyage de l'être par ses propres moyens. Ce travail ne suit pas les demandes sociales et conventionnelles de la perfection corporelle. C'est un autoportrait qui transforme sa propre peau en carte »<sup>790</sup>.

---

<sup>787</sup> *Serenatella a 'na cumpagna 'e scola*.

<sup>788</sup> *Napule Canta*, une anthologie de chansons de Naples.

<sup>789</sup> « Vita sbagliatta de vita que de sbagliatta ».

<sup>790</sup> Atay, Héléna, « Une conversation entre Anna-Maria Maiolino et Héléna Atay », *op. cit.*, p. 31.



Le film *Un moment, SVP* contient beaucoup de temporalités : une présence joyeuse est déclarée par la musique au présent et un temps extérieur est laissé par des traces d'une histoire personnelle et transnationale. Ce même intérêt pour la façon dont l'histoire est faite de chair/et de matière est évident dans la plastique de Maiolino, celle de l'argile, de son travail en général. Quand, en 1997 elle parle de sa série *Nouveaux paysages*<sup>791</sup>, elle se rend profondément compte que ces formations étranges, en béton moulé de l'argile et du plâtre, font référence à la terre vue de loin. Les métaphores topologiques prolifèrent, liant le travail manuel à la terre : « Ils sont silencieux, les sols de désert qui remplacent la question de la territorialité et rétablissent la nostalgie pour la terre »<sup>792</sup>. En parlant de cette "série de la terre modelée": *Beaucoup, Et plus que mille*, de 1995, elle pousse plus loin la connexion de la culture avec la nature, manifestant son souhait pour ajouter son propre geste à d'autres traces, littéralement ou métaphoriquement :

« L'accumulation topologique de ces mêmes/différentes formes est aussi mobile que la vue d'un champ labouré avec les empreintes de l'homme et de la culture. [...] L'argile se transforme en pierre, en fissures. Elle est dans un état de reddition à ce que l'avenir retient pour elle. Au delà du doute, un jour elle reviendra à la poussière. Et une fois de plus mélangée avec de l'eau, elle ajoutera de nouvelles formes au traitement physique de la matière, soutenant mon désir »<sup>793</sup>.

Un sens semblable du dépassement hante le visage d'Anna et sa voix cassée. Les chansons intermédiaires d'une pause minuscule nous mettent au courant de la force érosive. La peau et la chair acquièrent une connotation primitive de paysage : une topographie humaine est déplacée par la musique et la mémoire. Dans ce bref silence nous pouvons apprécier la façon dont Maiolino traite son propre corps en tant que matériel, flexible et ouvert à d'autres usages, pour l'endommager. Les mêmes imperfections, les mêmes marques de l'épuisement laissées par ses mains en action sur l'argile, sont laissées sur son corps et ce-faisant, elle ne se montre nullement intimidée.

## Œil camera

Comptant sur la musique et une perspective oblique, Anna-Maria Maiolino poursuit les registres sensoriels dans *Quaquaraquua*. Elle essaye de filmer la trace réservée en une seule fois, et pour cela elle doit filmer dans une prise continue, en un seul plan séquence. Profitant de la facilité offerte par la camera et de l'économie de

---

<sup>791</sup> *Novas paisagens*.

<sup>792</sup> Paulo Venancio Filho. « La main en action », *Anna Maria Maiolino : Ligne de vie de Vida Afora /A*, p. 284. Cet essai était à l'origine édité sous le titre : *Une traversée elliptique de l'art du 20ème siècle*, Ed. Catherine de Zegher (Cambridge : Le MIT pressent, 1996), pp. 441-43.

<sup>793</sup> Anna Maria Maiolino. Description d'une série 1997 *Nouveaux paysages (Novas Paisagens)* faite entre 1989 et 1990. *Anna Maria Maiolino: Ligne de vie de Vida Afora, op. cit.*, p. 221.

définition de l'image vidéo, elle a fait plus de six versions du film, toutes réalisées dans un grand amusement. Toujours, elle distingue ces "prises" de l'édition vue a posteriori en tant que correction, une forme d'occasion de fixation. Sans coupes et dans une prise simple, son identité est actualisée dans le même geste liquide qui déplace son corps et enregistre le monde autour d'elle. Dans les années 1990 elle travaille l'argile crue avec les "petits pains"<sup>794</sup>, les "boules"<sup>795</sup>, les "petits serpents"<sup>796</sup> ; elle se libère d'un œil domestiqué et de la surface excessivement ordonnée et représentée par un diagramme, par une coexistence manuelle et ludique avec la fabrication.

Dans le film, la primauté de l'œil est également déniée<sup>797</sup>, par Maiolino qui utilise la camera subjective, fixée au sommet de sa tête pour l'exploration quotidienne. Elle effectue des tâches domestiques : elle prend une tasse, un verre, elle arrose ses plantes sur le balcon, laisse tomber quelques herbes dans un pot d'eau bouillante. Elle danse également au rythme de la samba d'Elis Regina (un chanteur brésilien des années 1960-1970). Elle reste sans tête et sans corps excepté quelques fragments disjoints brièvement entrevus : ses pieds plaqués dans des pantoufles florales chinoises et son visage brouillé reflété sur la bouilloire. Ses mains et ses bras, privilégiés par le viseur, guident sa danse en devenir. Son rythme flottant transmis par la camera est couvert par un geste merveilleux, quand Maiolino saisit un chiffon époussette délicatement des gravures et des aquarelles encadrées. Découlant de ce geste de nettoyage, le chiffon conçoit brièvement la découpe du cadre indiquant l'écran comme toile. Par ce geste performatif, l'artiste-domestique transforme l'écran de film en une de ses surfaces, un de ses visages. Dans ces films, la perméabilité entre la vie quotidienne et les registres de l'art confère le même sens au labeur et à l'exploration résiduelle actuelle dans son travail de papier et d'argile.

C'est pourquoi l'objectif de la camera est toujours finalement fermé. Maiolino commande à la puissance primitive du cadre de défigurer la forme humaine. Son film favorise une rencontre humoristique entre la vue et le contact : film et représentation. En maître des petites formes, les répétitions obsédantes de Maiolino rapportent la différence dans *Digitais*, par beaucoup d'empreintes digitales : *N chronomètre un*, les

---

<sup>794</sup> *Rolinhos*.

<sup>795</sup> *Bolas*.

<sup>796</sup> *Cobritos*.

<sup>797</sup> Anna Maria Maiolino, « travaux dans les processus », texte non publié, le 1<sup>er</sup> mars 1997. Cité par Catherine de Zegher dans « Ciao Bella : Coins et recoins d'un migrant. » in *Anna Maria Maiolino, Vida Afora/ligne de vie*, p. 95.

formes creuses dans lesquelles la pression de la main crée dans l'argile crue et font des vides et des coquilles, à l'intérieur et au dehors. Oui, nous recueillons ces troncs velus et charnus comme des doigts, dans + & --. De ce qui est le plus étroitement actuel, le plus petit, le plus accessible des jouets, Maiolino crée un devenir pur, expérimentant avec ses propres mains (et l'œil à travers la camera) au bord du contact<sup>798</sup>.

Quoiqu'il en soit, cette appropriation du cinéma et de la vidéo par Anna-Maria Maiolino prolonge celle de Lygia Pape et démontre là encore la spécificité de ces femmes artistes brésiliennes qui intègrent de nouveaux outils, de nouveaux médias dans leurs démarches tout en y ajoutant une dimension originale, celle de l'anthropophagie féminine, appropriation qui n'est jamais mimétique, mais qui intègre l'outil et le média et permet de nouvelles formes d'expression pour des contenus rhizomiques recontextualisés, relevant de l'hybridation et de la métamorphose.

---

<sup>798</sup> Maiolino, Anna Maria, *Vida Afora/ligne de vie* ; dans « l'art de l'immanence », Dotor Marcio discute avec Maiolino : « *ici, ils sont*, une installation au Musée de Açude, accumulation des formes en bois accrochée au tronc d'un arbre, souligne le lien entre la proximité et le moment : Elle fait l'art pour venir de plus en plus près du cœur du monde. Ou pour mieux dire, elle fait l'art qui est assez puissant pour approcher la condensation du temps afin de retenir la vitesse croissante à laquelle les images disparaissent », p. 201.





**UNIVERSITE DES ANTILLES**

Faculté de Lettres et langues

**École doctorale pluridisciplinaire**

---

Thèse pour le doctorat en Arts caribéens

**TOME 2**

Hugues HENRI

***« 1914-2014, un siècle  
d'anthropophagie  
Féminine dans l'art brésilien :  
pertinence et actualité ? »***

Sous la direction de Mr Dominique BERTHET, Professeur  
des universités



## 4- APPROPRIATIONS DU CORPS

### 1-Ballets néo-concrets

#### Ballet : expérience visuelle

L'année 1959 marque une date révolutionnaire dans le champ de l'art concret avec la publication dans le supplément dominical du *Journal du Brésil* à Rio de Janeiro, pour son édition du 22 mars 1959, du *Manifeste néo-concret* de Ferreira Gullar et simultanément, dans le même tirage, de l'article « Ballet. Expérience visuelle » de Lygia Pape. Pape y assume la pluralité des sens en œuvre dans le processus de production et de perception des phénomènes plastiques, dans les *Ballets néo-concrets*, qu'elle a conçu et mis en scène avec le poète Reynaldo Jardim. Ces *Ballets néo-concrets* sont l'expression de l'évolution de sa propre démarche artistique multi-sensorielle, non la traduction d'un programme du groupe néo-concret, dont elle s'éloigne déjà. Voir la planche d'illustrations n° 26, illustrations de n°1 à 4.

Dans le processus d'émergence du groupe néo-concret, la lecture et l'assimilation du livre *Feeling & Form : A Theory of Art* de Suzanne Langer fut fondamental. Ce livre paru en 1953 au Brésil fut fondamental d'abord dans la maturation du projet de ballet par Lygia Pape, car aucune autre théorie philosophique n'accordait autant d'importance à la danse, que celle de Suzanne Langer. Langer accordait une spécificité particulière à la danse dans le contexte de l'art et lui conférait un "Pouvoir virtuel" qui distinguait la danse de la musique et des arts plastiques.



Les *Ballets néo-concrets* devaient participer au riche panel des relations entre art et danse du XX<sup>e</sup> siècle dans le monde occidental. En 1959, l'école de Samba *Acadêmios do Salgueiro* initia la transformation du carnaval de Rio de Janeiro en opéra de rue<sup>799</sup>. Ces transformations provoquèrent une résonance transdisciplinaire et de nouvelles relations entre la couleur, la musique et la danse virent le jour peu après, dans les *Parangolês* d'Hélio Oiticica. Lygia Pape elle-même interviendra dans ce contexte dans la décennie 1990. Au niveau international, à la même époque, Guy Debord proposa une nouvelle vision critique du lieu culturel dans les sociétés capitalistes avancées et dans la communication de masse<sup>800</sup>.

### **Généalogie moderniste : Appropriation des ballets de Kazimir Malevitch, de Fernand Léger et d'Oscar Schlemmer**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'Opéra *La Victoire sur le Soleil* de Kazimir Malevitch, montrait en 1913 le passage du *Cubo-Futurisme* au *Suprématisme*. Il introduisait aussi des questions qui seront déterminantes pour les artistes néo-concrétistes comme Lygia Pape, Hélio Oiticica et Lygia Clark. Dans son propre article de 1959, Lygia Pape mentionnait aussi Oskar Schlemmer (1888-1943), professeur au Bauhaus à Dessau et auteur de du *Ballet triadique*. Schlemmer conçut et réalisa ce ballet et sa chorégraphie avec Hannes Winkler en 1922. Sur une musique de Paul Hindemith (1895-1963), avec pour interprètes danseurs, Edith Demharter, Ralph Smolik et Hannes Winkler, ce *Ballet triadique*<sup>801</sup> fut créé au Festival de Musique de chambre de Donaueschingen le 30 septembre 1922. Voir la planche d'illustrations n° 26, illustrations n°5 & 6.

Cette œuvre fondamentale du Bauhaus se fondait sur une approche pluridisciplinaire du mouvement, à travers les arts plastiques, la danse et la musique, dont s'inspireront, outre Lygia Pape, des chorégraphes comme Alwin Nikolais (1910-1993), Bob Wilson (1941), Philippe Decouflé (1961) et Luc Petton (1957). Outre Oscar Schlemmer, Lygia Pape citait aussi Nicolas Schöffer (1912-1992) et l'Opéra de Pékin qui avait fait une tournée à Rio de Janeiro en 1956. Les *Ballets néo-concrets*

---

<sup>799</sup> Nelson de Andrade, président de *l'Acadêmicos de Salgueiro*, accepta les suggestions de Dircea y Marie Louise Nery pour réorganiser le défilé carnavalesque de 1960, en y incluant des thèmes et coutumes afro-brésiliens.

<sup>800</sup> Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

<sup>801</sup> *Triadisches Ballett*.

doivent être confrontés à d'autres expériences dans le théâtre, la danse ou l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle. En Allemagne, l'expressionnisme de la chorégraphe Mary Wigman (1886-1973) transforma le corps avec une charge existentielle, qui irrigua le *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer.

Cependant la danse de Lygia Pape ne doit rien à l'expressionnisme. Les *Tecelares* avaient déjà conduit à l'élimination de tout vestige expressionniste chez Pape. Aux USA, l'influence de Wigman s'étendit donc à Hanya Holm (18893-1992) et Alwin Nokolais, mais aussi à Martha Graham (1894-1991) et par conséquent, compte tenue de l'autorité de cette dernière, à beaucoup de chorégraphes américains contemporains, comme Merce Cunningham (1919-2009) et Alwin Ailey (1931-1989), etc.

### Précédents sud-américains

Dans l'Amérique du Sud, la *Danza Madi*, en Argentine peut être considérée comme en continuité avec le Bauhaus, par la chorégraphie associant des structures géométriques chez Masami Kuni (1908-2007) et Renatte Schottelius (1921-1998)<sup>802</sup>. Cette influence de Wigman est effectivement lisible dans les recherches concrétistes de *Danza Madi* et d'autres groupes argentins d'avant-garde des années 1940, à Buenos Aires. Mais Kuni et Schotteluis n'ont rien en commun avec Lygia Pape. En Colombie, le *Ballet mécanique*<sup>803</sup> de Feliza Burzryn (1933-1982) est une satire à mettre en relation avec *l'Opéra de quat' sous* de Berthold Brecht (1898-1956), créé en 1928. L'existence dans la perspective politique de Burzryn, est une mécanique aliénante. Loin du pathos de Burzryn, Lygia Pape s'est cependant intéressées à Brecht, surtout pour ses stratégies de résistance culturelle, quand en 1964, eut lieu le putsch des généraux brésiliens instaurant une dictature implacable de plus de 20 ans. Au Brésil, les *Ballets néo-concrets* avaient été précédés par trois représentations du *Ballet du Dieu mort* de Flávio de Carvalho en 1933, qui a été longtemps présenté comme l'expérience de danse la plus radicale au Brésil et a été elle-même considérée comme une appropriation anthropophage d'Oskar Schlemmer et de Mary Wigman par Flávio de Carvalho<sup>804</sup>.

---

<sup>802</sup> Kosice, Gyula, *Arte Madi*, Buenos Aires, éd. Arte Gaglianone, 1983, pp. 140-142.

<sup>803</sup> *La Baila mecànica*.

<sup>804</sup> Il est légitime de penser que la participation d'Oskar Schlemmer au congrès International de Danse de Paris, en 1932, a influencé fortement Flávio de Carvalho, dont le *Ballet pour le Dieu mort* fut inspiré à la fois par Schlemmer et par l'expressionnisme de Mary Wigman.

## Démarche spécifique : corps/espace/lumière/musique

Dans la projection de la décennie suivante, seule l'œuvre de Robert Morris (1931), *Colonnes*<sup>805</sup>, 1961-1963, permet de susciter une comparaison formelle avec les *Ballet néo-concrets* de Lygia Pape. En effet, Lygia Pape anticipe de plus de deux ans avec ses *Ballets néo-concrets* sur la performance de Robert Morris, *Column*, 1961. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustrations n°7/8/9. Dès le Néo-concrétisme, les deux danseurs représentatifs de la modernité au Brésil, sont : Analivia Cordeiro (1954) qui sonde le corps numérique et Alberto Ribas (1946) qui s'intéressa au corps à travers la phénoménologie du sujet. Oskar Schlemmer parlait ainsi du théâtre : « Ce monde des apparences, a ouvert sa propre tombe quand il chercha la vraisemblance »<sup>806</sup>. Les *Ballets néo-concrets* de Lygia Pape relativisent de la même façon l'affirmation de Michael Fried (1939) disant que : « Le succès, même la survie des arts, tient chaque fois plus de son habileté à dérouter le théâtre »<sup>807</sup>. Comme l'a souligné Mario Pedrosa : « Dans la musique comme dans la danse, l'influence du travail organisé est toujours plus visible »<sup>808</sup>. Ce ne fut pas différent en ce qui concerne les *Ballets néo-concrets*. Co-auteur de ces derniers avec Lygia Pape, le poète Reynaldo Jardim décrit le projet comme suit :

« L'espace de la scène délimite deux formes (A et B) ; proportionnelles entre elles et proportionnelles au temps et à l'espace de la scène, elles sont concrétisées et peuvent procurer l'intégration dans l'élément d'où elles furent extraites. La lumière structure le visible comme totalité spatiale et lumineuse, à travers la relation entre solides et espace même : perception ambivalente de l'espace positif et négatif »<sup>809</sup>.

Dans ces ballets, dont la partie plastique fut dirigée par Lygia Pape, il y avait articulation constante entre jeux de lumières, mouvements, couleur et corps, corps et espace, verticale et horizontale, accentuation et dynamisation de l'ensemble par la géométrie.

Le premier *Ballet néo-concret* de 1958, fut accompagné par la musique de Pierre Henry et la lecture du poème *Le Regard est la cible*<sup>810</sup> de Reynaldo Jardim. Pierre

---

<sup>805</sup> *Columns*.

<sup>806</sup> Schlemmer, Oskar, « Journal », septembre 1922, *The Letters & Diaries of Oskar Schlemmer*. Org. Tut Schlemmer, (trad. Krishna Winston). Evanston : Northwestern University Press, 1990, p. 126.

<sup>807</sup> Fried, Michael, « Art & Objecthood », *Minimal Art* (org.).

<sup>808</sup> Pedrosa, Mario, « Les tendances sociales de l'art et Kaethe Kolwitz », (1933), *Art : nécessité vitale*, Rio de Janeiro, Librairie-éditrice de la Maison de l'étudiant du Brésil, Rio de Janeiro, 1949, p. 12.

<sup>809</sup> Jardim, Reynaldo, « Duas formas no tempo », *Supplément dominical du Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 22 mars 1959.

<sup>810</sup> *Olho e alvo*.

Henry pionnier de la musique concrète, associa donc *Symphonie pour un homme seul*, créée en 1950 au *Ballet néo-concret*. Rappelons qu'il travailla notamment avec Maurice Béjart (1927-2007) pour la mise en scène par le *Ballet du XX<sup>e</sup> siècle*, de la *Messe du Temps présent*. Henry participa aussi à l'élaboration du film documentaire *Voir l'invisible*, pour la télévision, dans lequel étaient étudiés les trucages de cinéma, comme le ralenti, le *Close-up*, pour visualiser des phénomènes naturels. Cet intérêt pour la phénoménologie visuelle en corrélation avec la danse avait été apprécié par Lygia Pape.

La mise en scène et en espace pour le premier ballet, consistait dans l'association de quatre parallélépipèdes rouges et de quatre cylindres blancs bougeant au son de la musique, s'illuminant au gré des jeux de lumière rouge, blanche et bleue. Dans le second ballet, les volumes se mouvaient plus doucement.

### **Transgression de la "Danse-Théâtrale"**

Lygia Pape rencontra des difficultés comparables à celles de Schlemmer. Au Bauhaus, la danse se situait comme expérience plastico-visuelle privilégiant la masse et le volume. Toute la production de Schlemmer se concentra à partir de 1922, dans l'évolution conceptuelle et chorégraphique du *Ballet triadique*. Il observa alors, que :

« L'organisme humain n'est pas un espace cubiste, abstrait du théâtre. L'homme et l'espace sont tous deux régulés par leur loi. Laquelle des deux devaient prévaloir ? »<sup>811</sup>.

Les *Ballets néo-concrets* sont en quelque sorte, une réponse à cette préoccupation sans dichotomie. Les ballerines du *Ballet triadique* usaient de costumes en étoffe supportant des objets métalliques. Leurs mouvements étaient anguleux en opposition au corps expressionniste de l'influente chorégraphie de Mary Wigman. Voir la planche d'illustrations n° 26, illustration n°7. Schlemmer associait la danse à l'idée du théâtre. Malgré sa modernité, le ballet de Schlemmer ne rompt pas avec un régime classique de relations partant d'un vocabulaire qui comprend la composition musicale, un scénario, des figures, des répétitions, des relations avec le jeu, les rôles, les déplacements comme moyens des spectacles de danse. On pourrait donc qualifier le *Ballet triadique* de Schlemmer de "Danse théâtrale".

La notion de "triadique" pourrait entrer dans la linguistique de Charles Peirce (1839-1914), qui aborda les bases analytiques du raisonnement ternaire et

---

<sup>811</sup> Schlemmer, Oskar, « Journal », *op. cit.*, p. 128.

dichotomique, qui inclut des dimensions psychologiques, physiologiques, biologiques, physiques et sociologiques. Schlemmer fait parfois allusion à ces dimensions. Peirce annonça les trois catégories de signes indispensables à toute forme de raisonnement : l'icône, l'indice et le signe<sup>812</sup>. Ce n'étaient pas ces questions linguistiques qui motivaient Schlemmer.

Peirce appréhendait le "raisonnement trichotomique" à partir de la logique mathématique : le premier niveau devait être séparé totalement de toute conception ou référence à quoique ce soit, or Schlemmer n'échappe pas à la nécessité de référer la danse à la musique. Le second terme, pour Peirce, ne pourrait exister sans le premier niveau. Et sans l'autre : "relation, compulsion, effet, dépendance, indépendance, occurrence, négation, réalité et résultat"<sup>813</sup>.

Les réflexions de Schlemmer sur les dimensions : géométrique, motrice et volumétrique dans les *Ballets triadiques*, sont un précédent pour leur articulation ultérieure d'éléments physiques dans les expérimentations chorégraphiques de Nikolais et de Lygia Pape. Dans le second *Ballet néo-concret*, de 1959, deux surfaces planes (un carré et un rectangle) se suivent dans un mouvement orthogonal. Pape opéra ainsi un déplacement parce qu'elle refusait l'effort de Schlemmer dans la production d'un scénario, mobilisant figures et objets théâtraux. Schlemmer en effet devait présenter le *Ballet triadique* dans de nombreuses villes d'Allemagne, mais aussi à Paris et Zurich, accentuant ainsi les compromissions découlant de la notion de "spectacle". Pape se contente d'une pure expérience phénoménologique de géométrie : le seul passage à la géométrie solide par la dimension plane. Cela fait toute la différence avec la démarche d'Oskar Schlemmer.

## **Indépendance danse/musique**

De la même façon, Pape se refuse à construire des objets sonores, qui évoqueraient le "langage musical des choses", des animaux aux locomotives et automobiles, comme le faisait en France, Pierre Schaeffer (1910-1995), contemporain de Nicolas Schoeffer et co-fondateur avec Pierre Henry du *Groupe de Recherche de*

---

<sup>812</sup> Peirce, Charles, « One, two, three: Fundamental Categories of Thought & Natures », *Peirce on Signs : Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. James Hooper (ed.), Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1992, pp. 180-181.

<sup>813</sup> Peirce, Charles, « A Guess at the Riddle », *Id. ibid.*, pp. 187-202

*Musique Concrète*, qui revendiquait que les structures de perception musicales incluent une relation de signifiés extraits du monde réel<sup>814</sup>. Pierre Henry et Pierre Schaeffer s'étaient rencontrés en 1949, pour produire le film *Voir l'invisible*.

Dans les *Ballets néo-concrets*, la musique de Pierre Henry a seulement une fonction spatialisante, plus que temporelle, d'autant que les volumes géométriques ne sont pas sonores. La musique se structure à peine en deux notes répétitives dans le second ballet, ce qui diffère énormément du *Ballet triadique* de Schlemmer qui engagea un compositeur différent à chaque représentation du ballet, comme il le fit en premier avec Paul Hindemith, avec lequel il discuta de l'adéquation au projet entre la musique glorieuse de Ludwig von Beethoven (1770-1827) et celle de nature moins tragique de Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Le maestro Hermann Schercher (1891-1966) développa avec Schlemmer une "théorie de musique-danse-numérologie". Il proposa que la danse soit réalisée non avec des ballerines humaines mais avec des formes mécaniques<sup>815</sup>.

Les *Ballets néo-concrets*, comme la danse de Merce Cunningham, sont libres de la dépendance entre danse et musique, note par note, comme la subissait Schlemmer. L'indépendance est la posture de Cunningham. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustrations n° 3 & 4. Pour Pape, la musique devait être minimale dans l'économie du langage : deux notes devaient suffire à énoncer la différence et sa contention. Pape raconte en se souvenant de sa jeunesse gâchée en partie par des leçons de piano obligatoires :

« Pas de jour sans que je joue du piano : je n'étais pas libre. Je n'aime pas le piano mais il fallait que j'en joue cinq heures par jour. C'était un enfer ! »<sup>816</sup>.

Malgré l'aversion de Pape pour la "pianolatrie" brésilienne, l'intégration sonore et visuelle dans les *Ballets néo-concrets* précède la relation art-musique chez Hélio Oiticica débutant avec les *Parangolês* en 1964 et son axiome sensoriel : « Ce que je fais est de la musique ! ». Relation art-Musique qui culminera avec l'invention de la musique tropicaliste par Gilberto Gil et Caetano Veloso qui s'inspiraient de *Tropicalia*, labyrinthe pénétrable d'Hélio Oiticica de 1967. Merce Cunningham déclarait :

---

<sup>814</sup> Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux : essais inter disciplines (1966)*, Paris, éd. Du Seuil, 1977, pp. 336-339.

<sup>815</sup> Schlemmer, Oskar, « Journal », *op. cit.*, p. 128.

<sup>816</sup> Mattar, Denise, *Lygia Pape*, Rio de Janeiro, Relume Tamara, 2003, p. 60.

« La danse est un art de l'espace et du temps, c'est un sentiment prévalent chez beaucoup de peintres qui leur permet de construire un espace dans lequel quelque chose pourra s'accomplir. C'est un sentiment que les ballerines peuvent très bien avoir »<sup>817</sup>.

Hélio Oiticica avertit que le temps dans le Néo-concrétisme est symbolique, existentiel et plus proche de la philosophie. A propos de l'œuvre d'art, il écrivait :

« L'homme ne médite plus dans la contemplation esthétique, mais passe son temps vital au fur et à mesure qu'il s'engage dans une relation univoque avec le temps de l'œuvre. C'est là qu'il est plus proche de la vitalité pure de Mondrian »<sup>818</sup>.

Pape articule les dimensions de mutabilité et d'immutabilité du signe constructif, inclus dans la dimension du temps, plus que spécifiquement musical dans les *Ballets néo-concrets* et dans *Le livre de la création*. Un *Ballet néo-concret* est comme toute œuvre néo-concrète, un fait spatio-temporel, c'est-à-dire, qu'il est pur mouvement, phénomène synergique intégral, dans une unité absolue. Il est organique, bien que sans corps. Le corps dans les *Ballets néo-concrets* est un facteur différentiel singulier.

### **Refus du "Monstre cybernétique"**

Prenant exemple sur Fritz Lang (1890-1976) dans *Métropolis*, ou sur Charles Chaplin dans *Les temps modernes*, et sur Fernand Léger dans son *Ballet mécanique*, Schlemmer avait soulevé la question de l'automatisation, du parfait machiniste, de l'automate, de l'homme comme machine et du corps comme mécanisme. Voir la planche d'illustrations n° 26, illustration n°9. Les expériences spatio-dynamiques initiées par Nicolas Schöffer se traduisaient par des structures métalliques aériennes. Sa *Tour spatio-dynamique* de 1955 pouvait effectuer une rotation axiale excentrique mue par l'orientation d'un ordinateur et s'articulait avec les sons de citations musicales de Pierre Henry, collaborateur de Pierre Schaeffer. *Cysp I* (1956) est la première sculpture cybernétique entièrement autonome et auto régie de Nicolas Schöffer.

Lygia Pape argumenta que Nicolas Schöffer n'avait pas créé un nouvel "être dansant" mais seulement un "monstre cybernétique" doté de mouvements et nécessitant l'aide d'auxiliaires humains. C'est à partir de 1989 que Merce Cunningham commença à travailler en associant danse et ordinateurs dans la formule "Dance computer", avec

---

<sup>817</sup> Cunningham, Merce, « Espace, temps et danse » (1952), *Merce Cunningham, cinquante ans*, New York, Aperture, 2005, p. 66.

<sup>818</sup> Oiticica, Hélio, « Couleur, temps et structure », *Journal du Brésil*, supplément dominical, Rio de Janeiro, 26 novembre 1960.

*Formes de vie*<sup>819</sup> depuis renommé *Formes de Danse*<sup>820</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustrations n° 3 & 4. Cunningham reconnaissait dans l'utilisation de la vidéo et de l'ordinateur, la possibilité de produire des formes et des transitions inexistantes dans le corps humain<sup>821</sup>.

Le corps pour Schlemmer était considéré comme une machine vivante. Le *Manifeste néo-concret*, citant Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer et Suzanne Langer rejeta toute vision de "l'homme comme une machine parmi les machines" et de "mécanisme pavlovien". Issu du Bauhaus, Andor Weiniger (1899-1986) développa de telles notions abstraites dans *Révision mécanique de la scène*<sup>822</sup>. Pape ne reconnut aucune qualité satisfaisante à l'intégration du corps comme objet chez Schlemmer et Schöffer. Les *Ballets néo-concrets* se dispensent de l'anatomie des danseurs. Pape préfère éliminer toute trace visuelle du corps, plutôt que de le géométriser en gestes mécaniques. Elle extrait donc le mouvement possible en prenant la danse comme virtualité, en référence à Suzanne Langer. C'est dans le champ du langage du corps que Pape se différencie de Schlemmer et Nikolais. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustration n°1/2.

---

<sup>819</sup> *Life Forms*.

<sup>820</sup> *Dance Forms*.

<sup>821</sup> Cunningham, Merce, « Excerpts from Lecture Demonstration given at Ann Halprin's Dance Deck », *Fifty Years*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>822</sup> *Mechanical Stage-Review*.



## 2- Du ballet, "Non-objet" néo-concret

### Rencontres entre Néo-concrétisme et Minimalisme ?

Les *Ballets néo-concrets* de Lygia Pape et la danse d'Alwin Nikolais se rencontrent en tant que néo-concrétisme et minimalisme, dans une intersection entre directions opposées, entre objectivité et subjectivité. Dans ses chorégraphies *Masques*, *Ornements*, *Mobiles*, *Galaxie*, entre 1953 et 1965, Alwin Nikolais cache ses danseurs dans des formes élastiques qui d'une certaine façon expriment le mouvement organique, mais éliminent l'anatomie humaine, dans une direction d'impersonnalité<sup>823</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustrations n°1 & 2. Sa danse est du domaine de l'apparence avec une simulation de l'élasticité impersonnelle des volumes. Nikolais se distancie ainsi de la dimension psychodramatique du geste expressionniste de Mary Wigman et du corps qui prend conscience de lui-même dans la chorégraphie de Marta Graham (1894-1991). Avec le concept de "Décentralisation", Nikolais altère les fondamentaux de la danse moderne avec un transfert de centre du cinétique vers le visuel, du général vers le particulier, avec l'utilisation du collage et des projections d'images sur la scène collective.

Pape, produit aussi une sorte de transfert : si un corps meut un volume, néanmoins c'est dans la perception cinétique, dans le corps du spectateur que l'œuvre se donne, dans le passage imaginaire du volume au plan. Ainsi, les *Ballets néo-concrets* séparent l'expérience visuelle de toute structure physique. Jacques Lacan distinguait les symptômes de la structure. Sa différenciation est entre surface et profondeur, entre phénomènes. Pour Jacques Lacan, selon Slavoj Žižek dans *L'objet sublime de l'idéologie*, le symptôme est l'invention par Karl Marx :

---

<sup>823</sup> Macaulay, Alastair, « A Kinetic Innovator, Plumbing the Surreal », *The New York Times*, 28 février 2010.

« A travers l'observation d'une certaine fissure, d'une asymétrie, d'un certain déséquilibre pathologique qui offre une fausse représentation de l'universalisme des droits et des devoirs bourgeois »<sup>824</sup>.

Les *Ballets néo-concrets* échappent au canon de spectacle. Aussi, peut-on les considérer comme l'expérience la plus radicale dans le domaine du "Non-objet" jusqu'au moment de l'élaboration de la *théorie du non-objet* par Ferreira Gullar en 1960. Le "Non-objet" théorise la production, il ne prétend pas désigner un objet négatif ou quelque autre anti-objet : « Le non-objet n'est pas un anti-objet », proclame Ferreira Gullar.

## Du "Non-objet" à l'œuf anthropophage

Au moment où le néo-concrétisme contamine la forme constructive avec la subjectivité, Pape avertit que l'œuvre néanmoins, n'est pas un espace de l'égo. Pape propose une animation imaginaire du solide qui se donne alors par tension, comme dans *L'œuf*<sup>825</sup>, performance qu'elle proposera en 1968, où trois cubes de tissu bleu, blanc rouge, se déchirent sous l'action des performeurs qu'ils contiennent, laissant émerger leurs membres puis leur corps, comme dans une naissance. Voir la planche d'illustrations n° 36, illustrations n°1/2/3. Là encore il est nécessaire de relier ce transfert du "non-objet" vers *L'œuf*, à la permanence de l'anthropophagie féminine, lisible dans la résurgence rhizomique de ce thème de l'œuf, très présent chez Tarsila do Amaral dès sa période anthropophage initiale, avec la toile *Floresta*, (63x76 cm) de 1928, sans parler bien sûr de cet œuf monstrueux que l'on voit dans *Ovo Urutu*, (60x72 cm) de 1928. Cette notion d'œuf présente aussi bien chez Tarsila do Amaral que chez Lygia Pape relève bien sûr de la notion centrale d'organicité, clef de voûte de l'anthropophagie.

## Corps : moteur de l'œuvre ?

Or, en 1968, Merce Cunningham se produit à Rio de Janeiro. Cette année là, il chorégraphie *Temps déambulatoire*<sup>826</sup>, qui traite du temps en une déambulation des danseurs autour de volumes flexibles en plastique transparent, conçus et exécutés par Jasper Johns (1930), en référence au *Grand verre* de Marcel Duchamp. Cunningham mobilise ses danseurs autour des simulacres d'une œuvre majeure du XX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>824</sup> Slavoj, Zizek, *Le sublime objet de l'idéologie*, Londres, Verso, 2008, p. 16.

<sup>825</sup> La corporalité de l'objet dans le néo-concrétisme incluait une dimension charnelle de la peinture selon Merleau-Ponty à partir de *L'œil et l'esprit* de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

<sup>826</sup> *Walk around Time*.

référence à Marcel Duchamp qui participe dans une certaine mesure à la postmodernité naissante. Pape avec les *Ballets néo-concrets* avait fondé la géométrie néo-concrète autour de la notion de non-objet. L'objectif de Pape était de tout convertir en espace, vide ou solide, en "densité significative".

Merce Cunningham écrivait en 1957 que : « La danse commence avec deux jambes »<sup>827</sup>, pour Pape, elle commence avec la délimitation du "Non-objet", un solide perçu comme plan de pure lumière. Les *Ballets néo-concrets* n'admettent pas le monstre cybernétique et non-organique de Nicolas Schöffer, pas plus que le culte du corps comme base ultime de l'expressionnisme de Mary Wigman, référence sous-jacente de Cunningham et de Nikolais. Chez Nikolais, les danseurs devaient rompre avec la conception aristotélicienne de l'espace-temps, devenant des corps désincarnés : « Détruis le réalisme » disait Nikolais<sup>828</sup>.

## Corps occulté

Pape se distingue de la relation d'apparence chez Nikolais, en prenant des solides platoniciens et y introduit un subtil mouvement géré par le corps support comme processus d'apparition phénoménologique. Occulté, le corps est le "moteur de l'œuvre", sa frontière contre l'automatisme mécanique de Schöffer. Les cylindres qui se meuvent dans le second *Ballet néo-concret*, sont "incarnés", en opposition au corps dansant de Nikolais. Ainsi, après avoir conféré cette "carnation néo-concrète" à ces solides et l'avoir cachée à la vue, les *Ballets néo-concrets* se dispensent de la notation corporelle de la danse de Rudolf von Laban<sup>829</sup>, comme régulation esthétique du geste anatomique, comme appréhension graphique du langage du corps.

Les solides, mus sans notation précise de la part de Pape, passent au niveau de l'événement. Dans ces termes, les *Ballets néo-concrets*, deviennent une articulation de formes-corps, de solides géométriques, de couleur et de mouvement, de poésie et de pure énergie.

## Un nouvel être dansant

---

<sup>827</sup> Cunningham, Merce, *Fifty Years*, op. cit. , p. 1 34.

<sup>828</sup> Macaulay, Alastair, « A Kinetic Innovator, plumbing the Surreal », op. cit. , p. 34.

<sup>829</sup> Doerr, Evelyn, *Rudolf Von Laban, (1879-1958)- Das choerographische Theater*, Norderstedt, Hamburg, 2004, pp. 56-70.

La danse chez Pape est non subjective. Son nouvel "être dansant" surgit exclusivement dans l'expérience du regard. C'est avec la vision que les phénomènes plastiques se complètent et se réalisent. Tout dans la géométrie solide et les plans virtuels de lumière-couleur, se transforme en un seul espace lumineux dans lequel glissent quelques formes. Le vide est le problème de Parménide qui s'inscrit dans la production néo-concrète, des *Ballets néo-concrets* de Lygia Pape et Reynaldo Jardim à certains *Bichos* de Lygia Clark. Celle-ci écrivait :

« Nous sommes ceux qui proposent : nous portons en nous un grand vide. Nous proposons de donner sens à ce vide [...] Le plan large et sa magie disparaissent »<sup>830</sup>.

Il n'y a plus de rapport figure/fond parce que tout est réduit à un espace-lumière bidimensionnel, ou mieux, à un "espace sphérique" comme le conçoit Pape. Au Bauhaus, Andor Weininger (1899-1986) avait proposé un *Théâtre sphérique* en 1926, en référence à l'architecture de la salle de spectacle et à la réduction du corps à la sphère. Pape s'approprie cette référence pour en faire un "pur espace sphérique", lui-même susceptible d'être le lieu de la perception et de l'expérience phénoménologique visuelle de l'espace-temps "ambiental". Pape réitère ici son intérêt pour la philosophie phénoménologique à travers cette référence à Parménide qui fut le premier à affirmer dans son traité *De la nature*, que la Terre était sphérique.

## Un tout organique

Dans les *Ballets néo-concrets*, le protagoniste décisif se sépare du corps-machine pour le corps sensible du néo-constructivisme. Avec Pape, le spectateur est sollicité pour réagir initialement sur le plan mental suivant les lois de la *Gestalt*, pour ensuite évoluer dans sa condition de sujet avec la perception de la transformation des signifiants. La lumière et les couleurs conduisent à la dissolution planaire du scénario bidimensionnel comme résultat d'une opération phénoménologique de la perception des situations constituées par Pape.

Là où avant existaient des figures, Pape introduit maintenant quelques formes mouvantes, indifférentes à la musique binaire et à la lumière activant l'espace. Elle revendique des relations unitaires entre figure et fond, espace et temps pour constituer un tout organique et global. Pape synthétise une dualité refondée entre "la géométrie

---

<sup>830</sup> Clark, Lygia, « Nous proposons », manuscrit, s/f. Consultable dans les archives Lygia Clark, Centre de documentation du MAM de Rio de Janeiro.

planaire de la surface de la danse et la géométrie solide des corps en mouvement" objectivée par Schlemmer ; tout devient maintenant une pure planéité virtuelle. "Danser" signifie ce mouvement : la perception pour l'autre régit la présence du monde dans le champ du sensible.

## **Confrontations entre les œuvres néo-concrètes et les œuvres minimalistes**

Le premier *Ballet néo-concret* fut créé en 1958, la même année que se constitua l'*Internationale Situationniste* autour de Guy Debord. La pluri-sensorialité convoquée par les *Ballets néo-concrets* converge vers la rencontre avec l'orientation des forces qui veulent transformer la culture à travers des "situations construites en réactivation de la vie dans le *Situationnisme*"<sup>831</sup>.

Pour Maurice Merleau-Ponty, « le langage ne naît qu'à peine, mais aussi se développe dans l'obscurité »<sup>832</sup>. Lygia Pape dissocie la perception visuelle comme un paradoxe inextricable contenu dans un vers de Thérèse Eliot, un de ses poètes préférés : « Il n'y aurait pas de danse, et c'est seulement la danse »<sup>833</sup>. Pour Pape, il est question pourtant, d'une obscurité phénoménologique, jamais psychique, qui déstabilise le lieu du sujet à partir de l'art. Dans le processus de consolidation des différences culturelles d'un monde sans centre et libre de domination nationaliste, l'œuvre de Lygia Pape pourrait être comparée à deux des artistes d'importance capitale pour la période historique : Frank Stella et Robert Morris.

Un *Tecelar* de 1958 présente une grande similitude avec deux peintures de Frank Stella réalisées en 1959 dans la *Série noire*<sup>834</sup> : *Tomlinson Court Park* et *The Marriage of Reason and Squalor*. Ces deux peintures de Stella furent juxtaposées avec le *Tecelar* de Pape au MOMA en 2000, lors de l'exposition *The Marriage of Reason and Squalor*<sup>835</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 18, illustrations n° 3 & 4. La comparaison visuelle des œuvres d'un artiste néo-concret brésilien avec celles d'un minimaliste nord-américain avait l'avantage de souligner les convergences, les différences et les

---

<sup>831</sup> Debord, Guy, « Internationale Situationniste », *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, Paris, p. 13.

<sup>832</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. , p. 449.

<sup>833</sup> Eliot, Thomas Stearns, *Les hommes creux et les quatre quatuors*, Paris, Seuil, 2006, p. 46.

<sup>834</sup> *Black Serie*.

<sup>835</sup> Stella, Frank, « The Marriage of Reason and Squalor », *Making Choices*, New York, MOMA, 2000.

spécificités respectives. Les lignes blanches résultaient de la taille dans le *Tecelar*, alors qu'elles étaient simplement peintes chez Stella.

Lygia Pape articulait le concept néo-concret de ligne organique, en relation avec les recherches néo-concrètes de Lygia Clark et d'Hélio Oiticica, sous-tendant une résurgence de l'anthropophagie à travers son concept central d'organicité.

« ... Au centre de la scène, se tenaient des rectangles et des colonnes cylindriques peints en monochrome, de plusieurs pieds de haut. Rien de plus sur cette scène. Quelquefois rien ne se passe ; pas d'autres entrées ou sorties. Soudain, les colonnes bougent »<sup>836</sup>.

Cet extrait du livre canonique de Rosalind Krauss (1941) décrit un théâtre de solides platoniciens. Celle-ci connaissait sur le tard le travail de Lygia Pape et cette description pourrait tout autant s'appliquer au *Ballet néo-concret*. La seconde mise en situation de comparaison entre une œuvre néo-concrète et une autre, minimaliste, eut lieu à l'Université de Harvard en 2001<sup>837</sup>. Néanmoins, nous relierons l'extrait de Krauss comme concernant mieux les *Ballets néo-concrets* de Lygia Pape, bien que cet extrait ait concerné en fait l'œuvre de Robert Morris, *Columns* (1961). De plus, les deux artistes travaillaient alors sur la même question : un théâtre de solides géométriques sans présence ou intervention humaine visible, ou du moins, dont le mouvement sans anatomie humaine visible conduisait une motricité aux propriétés objectales. Voir la planche d'illustrations n° 27, illustrations n°7/8/9.

## **Ethnocentrisme fâcheux**

Les artistes minimalistes Frank Stella et Robert Morris ont été très bien assimilés au canon contemporain. Lygia Pape en fut, jusqu'il y a peu, quasi exclue. Les trois artistes apportèrent une contribution à l'histoire de l'art contemporain, d'importance comparable. Néanmoins, Lygia Pape surgit d'un contexte qualifié alors comme "tiers-mondiste", territoire comme la forêt de Friedrich Hegel, loin du marché, loin de l'histoire. Evidemment, ce problème n'affectait pas Lygia Pape.

Comme les dates des *Tecelares* et des *Ballets néo-concrets* sont bien antérieures aux premières manifestations du minimalisme, notamment aux œuvres respectives de Morris et de Stella, malgré tout le bénéfice du doute de l'invention authentique

---

<sup>836</sup> Krauss, Rosalind, *Passages dans la sculpture moderne*, Cambridge, The MIT Press, 1989, p. 201.

<sup>837</sup> Séminaire : *Abstraction géométrique : Art latino-américain de la Collection Patricia Phelps de Cisneros, Université de Harvard, Massachusetts, USA, 2001.*

fonctionne au profit des centres hégémoniques, donc des deux artistes nord-américains. Ce jugement de l'histoire de l'art, par ce processus pervers et hégémonique, qui inclut ou exclut les uns ou les autres, démontre la domination du Nord sur le Sud, toujours vu comme périphérique, est appelé par Paulo Herkenhoff : "Loi de Lygia Pape", en rapport avec cette injustice dont il dit :

« Il est remarquable de souligner qu'à cette occasion, on pourrait parler d'un processus d'anthropophagie à rebours, dans la mesure où tout ce qui précède démontre l'antériorité et l'autonomie de la démarche néo-concrète de Lygia Pape, dans le domaine de la ligne organique des *Tecelares*, dans la recherche de la mise en œuvre du "Non-objet", dans la mise en scène d'un théâtre de solides géométriques »<sup>838</sup>.

Là encore, l'ignorance et le mépris par la critique occidentale, de l'histoire de l'art spécifique à l'Amérique du Sud et au Brésil en particulier, relèvent de l'ethnocentrisme occidental, prônant un universalisme univoque et autocentré. L'émergence culturelle et artistique du Brésil depuis le début du XXe siècle s'est pourtant traduite par l'apparition de l'anthropophagie qui assimilait la modernité occidentale tout en développant ses démarches spécifiques dans la plupart des domaines culturels et artistiques, mais les stéréotypes ont la vie dure, comme on le voit dans cet exemple précis.

---

<sup>838</sup> Herkenhoff, Paulo, *Espacio imantado*, op. cit. , p. 68.

### 3- Lygia Clark : Appropriation de la participation (des corps) du public

#### Entité organique : les *Bichos*

Dans le texte « A propos du rituel » écrit en 1960, Lygia Clark livre une partie de sa réflexion en l'état :

« Ce n'est pas pour rien que mon expérience sort du plan et s'en va vers les *Bichos* : dans les dernières conceptions, ceux-ci se désarment et retournent à leur conditions de plan. Je détruis le plan fixe et je le reconstruis, lâché dans l'espace, sans support ni envers. Au moyen de ce jouet, on montre la précarité du concept de plan fixe et de la sculpture qui elle a une base »<sup>839</sup>.

Le propos de Lygia Clark est limpide, dans sa volonté d'aller vers les *Bichos* où les plans articulés lui servent à déconstruire les principes de la peinture et de la sculpture néo-concrète : il s'agit de « montrer la précarité du plan fixe et de la sculpture qui elle a une base ». Lâcher le plan libre dans l'espace, libérer la sculpture de son socle sont des moyens libérateurs pour avancer dans l'autonomie de l'œuvre. Beaucoup d'artistes novateurs sont passés par ces expérimentations spatiales : Constantin Brancusi dans sa *Colonne sans fin*, Vladimir Tatline (1885-1953) avec ses *Contre-reliefs*, Marcel Duchamp avec ses *Ready-made*, Anton Pevner et Alexander Rodtchenko avec leurs assemblages suspendus, etc.

Notons incidemment que Lygia Clark considère les *Bichos* comme "un jouet", terme qui a plusieurs connotations : serions-nous alors face à un "objet transitionnel", un "substitut" pour en revenir aux interprétations psychanalytiques de Sylvie Coëllier, ou bien plus naturellement, face à une "invitation faite au public, à jouer et à expérimenter" ? En effet, grâce à leurs charnières et à leur suspension dans l'espace, ces objets sont destinés à se déployer, à changer de configuration spatiale selon le choc et le mouvement que le spectateur leur impulsera. Voir la planche d'illustrations n° 28, illustrations n°1/2/3/4.

---

<sup>839</sup> Lygia Clark, « A propos du rituel », *op. cit.*, p. 190-203.



Ces objets ont donc pour premier objectif de contredire leur planéité et leur statisme, par la subversion et la métamorphose comme nous pouvons le voir dans les différents états du *Bicho* intitulé *Métamorphose I*, ce qui devient une démonstration évidente pour le spectateur qui peut constater la réversibilité de leurs plans constitutifs articulés, montrant qu'ils n'ont *pas d'envers*. Dans le même texte, Lygia Clark parle "L'absence d'envers du plan" et confirme donc : « En sculpture, est mort le plan qui a un envers »<sup>840</sup> ce qui pour elle démontre que les œuvres comme les *Bichos* qui se jouent du plan, qui en révèlent la contrainte et en démontrent les limites de sa définition plastique, gagnent en autonomie et en vie.

Cette autonomie libératrice des *Bichos* démontre ainsi leur nature. Ce sont déjà des "entités organiques", comme le déclare le texte de présentation des *Bichos* :

« Ils possèdent leur temps intérieur d'expression [...]. Ce sont des pièces libres dans l'espace à égalité avec le spectateur [...]. Ce qui se passe entre le spectateur et le *Bicho* est une sorte de corps à corps entre deux entités vivantes [...]. La relation entre l'homme et le *Bicho* autrefois métaphorique, devient effective »<sup>841</sup>.

La métamorphose principale opérée par les *Bichos* a consisté à ramener l'œuvre du Tout, du Cosmos à l'Autre, en posant cette égalité entre œuvre organique et spectateur. Mais ici, si l'organicité est dominante, accentuée par le nom de "bicho" qui signifie "animal" ou "bête", ce dernier n'est pas la complète métaphore du "Tout". Le *Bicho* est métaphore du "Tout vivant", résumé par sa nature bestiale. La connotation bestiale renvoie à cet "autre" auquel le spectateur doit se confronter dans une rencontre avec sa propre animalité. Enfin, nous rappellerons que la créature organique *Bicho*, a été inventée par Tarsila do Amaral, pour qui elle était un vecteur de métamorphose, d'hybridation, et comme telle, emblématique de l'anthropophagie féminine originelle.

### **Sollicitation et activation du spectateur**

Ce qu'il est important de souligner ici, c'est qu'il y a déjà dans les *Bichos* une sollicitation à la participation du spectateur-participant, un appel à ses réactions instinctives, profondes, corporelles, comparables à celles d'un animal. Ceci anticipe bien sûr, sur les "propositions sensorielles" participatives que Lygia Clark introduira par la suite. La dimension animale des *Bichos* est soulignée par Coëllier qui relate les propos de Lygia Clark parlant à leur propos de leur assimilation à :

---

<sup>840</sup> *Id. ibid.* , p. 58.

<sup>841</sup> Lygia Clark, *op. cit.* , pp. 141-42

« Des coquillages, des conques, (qui) appellent un semblable rapport d'osmose à un Tout environnant, à condition que le coquillage ou la conque soient ouverts. En même temps, la métaphore du coquillage inscrit la présence de limites [...] d'une enveloppe extérieure protectrice. Elle colore l'œuvre d'une dimension de féminité et partant, d'une autoreprésentation »<sup>842</sup>.

La mention de la dimension "féminine" n'est pas anecdotique, mais démontre que la préoccupation féminine est déjà à l'œuvre dans la démarche de Lygia Clark, affirmée par l'idée d'une autoreprésentation, qui renvoie bien sûr à cette anthropophagie féminine qui est au cœur de cette recherche.

## L'art préhistorique, le rituel

La médiation pour l'accès au Tout va transformer le *Bicho* en véhicule du rituel. Le texte « A propos du rituel » écrit par Lygia Clark en 1960, introduit cette notion de rituel comme mode d'accès à la totalité. Ce terme de rituel aura une fortune diverse dans les années postérieures, mais son emploi par Lygia Clark mérite toutefois une attention particulière. Coëllier invite à une lecture de ce terme orientée vers l'héritage de Jackson Pollock (1912-1956). La connaissance du mode d'effectuation de l'*Action Painting* et de l'*Expressionnisme abstrait* pratiqués par l'artiste américain aurait selon elle été transmise par les photographies de Hans Namuth (1915–1990). Allan Kaprow (1927-2006) aurait été à l'origine de l'assimilation de ce mode d'expression pictural avec un rituel dans son article « L'héritage de Pollock »<sup>843</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 32, illustrations n°1/2/3. Dans cet article, Kaprow relie le processus du peintre américain à l'origine (supposée) religieuse de l'art. Sa première allusion, selon Coëllier, se fait exactement à la suite d'une phrase décrivant Pollock comme étant :

« A l'intérieur de la peinture : avec sa toile immense placée sur le sol, rendant ainsi difficile pour l'artiste d'avoir une vision d'ensemble, [...] Pollock pouvait sincèrement dire qu'il était à l'intérieur de son œuvre. Ici l'application directe d'un approche automatique de l'acte rend clair qu'il ne s'agit plus seulement du vieux métier de peintre, mais que l'artiste est peut-être en train de se mettre aux confins du rituel lui-même, qui en fait se sert de la peinture comme de l'un de ses matériaux. La presque destruction par Pollock de cette tradition (la tradition de peinture remontant jusqu'au Grecs) peut bien être un retour à ce point où l'art était plus activement impliqué dans un rituel de magie et de vie, que ce que nous avons connu dans un passé récent »<sup>844</sup>.

## Peintures de sable des Navajos : idéologie primitiviste

---

<sup>842</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, pp. 99-91.

<sup>843</sup> Kaprow, Alan, *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 32-42.

<sup>844</sup> *Id. ibid.*, pp. 36-37.

Ce texte est traversé par l'imaginaire occidental d'un retour aux sources de l'art, quand la peinture n'aurait été autre qu'une médiation vers la transcendance, au même titre qu'une cérémonie. Kaprow est ici influencé par les découvertes anthropologiques qui furent relayées par l'intérêt des Surréalistes pour les peintures de sable des Indiens Navajos au Nouveau Mexique et en Arizona et qui l'associèrent à l'écriture automatique.

Ces peintures de sables colorés étaient réalisées pendant les rituels chamaniques qui avaient lieu à différentes occasions de la vie spirituelle de ces peuples indigènes, elles se pratiquaient par projections de sables colorés sur le sol, dessinant ainsi des visions divinatoires qui étaient interprétées par les chamanes. Notons au passage que les Surréalistes comme André Masson et Max Ernst se passionnèrent pour ces manifestations magiques des Navajos et qu'ils influencèrent les débuts de carrière de Pollock. L'idéologie primitiviste qui accompagnait cette relecture des rituels des sociétés précolombiennes effleure dans ce texte, qui évoque un retour à l'enfance de notre histoire, en établissant un hypothétique parallèle entre les arts non occidentaux (africains, précolombiens, mélanésiens, etc.) et l'enfance de l'humanité.

Primitivisme initié au XIX<sup>e</sup> siècle par Paul Gauguin qui voulait renouer avec l'innocence des Maoris à Tahiti ou aux Marquises, et se "laver", "se purifier" de la dénaturation due à la civilisation occidentale. Cette vision qui croisait l'ethnologie et la préhistoire telle que la pratiquait André Leroi-Gourhan (1911-1986) en l'associant au structuralisme de Claude Lévi-Strauss, a renouvelé les hypothèses concernant les premières manifestations humaines<sup>845</sup>.

Si l'allusion de Kaprow portait sur les peintures de sable des Indiens Navajos, auxquelles Pollock avait assurément fait référence, il est clair que le futur auteur des *happenings* pouvait voir en elles la supposée ancienne fonction de l'art, qu'il associerait à ces performances où devait se réconcilier l'art et la vie, dans le cadre du mouvement anti-art *Fluxus*. Coëllier approfondit cette "recomposition d'une histoire de l'art"<sup>846</sup> en citant la grotte de Lascaux dont les peintures rupestres révélées en 1940 influencèrent Georges Bataille lorsqu'il élaborait sa notion de "dépense" inspirée du "Potlatch" analysé par Marcel Mauss (1872-1950) comme à l'origine de notre relation à l'argent<sup>847</sup>.

---

<sup>845</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 92.

<sup>846</sup> *Id. ibid.*, p. 93.

<sup>847</sup> Mauss, Marcel, « Essai sur le don, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

Bataille put alors mettre en théorie une économie fondée sur le renchérissement et la perte<sup>848</sup>. La culture humaine y était conçue ainsi en strates dont les plus anciennes persisteraient dans l'archéologie intérieure du cerveau humain, conception issue de Freud telle qu'il l'a énoncée dans *Totem et tabou*<sup>849</sup>.

## Pseudo rituel de Pollock

Kaprow écrit que la forme inventée par Pollock permet la participation à : « Un délire, une mort des facultés de la raison, une perte de soi, dans le sens occidental du terme »<sup>850</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 32, illustrations n° 4/5/6/7/8. Kaprow utilise selon Coëllier :

« Des mots quasi batailliens qui résonnent d'origine magiques et sacrificielles de l'art. [...] Pollock en faisant allusion aux Indiens de l'Ouest, avait montré qu'il recherchait à travers *l'approche automatique* (inventée par les Surréalistes) qui lui permettait de remonter au plus profond de son inconscient, une conduite archéologique, une relation originelle et rituelle de l'homme à son environnement naturel. [...] Pollock faisait ainsi émerger le trait artistique qui paraissait initier l'art lui-même : son appartenance à un rituel constitutif de l'émergence humaine, né de la nécessité pour l'homme d'apaiser son rapport inégal avec le monde et d'un désir conjoint de se l'approprier. [...] En tant que procédure, le rituel ne se conçoit pas seulement en termes d'espace, les qualités de sa temporalité ont une importance extrême : déroulement d'une action, caractère répétitif face à l'intemporalité des dieux. Le rituel introduit du corps et du temps »<sup>851</sup>.

Selon Coëllier, la compréhension de l'art de Pollock comme rituel a donc paru manifester à des artistes très éloignés de la scène new-yorkaise, comme les Américains du Sud ou les Français comme Yves Klein. Celui-ci lui semble exprimer le mieux la réponse au défi de Pollock par ses *Anthropométries* réalisées le 9 mars 1960 à la Galerie Internationale d'art contemporain à Paris :

« Les empreintes de corps féminins [...] amenait inmanquablement la référence aux "Vénus préhistoriques" [...] réintroduisant (en la surmontant sinon en la déconstruisant) l'idée occidentale et masculine de la nature féminine de la peinture (fortement rappelée peu avant par les *Nus bleus* d'Henri Matisse et les *Women* de Wilhelm de Kooning)<sup>852</sup>.

## Contrepoint de Lygia Clark

---

<sup>848</sup> Bataille, Georges, *La part maudite*, Paris, Minuit, 1949.

<sup>849</sup> Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1977.

<sup>850</sup> Kaprow, Alan, *L'art et la vie confondus*, op. cit., p. 33.

<sup>851</sup> Coëllier, Sylvie, op. cit., pp. 93-94

<sup>852</sup> *Id. ibid.*, p. 94

Revenons maintenant à ce qu'en dit Lygia Clark : « Les action paintings contiennent le rituel du geste »<sup>853</sup> reconnaît-elle pour ensuite critiquer le déroulement du pseudo rituel :

« Pollock étend le plan sur le sol et vit l'espace avec son corps, mais au moment où sa peinture est appréhendée par le spectateur, elle reprend sa place traditionnelle ».<sup>854</sup>

La critique est acerbe : Pollock rend visible le rituel dans les photos d'Hans Mamuth, mais l'annule par le mode de présentation. Si Pollock procède du rituel dans son effectuation où il participe à l'intérieur de sa peinture à la totalité, mais il n'a d'autre but que sa propre expression. Il n'y a pas de relation ni de partage avec l'Autre<sup>855</sup>.

Lygia Clark lui oppose l'implication du spectateur dans sa relation avec les *Bichos*. Ceux-ci permettent à n'importe qui un accès au Tout. Le spectateur « joue avec la vie, il s'identifie à elle, il se sent dans sa totalité en train de participer à un moment unique, total, il existe ». Le *Bicho* offre :

« Ce rituel comme expérience première [...] par un geste, éventuellement brutal, l'homme se rend immédiatement compte de son expérience intérieure. [...] Ce serait une espèce de prière ajoutée à sa participation intégrale à l'intérieur même du rituel religieux »<sup>856</sup>.

Ainsi le "jouet" *Bicho* fait de plans articulés par des charnières, suspendu dans l'espace, est mis à disposition du spectateur – acteur pour qu'il le manipule, qu'il lui offre :

« Le temps d'expression du spectateur – auteur [...] car le spectateur ne se projette plus en s'identifiant à l'œuvre, il vit l'œuvre »<sup>857</sup>.

C'est la surface du corps, de la main qui se porte garante de l'expérience. L'"œil-corps" prend le relais de l'"œil-machine", comme le déclarait déjà le Manifeste du néo-concrétisme en 1959.

## Réappropriation des rituels afro-brésiliens du Candomblé

Attardons-nous un instant sur l'hétérogénéité des éléments que Sylvie Coëllier assemble laborieusement pour relier le texte de Lygia Clark à un conglomérat de références qui associent Sigmund Freud, Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, Georges Bataille, etc., tous convoqués pour installer une autorité convaincante associant les dires d'Alan Kaprow sur Jackson Pollock et le texte de Lygia Clark sur le "rituel". Par ailleurs,

---

<sup>853</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 122

<sup>854</sup> *Id. ibid.*, p. 123

<sup>855</sup> *Id. ibid.*, p. 123.

<sup>856</sup> *Id. ibid.*, p. 124.

<sup>857</sup> *Id. ibid.*, p. 89.

les références artistiques auxquelles se réfère Coëllier sont toutes situées dans les avant-gardes occidentales, elle ne cite pas le *Parangolé* d'Hélio Oiticica qui associe dans ses développements contemporains des *Bichos*, l'organicité et le rituel collectif en référence directe au carnaval et aux rituels afro-brésiliens. Il y a focalisation extrême sur Pollock, Kaprow, Rothko, De Kooning, mais aussi à un moindre degré, Klein. Pour ce qui est du "rituel" en lui-même, Coëllier ignore l'importance pour tous les Brésiliens, des rituels des religions afro-brésiliennes comme le Candomblé, la Macumba et l'Umbanda.

### **Ancrage afro-brésilien de Lygia Clark**

Il est pourtant évident que ce dont est imprégné viscéralement Lygia Clark relève de la culture brésilienne et comment pourrait-elle ignorer le Candomblé, l'Umbanda et la Macumba alors que tous les quartiers de Rio de Janeiro vibrent perpétuellement des rituels de ces religions afro-brésiliennes héritées des Yorubas, peuple du delta du Niger, dont la culture très ancienne a été emmenée par les millions d'esclaves africains déportés au Brésil à fond de cale de navires négriers entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Le fil rouge qui relie Lygia Clark au Candomblé et à ses autres variables afro-brésiliennes peut être lu dans cette idée du rituel, mais pas seulement, car les dieux du Candomblé, les Orichas habitent tous les éléments gazeux, liquides, solides inanimés et animés de l'environnement.

Le *Bicho* est clairement une entité qui est "habitée", un objet "animé", "chargé" : cette dimension animiste était déjà présente et pour cause, dans sa première manifestation, celle due à Tarsila do Amaral dès les années 1920, dans ses *Bichos anthropophages*, mais aussi à Maria Martins dont certaines sculptures des années 1940 portent des noms comme *Yemanjá*, se référant directement au Candomblé. Là encore, se lit la filiation indubitable entre ces femmes-artistes anthropophages et Lygia Clark. L'insistance de Clark à relier les *Bichos* à des coquillages, des conques est là aussi un indice important dans le rapport au Candomblé, car ces coquillages, ces conques y sont présentes dans les rituels divinatoires, dans les offrandes rituelles et dans les habits cérémoniels. De même la "Totalité organique" à laquelle est vouée la recherche de Lygia Clark, n'est pas étrangère à la vision du monde particulière que cultivent les initiés du Candomblé, par leur communion avec elle à travers les rituels et les cérémonies du Candomblé ; enfin l'enveloppe protectrice dont parle Coëllier n'est

certainement pas étrangère aux masques et habits de cérémonie dont se revêtent les prêtres Babaloas et les initiés lors des rituels du Candomblé.

### **Parallèle d'appropriation du Candomblé avec Hélio Oiticica**

Sur les pas de Lygia Clark, Hélio Oiticica va lui aussi remettre en question les présupposés de l'art concret : vers la fin des années 1950, il va se libérer du plan géométrique par l'adoption de formats trapézoïdaux ou incurvés dans la série des *Metaesquema*, puis se libérer du plan mural comme support de l'œuvre en suspendant ses œuvres dans l'espace. Il abandonne les travaux bidimensionnels pour se livrer à des œuvres spatiales : les *Météorites*, les *Capes*, les *Etendards*, réunis sous le nom de *Parangolés*, les *Tentes* et les *Pénétrables*, dont les premiers apparaissent en 1961 avec la maquette *Projeto Caes de Caça*. Voir la planche d'illustrations n° 38, illustrations n°1/2/3/4.

Cette appropriation de certains aspects du Candomblé donna donc lieu à la série des *Parangolés* dont l'une des œuvres de l'artiste, exécutée en 1963, fut le prototype, prenant la forme d'une cape ou d'un manteau, d'une parure ou d'un déguisement en rapport avec l'appropriation anthropophagique du Candomblé et du carnaval par l'artiste. Progressivement le *Parangolé* prit un autre sens qui apparut au cours des *Manifestations environnementales* : celui d'un phénomène collectif d'emballement et de débordement soudain d'une foule, dont l'état d'esprit passe de l'excitation à la transe collective, phénomène qui là aussi est directement inspiré par les rituels du Candomblé, où les divinités, les *Orichas* sont censés visiter les corps et les esprits des participants au rituel, en les "chevauchant" pendant leurs transes. La participation des spectateurs à ces *Parangolés* débordent largement par leurs implications sociales et religieuses, de ce qui avait alors lieu pendant les *happenings* et les performances occidentales à la même époque. En tout état de cause, soulignons ici encore, le parallélisme des démarches anthropophages entre Lygia Clark et Hélio Oiticica, sans oublier leur filiation anthropophage avec Tarsila do Amaral et Maria Martins.

### **Appropriations ultérieures du Candomblé par Lygia Clark**

Cette appropriation ultérieure du Candomblé par Lygia Clark se traduit par les combinaisons (enveloppes du corps), dont elle va revêtir les participants à ses propositions sensorielles. En effet, les habits de cérémonie du Candomblé ne sont pas

très éloignés des combinaisons avec capuche dont les participants aux propositions sensorielles de Lygia Clark vont se revêtir. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustrations n° 6/7. Alors pourquoi Lygia Clark irait-elle se perdre dans une relation échevelée au "rituel de l'action painting de Pollock", de manière si excentrée et exotique pour elle ? Enfin, les "propositions" que Lygia Clark va mettre en œuvre ultérieurement seront elles aussi tributaires des rituels du Candomblé, avec le rôle protecteur de l'enveloppe offerte par les combinaisons et par le masque, pour que les participants, visités par les Orichas, ne soient pas altérés à l'issue du rituel, lorsque les dieux auront fini de les chevaucher, c'est-à-dire de s'exprimer à travers eux, à travers leurs transes, leurs paroles, leurs cris, leurs chants, leurs gestes et leurs déplacements du corps. Là encore, il faut parler d'une probable appropriation anthropophagique du Candomblé par Lygia Clark, qui semble avoir été ignorée par Sylvie Coëllier.

### **Réintégration brésilienne du rituel selon Lygia Clark**

Il nous apparaissait indispensable de réintégrer Lygia Clark dans cette trame culturelle et sociale spécifiquement brésilienne pour mieux situer la place importante des relations à l'"Autre", au cosmos, à l'intériorité organique qui tiennent une si grande place chez cette artiste. Comment isoler la sensibilité d'une artiste, de son pays si riche en contrastes sociaux, religieux, économiques et politiques, et ne pas tenir compte dans cette recontextualisation, de ces dimensions essentielles pour comprendre cette artiste, que sont l'histoire coloniale du Brésil, le rapport à l'esclavage et au métissage, les formes de résistance que furent les syncrétismes religieux et les régionalismes culturels ?

Ces dimensions sont la plupart du temps absentes chez Sylvie Coëllier, qui semble considérer Lygia Clark comme un sujet plus occidental que brésilien, complètement coupé de ses racines, focalisé sur des références exclusivement européennes et américaines. A notre avis, il faut au contraire montrer en quoi Lygia Clark est immergée dans un brassage de cultures aussi bien brésiliennes qu'étrangères, et en quoi elle assimile les influences exogènes dans cette digestion anthropophagique qu'elle revendique, pour construire un œuvre si originale à tout point de vue.



## 4- Les "Cheminants" : texte capital

### Importance centrale du corps

En 1963, Lygia Clark écrit un nouveau texte qui indique un conflit, une crise, un dilemme portant sur ses choix existentiels, d'artiste et de femme, ce qu'elle traduit de cette façon :

« Il a été prouvé que j'étais vraiment une artiste. Maintenant, il est temps de prouver ma solitude en tant qu'être humain, car mon chemin est ouvert. C'est le chemin du choix, je vais devoir accepter ma séparation d'avec tout ce que j'adore et vivre exclusivement de mon art loin de tout et de tous »<sup>858</sup>.

Mais ce texte est selon Sylvie Coëllier d'une importance capitale pour comprendre l'évolution de Lygia Clark à l'issue de cette expérience des *Bichos*. Lygia Clark aurait pris conscience à travers la manipulation qu'elle a effectué en réalisant *Caminhando* de l'importance du corps, de la relation du dedans et du dehors, ce qu'elle va traduire par un autre texte publié dans la revue *Robho* en 1964, et intitulé en français "Les cheminants"<sup>859</sup>. Dans ce texte, Lygia Clark développe l'idée et le principe de ce qui deviendra, en 1966, la "proposition" offerte au spectateur devenu participant. Coëllier note que l'année 1965 sera particulièrement abondante en termes de publication de textes par Lygia Clark, ainsi se succèdent : « A propos de l'instant », « A propos de la magie de l'objet », « De l'acte », « Un mythe moderne : la mise en évidence de l'instant comme nostalgie du cosmos », « Art, religiosité, espace-temps »<sup>860</sup>.

Tous ces textes exploitent selon Coëllier les conséquences de *Caminhando* en tant que proposition offerte à la participation du spectateur devenu participant<sup>861</sup>. Le texte manifeste « Nous refusons ... » officialisera et proclamera les principes retirés des textes de 1965. En 1968, Lygia Clark publiera un nouveau texte explicite : « Nous

---

<sup>858</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, pp. 166-68.

<sup>859</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 97.

<sup>860</sup> L'ensemble de ces textes est présent dans le catalogue de l'exposition *Lygia Clark, op. cit.*, pp. 111-146.

<sup>861</sup> *Id. ibid.*, p. 147.

sommes des proposeurs » qui assoit cette réflexion sur le nouveau mode d'intervention artistique de Lygia Clark. Voir la planche d'illustrations n° 28, illustrations n°5/6/7.

## Œuvres charnières

De l'ensemble de textes, il ressort selon Sylvie Coëllier, que les deux œuvres précitées, *Caminhando* et *Le dedans et le dehors* seraient des œuvres charnières, déterminantes pour l'évolution de la démarche de Lygia Clark : travaillées selon les modalités des *Bichos*, elles représenteraient une synthèse des problématiques temporelles relatives aux notions d'intérieur et d'extérieur<sup>862</sup>. L'œuvre *Le dedans et le dehors* semble être une transition évidente entre les *Bichos* et les *Trepantes*. Par contre *Caminhando* anticipe sur les "propositions". Il a donc comme une accélération de la recherche de Lygia Clark accompagnée de doutes et de remises en question, qui démontrent que cette évolution a été très difficile pour l'artiste. Les *Trepantes* participent encore des recherches formelles et spatiales initiées par les *Bichos*. Ils demeurent des "objets", forme artistique autosuffisante, alors que *Caminhando* débouche sur le "non-objet", pure manipulation offerte à autrui. Selon Coëllier, Lygia Clark ne pouvait se résoudre à faire ce "saut artistique" sans laisser "l'idée faire son chemin", sans finir de résoudre d'autres problèmes plastiques, notamment celui du plan, car c'était une vision d'ensemble qui était en jeu<sup>863</sup> :

« J'éprouvais le besoin de continuer à faire des *Bichos*, mais ceux-ci changèrent de matériau : de la rigidité de l'aluminium, ils passèrent au caoutchouc [...] Par rapport au *Caminhando* ils semblaient être en régression, un retour à l'objet. Or en fait, ils préfiguraient mes expériences sensorielles [...] Mais comme je ne le savais pas encore, j'eus à nouveau une crise terrible qui me semblait sans issue, pensant que l'art était fini »<sup>864</sup>.

## L'expérience du "faire" comme prélude à la "proposition"

*Caminhando* fut la reconduction de la découpe utilisée lors de la réalisation des deux pièces *Avant/Après* et *Dedans/Dehors* mais surtout donna lieu à l'ancêtre de la "proposition" à travers une injonction au mode *Do ti yourself* dont voici la règle du jeu :

« Faites vous-mêmes le *Caminhando*, Prenez une bande rectangulaire de papier, coupez la dans la largeur, tordez-la et collez-la de façon à obtenir un ruban de Moebius. Ensuite, prenez les

---

<sup>862</sup> *Id. ibid.* , p. 98

<sup>863</sup> *Id. ibid.* , p. 98

<sup>864</sup> Lygia Clark, « Capter un fragment du temps suspendu », *op. cit.* , p. 187.

ciseaux, enfoncez la pointe dans la surface et coupez dans le sens de la longueur. Faites attention de ne pas retomber sur la coupure déjà faite, ce qui aurait pour effet de séparer la bande en deux morceaux. Quand vous aurez fait le tour du ruban, à vous de choisir entre couper à droite ou couper à gauche de la coupure déjà faite. Cette notion de choix est décisive. L'unique sens de cette expérience réside dans l'acte de la faire. L'œuvre c'est donc votre acte. A mesure qu'on coupe la bande, elle s'affine et se dédouble en entrelacs. A la fin, le chemin est tellement étroit qu'on ne peut plus l'ouvrir. C'est le bout du sentier »<sup>865</sup>.

## "Dé-fétichisation" de l'œuvre par l'expérience du faire

Ce qui est remarquable dans cette procédure, c'est qu'elle est répétable. Elle "dé-fétichise" l'objet artistique au profit de l'expérience. Pour qualifier cette qualité procédurale de l'expérience, Coëllier parle de la nature allographique de *Caminhando*, car la proposition est reproductible autant de fois qu'on le désire et rejoint le mode d'effectuation des happenings de Fluxus qui impliquent qu'une telle œuvre n'est pleinement réalisée que dans son interprétation-performance<sup>866</sup>. Ces procédures intègrent la modalité temporelle "réelle".

Gérard Genette décrypte cette notion d'allographie dans son livre *L'œuvre de l'art*. Pour ce qui concerne l'œuvre plastique, il remarque que les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation, le fait de "consister" en objet. Elles en auraient au moins un autre qui est de "transcender" cette "consistance", soit parce qu'elles s'incarnent dans plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de cet objet (ou de ces objets), et d'une certaine manière, de survivre à sa disparition (ou à leur disparition) :

« [...] Une œuvre allographique est définie et identifiée, exhaustivement et exclusivement par l'ensemble des traits qui composent sa notation, soit son identité spécifique, sa quiddité »<sup>867</sup>.

Dans ces cas d'allographie, l'œuvre serait ainsi donnée à qui veut bien s'en emparer, condition indispensable pour que la vie devienne art. Pour Lygia Clark, la procédure répétitive à volonté est utilisée au profit de la réitération de l'expérience. Sylvie Coëllier insiste sur le fait que *Caminhando* participe de l'éthique d'émancipation du modernisme et contribue à la manifestation d'un nouveau type de fonctionnement dans l'histoire de l'art<sup>868</sup>.

---

<sup>865</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 151.

<sup>866</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 102.

<sup>867</sup> Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art/Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 17

<sup>868</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 102

## Nouvelle perception de la relation : artiste/œuvre/autre/monde

Il y a plusieurs articulations nouvelles qui s'associent à ce stade de la démarche de Lygia Clark. En premier lieu, il y a les problématiques de l'intérieur/extérieur associées à celles de la temporalité : temps de l'acte/temps de gestation/temps intérieur d'expression. Il y a la relation corporelle de l'artiste à sa production par contact. Mais aussi, il y a la transformation de la relation du spectateur à l'œuvre : l'implication de ce spectateur amène sa participation à l'égal de celle de l'artiste. Enfin, L'œuvre est ouverte à la totalité, le participant est identifié à cette totalité. Ceci est traduit dans le texte de Lygia Clark *Caminhando* :

« L'utilisation du ruban de Moebius brise nos habitudes spatiales : droite/gauche, endroit/envers, etc. Elle nous fait vivre l'expérience d'un temps sans limite et d'un espace continu [...] Vous et lui, vous formerez une réalité unique, totale, existentielle, sans aucune séparation entre le sujet et l'objet »<sup>869</sup>.

En tant qu'acte, le *Caminhando* ressort du rituel : « La première fois que j'ai découpé le *Caminhando*, j'ai vécu un rituel plein de significations en soi »<sup>870</sup>. Ainsi, c'est un rituel du geste, qui par sa répétition, a la propriété de réactiver une expérience unique et inoubliable. D'autre part, cette atemporalité se boucle sur elle-même à la dynamique du temps par cet acte qui "existe"<sup>871</sup>. Toutefois, cette perception temporelle est modifiée par le texte « A propos de l'instant » écrit en 1965, qui replace l'atemporalité dans un flux : « Seul l'instant de l'acte est vivant, [...] En prendre conscience le place déjà au passé. La perception brute de l'acte est le futur en train de se faire. Le présent et le futur se trouvent impliqués dans le présent de l'acte »<sup>872</sup>. Lygia Clark précise sa pensée dans le texte « De l'acte » :

« L'acte de se faire, c'est du temps. Je me demande si l'absolu n'est pas la somme de tous les actes. Serait-ce un espace-temps où le temps, en cheminant, se fait et se refait perpétuellement ? Dans l'acte immanent nous ne percevons pas de limite temporelle. Passé, présent et futur se mélangent. Nous existons avant *l'après*, mais *l'après* anticipe l'acte »<sup>873</sup>.

En définitive, Lygia Clark déclare que l'intensité du moment est vécue comme conséquence et condition *sine qua non* de la saisie du Tout, au même moment où selon

---

<sup>869</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 151

<sup>870</sup> *Id. ibid.*, p. 152.

<sup>871</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 107.

<sup>872</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 155.

<sup>873</sup> *Id. ibid.*, p. 155.

Sylvie Coëllier, Allan Kaprow et Joseph Beuys vont le démontrer dans les happenings de *Fluxus*<sup>874</sup>. Coëllier en tire la conclusion : « Cette intensité transcende la temporalité irréversible en temporalité garantie par l'instant »<sup>875</sup>. La relation qui se découpe et se matérialise dans le ruban de Moebius, va de l'artiste à son matériau, de l'artiste à l'autre, de l'œuvre de l'artiste à l'autre.

Cette notion de relation présente là encore une intériorisation par Lygia Clark de cette part magico-religieuse, qui relève de son imprégnation subie vis-à-vis du Candomblé, dont nous avons déjà parlé. Quand l'artiste aborda la notion du rituel, elle le fit au moment où elle extrapolait les notions d'organicité et d'autonomie de la série des *Bichos*. Ces "Bêtes" étaient pour elles des "entités organiques", dotées d'autonomie avec lesquelles le spectateur-acteur entrait dans un "corps-à-corps" où le *Bicho* réagissait à l'entrée en action du spectateur-acteur. La relation œuvre-spectateur est d'ores et déjà complètement modifiée. En 1965, Lygia Clark se pose la question : « Où est le *Bicho* de moi-même ? »<sup>876</sup>. Ceci revient à dire que le *Bicho* devenait le qualificatif d'elle-même :

« Et après, ne reste-il pas le corps "bête" qui respire, qui va à la plage, qui mange qui fait l'amour ? Je dois le nourrir pour lui donner du sens. Il ne veut pas mourir, c'est le sage qui s'entête à survivre malgré tout [...] La seule réalité tangible, c'est que je suis vivante [...] Merci mon corps, merci mon sexe. Je n'avais jamais vu quelqu'un remercier son corps à ce point de son importance »<sup>877</sup>.

Le *Bicho* de Lygia Clark est quelque chose de son "moi" doué de l'instinct de vie et relevant de l'organique en général. C'est la révélation du corps, celui de la femme, celui de son sexe. Ici encore effleure cette dimension féminine dont il a été déjà question comme étant au centre de l'anthropophagie féminine brésilienne.

## **Pensée de la relation selon Edouard Glissant**

Ceci nous emmène à citer Edouard Glissant qui fut l'un des grands penseurs de la relation, un de ses passeurs :

« La pensée de la Relation, à laquelle il nous faut revenir, en fin de cette liste, comme à toutes splendeurs qui à la fois relie, reliait, relatent. Elle ne confond pas les identiques, elle distingue entre les différents, pour mieux les accorder. [...] Dans la Relation, ce qui relie est d'abord cette suite des rapports entre les différences, à la rencontre les unes des autres. Les

---

<sup>874</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 107.

<sup>875</sup> *Id. ibid.*, p. 107.

<sup>876</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 168.

<sup>877</sup> *Id. ibid.*, p. 169.

racines parcourantes (les rhizomes) des idées, des identités, des intuitions relaient : s'y révèlent les lieux-communs dont nous devinons entre nous le partage. Il nous faut dire aussi, nos silences parlent, et le poème déjà pousse sous l'ordre des mots »<sup>878</sup>.

De Glissant, nous entendons ce questionnement sur les identités, ce qui rejoint la question de Lygia Clark : « Quel est mon *Bicho* ? », mais aussi la relation comme suite de rapports entre les différences, où la question des métissages est là aussi présente, comme dans l'imprégnation de l'identité de Lygia Clark par les syncrétismes brésiliens, eux-mêmes générés par les métissages :

« Les histoires des peuples en sont partout les reflets consécutifs. La relation n'est pas le récit, et cet état de monde n'est en rien le révélé de la fiction. [...] Imaginez que la beauté se hausse à la conjonction de tant de bouleversements, et que ce que nous appelons l'esthétique en est peut-être et d'abord la façon non normative : la trace des lieux où les différents s'opposent et s'accordent »<sup>879</sup>.

C'est ce rapport différent au magico-religieux que signale Lygia Clark dans un texte de 1964 : « J'ai aussi résolu le problème religieux que je me posais, et j'y ai trouvé le rapport poétique, qui est le même aussi bien en art qu'en religion »<sup>880</sup>. Ce qui nous emmène à penser qu'il y a effectivement la découverte par Lygia Clark d'une nouvelle relation relevant de ce que Glissant nomme les "magnétismes" :

« Il se réalise alors que la Relation n'a pas de morale, elle crée des poétiques et elle engendre des magnétismes entre les différents [...] La relation n'infère aucune de nos morales, c'est tout à nous de les y inscrire, par un effort terriblement autonome de la conscience et de nos imaginaires du monde. Les conduites morales peinent à ne plus se régler à partir d'histoires que nous nous serions racontées, mais à émaner directement de l'esthétique (vision rêche ou imaginaire du monde) que nous vivons, ensemble et directement, en chaos le plus souvent »<sup>881</sup>.

Glissant insiste sur l'émanation directe de l'esthétique, issue de la Relation, ce qui démontre bien qu'il situe bien cette esthétique de la relation au même plan que Lygia Clark quand elle aussi associe le (magico) religieux et l'art.

## **Pensée du corps**

Dans le texte de 1963, Lygia Clark mentionne une image en relation avec ce souvenir d'enfance précité : « Celle d'une porte étroite, par laquelle doit passer l'impersonnel et le collectif »<sup>882</sup>. Cette porte ouvre sur ce vide saisi au centre de soi : « C'est mon poumon interne, [...] élastique, vide-plein, potentialité de tous les

---

<sup>878</sup> Glissant, Edouard, *Philosophie de la relation*, Paris, Gallimard, 2009, p. 72.

<sup>879</sup> *Id. ibid.*, p. 73.

<sup>880</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 167.

<sup>881</sup> Glissant, Edouard, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>882</sup> *Id. ibid.*, p. 164.

événements »<sup>883</sup>. L'élasticité de ce poumon interne qu'elle appelle aussi "poumon cosmique" qui suscite l'image d'une enveloppe souple avec du vide, comportant un ou des passages. Le "Tout" s'introjette dans l'enveloppe corporelle avec ses plis et ses replis, sa souplesse et sa malléabilité, il devient corps et le corps devient Tout à son tour : « Maintenant avec le *Caminhando* je perçois la totalité du monde comme un rythme unique, global, qui s'étend depuis Mozart jusqu'aux gestes du footballeur sur la plage »<sup>884</sup>. Cette pensée semble tout naturellement aboutir à ce que nous répète Glissant : « Agis dans ton lieu, pense avec le monde », dans son incantation à nous frayer un passage, dans la Relation<sup>885</sup>.

La pensée du corps chez Lygia Clark est spécifique par rapport au questionnement contemporain chez beaucoup d'artistes occidentaux qui vont aussi aborder la question du corps. L'artiste occidentale dont la démarche plastique vis-à-vis du corps, se rapprocherait analogiquement le plus de celle de Clark, semble être Louise Bourgeois, par la dimension féministe de sa démarche et par l'importance qu'elle accorde à l'inconscient, à la sexualité et au patriarcat. Chez Louise Bourgeois, la relation entre le dehors et le dedans s'exprime notamment à travers ses installations de la série des "Cellules", dans lesquelles l'inconscient est convoqué par les figures de l'enfermement, de l'entrave, du corps morcelé, de l'hystérie, de la castration, du meurtre du père castrateur, à la différence énorme près avec Clark, qu'il n'y a chez Bourgeois, aucune ouverture vers une libération, une résolution des conflits, par une pratique thérapeutique. Le *Body Art* des années soixante/soixante dix va explorer les lieux incertains entre inconscient et conscience, de manière plus immédiatement physique qu'à l'époque du *Surréalisme*.

### **Quelles relations avec le *Body Art* ?**

L'expression "Body Art" réunit des artistes qui travaillent ou on travaillé avec le langage du corps afin de mieux interroger les déterminismes collectifs, le poids des rituels sociaux ou encore les codes d'une morale familiale et religieuse. À partir de gestes et d'attitudes s'est ainsi constituée une histoire complexe, qui s'inscrit dans l'esthétique de la dématérialisation de l'œuvre d'art propre aux années 1960. Durant la période fondatrice, comprise entre le début des années 1960 et la fin des années 1970, le

---

<sup>883</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 167.

<sup>884</sup> *Id. ibid.*, p. 164.

<sup>885</sup> Glissant, Edouard, *op. cit.*, p. 86.

corps apparaît fréquemment comme le vecteur de la contrainte et de la rébellion. Les expériences exécutées directement sur lui expriment, tantôt avec humour, tantôt avec gravité, les remises en cause des idées préconçues sur nos manières d'être. Au cours des soirées organisées par George Maciunas (1931-1978) à New York, en 1961, les *events*, qui incluent autant la poésie, la musique-action que le théâtre, jettent les bases des objectifs de *Fluxus* : il s'agit de réaliser des actes étrangers aux conventions de l'œuvre d'art, de promulguer la circonstance fortuite, d'agir sur le front de l'aléatoire avec pour stratégie l'insertion de la liberté créatrice dans le contexte de la vie quotidienne. Bientôt réunis autour du concept élaboré par *Fluxus*, des artistes de tous horizons géographiques, tels que Nam June Paik (1932-2006), George Brecht (1926-2008), Yoko Ono (1933), Dick Higgins (1938-1998), Charlotte Moorman (1933-1991), La Monte Young (1935), Robert Filliou (1926-1987), Ben Vautier (1935) ou Henry Flynt (1940), adhèrent aux thèses du *Non-art*, en mesurent l'efficacité perturbatrice et annoncent des positionnements qui seront partiellement ceux de l'*Art conceptuel* et du *Body art*<sup>886</sup>.

Le *Body art* n'a cependant pas été une esthétique au sens exact du terme, comme en témoignent les différentes expressions utilisées par les artistes pour qualifier leur projet : *happening*, performance, action, cérémonie, *event*. Tout en revendiquant le corps comme élément d'un énoncé performatif, chaque artiste a réévalué les relations traditionnelles avec le spectateur selon des modalités susceptibles ou non d'intégrer d'autres disciplines : musique, danse, vidéo, poésie concrète, théâtre. L'origine de cette situation réside peut-être dans l'enseignement du musicien John Cage (1912-1992) au Black Mountain College, en Caroline du Nord. Dès 1952, il y organise simultanément des lectures de poésie, des concerts de musique, des conférences, des exercices de peinture et de danse (*concerted actions*). En 1959, Allan Kaprow en développe la forme dans des actions collectives, qualifiées tout d'abord d'*environnements*, sortes de projections spatiales du principe du collage, accueillant des gestes picturaux, des objets et des improvisations d'une grande liberté existentielle. Pierre Restany (1930-2003) écrira :

« L'espace de l'environnement est celui de la vie, de la rue, de la ville, de la nature »<sup>887</sup>.

Nourri d'une culture germanique, intéressé par les symboles d'un monde archaïque, Joseph Beuys (1921-1986) construit une œuvre multiforme mais fortement marquée par

---

<sup>886</sup> Tronche, Anne, « Body Art », *Encyclopédie Universalis on line*.

<sup>887</sup> Restany, Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1960, Paris, Éditions Dilecta, 2007, p. 12.



la récurrence de certains thèmes. En quelques années, il impose un type d'actions "chamaniques", par lesquelles il reconsidère de façon symbolique les éléments qui constituent notre approche du monde par delà les clivages de la pensée civilisée : nature/culture, animalité/humanité, matière/pensée. La proximité entre Joseph Beuys et Lygia Clark s'établit au niveau de l'importance qu'ils accordent tous deux à la pensée sauvage, chamanique et au rituel.

Artiste protéiforme, Vito Acconci (1940) s'est d'abord consacré à la "poésie concrète", à la photographie et aux performances pour se tourner ensuite vers la vidéo. Chez lui, cette dernière est essentiellement constituée par la mise en scène du corps, tant dans le rapport au langage que dans le rapport aux gestes. Il s'agit le plus souvent de performances — filmées pour la plupart — au cours desquelles une action est directement induite et dirigée par les paroles prononcées par l'artiste lui-même, décrivant des mouvements de son propre corps, son état physique et ses pensées, ou bien encore prescrivant au corps d'un ou d'une partenaire des déplacements, des attitudes, que cette personne doit suivre. Ceci n'est pas sans rapport avec un certain nombre de performances filmées par Anna-Maria Maiolino. Aussi les performances d'Acconci et ses installations vidéo tentent-elles de rendre compte d'un radicalisme politique par des actions "choquantes" (masturbation) ou humoristiques (se brûler les poils du torse pour essayer de se faire une poitrine de femme), mettant en lumière la dialectique entre le particulier et le général par le corps singulier et intime de l'artiste, qui devient alors symbole du corps d'autres personnes. Durant les années 1970, les vidéos d'Acconci sont plutôt la présentation d'états pathologiques engendrés par le système américain prônant l'individualisme à outrance — comme le suggèrent certaines scènes "autistiques" où il essaie de nous montrer par des mimiques ou avec des mots l'angoisse, la peur, le bien-être, la folie — ou bien elles nous révèlent ses fantasmes sexuels, ses secrets biographiques, renversant ainsi, lorsque l'intime passe dans le domaine public, les tabous attachés à l'individu. Le caractère obsessionnel du corps et de la parole privés qui conduisent à une circularité aliénante et répressive, et à la simple contemplation de l'image de soi à travers celle des autres, est très explicite dans une vidéo de 1971 intitulée *Remote Control* :

« Dans cette œuvre deux personnages (Acconci et une partenaire) assis dans des boîtes en bois, isolés chacun dans une pièce, reçoivent par un moniteur l'image de l'autre, captée par une caméra fixée sur eux dans chaque pièce ; d'une voix insidieuse, terrible et ininterrompue, Acconci commande à cette partenaire des gestes étranges : s'enrouler d'une corde, s'en défaire,

recommencer. Les deux corps sont séparés physiquement, et seule la vidéo permet donc de les relier »<sup>888</sup>.

Presque toutes les vidéos d'Acconci traitent, sous diverses formes, de l'enfermement des individus, de l'anormalité et des lubies privées, mais aussi des désirs sociaux et politiques, où chaque spectateur peut reconnaître une part de lui-même. La relation entre Lygia Clark et Vito Acconci s'établit à ce niveau, dans cette prise en compte de l'aliénation et des inhibitions humaines, toutefois, Lygia Clark déborde le domaine pathologique comme nous le verrons par la dimension thérapeutique de ses "Propositions sensorielles".

Dès la fin des années 1960, un certain nombre d'artistes conçoivent leur performance pour un public restreint, convoqué pour la circonstance dans un appartement ou une galerie. Le sentiment de se rendre à la réunion d'une société secrète a probablement exacerbé l'idée que le corps était devenu le révélateur de pratiques subversives. *La Messe pour un corps* (1969), célébrée par Michel Journiac (1935-1995), est de ce point de vue très explicite. La transformation de la galerie Daniel Templon à Paris, en lieu de culte, la célébration de la messe en latin, la communion partagée avec le public à l'aide de rondelles de boudin cuisinées avec le sang de l'artiste exposent de façon surprenante le lien charnel qui relie les êtres. L'analyse de la pulsion voyeuriste chez le "regardeur" par la présentation d'un jeune homme nu dans une cage aux barreaux de néon (*Piège pour un voyeur*, 1969), l'évocation de la figure du travesti à travers les transformations successives d'un modèle (*Piège pour un travesti*, 1972) participent dans le langage de Journiac à la dénonciation du corps socialisé, mais manifestent aussi, avec cette élégance qui fut sa marque, que l'être humain est à la fois chair et esprit. Journiac va côtoyer Lygia Clark à la faveur de leurs cours respectifs à la faculté d'arts plastiques de Saint Charles, à l'Université Paris I, Panthéon Sorbonne, entre 1971 et 1974, au moment où Lygia Clark y met en œuvre certaines de ses "propositions sensorielles". Leurs démarches respectives divergent évidemment sur les modalités et les finalités.

---

<sup>888</sup> Lageira, Jacinto, «Vito Acconci», *Encyclopédie Universalis on line*.

## Quelles influences du *Body Art* et du féminisme dans l'art ?

Aux États-Unis, le climat créé par les révoltes d'étudiants, par les émeutes raciales et le mouvement féministe va encourager l'affirmation délibérée du corps et révéler la force politique que contient ce travail sur l'identité. Un grand nombre d'actions produites dans les années 1970 reflètent les mobilisations de l'époque, et abordent sur un mode direct ou métaphorique les thèmes de la participation, de la censure et de la liberté sexuelle. *Rouleau intérieur*<sup>889</sup> de Carolee Schneemann (1939), action au cours de laquelle, en 1975, elle tirait de son vagin un rouleau de texte étroit avant de le lire en public, est révélateur de cette volonté d'un certain nombre de femmes artistes de reconquérir leur propre image. Cette identité conquérante et non passive, elle l'avait déjà revendiquée avec énergie, en 1964, lors d'une fête dionysiaque de soixante-dix minutes, *Joie la chair*<sup>890</sup>, présentée lors d'un *workshop* de la libre expression à Paris<sup>891</sup>. Ici aussi, une analogie existe entre les performances de Carolee Schneemann et celles d'Anna-Maria Maiolino, qui tendent elles aussi à questionner l'identité féminine, comme *Par un fil, Dedans/dehors (anthropophagie)*, etc.

L'image emblématique des actions de Gina Pane (1939-1990) est l'incision à la lame de rasoir. Précisons que la blessure fut pour elle un outil de langage et non une mutilation. Durant le temps de l'action où elle apparaît toujours vêtue de blanc, elle s'employait à faire passer au stade conscient l'aliénation du corps soumis à l'ordre social. Ainsi, les paupières incisées pour faire jaillir des larmes de sang symbolisent l'accès à une double vue, dans *Action Psyché* (1974) et le lait mélangé au sang d'une bouche blessée, dans *Autoportrait(s)* (1973), interpelle bien sûr la condition féminine. Le recours à la douleur lui permet d'atteindre ce qu'elle nommait le corps "transindividuel"<sup>892</sup>, c'est-à-dire l'équilibre entre l'individuel et le collectif. En faisant de la condition féminine le motif essentiel de ses actions, elle est parvenue grâce à la complexité poétique et métaphorique de son langage à apparenter le rituel du corps à une archéologie de la vie mentale, où souvenirs, événements portés par l'actualité, repères d'une quête spirituelle tissent des liens complexes.

---

<sup>889</sup> *Interior Scroll*.

<sup>890</sup> *Meat Joy*.

<sup>891</sup> Tronce, Anne, « Body Art », *op. cit.*, *on line*.

<sup>892</sup> *Id. ibid.*, *on line*.

Là encore, un parallèle pourrait s'établir entre la démarche féministe de Gina Pane et celles de Lygia Clark et Anna-Maria Maiolino, en tenant compte toutefois de ce qui les sépare : Gina Pane se livre à des mutilations réelles comme ses incisions, révélant l'urgence intolérable à ses yeux de la condition féminine, de sa mutilation physique et morale. Anna-Maria Maiolino dénonce cette même situation aggravée par le contexte de la dictature militaire au Brésil, mais sans recourir à la mutilation, tout au moins, en la suggérant par l'ellipse, tout en provoquant le même choc chez le spectateur, notamment dans la série "Photopoèmeaction" ou dans *Par un fil*.

C'est d'une manière tout aussi violente mais différente de celle de Gina Pane que Mona Hatoun (1952) interroge son statut de femme palestinienne à la recherche de son identité. Son travail fait souvent référence à des réalités hostiles, à des forces destructives sans être localisé. *Variations sur la discorde et les divisions*<sup>893</sup> (1984) se déroule dans un espace tapissé de papier journal. Vêtue de noir, le visage masqué, elle s'efforce de nettoyer le sol, mais ne fait que le maculer d'eau rougie. La relation entre Mona Hatoun et Lygia Pape, Lygia Clark et Anna-Maria Maiolino s'établit en termes de résistance symbolique par des formes artistiques à une situation d'oppression généralisée : l'occupation de la Palestine pour Mona Hatoun, avec pour conséquence la négation des droits à l'existence de tout un peuple ; le putsch et l'instauration d'une dictature militaire implacable au Brésil, pourchassant tout opposant pour l'anéantir, pour Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino qui furent contraintes à l'exil. Ces deux contextes produisent des situations d'urgence dans lesquelles le corps devient un des moyens de résister à la négation de soi, d'exprimer son identité envers et contre tout, dépassant d'autant les situations et les démarches des artistes occidentaux beaucoup moins menacés.

Bien qu'ayant fait ses études aux États-Unis, Ana Mendieta (1948-1985) cherchait par le biais de la performance et de rituels conçus comme des actes de purification à retrouver son héritage cubain. L'utilisation du sang, de la terre dont elle s'enduisait le corps donnent lieu à des images envoûtantes où s'expriment les croyances magiques de la *Santeria*. Dans sa série *Arbre de vie*<sup>894</sup> commencée en 1977 où, enduite de boue, elle semble s'extraire de la masse ligneuse d'un tronc d'arbre, sa présence physique parvient à faire totalement corps avec le paysage. Il y a lieu d'établir un

---

<sup>893</sup> *Variations on Discord and Divisions*.

<sup>894</sup> *Tree of Life*.

rapprochement justifié entre Ana Mendieta et Hélio Oiticica ou Lygia Clark, pour leur réappropriation commune des rituels issus des religions afro-américaines, le *Candomblé* pour Clark et Oiticica et la *Santeria* pour Mendieta.

## Distances avec le *Body Art* chez Lygia Clark

L'approche de Lygia Clark diverge à plus d'un titre de celle du *Body Art* et elle ne se priva pas de critiquer en termes très vifs, dans les démarches de Gina Pane, Carole Schneemann, Anna Mendieta, Chris Burden (1946), Michel Journiac (que Clark va côtoyer pendant sa période d'enseignante à Paris I) ou d'autres *Body Artists*, la tendance à pérenniser avec leur propre corps la scission sujet/objet de l'art occidental traditionnel :

« Dans cette apparente démythification, le mythe de l'artiste ne s'accroît-il pas davantage dans la mesure où lui artiste, devient l'objet du spectacle ? Attitude romantique de l'artiste qui éprouve encore le besoin d'un objet, même s'il s'agit de lui-même, pour le nier »<sup>895</sup>.

Lygia Clark interroge ce corps vu par lui-même, entre sa perception et son imaginaire, en tant que sujet qui perçoit "intérieurement" le temps, et "en tant qu'animalité commune"<sup>896</sup>. Le corps reste le réceptacle des tabous et des interdits de toutes sortes, moraux, religieux, sexistes, etc. Il est le "nœud gordien" de l'identité féminine. Il est le lieu des transgressions vitales et recèle les dimensions les plus intimes de l'humain. La mise en danger de son propre corps à travers les démarches des artistes du *Body art* révèle des enjeux lourds de conséquences, différentes selon les situations et les contextes. Il semble à bien des égards que les appropriations effectives du *Body art* par les artistes femmes anthropophages comme Lygia Clark, Lygia Clark et Anna-Maria Maiolino démontrent là encore qu'il ne s'agissait pas d'un pur mimétisme dans les motivations et dans les modalités, mais que ces appropriations, loin de donner lieu à une simple digestion mécanique, aient été l'occasion d'une intégration dans un contexte spécifique, celui du Brésil sous la dictature et que les démarches allaient dans le sens d'une dénonciation de cette situation intolérable, associée à la revendication féminine s'attaquant au machisme patriarcal propre à la société brésilienne. Par ailleurs, il faut relever dans ces appropriations du *Body art* par Lygia Clark, qu'il y a eu une logique progressive qui l'a amenée à formuler ses "propositions sensorielles" puis à les mettre en œuvre à peu près au même moment où les artistes occidentaux ont généralisé les

---

<sup>895</sup> Clark, Lygia, *Catalogue de l'exposition Barcelone, Marseille, Porto, Bruxelles, 1997-1998*, p. 23.

<sup>896</sup> *Id. ibid.*, p. 31.

démarches de *Body art*, comme si cette convergence s'était opérée de manière autonome, à partir des préoccupations propres à Lygia Clark, dans sa réactualisation de l'anthropophagie, à travers ses recherches sur l'organicité et la participation active du spectateur.

## 5- Relations œuvre /spectateurs : les propositions sensorielles

### Faire œuvre

*Caminhando* est donc une œuvre charnière pour Lygia Clark en ce qui concerne la relation entre l'œuvre et le spectateur-acteur. Elle met ce dernier dans la position de l'artiste, soit "de fusion avec l'œuvre, d'identification avec elle"<sup>897</sup>. Lygia Clark déclare à ce propos :

« L'œuvre consiste dans l'acte de faire l'œuvre même ; vous et elle, vous devenez totalement indissociables »<sup>898</sup>.

L'objectif du don de l'œuvre au spectateur ne consiste pas seulement dans son intégration au Tout, d'autres dimensions en découlent : premièrement, le spectateur devenu acteur est « conscient des gestes et des actes qu'il fait, même les plus banals »<sup>899</sup>. Deuxièmement, le spectateur acteur se redécouvre et éprouve une expérience sensorielle, à travers une appréhension phénoménologique de sa perception, tactile et visuelle. Enfin, il rompt avec la parcellarisation du "travail de plus en plus mécanisé"<sup>900</sup> de l'homme contemporain.

Le contenu subversif de cette relation à l'œuvre réside dans cette remise en cause de la division du travail à travers l'expérience et l'acte de faire. Il y a une volonté libératrice qui émerge à ce stade chez Lygia Clark, qui vise à la désaliénation de ses semblables, ce qui la conduira bientôt à se rapprocher de l'art-thérapie et de l'antipsychiatrie. Cette volonté émancipatrice relève de la Relation selon Edouard Glissant (1928-2011) :

« Qui n'est ni faiblesse ni maladie de l'équilibre, mais un accord réalisé avec des rythmes que nous découvrons dans l'entour. [...]. La puissance des imaginaires est l'utopie en chaque jour,

---

<sup>897</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 112.

<sup>898</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 151.

<sup>899</sup> *Id. ibid.*, p. 153.

<sup>900</sup> *Id. ibid.*, p. 153.

elle est réaliste quand elle préfigure ce qui permettra pendant longtemps, d'accompagner les actions qui ne tremblent pas »<sup>901</sup>.

L'autre dimension subversive qui est loin d'être négligeable, c'est celle de la remise en question radicale du marché de l'art, puisque l'œuvre est donnée aux spectateurs-acteurs, elle devient une œuvre sans auteur, ce qui empêche la marchandisation de l'art et la transformation de l'œuvre en valeur refuge ou valeur spéculative qui en découlent.

### ***Nostalgie du corps* : 1<sup>e</sup> propositions sensorielles**

Lygia Clark a relaté dans une interview, réalisée en 1973, l'événement décisif survenu dans sa propre vie qui a déclenché les "propositions", ouvrant définitivement la voie à l'expérimentation sensorielle :

« J'avais eu dans un accident de voiture, une fracture du poignet. Celui-ci était constamment enrobé d'une sorte de pâte qu'il fallait impérativement maintenir chaude ; un sac en plastique emprisonnant ma main et maintenu par un élastique formait une sorte de fourreau étanche. Un jour, j'arrachai le sac en plastique, le gonflai en le fermant avec l'élastique et, prenant une petite pierre, je tâchai de le maintenir en pressant le sac de mes deux mains sur l'une des pointes de cette poche d'air, puis je la laissai s'enfoncer, mimant ainsi un accouchement très troublant »<sup>902</sup>.

Cette première expérience déboucha sur une première "proposition", *Pierre et air*<sup>903</sup>, en 1966. Coëllier rapproche cet accident inaugural de celui de Joseph Beuys qui s'écrasa avec son *Stuka*<sup>904</sup> en Crimée en 1943 où il fut soigné et sauvé d'une mort certaine par des nomades Tatars qui utilisèrent pour ce faire du suif et du feutre. Ce qui est concordant chez ces deux artistes, c'est la réflexion sur le corps grâce à la chaleur<sup>905</sup>. Une interview postérieure à celle déjà citée approfondit cette réflexion chez Lygia Clark :

« Sous la pression de mes doigts, le caillou placé sur le sac (de plastique gonflé d'air) montait et descendait. Et soudain, j'ai réalisé que c'était quelque chose de vivant. On aurait dit le corps. C'était le corps »<sup>906</sup>.

Ici, le mouvement répétitif du caillou, la sensation de pression, amènent une fusion entre acte sexuel et accouchement. Dans les propositions qui succéderont à *Pierre et air*, le participant agissant de même, aura la sensation corporelle du mouvement respiratoire, à travers la vision de l'air dont les limites sont visibles à travers le sac en plastique transparent manipulé. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustration n°1. La

---

<sup>901</sup> Glissant, Edouard, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>902</sup> *Id. ibid.*, p. 187.

<sup>903</sup> *Pedra e ar.*

<sup>904</sup> « Stuka » Junker 87, avion bombardier en piqué allemande de la 2<sup>e</sup> guerre mondiale.

<sup>905</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 116.

<sup>906</sup> Lygia Clark, « Lygia Clark : Entretien avec Roberto Pontual », *Jornal do Brasil*, 21/9/1974.



dimension organique de l'anthropophagie féminine initiale, celle de Tarsila do Amaral et de Maria Martins se réactualise et s'approfondit dans cette relation sensorielle au corps chez Lygia Clark.

Ces propositions réalisées en 1966 sont regroupées sous le titre générique de *Nostalgie du corps*<sup>907</sup>. L'expérience sensorielle qu'elles proposent amène à faire la distinction entre toucher, contact et sensorialité. Ainsi, dans *Pierre et air*, ce qui est visé, c'est la prise conscience par contact tactile d'un élément organique caractérisé par la chaleur.

Une autre proposition comme le *Livre sensoriel*<sup>908</sup> est constitué de plusieurs sachets assemblés comme les pages d'un livre et contenant des matériaux divers et hétérogènes, ce qui entraîne la répétition du geste pour en tourner les pages, tout en provoquant une expérience sensorielle du toucher chaque fois renouvelée. Beaucoup des œuvres de la série *Nostalgie du corps* suivent ce principe et sont constituées de poches ou pochettes de plastique transparent qui servent d'enveloppes à l'air et à l'eau, donc elles sont bien des métaphores du corps, l'air renvoyant à celui des poumons et l'eau renvoyant au liquide amniotique, à la plèvre et au sang. La transparence est bien sûr une métaphore de l'ouverture, donnée au regard pour plonger à l'intérieur de ces corps. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustrations n°1/2/3.

### **Série "Habit-Corps-Habit" : Le Je et le Tu, la Césarienne, 1967**

*Je et Tu*<sup>909</sup> est une proposition dans laquelle un couple homme/femme est revêtu par des combinaisons intégrales, aveuglantes, reliées entre elles par un cordon ombilical. Elles disposent de poches dans lesquelles sont disposés des objets relatifs à la condition et au genre de l'autre : objets féminins dans les poches de la combinaison de l'homme, objets masculins dans les poches de la combinaison de l'homme. Chacun doit explorer ces poches et éprouver ainsi sensoriellement la découverte de soi à travers l'autre et ces objets. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustrations n°5 & 6.

*Césarienne*<sup>910</sup> est une autre œuvre de la série *Habits/Corps/Habits* qui reste dans la lignée de *Caminhando*. Cette proposition sensorielle met en œuvre un seul

---

<sup>907</sup> *Nostalgia do corpo*.

<sup>908</sup> *Livro sensorial*.

<sup>909</sup> *Eu e Voce*.

<sup>910</sup> *Cesariana*, 1967.

participant, un homme, vêtu de la même combinaison que dans la précédente, mais modifiée par une grande poche ventrale close par une fermeture éclair, autre différence, la capuche n'est pas aveuglante mais percée de deux trous correspondant aux yeux. La poche ventrale est rebondie comme s'il y avait gestation et contient une deuxième poche que le participant ouvre pour en sortir des morceaux de mousse et des confettis qu'il projette en l'air. Il y a donc une autre polarité que dans la précédente, avec pour le participant, extériorisation de son intériorité à partir de l'ouverture de son propre corps.

L'objectif de Lygia Clark est bien de mettre l'homme en situation d'éprouver l'expérience féminine par excellence, celle de la gestation, puis celle de l'accouchement. L'expérience lui permet métaphoriquement de se sentir "enceint" mais il ne peut donner naissance, il ne peut "enfanter" que par la césarienne, donc par la coupure, par l'éventration et l'extraction du corps du fœtus morcelé en fragments éparpillés. La dispersion des confettis dans l'espace serait la métaphore de sa semence. L'expérience permet aussi au participant de connaître les limites de son corps sexuellement prédéterminé mais simultanément d'être capable de ressentir les deux pôles masculin et féminin dans son intériorité corporelle. Dans cette inversion des genres, la démarche féministe de Lygia Clark est on ne peut plus évidente, amenant la prise de conscience par l'homme de son incapacité à donner le jour, à donner la vie, même par la césarienne, par l'éventration.

Selon Sylvie Coëllier qui poursuit la démonstration du rôle de l'enveloppe chez Lygia Clark, la combinaison telle qu'elle est utilisée dans cette série s'assimile inconsciemment à un derme antédiluvien, immémorial, comme intériorisé dans le cerveau limbique, permettant par l'extériorisation, de mieux en ressentir l'origine : visuellement elle transforme le (ou les) participant(s) en batraciens originels. Au-delà de cette vision archaïque, il y a là encore plutôt des réminiscences du Candomblé brésilien, quand lors des rituels, les danseurs qui vont être "visités et chevauchés" par l'Oricha, sont protégés par un habit qui les masque intégralement de telle manière que leur âme ne soit pas détruite ou altérée par cet intrus, mais afin qu'ils soient seulement les véhicules humains de ce dieu ou de cet esprit. Ici, nous retrouvons encore la notion d'incorporation adoptée par Lygia Clark pour se placer dans la filiation anthropologique héritée de Tarsila do Amaral.

## **Bréviaire du corps**

Lygia Clark explicite cette perception du corps dans son texte « Bréviaire du corps » :

« Je suis de la famille des batraciens. A travers le ventre, les viscères et les mains, m'est venue toute la perception du monde. Je n'ai pas de mémoire, mes souvenirs sont toujours rattachés à des perceptions passées appréhendées par le sensoriel »<sup>911</sup>.

A travers ces propos de Lygia Clark, quand nous les associons à ses propositions de la série *Habits/Corps/Habits*, dont le déroulement du rituel, l'aspect des corps revêtus de combinaisons intégrales, l'exploration tactile mutuelle, renvoient à une expérience "primitive de l'autre et de soi-même", faisant ressurgir pour les spectateurs, une image antédiluvienne et animale, à propos de la différence et de la séparation des sexes<sup>912</sup>. Dans *Le Je et le Tu*, le cordon ombilical fait ainsi allusion à l'hermaphrodite originel antérieur à la séparation des sexes. La *Césarienne* renvoie elle-aussi à l'entité organique originelle, hermaphrodite et unique. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustrations n°6/7.

### **Série des *Masques sensoriels : Masques Abîmes***

*Couple* sera le prolongement de *Je et Tu*, traitant là encore de la polarité "Homme/Femme" dans la série *Masques-Abîmes*. Voir la planche d'illustrations n° 29, illustrations n°3. Mais ici, les deux protagonistes sont attachés dos-à-dos. L'homme est debout, il porte un masque-abîme fait d'une sorte de filet renfermant des sacs en plastique transparent de récupération, situé au niveau de l'abdomen. Ce dernier se gonfle au rythme de sa respiration et apparaît comme une excroissance de ses poumons. Cette excroissance apparaît aussi comme le ventre d'une femme enceinte, d'où la confusion sexuée entretenue volontairement par Clark. Voir la planche d'illustrations n° 30, illustration n°5.

La femme semble elle avalée entièrement dans une poche de plastique transparent et porte elle aussi un masque-abîme visible par transparence qui lui déforme le ventre le rendant aussi enceint. Ce masque semble déborder de l'enveloppe en traînant des cailloux sur le sol. Des armatures métalliques maintiennent la cellule de la femme et la relie au sommet du masque-abîme de l'homme. Celui-ci a la taille sanglée pour maintenir le cocon de la femme accroché à son dos. Pour décrire le *Couple*, la Revue *Robho* fait ce commentaire : « En marchant, le partenaire mâle entraîne toute la

---

<sup>911</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 190.

<sup>912</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 124.

structure »<sup>913</sup>. Ici la domination patriarcale est clairement dénoncée par le fonctionnement explicite de la proposition. Là encore, nous pouvons voir la cohérence féministe de la démarche de Lygia Clark, qui associe l'expérience sensorielle à la dénonciation du rapport de domination patriarcale de la femme.

## **Association du visuel et du tactile**

Cette série *Masques-Abîmes* réintroduit le visuel en l'associant au tactile. Lygia Clark démontre ainsi qu'il n'y a pas de césure entre catégories perceptuelles strictement définies. Lorsqu'un participant est plongé dans son expérimentation tactile, ceci introduit une régression ou une intimité sexuelle. Cela peut l'empêcher de rentrer dans son "temps intérieur" par la gêne que pourrait provoquer la présence d'observateurs à l'entour, à cause de leur regard inhibiteur, mais Lygia Clark ne veut pas parer à cette gêne et insiste sur l'importance de ce regard, sur la nécessité qu'il agisse sur le (ou les) participant(s), ce dont on peut se rendre compte à travers le scénario d'une vidéo qu'elle écrit à cette période en prévision du déroulement d'une proposition :

« Proposition de film : l'homme au centre des événements. Quatre caméras sont fixées à la tête d'un homme qui marche. Déclenchées simultanément, elles enregistrent tout ce qui se passe autour de lui, devant, derrière, latéralement, et notamment les réactions des gens qui l'observent, posent des questions, veulent l'interrompre, etc. Les films développés et montés sont ensuite projetés simultanément sur les quatre parois d'une petite cabine, qui ont exactement la taille des images, il revit l'événement comme si lui-même provoquait les réactions qui s'inscrivent sur les parois »<sup>914</sup>.

Ce scénario dépeint l'interaction et la fusion de soi et des autres, passant par la médiation des quatre caméras. Le regard est investi ici par la pression sociale. Beaucoup plus tard, Lygia Clark évoluant vers l'art-thérapie réintroduira la relation privée grâce à une protection nécessaire au participant, lui permettant d'échapper au regard d'autrui.

Dans ce rapport entre le regard et le contact, la médiation de la combinaison et du masque s'avère très efficace pour permettre le toucher et solliciter le regard tout en évacuant la charge du regard prédateur pour le participant. Là encore, ceci n'est pas sans rapport avec les rituels du Candomblé et dans une moindre mesure, avec la culture brésilienne du carnaval.

## **La relation contrariée par le filtre, le masque, l'enveloppe**

---

<sup>913</sup> Robho n°5-6, op. cit. , p. 9.

<sup>914</sup> Robho n°4, op. cit. , p. 18.

Ce rapport entre le visuel et le tactile, Hélio Oiticica l'utilisera à la même époque dans ses *Parangolés* qui relèvent de la même volonté de protection que dans le Candomblé et le carnaval masqué. Le masque et le costume, la combinaison assurent la protection de l'intimité du moi. Derrière le masque, la respiration est audible, le corps transparaît. Le participant sent le contact de l'enveloppe, son frottement, sa proximité. L'enveloppe comme une membrane active, concourt au retour sur soi en tant que corps. *Le Je et le Tu* était déjà un dispositif de cette sorte, offrant cette protection. Les *Masques Abîmes* sont autant conçus pour le spectateur que pour l'expérimentateur. Il y a interversion des rôles : le participant masqué ressent intérieurement sa transformation et devient simultanément le spectateur des autres participants, ce qui est ainsi décrit par Lygia Clark dans un texte de 1967 :

« Au moment où le spectateur met le masque infra-sensoriel, il s'isole du monde (alors qu'il est tellement dedans), et par cette introversion, il perd le contact avec la réalité, rencontrant dans son propre intérieur, toute une gamme d'expériences fantastiques. [...] Il est donc vrai qu'après la fusion sujet-objet, il ne reste que l'intériorisation et le dialogue avec son propre corps »<sup>915</sup>.

Plus précisément, les masques agissent comme filtres par les jeux et artifices qui déforment la vision, en utilisant des œillères, des coulisses, des miroirs orientables, des lentilles pivotantes qui modifient l'axe de vision dans la série *Lunettes 1968*, la profondeur de champ et cassent la rectitude de la trajectoire des regards dans la série *Dialogue : Lunettes 1968*. Voir la planche d'illustrations n° 30, illustration n°3. Les poches situées sous le nez sont garnies d'herbes aromatiques qui brouillent l'odorat, d'autres poches au niveau des oreilles déforment les sons. Le masque infra-sensoriel est donc une enveloppe protectrice et simultanément un filtre, un passage modificateur des sens. C'est un dispositif chargé de transmettre en les modifiant les données des sens provenant de l'extérieur. Il y a donc volonté d'orienter l'expérience sensorielle des participants à travers des médiations qui contrarient la perception usuelle pour amplifier et démultiplier les sens minorés dans le quotidien. L'autre objectif, dans la mesure où les masques n'offrent pas un isolement total, est de permettre le développement des relations intérieur/extérieur. Enfin, l'expérience sensorielle est là aussi pour faire redécouvrir aux participants, leur intériorité organique, à travers un dialogue avec leur propre corps.

## **Relations de pouvoir**

---

<sup>915</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, pp. 219-220.

De plus en plus, cette dimension aurait pris une dimension inquiétante, selon Coëllier qui insiste sur certains détails, comme ces gants transparents arborés par Lygia Clark qui lui confèreraient l'autorité du patricien chirurgical dans la salle d'opération. Pour Coëllier, cet indice est la marque « du contact et de sa mise à distance. Elle transmet une autorité du contact en question et une protection vis-à-vis de celui-ci : des relations de pouvoir »<sup>916</sup>. Les connotations seraient selon elle, perverses et l'expérience sensorielle évoluerait selon Coëllier et Jean Clay, dans une moindre mesure, vers un rituel de type sadique : « La mise en place des expériences de Lygia Clark, rappelle sur le mode de l'Eden et de la recherche d'autrui, des tableaux vivants de Sade »<sup>917</sup>. Lygia Clark elle-même semble accepter par avance les critiques qui pourraient lui être adressées, car elle est lucide sur le surinvestissement érotique des participants à ses propositions sensorielles :

« Mon travail n'est pas éloigné de la violence sexuelle, puisqu'il libère les instincts réfrénés »<sup>918</sup>.

L'important n'est pas dans ces aspects formels du rituel mais dans ce qu'il produit, aurions-nous envie de dire, pour ne pas nous appesantir sur cette dimension inquiétante des masques infra-sensoriels que Lygia Clark elle-même revendique d'une manière ludique :

« Ils ressemblent à de goitres d'oiseaux, à des ventres d'animaux »<sup>919</sup>.

Rappelons-nous que Lygia Clark a introduit cette dimension animale dès la série des *Bichos* en 1960, il est donc certain que cette dimension inquiétante est d'ores et déjà intégrée et assumée par l'artiste pour qu'elle soit neutralisée comme charge connotée. De plus, les freins et les entraves qu'elle y introduit sont autant de protections et de régulations à cette imprégnation sexuelle. Plus génériquement, la libération des mœurs contemporaine produisait en Occident, des situations collectives inédites, sur le plan de la sexualité, sans qu'elles éveillent des soupçons rétrospectifs comparables.

Enfin, la dimension "sadomasochiste" telle qu'elle est dénoncée ici par Sylvie Coëllier, était paradoxalement affichée par Lygia Clark dans sa démarche féministe pour dénoncer symétriquement la violence sexiste à l'égard des femmes.

---

<sup>916</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 131.

<sup>917</sup> Clay, Jean, « Unité du champ perceptif, *Robho n°5-6, op. cit.*, p. 11.

<sup>918</sup> Lygia Clark, *op. cit.*, p. 232.

<sup>919</sup> *Id. ibid.*, p. 232.

## ***La Maison est le corps, 1968***

Ceci est d'ailleurs corroboré par la manière dont elle relie ce travail des masques infra-sensoriels au travail contemporain d'Hélio Oiticica, les *Parangolés* dont elle dit à leur auteur :

« Tu m'excuseras de te digérer [...] et aussi pour la vision que j'ai héritée de toi, de ces matériaux, voire de la couleur »<sup>920</sup>.

Cette appropriation du travail d'Hélio Oiticica par Lygia Clark est encore plus manifeste en ce qui concerne l'installation qu'elle réalise et présente en 1968, pour la Biennale de Venise. Ce dont il est question, ici, c'est encore de la démarche anthropophagique, qui s'étend aux artistes proches de Lygia Clark, Hélio Oiticica en l'occurrence, qui fut très influencé à l'origine par Lygia Clark mais qui a pris depuis son autonomie. Ce qui est intéressant ici, c'est que cette "digestion" est parfaitement assumée par Lygia Clark, au niveau des matériaux et des couleurs directement inspirés par les *Parangolés* d'Hélio Oiticica. L'élève a dépassé le maître qui à son tour digère les apports de l'élève. Il est d'ailleurs remarquable que Coëllier s'empresse une fois de plus, d'évacuer cette digestion pourtant revendiquée par Lygia Clark, comme pour minimiser systématiquement la "descente anthropophagique" à l'œuvre chez Lygia Clark, comme chez Hélio Oiticica. Pour l'installation en question, *La maison est le corps, Pénétration, ovulation, germination, expulsion*, Lygia Pape s'approprie les labyrinthes d'Hélio Oiticica, comme le célèbre *Tropicalia*, 1967, pour les intégrer à son anthropophagie féminine : le public était invité à entrer à l'intérieur de ce labyrinthe et à parcourir un itinéraire constitué d'une succession de compartiments sensoriels, comme autant de sas déstabilisants, procurant des sensations et des expériences sensorielles, suggérant les différents stades de la procréation, de la fécondation à la naissance. Là encore, ce qui est remarquable, c'est qu'il s'agit d'une appropriation avec intégration et reconstruction, et non d'une digestion purement mimétique. Voir la planche n° 30, p. 397, illustration n° 1.

### **Série des Architectures biologiques : *Œuf-Suaire* (1968)**

Comme indiqué, *Couple* fut la dernière proposition questionnant la dualité "Homme/Femme", mais la bipolarité subsista notamment dans la série des *Architectures*

---

<sup>920</sup> *Id. ibid.*, p. 234.

*biologiques*, dont la plupart, comme *Dialogue* par exemple, font appel à des duos de participants. En revanche, l'appartenance sexuée n'est pas imposée dans celles-ci. Pour ce qui est d'*œuf-Suaire*, le titre explicite la dualité "Mort/Vie" et sa réversibilité. Voir la planche d'illustrations n° 30, illustration n°2. Cette proposition implique un rapport de force entre partenaires, une sorte de lutte à l'intérieur de l'intimité de la bulle de l'architecture biologique, lutte qui associe entraves, étreinte érotique et étouffement claustrophobe. Cette architecture biologique est constituée par des rectangles transparents de 2,50 mètres de long sur 1,50 mètre de large, cousus à leurs extrémités avec des filets qui entravent les pieds des deux participants.

L'un des deux sera dominé de par la configuration de cette structure reposant sur l'entrave et la domination et qui prend la dimension selon les cas, d'un cocon ou d'un linceul. Là encore, des connotations sous-tendant des rapports de forces apparaissent, parfois sadomasochistes. La domination entrevue ne renvoie pas qu'à la sphère sensuelle mais aussi à l'histoire du Brésil et notamment aux rapports entre dominants colonisateurs et dominés colonisés, rapports pouvant atteindre le paroxysme de l'extermination des Amérindiens ou celui non moins inhumain de l'esclavage. Il ne faut toutefois pas exclure dans l'évocation des rapports de domination, le souci prédominant chez Clark de convoquer le Brésil contemporain sous sa forme militaire et dictatoriale, bien que les propositions dont il est question ici, aient toutes eu lieu pendant son exil en France. Quoiqu'il en soit, la problématique de la domination est bien au centre de la démarche de Lygia Clark.

L'autre dimension évidente dans cette proposition est la référence à l'œuf, qui relie directement cette proposition à Tarsila do Amaral, qui fut l'initiatrice de ce motif anthropophage. Le fait qu'il soit associé à l'image du suaire est encore plus transparent dans cette relation à l'anthropophagie féminine initiale qui va être encore plus convoquée par Lygia Clark dans les propositions suivantes.

### **L'incorporation anthropophage : propositions *Nounou Anthropophagique* et *Cannibalisme* (1973)**

Les deux propositions *Nounou anthropophagique* et *Cannibalisme* furent réalisées dans le cadre de travaux pratiques effectués par Lygia Clark avec des étudiants volontaires, à l'UER 04 de la faculté d'arts plastiques et de sciences des arts de Saint Charles, à Paris en 1973. Voir la planche d'illustrations n° 31, illustrations de n°1 à 9.



*Cannibalisme* est une proposition collective où un participant est placé au centre, allongé au sol en position passive. Il est vêtu d'une combinaison avec poche ventrale et capuche aveuglante. Les quatre autres participants aux yeux bandés vont s'approcher, s'accroupir et l'entourer, puis vont le découvrir tactilement et dévorer ce que contient la poche ventrale, à savoir des fruits. La relation à l'anthropophagie ne peut pas être plus transparente.

L'autre proposition, *Nounou anthropophagique* a eu beaucoup de publicité à travers le film vidéo qui a été réalisé en 1973 par deux enseignants de Paris I associés à Lygia Clark, Anne-Marie Duguet et Roualdès qui furent les pionniers de l'enseignement de la vidéo à l'UER 04 Panthéon-Sorbonne, Université Paris I. Il y avait là aussi un participant à la place centrale et passive. Il va être progressivement emmaillotté, englouti dans un cocon tissé par une dizaine de participants attroupés et agenouillés autour de lui, qui dévident chacun, une bobine de fil de couleur qu'ils retiennent dans leur bouche, comme des insectes tisserands dont la bave emprisonne leur proie. A propos de cette proposition voici ce que disait Clark :

« Ma bouche s'ouvre, mandibule au sol : il en sort une substance qui me suffoque. [...] Je la reconnais comme étant la substance que l'on retire de l'enfant à sa naissance. [...] Bouche qui le dévore dans la carence de l'aliment, appropriation du pénis comme partie intégrante de mon corps. [...] Je suis un être anthropophage [...]. Toute création résulte de cette forme de vomissement (bave) ou de cannibalisme (repas cannibalique). D'où découle bien plus qu'une communication »<sup>921</sup>.

## **Déni persistant de l'anthropophagie**

La preuve de l'adhésion de Clark à l'anthropophagie est maintenant plus que probante car proclamée par l'artiste et pourtant Coëllier ne veut toujours pas lui donner la place qui lui revient en noyant le fait revendiqué dans une relation d'enseignement réalisée dans des conditions particulières pour transmettre :

« Le système de pensée plastique que l'artiste a mis en place depuis les propositions. L'œuvre construit une enveloppe, une limite entre la perception intérieure et une extériorité principalement animée par les autres, tout en inscrivant celle-ci comme lieu de relations multiples de soi à l'autre. [...] Ce fantasme de l'avalement transforme le passif en proie et le désigne à la digestion sans parcellisation [...] Si l'ingurgitation fantasmée par enveloppement se lit comme un cocon, la forme contient en soi une promesse de futur, de développement. En cela, bien que l'anthropophagie soit revendiquée par la culture brésilienne comme fondement d'une

---

<sup>921</sup> Suely Rolnik, « Lygia Clark et la production d'un état de création », *L'art au corps*, Marseille RMN, 1996, pp. 277-283.

appropriation des autres cultures, la relation de pouvoir inscrite est peut-être à mettre au féminin et en regard de l'échange particulier entre la mère et l'enfant. Elle peint la société de consommation-communication en montrant l'individu ligoté mais relié par une multiplicité de contacts (par un réseau de liens) »<sup>922</sup>.

Nous assistons ici à une remarquable interprétation subjective par Coëllier de la proposition la plus ouvertement anthropophage de Clark. Coëllier trouve encore le moyen de replacer cette proclamation anthropophage de Clark dans une relation entre la mère et l'enfant ? Puis, elle l'associe à la société de consommation-communication qui ligoterait l'homme par le réseau de liens ?

Coëllier demeure toujours aussi européocentriste dans sa perception de la démarche anthropophage de Clark. Il faut sans doute comprendre ce déficit de compréhension de Coëllier vis à vis de la revendication anthropophage de Clark, comme un évitement, une démarche dénégatrice visant à obérer la charge irréductible qu'elle contient et manifeste, car celle-ci ne correspond décidément pas aux canons esthétiques européens véhiculés par Coëllier.

Pour la rendre recevable, il fallait que Coëllier trouve un palliatif acceptable, politiquement correct et en relation avec la problématique de l'enveloppe qui sert de fil directeur à son analyse du travail de Clark. Il demeure toutefois tangible que cette première explicitation par la relation mère-enfant reste superficielle et que la seconde qui associe ces propositions à une dénonciation de la société de consommation ne résiste pas à l'analyse de fond. L'anthropophagie féminine de Lygia Clark échappe à l'entendement de Sylvie Coëllier, qui l'évacue systématiquement par l'incompréhension fondamentale de ses ressorts : Sylvie Coëllier s'obstine à ne jamais prendre en compte le contexte non occidental mais brésilien dans lequel est immergé Clark et elle refuse toute implication artistique de Lygia Clark dans l'anthropophagie et dans sa revendication féminine.

---

<sup>922</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, pp. 149-150.

## 6- Appropriations de l'antipsychiatrie de Ronald Laing

### Lygia Clark et l'antipsychiatrie

Examinons pour l'heure, le tournant de la démarche de Clark qui s'oriente vers l'antipsychiatrie et l'art-thérapie. Sylvie Coëllier cite une lettre à Hélios Oiticica datée du 31 mars 1971 qui indique que cette décision d'œuvrer avec l'art-thérapie et l'antipsychiatrie a été prise peu avant. Lygia Clark écrit en juin 1971, un texte dans laquelle elle mentionne ses lectures sur l'antipsychiatrie et son promoteur Ronald Laing (1927-1989)<sup>923</sup>. Il semble que Lygia Clark ait lu à cette période un certain nombre d'ouvrages écrits par Ronald Laing<sup>924</sup> tout en restant lucide sur son propre rôle, quand elle déclare dans ce texte de 1971 que : « Je ne veux pas être psychanalyste, mais je désire mettre mon travail (artistique) à la disposition des gens qui pourraient s'en servir dans ce domaine »<sup>925</sup>. Il y a donc un intérêt manifeste chez Lygia Clark pour les conceptions antipsychiatriques de Laing qui abondent dans l'évolution du travail de l'artiste devenue une pionnière de l'art-thérapie. Selon Sylvie Coëllier :

« Il demeure clair que c'est le sens même de son travail qui lui a donné des qualités exploratoires relatives à la psychologie des profondeurs. Autrement dit, le matériau d'artiste de Lygia Clark s'est fait analogue à ce qui est questionné dans les expériences psychothérapeutiques. Prenant conscience de ce fait, Lygia Clark laisse le but thérapeutique plus qu'artistique gagner irréversiblement »<sup>926</sup>.

Selon Sylvie Coëllier, il faudrait alors penser que c'est la thérapeutique elle-même qui deviendrait le matériau et l'aboutissement logique de son art. La conviction de Sylvie Coëllier provient de ce que Lygia Clark va approfondir ses connaissances théoriques et

---

<sup>923</sup> *Id. ibid.*, p. 167.

<sup>924</sup> Laing, Ronald & Cooper, David, *Raison et violence*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1960 ; Laing, Ronald, *La politique de l'expérience*, Stock, Paris, 1967.

<sup>925</sup> *Lygia Clark*, Catalogue de l'exposition rétrospective, 1997-98, Réunion des Musées Nationaux, Marseille-Barcelona-Porto-Bruxelles, p. 271.

<sup>926</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, pp. 34-35.

pratiques des formes de thérapie qu'elle expérimente<sup>927</sup>. Cette évolution va se poursuivre jusqu'à sa disparition précoce en 1988.

La conviction de Sylvie Coëllier laisse de côté toute référence à l'anthropophagie dans cette assimilation par Lygia Clark des références à Ronald Laing, David Cooper et Aaron Erston, dans cette intégration des thérapies antipsychiatriques, où elle ne voit qu'un processus de substitution de l'artistique par le thérapeutique, ce qui revient à une réduction caractéristique du travail de Lygia Clark. En effet, il faudrait réévaluer ce processus à la lumière de la digestion anthropophagique de l'antipsychiatrie par Lygia Clark. Rappelons au passage que l'anthropophagie initiale d'Oswald de Andrade avait déjà digéré à sa façon la psychanalyse de Sigmund Freud, de Jung et de Ferenszy.

En ce sens, la démarche thérapeutique et artistique de Lygia Clark prolonge le vif intérêt d'Oswald de Andrade pour la psychanalyse, notamment pour certains ouvrages de Freud comme *Totem et tabou*. Au-delà d'un engouement contemporain pour l'antipsychiatrie et ses hauts lieux comme la clinique de La Borde, la démarche de Lygia Clark s'enracine dans une expérimentation déjà ancienne à travers ses "propositions", ce qui lui avait permis d'aborder beaucoup de rapports à l'inconscient, aux troubles mentaux et aux inhibitions vécues par ses semblables bien avant qu'elle ne rencontre les théories antipsychiatriques de Laing, qui vont nourrir ses expériences en tant qu'approches convergentes de la psychologie des profondeurs, non sans rester autonomes et distinctes.

Ronald Laing lui-même prônait une distance et une recherche expérimentale ouverte, pour ouvrir une nouvelle voie, différente de celle de la psychiatrie traditionnelle, pour explorer et comprendre la maladie mentale, ce qui le distinguait des autres dissidents de l'antipsychiatrie beaucoup plus radicalisés, comme Franco Basaglia (1924-1980) à Trieste, en Italie. Laing refusait le titre de "Pape de l'antipsychiatrie" dont son ami et collaborateur David Cooper (1931-1986) voulait l'affubler et dans un de ses livres tardifs, Laing remettait en cause une partie non négligeable de ses travaux initiaux<sup>928</sup>, montrant ainsi sa capacité à se remettre lui-même en question. Par sa notion de "Nœud" qu'il a développé vers 1970, il a ouvert la voie à la réflexion analytique de

---

<sup>927</sup> *Id. ibid.*, pp. 38-39.

<sup>928</sup> Laing, Ronald, *Sagesse, déraison et folie*, Seuil, Paris, 1985.

Gilles Deleuze (1925-1995) et de Félix Guattari (1930-1992) qui vont embrayer sur la notion de l' "Anti-Œdipe"<sup>929</sup>, quand il déclare :

« Je voudrais donner ici une idée du nœud dans lequel se trouvait bloqué un jeune homme de vingt-trois ans lorsque je l'ai vu pour la première fois. Je le présente comme un exemple de l'intériorisation d'une situation familiale impliquant plusieurs générations et conduisant encore à un diagnostic de schizophrénie. Bien entendu, je simplifierai énormément les choses. Ce jeune homme se fait de lui-même l'idée suivante : Côté droit, masculin ; côté gauche, féminin. Le côté gauche est plus jeune que le côté droit. Les deux côtés ne se rejoignent pas. Détails fournis par la psychanalyse et d'autres sources : Sa mère lui a dit qu'il ressemblait à son père, son père lui a dit qu'il ressemblait à sa mère. Conséquemment, d'une part (ou, comme il disait, par son côté droit) il était homosexuel passif et d'autre part (ou comme il le disait, par son côté gauche) une lesbienne mâle »<sup>930</sup>.

*Nœuds* est un livre déroutant, qui déchiffre sous forme d'assertions toutes simples des interactions psychiques qui peuvent exister avec les autres ou à l'intérieur de soi-même. La forme du livre atteint parfois la poésie. Le livre met en scène un homme et une femme, Jack et Jill dans des courts textes pointant sur les nœuds mais aussi les chiasmes qui se forment parfois entre êtres humains :

« Je ne m'estime pas. Je ne puis estimer quelqu'un qui m'estime. Je ne puis estimer que quelqu'un qui ne m'estime pas. J'estime Jack. *Parce qu'il ne m'estime pas.* Je méprise Tom *parce qu'il ne me méprise pas.* Seule une personne méprisable peut estimer quelqu'un d'aussi méprisable que moi. Je ne puis aimer quelqu'un que je méprise. Du fait que j'aime Jack, je ne puis croire qu'il m'aime. Quelle preuve pourrait-il me donner ? »<sup>931</sup>.

Certains nœuds ainsi décrits par Laing aboutissent à des situations d'équilibre dans lesquels l'un et l'autre peuvent trouver satisfaction. Il en est ainsi de cette situation en forme de chiasme :

« Ils jouent au jeu. Ils jouent à ne pas jouer au jeu. Si je leur montre que je le vois, je briserai les règles et ils me puniront. Je dois jouer leur jeu qui consiste à ne pas voir que je vois le jeu. »<sup>932</sup>.

Le chiasme schizoïde peut aboutir à l'ambivalence, dont il existe trois types : l'ambivalence affective<sup>933</sup> ; l'ambivalence intellectuelle<sup>934</sup> ; l'ambivalence de la volonté<sup>935</sup>. Pour Laing, la schizophrénie n'est pas déniée mais devient une voie naturelle de guérison à travers l'expérience psychotique qu'il qualifie de "métanoïa"<sup>936</sup> : la folie est un voyage intérieur, seul moyen de fuir l'aliénation de la société. Au total, qui peut

---

<sup>929</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *L'anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972.

<sup>930</sup> Laing, Ronald, *Nœuds*, Stock, Paris, 1970, p. 31.

<sup>931</sup> *Id. ibid.*, p. 33.

<sup>932</sup> Définition du chiasme : procédé stylistique qui consiste à placer les éléments de deux groupes formant une antithèse dans l'ordre inverse de celui que laisse attendre la symétrie. In *Petit Larousse*.

<sup>933</sup> Exemple : le patient réalise simultanément des états psychiques opposés, amour/haine, attirance/répulsion, désir/rejet, séduction/agression, fusion/séparation.

<sup>934</sup> Expression d'une phrase et de son contraire: « je suis le fils de ma mère, mais je ne suis pas son fils ».

<sup>935</sup> Exemples d'ambivalence: « je veux manger, mais aussi ne pas manger ; je veux sortir de l'hôpital, mais je résiste à toute tentative de sortie ».

<sup>936</sup> Laing, Ronald, *Nœuds, op. cit.*, 1970, p. 33.

affirmer que l'environnement (familial et affectif) est la cause unique du trouble ? En effet, on peut imaginer qu'une communication pathologique dans une famille peut être aussi la réponse de la famille à l'émergence primaire des symptômes psychotiques du patient. Laing refuse de situer l'origine des troubles chez la mère du schizophrène car cela a pour conséquence une culpabilisation de la mère ou des parents du patient par les soignants, et entraîne la disqualification de l'équipe thérapeutique par les parents eux-mêmes<sup>937</sup>, situation que Laing redoute et veut dépasser. Clark de son côté, va tenter de s'approprier les "nœuds" dans ses "propositions sensorielles" qui questionneront le "moi", le "ça" et leurs conflits internes.

### **Appropriation de l'anti-Œdipe : Contexte propice**

Pour situer ce bruit de fond historique qui sert d'arrière plan à ce développement de l'antipsychiatrie, nous citerons Michel Foucault (1926-1984) dans sa préface à *L'Anti – Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

« Pendant les années 1945-1965 (je parle de l'Europe), il y avait une certaine manière correcte de penser, un certain style du discours politique, une certaine éthique de l'intellectuel. Il fallait être à tu et à toi avec Marx, ne pas laisser ses rêves vagabonder trop loin de Freud, et traiter les systèmes de signes -le signifiant- avec le plus grand respect. Telles étaient les trois conditions qui rendaient acceptables cette singulière occupation qu'est le fait d'écrire et d'énoncer une part de vérité sur soi et son époque. Puis vinrent cinq années brèves, passionnées, cinq années de jubulations et d'énigmes. Aux portes de notre monde le Vietnam, et évidemment, le premier grand coup porté aux pouvoirs constitués. Mais à l'intérieur de nos murs que se passait-il exactement ? Un amalgame de politique révolutionnaire et antirépressive ? Une guerre menée sur deux fronts - l'exploitation sociale et la répression psychique ? Une montée de la libido modulée par le conflit des classes ? C'est possible. Quoi qu'il en soit c'est par cette interprétation familière et dualiste que l'on a prétendu expliquer les événements de ces années. Le rêve qui, entre la Première Guerre mondiale et l'avènement du fascisme, avaient tenu sous son charme les fractions les plus utopistes de l'Europe – l'Allemagne de Wilhelm Reich et la France des surréalistes - était revenu embrasser la réalité elle-même : Marx et Freud éclairés par la même incandescence »<sup>938</sup>.

Foucault se pose de manière très pertinente la question de savoir s'il s'agissait d'une reprise du projet utopique de la modernité européenne des années trente, à l'échelle cette fois – là, de la pratique historique ? Ou bien y a-t-il eu au contraire un mouvement vers les luttes politiques qui ne se conformaient plus au modèle prescrit par la tradition marxiste ? Vers une expérience et une technologie du désir qui n'étaient plus

---

<sup>937</sup> Lévy-Soussan, Pierre, *Psychiatrie*, Estem-Med-Line, 2002, p. 174.

<sup>938</sup> Foucault, Michel, « Préface à l'Anti-Œdipe », *Dits et écrits II*, texte n° 189, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 (1<sup>e</sup> édition 1994), p. 133.

freudienne ? A ces questions Foucault s'empresse de démontrer en quoi le livre de Deleuze et Guattari apporte plus que des réponses de circonstance :

« *L'Anti-Œdipe* montre, tout d'abord, l'étendue du terrain couvert. Mais il fait beaucoup plus. Il ne se dissipe pas dans le dénigrement des vieilles idoles, mais il s'amuse beaucoup avec Freud. Et, surtout, il nous incite à aller plus loin. Ce serait une erreur de lire *L'Anti-Œdipe* comme la nouvelle référence théorique. [...] Il ne faut pas chercher une "philosophie" dans cette extraordinaire profusion de notions nouvelles et de concepts surprises : *L'Anti-Œdipe* n'est pas un Hegel clinquant. La meilleure manière, je crois de lire *L'Anti-Œdipe*, est de l'aborder comme un "art", au sens ou on parle d'art érotique, par exemple. S'appuyant sur les notions en apparence abstraites de multiplicités, de flux, de dispositifs et de branchements, l'analyse du rapport du désir à la réalité et à la "machine" capitaliste apporte des réponses à des questions concrètes »<sup>939</sup>.

Cette approche spécifique de ce livre "comme un art" que recommande Foucault permettra de comprendre l'enjeu fondamental : répondre à la question de savoir comment introduire le désir dans la pensée, dans le discours, dans l'action ? De là découlent selon Foucault trois adversaires auxquels le livre est tenu de faire face :

1) « Les ascètes politiques, les militants moroses, les terroristes de la théorie, ceux qui voudraient préserver l'ordre pur de la politique et du discours politique. Les bureaucrates de la révolution et les fonctionnaires de la Vérité. 2) Les pitoyables techniciens du désir, les psychanalystes et les sémiologues qui enregistrent chaque signe et chaque symptôme, et qui voudraient réduire l'organisation multiple du désir à la loi binaire de la structure et du manque. 3) Enfin, l'ennemi majeur, l'adversaire stratégique (alors que l'opposition de *L'Anti-Œdipe* à ses autres ennemis constitue plutôt un engagement tactique) : le fascisme. Et non seulement le fascisme historique de Hitler et de Mussolini qui a su si bien mobiliser et utiliser le désir des masses, mais aussi le fascisme qui est en nous tous, qui hante nos esprits et nos conduites quotidiennes, le fascisme qui nous fait aimer le pouvoir, désirer cette chose même qui nous domine et nous exploite »<sup>940</sup>.

*L'Anti-Œdipe* a pour sous-titre *Capitalisme et schizophrénie* et le second volume sera *Mille plateaux*. Ces deux livres ont été écrits en collaboration entre le psychanalyste Félix Guattari et le philosophe Gilles Deleuze. *L'Anti-Œdipe* a été publié en 1972, et il avait pour intention de ne plus redéfinir le désir comme manque, ce qui aux yeux des deux auteurs constituait une erreur majeure, car pour eux : « L'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire »<sup>941</sup>. Les deux auteurs pensent que ce n'est pas la folie qui doit être soumise à l'ordre social, mais que le monde moderne en général et l'ensemble du champ social en particulier qui doivent être réinterprétés à la lumière de la singularité du fou. Pour Deleuze et Guattari :

---

<sup>939</sup> *Id. ibid.* , pp. 135-37.

<sup>940</sup> *Id. ibid.* , p. 138.

<sup>941</sup> Guattari, Félix, *Ecrits pour l'Anti-Œdipe*, Paris, Léo Scheer, coll. « Lignes & manifestes », 2004, p. 43.

« L'inconscient ne délire pas sur Papa -- Maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours sur un champ social »<sup>942</sup>.

Selon les deux auteurs, seule la force du désir ou la dimension de l'événement que montre le désir garantit la libre configuration des singularités et des forces en mesure de mettre l'histoire en mouvement.

### **Rupture avec l'orthodoxie freudienne et appropriation du désir**

Il ya donc rupture avec l'orthodoxie freudienne qui réduit l'inconscient à n'exister que dans le champ familial auquel Deleuze donne le nom de "Familialisme". Pour lui, la psychanalyse a découvert un concept intéressant mais l'a confiné au petit cercle familial et au triangle exclusif "enfant - papa – maman ". Dès lors, tout ce qui émane de l'enfant - pensées, paroles, comportements - est interprété exclusivement comme relevant de sa relation avec ses parents. Pour Deleuze et Guattari, l'inconscient et l'imaginaire de l'enfant sont constamment influencés par le monde et les groupes sociaux, les identités qui composent ce monde. En conséquence, ce n'est donc pas le champ social de l'enfant et sa vision du monde qui doivent être interprétés en fonction de la relation affective de l'enfant à ses parents, mais ce qui doit être analysé, c'est le rapport affectif à ses parents qui est la traduction de son propre délire sur le champ social : « L'amour des enfants pour leur mère répète d'autres amours d'adultes à l'égard d'autres femmes »<sup>943</sup>.

Nous pouvons relier *L'Anti-Oedipe* par une généalogie culturelle et intellectuelle qui, depuis Sigmund Freud et l'expansion de la psychanalyse, passerait par Wilhelm Reich (*La fonction de l'orgasme*), par Herbert Marcuse (*Eros et civilisation*), par Michel Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique*), par Ronald Laing et l'antipsychiatrie (*La politique de l'expérience*) ou encore David Herbert Lawrence (*Eros et les chiens*). *L'Anti-Oedipe* de Deleuze et Guattari appartient à ces œuvres qui, à l'instar de la réflexion de quelques penseurs contemporains comme Michel Foucault, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard (1929-2007), conduisirent à réévaluer la question du pouvoir, notamment pour savoir comment le pouvoir répressif peut être intériorisé par les opprimés. Premier grand livre philosophique écrit dans le contexte de Mai 1968, il eut un écho retentissant (mais fut décrié par la plupart des psychanalystes,

---

<sup>942</sup> Guattari, Félix, *op. cit.*, p. 45.

<sup>943</sup> *Id. ibid.*, p. 46.



majoritairement hostiles à son égard), pourtant, ce livre n'en conserve pas moins sa force virulente bien longtemps après le délitement des espoirs et des convictions portés par ces évènements, témoins cette citation de Deleuze :

« Le désir n'a pas pour objet des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse, en y introduisant des coupures, des captures, désir toujours nomade dont le caractère est d'abord le "gigantisme" [...]. Bref, les milieux sociaux ou biologiques font l'objet d'investissements de l'inconscient qui sont nécessairement désirants ou libidinaux, par opposition aux investissements préconscients de besoin et d'intérêt. [...] En vérité, la sexualité est partout : dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont un homme d'affaires fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat, etc. Et il n'y a point besoin de passer par des métaphores, pas plus que la libido, de passer par des métamorphoses. Hitler faisait bander les fascistes. Les drapeaux, les nations, les armées, les banques font bander beaucoup de gens. Une machine révolutionnaire n'est rien si elle n'acquiert pas au moins autant de puissance de coupure et de flux que ces machines coercitives »<sup>944</sup>.

## **Appropriation de l'Anti-Œdipe par Lygia Clark**

Il est permis de penser que ce contexte d'effervescence sociale a bien été aussi déterminant dans l'influence que ce livre exerça sur Lygia Clark, dans la mesure où l'artiste était engagée dans une démarche militante depuis plusieurs années, dès l'arrivée des militaires au pouvoir par la force au Brésil. Exilée en France, comment n'aurait-elle pas réagi à la montée en puissance de la remise en question de la société occidentale qui a connu son apothéose avec les évènements de mai 1968. Sa démarche artistique avait déjà intégré les théories antipsychiatriques de Laing et Lygia Clark était en relation avec Félix Guattari et ses collaborateurs de la clinique de La Borde dès avant les évènements de mai 1968. Pour autant, il est nécessaire de rechercher les apports nouveaux que Lygia Clark a pu rencontrer et assimiler à la lecture de *L'Anti-Œdipe*, qui auraient pu abonder dans le sens de sa démarche artistique et de ses convictions idéologiques. Ici encore, nous citerons Michel Foucault :

« Je dirais que *L'Anti-Œdipe* (puissent ses auteurs me pardonner) est un livre d'éthique, le premier livre d'éthique qu'on ait écrit en France depuis assez longtemps (c'est peut-être la raison pour laquelle son succès ne s'est pas limité à un "lectorat" particulier) : être anti-Oedipe est devenu un style de vie, un mode de pensée et de vie. Comment faire pour ne pas devenir fasciste même quand (surtout quand) on croit être un militant révolutionnaire ? Comment débarrasser nos discours et nos actes, nos cœurs et nos plaisirs du fascisme ? Comment débusquer le fascisme qui s'est incrusté dans notre comportement ? Les moralistes chrétiens cherchaient les traces de la

---

<sup>944</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, éd. de Minuit, 1973, chap. 4 (« Introduction à la schizo-analyse »), § 2 (« L'inconscient moléculaire »), p. 348.

chair qui s'étaient logées dans les replis de l'âme. Deleuze et Guattari, pour leur part, guettent les traces les plus infimes du fascisme dans le corps »<sup>945</sup>.

Cette perception de *L'Anti-Œdipe* permet selon nous de comprendre l'importance que cet ouvrage a sans aucun doute exercé sur Lygia Clark, dans le renforcement de ses convictions sur le rôle du corps et du sensoriel dans ses "propositions" pour aider ses contemporains à lutter contre l'oppression, aussi bien celle des dictateurs brésiliens que celle des représentants de l'ordre établi partout en France, en Europe et ailleurs, par la libération de leur sexualité, par la résolution de leurs conflits psycho-cognitifs inhibiteurs et par la satisfaction de leurs désirs.

Ainsi, les deux auteurs de l'ouvrage affirment que l'individu pratique doit être vu comme le résultat de la répression sociale, c'est-à-dire de la structuration des forces actives de l'inconscient dans les formes historiques de l'homme et du monde. Plus précisément, comme l'effet d'un processus d'enregistrement social des formes fluides de la vie pulsionnelle, qui donnerait naissance simultanément à l'individu, à la famille, à la structure économique, au mode de production, etc. En définitive, si l'homme et la structure se font face depuis des siècles, dans un rapport spéculaire infini, ce serait sur fond de cet enregistrement répressif, de cette structuration qui est le fond matériel de tous nos systèmes de représentation. Cette structuration "Homme-Monde" n'est pas un fantasme, une illusion de la conscience, une strate idéologique parmi d'autres se superposant au réel pour le masquer, elle est réelle, elle est *du réel*. Car :

« Les individus et le monde, les forces du travail et le capital, le sujet et la structure existent réellement et s'objectivent dans une matérialité institutionnelle irréductible entièrement animée d'énergie »<sup>946</sup>.

Mais la notion révélée par les auteurs de *L'Anti-Œdipe* qui trouve sans doute le plus grand écho chez Lygia Clark est sans nul doute la "Machine Désirante" ce dont certaines "Propositions" seront révélatrices :

« C'est que le désir n'est jamais trompé. L'intérêt peut être trompé, méconnu ou trahi, mais pas le désir. D'où le cri de Wilhelm Reich : non, les masses n'ont pas été trompées, elles ont désiré le fascisme, et c'est ça qu'il faut expliquer. [...] Il arrive qu'on désire contre son intérêt : le capitalisme en profite, mais aussi le socialisme, le parti et la direction du parti »<sup>947</sup>.

## **Appropriations du "désir machiné" et du "sexe non humain"**

---

<sup>945</sup> Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 134.

<sup>946</sup> Fourquet, François, « Analyse institutionnelle, L'Idéal historique », *recherches n°14*, 1974, p. 23.

<sup>947</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, éd. de Minuit, 1973, chap. 3 (« Sauvages, barbares, civilisés »), § 10 (« La représentation capitaliste »), p. 306.

Sur la machine désirante, Gilles Deleuze répondait ceci à Claire Parnet dans ses *Dialogues* :

« On nous objecte qu'en soustrayant le désir au manque et à la loi, nous ne pouvons plus invoquer qu'un état de nature, un désir qui serait réalité naturelle et spontanée. Nous disons tout au contraire : *il n'y a de désir qu'agencé ou machiné*. Vous ne pouvez pas saisir ou concevoir un désir hors d'un agencement déterminé, sur un plan qui ne préexiste pas, mais qui doit être lui-même construit. Que chacun, groupe ou individu, construise le plan d'immanence où il mène sa vie et son entreprise, c'est la seule affaire importante. Hors de ces conditions, vous manquez en effet quelque chose, mais vous manquez précisément des conditions qui rendent un désir possible »<sup>948</sup>.

Ce constructivisme définit spécifiquement le mouvement "Schizo-analytique" que les deux auteurs opposent à la psychanalyse "œdipienne". Pour eux, il vise la "Chaosmose"<sup>949</sup> définie comme bain de jouissance atteignable par n'importe quel individu et respectant l'intégrité de tous, ce que Jean Oury (1926-2014) qualifie d'"eutopie", c'est-à-dire : production de bien-être non comme norme mais comme recherche de chacun, à partir de sa propre assise entre tous, comme constitution par chacun de son propre milieu :

« Le narrateur continue sa propre affaire, jusqu'à la *patrie inconnue, la terre inconnue* que seule, crée sa propre œuvre en marche, la *Recherche du temps perdu in process*, fonctionnant comme "machine désirante" capable de recueillir et de traiter tous les indices. Il va vers ces nouvelles régions où les connexions sont toujours partielles et non personnelles, les conjonctions, nomades et polyvoques, les disjonctions incluses, où l'homosexualité et l'hétérosexualité ne peuvent plus se distinguer : monde des communications transversales, où le sexe non humain enfin conquis se confond avec les fleurs, terre nouvelle où le désir fonctionne d'après ses éléments et ses flux moléculaires »<sup>950</sup>.

Deleuze et Guattari approfondissent donc leur rupture avec la psychanalyse œdipienne et sa notion de castration féminine, par leur insistance portée sur la "machine désirante" et le "sexe non humain" :

« Au contraire, l'inconscient moléculaire ignore la castration, parce que les objets partiels ne manquent de rien et forment en tant que tels des produits par les flux, au lieu de les refouler dans une même coupure unique capable de les tarir ; parce que les synthèses constituent des connexions locales et non spécifiques, des disjonctions inclusives, des conjonctions nomades : partout une transsexualité microscopique, qui fait que la femme contient autant d'hommes que l'homme, et l'homme autant de femmes, capables d'entrer les uns avec les autres, les unes avec les autres, dans des rapports de production de désir qui bouleversent l'ordre statistique des sexes. Faire l'amour n'est pas faire qu'un, ni même deux, mais faire cent mille »<sup>951</sup>.

Cette conception du sexe non humain, rompant avec celles de Freud qui étaient castratrices et misogynes, est susceptible d'avoir eu plus qu'un écho favorable chez Lygia Clark, mais bien de l'avoir incitée à approfondir ses "propositions sensorielles"

---

<sup>948</sup> *Id. ibid.* , pp. 380-381.

<sup>949</sup> Jeu de mot ou mot valise associant "osmose" et "chaos".

<sup>950</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *op. cit.* , pp. 383-84.

<sup>951</sup> *Id. ibid.* , pp. 351-352.

dans le sens du dépassement des inhibitions sexuelles, des représentations masculin/féminin, pour aller dans la voie d'un art thérapeutique et désaliénant. Deleuze et Guattari insistent toujours sur le recentrage indispensable à effectuer qui concerne l'importance déterminante du désir faisant irruption dans les champs sociaux :

« C'est dans l'écroulement général de la question - qu'est-ce que ça veut dire ? - que le désir fait son entrée »<sup>952</sup>.

Cette citation apparaît comme le meilleur indicateur de l'ancrage de cette réflexion centrale dans *L'Anti-Œdipe*, qui s'inscrit dans le mouvement intellectuel, social et politique du moment : il n'est pas ici nécessaire d'insister sur le contexte révolutionnaire de libération sexuelle qui accompagna les événements de mai 1968, qui ne se résumèrent pas au simple fait que leur événement déclencheur fut une grève avec occupation des locaux de la faculté de sociologie de Nanterre le 22 mars 1968, dont la principale revendication était d'imposer la mixité hommes/femmes dans la cité Universitaire. La grève était impulsée par un certain Daniel Cohn-Bendit (1945). Ce fut l'étincelle à partir de laquelle se développa un mouvement de fond qui s'attaqua aux fondements de la société patriarcale et occidentale, à la famille, à toutes les formes d'autorité, à toutes les formes d'oppression et déboucha sur une libération généralisée des mœurs et de la sexualité.

### **Appropriation de l'art-thérapie par Clark**

Il n'est pas abusif d'y voir comme une toile de fond dans laquelle la démarche d'art-thérapie de Lygia Clark vient presque comme naturellement s'y inscrire, du simple fait de la rencontre de l'évolution de sa démarche artistique et de son intérêt pour l'antipsychiatrie telle qu'elle s'approfondit dans la démarche conjointe de Deleuze et Guattari. L'inscription féminine de la démarche de Lygia Clark n'est pas non plus à démontrer, confère les citations de Sylvie Coëllier par rapport au concept d'invention artistique relié à la condition historique de l'artiste femme, en 1<sup>e</sup> partie de son étude sur Lygia Clark. L'ensemble de la démarche féminine de Lygia Clark peut être lu à la lumière du contexte historique des années soixante-dix qui voit la cristallisation des revendications féminines s'affirmer, se généraliser à travers la structuration des mouvements féministes comme le MLF, à travers les luttes pour la légalisation de la contraception puis de l'avortement.

---

<sup>952</sup>*Id. ibid.*, p. 130.

Un des sommets de ce mouvement fut atteint lors du procès de Bobigny, intenté en 1972 contre les médecins et infirmiers de la Clinique des Lilas qui y avaient pratiqué des avortements par la méthode Karman d'aspiration du fœtus, et contre leurs patientes sur lesquelles ils l'avaient pratiquée. La remise en question du patriarcat passait par ces revendications et l'abrogation de la loi de 1920, assimilant l'avortement à un crime, dimension misogyne qui avait atteint son paroxysme pendant la période de l'Etat français (1940-44) quand le gouvernement du Maréchal Pétain avait renforcé l'arsenal répressif à tel point que des sages-femmes ayant pratiqué des avortements clandestins furent guillotonnées à cette époque. Mais alors comme s'interroge Deleuze :

« Comment inventer, réinventer les puissances du singulier dans toute vie, au-delà de ses qualités et de ses aléas particuliers, sans les fondre dans une masse indifférenciée ? Comment croire au monde comme source de ces mouvements inédits qui traversent les villes et nos manières de les habiter ? C'est là le problème de la *Minorité* comme puissance du peuple à venir chez Kafka ; c'est aussi la question melvinienne d'un espace dynamique où les singularités peuvent se recomposer comme un "mur de pierres non cimentées, où chaque élément vaut pour lui-même et pourtant par rapport aux autres : isolats et relations flottantes, îles et entre-îles, points mobiles et lignes sinueuses" [...] »<sup>953</sup>.

Déjà effleure le concept deleuzien du "rhizome" qui sera comme le fil rouge pour relier ce droit au mouvement et au désir que les deux auteurs cherchent à introduire et à imposer dans le concept même du "politique" et de la "dignité démocratique", notamment quand Deleuze souligne :

« Les sociétés modernes civilisées se définissent par un procès de décodage et de déterritorialisation. Mais, ce qu'elles déterritorialisent d'un côté, elles le reterritorient de l'autre »<sup>954</sup>.

Cette conception "immanentiste" de la démocratie ne portant plus sur le contrat social rousseauiste, ni sur la vérité d'Etat incontestable car soi-disant seule possible, en réalité incontrôlable, mais sur la recherche d'une politique du "virtuel", ouvrant le sens même du politique à une expérimentation irréductible :

« [...] Le problème n'a jamais consisté dans la nature de tel ou tel groupe exclusif, mais dans des relations transversales où les effets produits par telle ou telle chose (homosexualité, drogue, etc.) peuvent toujours être produites par d'autres moyens. Contre ceux qui pensent "je suis ceci, je suis cela", et qui pensent encore ainsi de manière *psychanalytique* (référence à leur enfance ou à leur destin), il faut penser en termes incertains, improbables : je ne sais pas ce que je suis, il y a tant de recherches ou d'essais nécessaires, non narcissiques, non œdipiens – aucun pédé ne pourra jamais dire avec certitude "je suis pédé". Le problème n'est pas celui d'être ceci ou cela dans l'homme, mais plutôt d'un devenir inhumain, d'un devenir universel animal : non pas se prendre pour une bête, mais défaire l'organisation humaine du corps, traverser telle ou telle

---

<sup>953</sup> Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993. p. 76.

<sup>954</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973, chap. 3 (« Sauvages, barbares, civilisés »), § 10 (« La représentation capitaliste »), p. 306.

zone d'intensité du corps, chacun découvrant les zones qui sont les siennes, et les groupes, les populations, les espèces qui les habitent »<sup>955</sup>.

## Relations entre le "rhizome" et les "propositions" de Lygia Clark

Dans la pensée de Deleuze et Guattari, un rhizome est un modèle épistémologique selon lequel l'organisation des éléments ne suit plus une arborescence pyramidale de subordination hiérarchique, mais au contraire où chaque élément peut affecter ou influencer tout autre, qu'elle que soit sa position réciproque. Dans le rhizome, il n'y a par conséquent pas de centre, comme dans la fameuse vision de la bibliothèque de Babel décrite par Jorge Luis Borges (1899-1986) dans l'*Aleph*<sup>956</sup>. Deleuze et Guattari le définissent comme suit en introduction :

« Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (N+ 1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à  $n$  dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait, (1 -  $n$ ). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser »<sup>957</sup>.

Cette spécificité rhizomique sert aux deux auteurs à rendre visible un système cognitif sans racine ni hiérarchisation, sans propositions plus essentielles que d'autres se ramifiant selon des dichotomies et des dualités strictes. Cette conception s'apparente à une sorte d' "anti-fondationalisme", si l'on peut accepter ce néologisme, selon lequel la structure de connaissance n'est pas dérivée au moyen de déductions logiques d'un ensemble de principes premiers, mais s'élabore plutôt et simultanément à partir de tout point, tout état de savoir, sous l'influence réciproque des différentes observations et conceptualisations. Cette configuration perpétuellement modifiable n'est pas pour autant dangereusement instable, car la structure rhizomique est assurée par des noyaux d'organisation et des lignes de solidification appelés "plateaux", d'où le titre des *Mille*

---

<sup>955</sup> Deleuze, Gilles, « Lettres à un critique sévère », *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1988, p. 21-22.

<sup>956</sup> Borges, Jorge-Luis, "El Aleph", *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, pp. 64-72.

<sup>957</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, « Introduction : Rhizome », in : *Mille plateaux, capitalisme ou schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 31.

*plateaux*, fixés par des groupes de concepts associés, qui définissent des territoires relativement stables à l'intérieur du rhizome<sup>958</sup> :

« Un plateau est toujours au milieu, sans commencement ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. Gregory Bateson se sert du mot "plateau" pour désigner quelque chose de très spécial : une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure »<sup>959</sup>.

Le concept du rhizome n'est donc pas seulement mieux adapté car décentré pour représenter la réalité. Dans cette visée "anti-fondationnaliste", s'illustre l'idée que les modèles sont des outils dont l'utilité sert de principal critère de vérité. La structure rhizomique de la connaissance est une méthode adoptée pour exercer une résistance contre tout modèle hiérarchisé qui traduit en termes épistémologiques une structure sociale oppressive. Cette résistance telle qu'elle se manifeste chez Lygia Clark est en résonance étroite avec cette conception de la structure rhizomique. Cette absence de hiérarchie et de centre au profit de la notion de milieu et de plateau, sans début ni fin, rend cette conception particulièrement intéressante dans le contexte des expérimentations poly sensorielles des "propositions" de Lygia Clark. Pour mieux le démontrer, nous citerons Lygia Clark :

« Je fais mes "propositions" là où on m'invite, dans la rue, chez moi, et même en enfer, s'il y a la possibilité ! J'ai reçu chez moi un groupe de cent personnes, de Grenoble, avec des Allemands, et encore un autre groupe de trente - cinq Américaines, qui se sont régalées avec mes "propositions". J'ai reçu ensuite une lettre de là-bas m'informant qu'elles étaient en train de reprendre à leur propre compte ce qu'elles ont vu ici, pour le communiquer à d'autres jeunes. C'est bien, non ? »<sup>960</sup>.

Cette démarche proliférante et horizontale se lit bien comme une analogie avec une structure rhizomique. De la même façon, la posture de Lygia Clark par rapport au marché de l'art rend compte de cette résistance à l'œuvre dans le rhizome, quand elle déclare :

« Quant à ma position a priori d'être contre les galeries et les musées, elle se justifie par le fait que cela n'apporte rien de positif, sauf à produire une nouvelle élite, et comme j'ai toujours lutté contre, je m'y refuse, malgré toutes les pressions que je subis en ce sens »<sup>961</sup>.

N'oublions pas la démarche anti-art défendue et assumée par Lygia Clark dans les années 1970-1980, pendant laquelle la plupart de ses "propositions sensorielles" eurent lieu en dehors du marché de l'art. Aussi faut-il étendre ce que l'on entend par résistance pour comprendre ce en quoi l'influence de *L'Anti-Œdipe* eut de déterminant sur

---

<sup>958</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

<sup>959</sup> *Id. ibid.*, p. 32.

<sup>960</sup> Lygia Clark, Lygia, *L.G.*, « Lettre à Oiticica Hélio, 20 mai 1970, p. 256.

<sup>961</sup> *Id. ibid.*, p. 257.

l'évolution du travail de Lygia Clark dans ses dernières années et ne pas penser comme semble le faire Sylvie Coëllier qu'il y eut seulement substitution du travail de l'artiste par celui du thérapeute.

Il y avait avant tout volonté de dépassement des formes institutionnalisées de l'art, rupture avec les statuts de l'artiste, de l'œuvre, de l'art. C'est assez proche de ce dont parle Foucault quand il déclare que la meilleure façon de lire ce livre, serait de l'aborder selon lui comme "un art", pour comprendre en quoi il répond à des questions secrètes, celles du désir dans la pensée, dans le discours et dans l'action, mais aussi comment il permet le dépassement de l'ordre établi et concourt à son renversement. Foucault ajoute que :

« Être anti-Oedipe est devenu un style de vie, un mode de vie et de pensée. Comment faire pour ne pas devenir fasciste même quand (surtout quand) on croit être un militant révolutionnaire ? Comment débarrasser nos discours et nos actes, nos cœurs et nos plaisirs du fascisme ? Comment débusquer le fascisme qui s'est incrusté dans notre comportement ? [...] Deleuze et Guattari, pour leur part, guettent les traces les plus infimes du fascisme dans le corps »<sup>962</sup>.

## Préoccupations libératrices chez Lygia Clark

Comment ne pas penser que Lygia Clark soit aussi vigilante dans ses propositions que Deleuze et Guattari dans la mesure où elle vise l'éradication de toute forme d'oppression, par ses actions corporelles, tactiles, qui prônaient avant tout la libération de l'autre, de son refoulé, de ses névroses, l'épanouissement de ses désirs, la réalisation de ce à quoi il ou elle aspirait ? Nous pouvons rapprocher Lygia Clark et Michel Foucault lorsqu'il établit un vrai programme anti-Œdipien qu'il considère comme un manuel ou un guide de vie quotidienne :

« - Libérez l'action politique de toute forme de paranoïa unitaire et totalisante ; - faites croître l'action, la pensée et les désirs par prolifération, juxtaposition et disjonction, plutôt que par subdivision et hiérarchisation pyramidale ; - affranchissez-vous des vieilles catégories du Négatif (la loi, la limite, la castration, le manque, la lacune), que la pensée occidentale a si longtemps sacralisées comme formes du pouvoir et mode d'accès à la réalité. Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniforme, le flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire mais nomade »<sup>963</sup>.

Là encore, beaucoup d'analogies existent entre ce code de conduite anti-œdipien et les méthodes de déshinhibition et de remises en questions proposées aux participants des "propositions" de Lygia Clark, portant sur le déconditionnement, la relation avec

---

<sup>962</sup> Foucault, Michel, *Dits et écrits II, texte n° 189*, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 133-136.

<sup>963</sup> *Id. ibid.*, p. 136.



l'intérieur du corps, ses flux, ses fluides, ses pulsions et la relation libératrice vers l'autre et le monde extérieur. Ces relations sont à relier avec l'anthropophagie, dont Clark se fait la continuatrice, tout en l'associant avec l'aspiration à la libération de la domination du patriarcat, et au-delà, à la lutte contre le fascisme de la dictature militaire brésilienne en arrière fond.

## 7- Confrontations entre Lygia Clark et l'Actionnisme viennois d'Otto Muehl

### L'AOO (Aktionsanalytische Organisation) et ses références

Compte tenu de la place grandissante de l'art-thérapie dans les propositions sensorielles de Lygia Clark, nous sommes amenés à nous poser les questions suivantes : Quelle est la part réelle de l'itinéraire personnel de Lygia Clark dans son orientation vers un art thérapeutique ? Dans quelle mesure est-elle influencée par des expériences de psychothérapies fréquemment à l'ordre du jour dans les milieux contestataires des années 1970 ?

Il est possible de faire un parallèle entre les propositions sensorielles de Lygia Clark et les pratiques thérapeutiques des Actionnistes viennois réunis en Autriche, autour d'Otto Muehl (1925-2013), Gunter Brus (1938), Erman Nitsch (1938) et Rudolph Schwaezkogler (1940-1969) qui procédaient à la même époque à des expériences esthétiques qui relevaient aussi de la psychothérapie intégrée à ces rituels, dans la communauté de Friedrichshof, près de Vienne, où va se développer l'expérience communautaire appelée AAO (pour Aktionsanalytische Organisation) fondée par Otto Muehl en 1971, inspirée par les textes de Wilhelm Reich (1897-1957), notamment *La révolution sexuelle*<sup>964</sup>. Reich était un sociologue et psychanalyste disciple de Sigmund Freud.

A la différence de Freud, Reich était persuadé de l'origine sociale des névroses et il développa la critique sociale qui n'était qu'implicite chez Freud. Partant de l'examen de la question cruciale des origines de la répression sexuelle, son livre *La révolution sexuelle* poursuit la réflexion entamée lors de l'écriture de *L'irruption de la morale sexuelle*<sup>965</sup>, tentative d'explication historique des troubles et des névroses d'ordre sexuel, fondée sur les recherches ethnologiques de Malinowski sur la vie sexuelle et les coutumes des Trobriandais. Reich développe l'idée que l'idéologie

---

<sup>964</sup> Reich, Wilhelm, *La Révolution sexuelle*, Paris, Christian Bourgeois, 1982.

<sup>965</sup> Reich, Wilhelm, *L'irruption de la morale sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1988.

sociale et la forme patriarcale et monogamique de la famille dans la société occidentale ont pour conséquence la répression sexuelle, conséquence qui est simultanément condition et but de cette famille.

## **La révolution sexuelle selon Wilhelm Reich**

Pour Reich, il ne saurait y avoir de véritable révolution sans révolution sexuelle, raison pour laquelle, en opposition avec Freud, il développa dans les années 1930, sa théorie fondamentale de la libido, d'où dérivait sa théorie énergétique de la sexualité. Dans cette théorie, Reich plaçait l'orgasme au centre de l'équilibre biologique, au cœur de la médecine psychosomatique : son postulat reposait sur l'orgone, l'énergie libératrice de l'orgasme rendant nécessaire la révolution sexuelle généralisée pour libérer l'humanité. Tout mauvais fonctionnement de l'orgasme détruirait l'équilibre biologique et conduirait à de nombreux dysfonctionnements somatiques et troubles psychiques. Reich s'orienta progressivement vers un système de pensée aux implications nombreuses, thérapeutiques, sociales et culturelles, qui le conduisit à supposer l'existence d'une source d'énergie cosmique, l'orgone, dont la réalité objective demeure problématique aux yeux de la communauté scientifique. Anti-autoritaire, il dénonça aussi bien le fascisme brun que rouge et connut une renommée posthume à l'égal d'Herbert Marcuse en devenant l'idéologue préféré de la jeunesse internationale pendant la période de mai 68.

## **Gestalt Thérapie**

Muehl associa la pensée de Wilhelm Reich à celle de la Gestalt Thérapie de Fritz Perls, à la thérapie bioénergétique d'Alexander Lowen et aussi à la thérapie du cri primal d'Arthur Janov, dans ce qu'il appela "l'Aktionsanalyse", nouvelle forme de thérapie provoquant une régression émotionnelle pour permettre une renaissance. Cette thérapie était d'abord individuelle au sein de la communauté, à côté de la sexualité libre, de la propriété commune, de l'éducation collective des enfants et de l'incitation à la création artistique. Ensuite s'établit le "Selbstdarstellung", forme d'expression individuelle devant la communauté réunie, à vocation thérapeutique. Muehl s'éloigna à travers l'AAO de l'actionnisme viennois qu'il considérait comme bourgeois. Comme symbole du refus par l'AAO de l'esthétique conventionnelle, tous ses membres étaient

tondus et portaient tous la même salopette à rayures blanches et bleues, mais rien à voir avec celle de Coluche. Voir la planche d'illustrations n° 33, illustrations n°1/2/3.

### **Analogie Otto Muehl/Karin Lambrecht**

Par ailleurs, il est possible de voir une appropriation ultérieure de l'actionnisme viennois par la femme-artiste brésilienne Karin Lambrecht (1957) qui se situe dans l'héritage néo-anthropophage des années 1990 : elle réalisa plusieurs performances pendant lesquelles avec l'aide de ses assistants, elle égorga des moutons pour réactualiser les rituels archaïques anthropophages, notamment dans *Mort, je suis à toi*, (1997), où deux nappes damassées, ayant appartenu à sa grand-mère russe, furent "peintes" par le sang des moutons. Il y a donc une certaine analogie avec la première "Aktion" d'Otto Muehl en 1962 intitulée *Die Blutorgel*, qui a eu lieu chez lui, avec Adolf Frohner (1934-2007) et Hermann Nitsch. Voir la planche d'illustrations n° 33, illustrations n° 4/5/6/7.

### **Distance entre Lygia Clark et Otto Muehl**

Il est facile de différencier les radicalités de Muehl établies au sein d'une communauté érigée en contre-société permanente, d'avec les expériences ponctuelles menées par Lygia Clark pendant les propositions sensorielles. Quoiqu'il en soit, l'intérêt de Lygia Clark pour les nouvelles thérapies expérimentées par l'antipsychiatrie à la clinique de la Borde est manifeste puisqu'il est démontré par la lettre que Lygia Clark écrit à Hélio Oiticica en 1971, en parlant du travail rémunéré que Jean Clay a tenté de lui trouver dans ce lieu. Ce qui est remarquable dans ce courrier, c'est le questionnement de Lygia Clark sur elle-même : « Pour quelqu'un comme moi qui a fait de l'art pour échapper à l'asile, aller y travailler, c'est incroyable »<sup>966</sup>. L'interrogation en forme de retour sur soi est manifeste, elle ne lui interdit pas d'être lucide à l'égard de sa propre subjectivité.

### **Relativisation de l'influence de l'antipsychiatrie sur Lygia Clark**

Il faut encore souligner que l'appropriation par Lygia Clark des théories thérapeutiques de l'antipsychiatrie l'a conduite à s'en imprégner sans toutefois adhérer à

---

<sup>966</sup> Clark, Lygia, *L.C, op. cit.*, p. 277.

tout à ce que prônaient Ronald Laing, David Cooper, Gilles Deleuze et Félix Guattari. L'amalgame serait alors réalisé et l'orientation ultime de sa pratique artistique lorsqu'elle regagne le Brésil et Rio en 1976, serait lue à travers un filtre exclusif par trop réducteur. C'est pourtant ce que semble faire Sylvie Coëllier. Cette dernière souligne qu'à son retour à Rio, Lygia Clark passe alors aux expérimentations sur des individus hors groupe. Pour ce faire ajoute-t-elle, elle invente et aménage des objets composés selon les matériaux et procédés déjà utilisés auparavant dans ses "propositions"<sup>967</sup> : filets et sacs en plastique, coquillages, tubes de carton, coussins "légers/lourds", couvertures et housses remplies de billes de polystyrène, qu'elle nomme "Objets relationnels"<sup>968</sup>, probablement comme l'a révélé Thierry Davila, en référence aux "objets transitionnels" de Winnicott et à Mélanie Klein, pour ses "objets partiels"<sup>969</sup>. Lygia Clark met en contact ces "objets relationnels" avec les patients ou plutôt les participants volontaires en état de relaxation :

« Il y a deux ans, en 1978, j'ai fait des expériences d'utilisation d'objets relationnels. Au début, je les utilisais en appliquant la méthode de Sapir, par laquelle je suis passée à Paris »<sup>970</sup>.

Ce qui semble indiqué, c'est que Lygia Clark s'est appropriée la méthode de Sapir, thérapeute qui a élaboré des méthodes de relaxation et adopté les méthodes de Balint, soit la première méthode mise au point en Angleterre, sur la relation psychologique entre médecins et patients. Balint était un psychiatre et psychanalyste très proche de Mélanie Klein. Pour étayer sa vision du travail de Lygia Clark, Sylvie Coëllier mentionne un texte écrit en 1980 faisant état de son travail dans lequel la composante artistique aurait pratiquement disparu, à moins, dit-elle que :

« Nous n'en lisons les traces dans le fait qu'elle pose son travail comme expérimental et que ce dernier est nommé comme *une période de structuration du self* à la façon dont elle définissait auparavant chaque phase de son travail artistique. Pourtant, bien que l'on puisse parler d'expérimentations, il s'agit plus de pratique que de création ; il s'agit de don à l'autre mais non du développement de sa propre invention. Ce n'est plus Lygia Clark qui accouche de son œuvre ; elle se fait l'accoucheuse de l'artiste chez le malade »<sup>971</sup>.

## **Parallèle entre Lygia Clark et *Fluxus***

Il est bien sûr facile de répondre à ces assertions qu'elles semblent réductrices, dans la mesure où, à la même époque, les "anartistes" ont abondé dont les non-pratiques

---

<sup>967</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 39.

<sup>968</sup> Lygia Clark, Lygia, *L.C. op. cit.*, p. 279.

<sup>969</sup> Davila, Thierry, « Lygia Clark, la relation thérapeutique », *L'art Médecine*, Paris, RMN, 1999, p. 91.

<sup>970</sup> Clark, Lygia, « Lettre à Guy Brett », *L.C. op. cit.*, p. 38.

<sup>971</sup> Coëllier, Sylvie, *Lygia Clark, op. cit.*, p. 39.

artistiques étaient proches de celles de Lygia Clark, faut-il ici citer le mouvement *Fluxus*, dont les membres comme Allan Kaprow voulaient réconcilier l'art et la vie, quand Joseph Beuys déclarait que tout homme est artiste, quand les artistes conceptuels comme Joseph Kosuth remettaient radicalement en question l'œuvre, l'artiste et le marché de l'art ? Il est clair que la posture de Lygia Clark tout en étant proche de ces artistes s'en démarque aussi d'une manière spécifique, mais participe à cette ultime transgression des académismes opérée par ces avant-gardes tardives de la modernité. Ainsi, sa démarche n'en demeure pas moins artistique quoiqu'en puisse dire Sylvie Coëllier, qui semble n'avoir pas connaissance des postures radicales incarnées par ces artistes et par Lygia Clark. Aussi quand Sylvie Coëllier justifie sa réduction par la citation de Lygia Clark disant :

« Ne soigne pas un psychotique comme un fou, mais au contraire comme un artiste sans son œuvre »<sup>972</sup>.

Il faut sans doute y voir la confirmation de ce qui vient d'être dit, par rapport à la démarche d'anartiste de Lygia Clark. En corollaire, Sylvie Coëllier renforce ce soi disant renoncement à toute pratique artistique par le fait que cela correspondait au moment où Lygia Clark paradoxalement se dégage de son rôle de thérapeute au profit d'un psychanalyste travaillant en tandem avec elle : « Avec l'aide d'un psychanalyste, elle décide enfin à abandonner complètement son travail de thérapeute »<sup>973</sup>.

Cet abandon, souligne-t-elle a lieu en février 1988, peu de temps avant sa mort par infarctus le 26 avril 1988 à 68 ans. Là encore, cet argument n'est pas en soi convainquant, mais au contraire infirmerait sa vision des choses. En effet, le fait que Lygia Clark ait choisi de se désengager de sa pratique exclusivement thérapeutique pourrait démontrer une réorientation de son travail artistique brutalement interrompu par sa mort subite : non pas un ultime renoncement à l'art- thérapie, mais au contraire, un nouveau seuil franchi par l'artiste, mais là, qui pourrait l'affirmer ?

### **Appropriation anthropophage ou influence directe du *Body art* chez Clark ?**

Il faut donc approfondir l'analyse de toute la carrière artistique de Lygia Clark pour étayer sa spécificité et son unicité singulière échappant aux réductions

---

<sup>972</sup> Clark, Lygia, « lettre à Guy Brett », *L.C. op. cit.*, p. 338.

<sup>973</sup> Lygia Clark, *L.C. op. cit.*, p. 357.

postmodernes. Pour ce faire il faut ici rappeler que la référence explicite à l'anthropophagie est ainsi revendiquée par Lygia Clark, depuis la fin des années 1950, ce que semble évacuer ou pour le moins ignorer Sylvie Coëllier. Lygia Clark donna à ce concept un sens nouveau et corporel dans le cadre de son appropriation des démarches artistiques européennes et américaines contemporaines, par la notion d'"incorporation". L'organicité, l'altérité, le vide, le souffle vital, tous ces concepts et notions proposés à l'intérieur de l'objet sont désormais renvoyés à l'intérieur de la personne, du spectateur qui incorpore l'œuvre : « C'est l'homme devenu l'objet de lui-même » comme le dit Mário Pedrosa, moment spécifique où le vide, espace de projection, se fait étreindre, ingurgiter, incorporer par l'objet de la communication artistique contemporaine : le spectateur<sup>974</sup>.

Ce sens qui est déjà implicite dans son œuvre *Masques Abîmes* (1968), devient explicite avec *Cannibalisme* et *Nounou anthropophagique* (1973). Voir la planche d'illustrations n° 31, illustrations de n° 1 à 9. La réactivation du concept anthropophage souligne les divergences entre le travail de Lygia Clark et ceux de ses contemporains européens et nord-américains. Sur le plan conceptuel, sa notion personnelle de "l'incorporation" de l'objet par le spectateur constitue une prise de position radicalement autre par rapport au champ élargi de la sculpture et au *Body art*, au-delà de sa dimension novatrice dans ce retour au corps. L'incorporation est par contre une notion déjà présente chez Tarsila do Amaral, la filiation avec l'anthropophagie féminine est donc désormais certaine.

---

<sup>974</sup> Clark, Lygia, *Catalogue de l'exposition Barcelone, Marseille, Porto, Bruxelles, 1997-1998*, p. 23.

## 8- Appropriation des "propositions sensorielles" de Lygia Clark

### Digestion par Lygia Pape

De la même façon que Lygia Clark s'approprie les *Pénétrables* et les *Labyrinthes* d'Hélio Oiticica, Lygia Pape va s'approprier les *propositions sensorielles* de Lygia Clark, par un phénomène de vases communicants, par l'action du rhizome anthropophage proliférant, par proximité de démarches anthropophages. En 1979, dans le travail *Œufs de Vent ou Air de Poumons - Fenêtre*<sup>975</sup>, elle crée à partir de sacs en plastique et de balles en caoutchouc une sorte de tranchée avec des effets de lumière, de couleur et de transparence. Cette œuvre, constituée de matières fragiles, est, pour Lygia Pape, idéalement forte et représente un hommage au mouvement sandiniste qui vient alors de triompher de la dictature de Somoza au Nicaragua, à l'issue d'une longue et tragique guerre civile. Présentée à l'*Hôtel Méridien* à Rio de Janeiro, elle reçoit le nom de *Gavéa en Embuscade*<sup>976</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 34, illustrations n° 1 & 2. Il faut là aussi mettre en évidence le parallélisme entre Lygia Clark et Lygia Pape dans ce travail poly sensoriel, où les mêmes matériaux pauvres sont utilisés, dans des directions divergentes : Lygia Pape l'Anartiste fait directement référence à la révolution sandiniste qui vient de triompher du dictateur Somoza au Nicaragua, ce dans un pied-de-nez provocateur dirigé contre les généraux dictateurs toujours à l'œuvre dans son propre pays, le Brésil.

Lygia Pape fait preuve d'une préoccupation sociale constante et subversive dans plusieurs travaux comme, par exemple, *Nez et Langues*<sup>977</sup>(1995) ou *Ne Marchez pas sur le Fric*<sup>978</sup>(1996) se servant d'un jeu de mots avec "grama" qui signifie en argot brésilien : "fric" et "pelouse". Voir la planche d'illustrations n° 34, illustrations n°3 & 4.

---

<sup>975</sup> *Ovos de Vento ou Ar de Pulmões – Windo.*

<sup>976</sup> *Gavéa de Tocaia* (Gavéa est un quartier de Rio de Janeiro).

<sup>977</sup> *Narizes et Linguas.*

<sup>978</sup> *Não Pise na Grana.*



Dans le premier, elle explore la dichotomie entre ce que l'œil voit ou ce que le nez sent et ce que le corps ressent. C'est une installation qui se réfère aux campagnes contre la faim organisées dans le monde entier. Elle reprend l'idée de l'accumulation d'éléments suspendus, détournant ainsi l'étal des marchés traditionnels mais aussi celle des *Bodegones*, ces natures mortes ibériques fréquentes chez Frai Juan Sanchez Cotan à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ou chez Francisco de Zurbaran fin XVII<sup>e</sup> siècle, où les fruits, légumes et gibiers sont représentés ainsi suspendus comme à des potences au cadre même du tableau.

### **Digestion de la performance *gutaï* de Saburo Murakami par Lygia Pape : L'œuf, 1968**

Dans le cadre d'une des plus grandes manifestations environnementales<sup>979</sup>, intitulée *Apocalipsopoptèse*, organisée en 1968 par Hélio Oiticica à Rio de Janeiro, Lygia Pape conçoit et réalise une performance collective appelée *Œuf* : elle consiste dans l'extraction-naissance des trois participants hors de leurs œufs cubique et monochromes, rouge, blanc, bleu. Ces trois œufs, posés directement au sol, contiennent chacun, un participant qui va déchirer de l'intérieur la membrane en plastique tendue sur une structure rigide. Chaque participant possède un instrument de musique (maracas, cuica, flute), qui lui permet avant d'émerger, de manifester sa présence en animant l'œuf cubique. L'*Œuf* est une réappropriation du motif anthropophage de l'œuf initié par Tarsila do Amaral mais aussi une appropriation de cette fameuse performance *Passant à travers*<sup>980</sup> réalisée par l'un des membres du groupe japonais Gutaï, Saburô Murakami (1925-1996) qui franchit en force successivement une série de 8 écrans de papier en 1955. Voir la planche d'illustration n°36, p. 404, illustrations de n° 1 à 7.

---

<sup>979</sup> *Manifestações Ambientais.*

<sup>980</sup> *Passing through.*

## 9- Le corps collectif dans la performance par Lygia Pape : *Divisor*, 1968

### Contexte : le putsch et la dictature militaire (1964-1985)

Le coup d'état militaire de 1964 représente le plus fort ébranlement du projet de modernité de la société brésilienne au XX<sup>e</sup> siècle. La rupture du processus démocratique paya le prix exigé par la stratégie de consolidation et de réaligement économique du pays avec le bloc capitaliste dominé par les USA. Dans le contexte de la Guerre froide, la marche à contre-courant du Brésil s'inspirait entre autres objectifs, des fondements utopiques et sociaux latino-américains, influencés par la révolution cubaine de 1959. L'impact du putsch militaire et de la dictature qu'il instaura fut énorme sur la culture et la réaction des intellectuels et artistes brésiliens.

Sous l'état d'exception imposé manu militari par l'acte (anti) constitutionnel numéro "5" en 1968, l'"Inconscient politique", cette question posée par Frédéric Jameson (1934)<sup>981</sup> émerge en puissance dans le discours symbolique de l'art comme dans *Divisor* (1968), performance collective et politique de Lygia Pape, consistant à réunir 120 participants issus de toutes les minorités socioculturelles et ethniques de Rio de Janeiro, par une bâche blanche carrée de 30 mètres de côtés, trouée régulièrement pour permettre aux têtes des 120 participants de dépasser par ces perforations, occultant les corps en mouvement, pour symboliser collectivement et corporellement, la résistance à l'oppression de la dictature. Comme dans la logique du *Livre de la création*, l'action politique de *Divisor* se dispense de narration. Voir la planche d'illustrations n° 35, illustrations n°1/2/3/4.

Pour Lygia Pape, dénonciation et inscription de signaux alternèrent entre résistance violente et fausse passivité. Certaines évolutions radicales dans la production de Pape doivent être pourtant juxtaposées au putsch militaire de 1964. Une des

---

<sup>981</sup> Jameson, Fredric, *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.

stratégies défendues par l'art après 1964, selon Pape, fut de recourir aux mythes comme élément de convocation du politique. Par l'inclusion de la mythologie populaire contemporaine dans la résistance au régime militaire d'exaction, dans la résistance idéologique, tout fut utilisé : le carnaval, les concours de Miss, le football, le cinéma, les feuilletons, les religions afro-brésiliennes et bien sûr l'anthropophagie<sup>982</sup>.

Cela impliquait d'aborder des modes discursifs plus proches de l' "inconscient politique" dans l'œuvre de Lygia Pape, d'Antonio Dias, de Rubens Gerchman et d'Anna-Maria Maiolino. L'acceptation du mythe se transféra au néo-concrétisme à partir d'Ernst Cassirer et de Suzanne Langer. D'autres procédures vinrent de la valorisation du "mauvais goût" populaire comme forme d'affront à l'ordre dictatorial et bourgeois, comme les "objets de séduction". Les liens collectifs dans la performance *Divisor* de Lygia Pape évoquaient la force mobilisée par l'imaginaire collectif de l'anthropophagie : Oswald de Andrade l'avait proclamé : « Seule l'anthropophagie nous unit, socialement, économiquement, philosophiquement »<sup>983</sup>.

A l'opposé, le stalinien concrétiste Waldemar Cordeiro imposait la nécessité de rompre avec l'inexistence de l' "initiative autonome" des intellectuels et d'agir, soi-même, en "intellectuel organique". Cordeiro enrégimenta les artistes concrets de São Paulo avec une formation technico-industrielle par le concrétisme, comme seule forme d'initiative autonome relevant du statut d'intellectuel organique. Il déclarait être d'accord avec Gramsci, qui disait que :

« La culture ne parvient seulement à exister historiquement que quand elle crée une unité de pensée entre les simples, les artistes et les intellectuels »<sup>984</sup>.

Suivi par le poète concret Décio Pignatari, qui écrit :

« Il y avait une lutte féroce contre les institutions, une espèce de lutte entre communistes et trotskistes. La vision de Cordeiro était que tout peintre abstrait était un "trotskiste imminent, amateur et dangereux" [...] »<sup>985</sup>.

Ceci était complété par Omar de Barros Filho et Jùlio Tavares à l'adresse du critique d'art Mario Pedrosa:

---

<sup>982</sup> Pape, Lygia, « Déclaration », Rio de Janeiro, Funarte, 1980, mécanographie, p. 14.

<sup>983</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, 1929, *op. cit.*, p. 268.

<sup>984</sup> Gramsci, Antonio, « Les intellectuels et l'organisation de la culture », *Carnets de prison*, Paris, Gallimard, avec avant-propos, notices et notes de Robert Paris : 2. Cahiers n° 6 à 9, 1983, 770 p.3. Cahiers 10 à 13, 1978, 548 p. 4. Cahiers 14 à 18, 1990, 548 p. 5. Cahiers 19 à 29, 1992, 588 p. 6.

<sup>985</sup> Cocchiarale, Fernando & Geiger, Anna-Bella, « Interview de Décio Pignatari », *Abstractionnisme géométrique et informel : a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987, p. 74.

« Mario Pedrosa, opposé à Staline dans la III<sup>e</sup> Internationale, fut expulsé du Parti communiste brésilien quand il adhéra à la Ligue Communiste Internationale en 1931. Il fut tout à la fois Maïakovski, Eisenstein et Brecht, mais aussi Trotski et Ho Chi Min. Toujours il disait que "l'art était libération et vie" [...] »<sup>986</sup>.

Jusqu'à la fin de sa vie, Pedrosa s'intéressa au mode d'intégration de l'art à la vie dans une dialectique trotskiste. Le grand-père d'Hélio Oiticica, José Oiticica, fut un grand leader anarchiste qui fut à l'origine du déclenchement de la 1<sup>e</sup> grève générale au Brésil en 1919. En marge d'un dialogue ininterrompu avec Mario Pedrosa, Lygia Pape et Hélio Oiticica convergeaient vers cette inflexion anarchiste opposée à l'idée de progrès industriel dans l'art de Cordeiro et Pignatari.

Il y eut beaucoup de stratégies politiques adoptées par les artistes orientés dans la tradition constructiviste. Ainsi Lygia Clark écrivait pendant la dictature : « Si j'avais été plus jeune, j'aurais fait de la politique »<sup>987</sup>. Au Brésil, "faire de la politique", signifiait à cette époque d'avoir une place active dans la contestation du système de pouvoir totalitaire avec ses conflits, ou même s'engager dans la résistance à la dictature militaire.

Comme souvent au Brésil, l'historiographie officielle réduit la relation politique de l'art à l'affiliation partisane ou à l'adoption de signifiés et de représentations iconographiques. Pour illustrer cette équivoque, il arriva que les néo-concrétistes apparaissent comme apolitiques. Les néo-concrétistes donnaient peu de crédit à la politique de la forme comme dans le cas de *Divisor* de Lygia Pape, et étaient réfractaires au discours marxiste de l' "inconscient politique" de Jameson<sup>988</sup>.

## **Résistances néo-concrètes et néo-anthropophages à la dictature militaire**

Les artistes néo-concrets affirmèrent toujours le statut de sujet dans chaque participant à la réception active de la forme, comme dans les cas des *Bichos* et *Caminhando* de Lygia Clark, dans les *Bolides*, les *Parangolés* et les *Nucleos* d'Hélio Oiticica, et dans *Le Livre de la création* et dans *Divisor* de Lygia Pape. La subjectivité de l'expérience se complète seulement dans le transfert de l'action dynamique de la

---

<sup>986</sup> Barros Filho, Omar & Tavares, Julio, « Mario Pedrosa : exil, art et impérialisme », *Versus* n°17, décembre 1977.

<sup>987</sup> Clark, Lygia, « Nous sommes domestiqués » (1968), *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 31.

<sup>988</sup> Jameson, Fredric, *The political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, op. cit. , pp. 17-102.

structure vers l'autre, le participant, lui restituant de l'imaginaire politique. Cette décision politique réelle est un diagramme de la pleine vie civile, alors niée par l'état d'exception. Le *Divisor* de Lygia Pape est une alternative à la claustration sociale imposée par la dictature.

Sous le régime arbitraire d'après le putsch de 1964, la politisation de l'art au Brésil requit une attention soutenue aux trois niveaux d'efficacité, par l'émergence d'un art néo-anthropophage qui proposait de la participation dans les mouvements libérateurs par :

- a) un montage à la portée critique précise ;
- b) le développement de la capacité à communiquer de manière cryptée et ambiguë, pour garantir les conditions de lisibilité du message par le spectateur, tout en maintenant un certain degré d'illisibilité pour la censure militaire, avec des procédés métaphoriques, allégoriques, métalinguistiques, métonymiques, paradoxaux et ironiques, des mensonges comme action politico-linguistiques ;
- c) la création de nouvelles stratégies et espaces de communication avec le public. Cette dernière tactique pourrait être rapprochée de la stratégie de contention, *Strategy of Containment* de Jameson, dans laquelle le texte littéraire, artistique, esthétique réinscrit les "circonstances" dans la nécessité historique<sup>989</sup>.

La *Boîte de cafards*<sup>990</sup>, (1967), de Lygia Pape présente les insectes épinglés selon un ordre modulaire, à la manière d'un entomologiste, mais plus encore, cela indique dans un moment politique spécifique, l' "ordre unifié" militaire, soit le signe du régime dictatorial et l'expression "sang de cafard", qui est le quotidien du peuple brésilien avec l'indice massif de dépréciation et d'insensibilité qu'il subit. Voir la planche d'illustrations n° 37, illustration n°1.

La *Boîte de cafards* est la métaphore ironique qui recourt à l'aversion de la « Bête la plus répugnante qui existe »<sup>991</sup>. Rappelons que ce type d'insecte est le principal protagoniste de la *Métamorphose* de Franz Kafka (1883-1924). Cet auteur dont le *Procès* fut souvent cité pendant la dictature militaire brésilienne pour traduire

---

<sup>989</sup> *Id. ibid.*, p. 32.

<sup>990</sup> *Caixa das baratas*.

<sup>991</sup> Pape, Lygia, « Entrevue avec Paul Herkenhoff », *Journal du Brésil*, 7 avril 1995.

aussi la situation judiciaire inique et ubuesque des opposants tels que Dilma Youssef<sup>992</sup>, arrêtés arbitrairement et expédiés devant les tribunaux militaires d'exception, sans instruction, sans défense, souvent après tortures, parfois avant exécution sommaire par les "Escadrons de la mort". La contamination du regardeur par des sensations éprouvées d'abjection, de répugnance, d'abaissement et de dépréciation provient de *l'inquiétante étrangeté*<sup>993</sup> freudienne produite par cette œuvre dérangement. La *Boite de cafards*, inscription de l'abjection dans les collections du musée, excite l'œil, lui transmettant par l'art, la répugnance à subir encore sa condition sociale aliénée, l'entraînant à se rebeller contre la dictature.

L'eschatologie ici ne s'imprègne pas dans l'acceptation philosophique du destin ultime des choses. Nouvelle mort métaphysique dans l'œuvre de Pape, les cafards produisent une crise au musée. Le visiteur se voit, alors en *borderline*. L'effet des cafards se produit dans l'intériorité du sujet qui ne s'identifie pas comme quelque chose d'extérieur, beaucoup moins avec l'art et son sens symbolique. Déstabilisé, le sujet vit une perte névrotique que Julia Cristeva (1941) définit comme hypothèse de dissolution de la volonté et du propre désir pour la répression et l'exclusion<sup>994</sup>.

### **1968 au Brésil : "Marche des 100.000", Acte institutionnel n°5", guérilla urbaine et artistique**

Au Brésil, "Mai 68" commença en avril 1968, avec la mort d'un étudiant tué par la répression de la dictature. Lors de la messe funèbre en sa mémoire le 2 avril 1968, la police montée chargea violemment les cortèges de protestation dans les rues de Rio de Janeiro. Le photo-journaliste Evandro Teixeira (1935) fit des photos exceptionnelles de ces affrontements que commémore un poème de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) :

« Ces photos accusatrices, tellement vivantes aujourd'hui comme alors, pour rappeler ou pour exorciser ? Au fur et à mesure que croissait les manifestations publiques à travers tout le pays, augmentait la répression avec des milliers d'étudiants emprisonnés »<sup>995</sup>.

---

<sup>992</sup> Actuelle Présidente de la République Fédérale du Brésil, ancienne guérillera emprisonnée, torturée pendant la dictature brésilienne.

<sup>993</sup> *Unheimlichkeit*.

<sup>994</sup> Cristeva, Julia, *Pouvoir de l'horreur, un essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 16.

<sup>995</sup> Drummond de Andrade, Carlos, « Devant les photos d'Evandro Teixeira », *Aimer c'est apprendre en aimant*, op. cit., p. 34.

Le 26 juin 1968 eut lieu la *Marche des 100000*, manifestation de masse contre la dictature militaire et l'état d'exception. Le 13 décembre 1968, la junte militaire édicta l'acte institutionnel n°5", qui suspendait toutes les garanties constitutionnelles au Brésil, marquant ainsi une aggravation énorme de la dictature, initiant les "années de plomb". Presqu'à la fin septembre 1968, Carlos Marighella (1911-1969) publia à Rio de Janeiro, le texte intitulé : « Quelques questions sur la guérilla au Brésil », basée sur la révolution cubaine, le marxisme léninisme et l'action de Che Guevara (1928-1967)<sup>996</sup>. Cette même année, Lygia Pape produisit la performance collective *Le Diviseur*. Face à la violence de la dictature militaire, les idées de Carlos Marighella pouvaient sembler prophétiques :

« La lutte de guérilla, à travers l'histoire, fut toujours un instrument de libération des pauvres et l'expérience prouva d'innombrables fois, que l'important est que sa valeur vient des mains des exploités »<sup>997</sup>.

Pour Hélió Oiticica, l'expérience du supra-sensoriel débouche sur "le problème de la liberté, du développement de la conscience individuelle", s'agrégeant à la nécessité de « libération des préjugés de conditionnement social auxquels est soumis l'individu »<sup>998</sup>. Au-delà de leurs différences, l'art et la guérilla se rejoignent dans la valeur attribuée à la liberté. La guérilla est un instrument de libération pour Marighella, alors que pour Mario Pedrosa : « l'art est un exercice expérimental de libération ».

*Le Diviseur* de Lygia Pape est une énonciation subtile, à travers l'imaginaire des participants, sans costume visible, de l'événement vécu comme la vitalité de leur diagramme social. Roland Barthes problématisa les formes d'écriture lors des événements de mai 1968 en France : « La parole, le symbole et la violence »<sup>999</sup>. Antonio Dias produisit un assemblage : *Histoire*, (1968), consistant dans un sac en plastique contenant les débris d'une barricade de rue, rendant compte de la violence des événements au Brésil. Dans sa *XIVe Thèse sur la Philosophie de l'histoire*, Walter Benjamin (1892-1940) affirma que l'histoire était :

---

<sup>996</sup> Marighella, Carlos, « Quelques questions sur la guérilla au Brésil », (1967), *Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 5 septembre 1968 p. 34.

<sup>997</sup> *Id. ibid.*, p.35.

<sup>998</sup> Oiticica, Hélió, « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien », *Aspiration au grand labyrinthe*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 105.

<sup>999</sup> Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1987, p. 57.

« L'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène, vacant, mais le temps saturé des *maintenants (Jetztzeit)* »<sup>1000</sup>.

Le *Diviseur* exorcise l'oppression par l'exercice expérimental de la liberté. L'événement pour Pape est ce qui s'historicise dans le présent, pour, dialectiquement, être ce qui se présente dans l'expérience critique de l'art. Lygia Pape participa à la marche des 100.000, qui compta bien d'autres artistes comme Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Nara Leão, Grande Otelo, Tonia Carrero, Clarice Lispector, Cacã Diegues, parmi des centaines d'autres. Pour Marighella, néanmoins, il y avait des limites claires dans la présence d'artistes dans le processus révolutionnaire :

« Les intellectuels constituent une avant-garde de résistance à tous les arbitraires, aux injustices sociales et à l'inhumanité terrible de la dictature. Ils étendent l'appel révolutionnaire et exercent une grande influence sur la population »<sup>1001</sup>.

La pensée de Marighella était connue du milieu artistique de Rio de Janeiro. Il y eut des corrélations avec les œuvres de Lygia Pape, d'Hélio Oiticica, de Lygia Clark, d'Anna-Maria Maiolino, de Cildo Meireles, d'Antonio Manuel, d'Arthur Barrio et d'Ivens Machado. Lors de son séjour aux USA en 1971, à New York, dans le cadre d'une bourse offerte par la Fondation Guggenheim, Hélio Oiticica possédait un exemplaire du *Mini-manuel du guérillero urbain*. Hélio Oiticica disserta sur les limites de la résistance civique dans son texte sur le *B 33 Bòlide caixa 18*, dit *Hommage à Cara de Cavalo* (1966). En dehors de la solidarité aux victimes, pour lui, le crime était, dans beaucoup de cas, l'unique forme de révolte possible pour beaucoup, surtout pour les lumpen-prolétaires, sous la vigilance d'un état policier. L'éthique d'Oiticica, paraît coïncider avec celle de Marighella qui disait en 1969 :

« Le guérillero urbain, néanmoins, diffère radicalement des délinquants. Le délinquant bénéficie personnellement de ses actions, et attaque indistinctement sans discriminer entre exploités et exploités, c'est pourquoi il y a tant de femmes et d'hommes parmi ses victimes quotidiennes »<sup>1002</sup>.

Néanmoins, Marighella préconisait que même incarcéré, le guérillero continue sa besogne contre la dictature. Aussi, quand ils étaient confinés dans les prisons, les prisonniers politiques enseignèrent les tactiques de guérilla aux prisonniers de droit commun<sup>1003</sup>, tactique préconisée par Hélio Oiticica. Lygia Pape révéla que :

---

<sup>1000</sup> Jennings, Michael, « Walter Benjamin: Sur les concepts d'histoire » in : *Selected Writings*, Cambridge, The Belnap Press of Harvard University Press, 2003, Vol. 1, 1938-1940, p. 395.

<sup>1001</sup> Marighella, Carlos, *Mini-manuel du guérillero urbain* (1969), New World Liberation front, 1970, p. 26.

<sup>1002</sup> *Id. ibid.*, p. 35.

<sup>1003</sup> Ceci est l'origine de la connaissance des tactiques de la guérilla urbaine parmi les trafiquants de drogue dans les favelas de Rio de Janeiro dans les années 1980 et suivantes, jusqu'à aujourd'hui.



« Mon cinéma marginal est une action dialectique. Être marginal, être en marge de la société, demeure encore comme un concert bourgeois. Le "Cinéma Marginal" sera un acte révolutionnaire d'invention, une nouvelle réalité, le monde comme mutation, l'erreur come aventure et découverte de liberté : films de 10 secondes, 20 secondes ... L'anti film »<sup>1004</sup>.

## Autres tactiques néo-anthropophages de guérilla artistiques

Arthur Barrio et Ivens Machado (1942) produisirent eux aussi des actions clandestines dans l'espace urbain public et institutionnel (comme le musée). Les *Trouxas* (1970) d'Arthur Barrio, ballots de linges ensanglantés et ligotés, abandonnés dans les lieux de passages, sur les places publiques, simulaient des corps d'opposants politiques exécutés par les escadrons de la mort et leur vision suscitaient des critiques déstabilisantes dans le public. Voir la planche d'illustrations n° 39, illustrations n° 4/5/6. De telles actions s'assimilent à la tactique de guérilla urbaine telle qu'elle était définie par Maraghilla en 1967 : « Le lancement de la guérilla doit constituer obligatoirement une surprise pour l'ennemi »<sup>1005</sup>.

Antonio Manuel édita un journal clandestin, avec des photos des manifestations et émeutes de 1968, il produisit *Clandestins* en 1973, journal quotidien et dazibao avec des manchettes altérées. Cildo Meireles produisit ses *Interventions dans les circuits idéologiques* (1970) qui étaient comme le *Diviseur* (1968) de Lygia Pape, des "tactiques de rues". Ces interventions consistaient dans le détournement des systèmes de circulation monétaires et de production de biens, pour s'approprier les circuits économiques, dans la logique opposée à celle des *ready-made* de Marcel Duchamp, où l'objet quotidien détourné est introduit dans le musée<sup>1006</sup> : les interventions de Cildo Meireles consistaient dans l'impression de slogans comme « *Yankees go Home!* » sur des bouteilles de Coca-Cola afin de les remettre en circulation dans les réseaux commerciaux. D'autres interventions prenaient la forme d'inscription de messages poétiques sur des billets de banque pour les remettre en circulation dans les circuits monétaires.

---

<sup>1004</sup> Pape, Lygia, *Cinéma marginal*, texte dactylographié, s/f, s/p., Archives Lygia Pape, MAM São Paulo, trad. Hugues Henri, 2014.

<sup>1005</sup> Maraghilla, Carlos, *Mini-manuel du guérillero urbain*, op. cit., p. 35.

<sup>1006</sup> Herkenhoff, Paulo, « Le ghetto labyrinthique : le travail de Cildo Meireles », *Cildo Meireles*, Londres, Phaidon, 1998, pp. 48-50.

Meireles n'avait pas lu Marighella, mais déclara que : « ses idées avaient imprégné l'art »<sup>1007</sup>. Pour Cildo Meireles, ses *Insertions dans les systèmes idéologiques* avec l'appropriation des systèmes de circulation du capital, étaient : « Anthropophagiques dans la relation au système industriel, qui est la métaphore la plus anthropophage du travail »<sup>1008</sup>. On ne saurait mieux dire pour démontrer la résurgence rhizomique de l'anthropophagie et sa capacité subversive réactualisée.

## **Appropriations de l'œuvre sans auteur chez Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica**

Dans ce processus de radicalisation artistique, le *Diviseur* de Lygia Pape peut être analysé comme un diagramme de mobilisation collective tout autant que comme modèle efficace et parallèle de guérilla urbaine théorisée au Brésil. Dans le *corpus* d'œuvres de Lygia Clark, le *Diviseur* se pense comme un immense plan monochrome blanc de la peinture. Il ne peut pas se réduire à l'idée physique de linéol ou à toute autre description utilitaire. Lygia Pape le décrit comme "étouffé". Pape n'imita jamais Malevitch. Le *Diviseur* est champ de lumière, au niveau zéro suprématiste de l'esthétique néo-concrète. Voir la planche d'illustrations n° 35, illustrations de n° 1 à 4.

Lygia Pape avait déjà affirmé que : « Le plan large a sa magie et s'y dissout »<sup>1009</sup>. Dans l'économie du *Diviseur*, l'expérience de l'espace vivant dispense de la démarcation de frontières intérieures, de territoires et de propriété. La machine sociale, telle que figurée par le *Diviseur*, serait donc une machine primitive, c'est-à-dire, déterritorialisée<sup>1010</sup>. Pape adopta une stratégie "dés-accumulative du non-objet", assez proche des propositions de Guy Debord sur la *Société du spectacle*<sup>1011</sup>. Le *Diviseur* est un lieu sans marge. Étendu au repos, sur le sol, le *Diviseur* se donne à voir comme structure géométrique de plan, et son organisation mathématique dans la distribution des fentes est encore un vide disponible à l'événement. La définition du *Diviseur* est en

---

<sup>1007</sup> Herkenhoff, Paulo, « Interview de Cildo Meireles », 30 décembre 1998, *Lygia Pape, Espacio imantado*, São Paulo, Pinacothèque d'état de São Paulo, 2012, p. 57.

<sup>1008</sup> Herkenhoff, Paulo, « Interview de Cildo Meireles », *op. cit.*, p. 58.

<sup>1009</sup> Herkenhoff, Paulo, « Interview de Lygia Pape », 7 avril 1995, *Lygia Pape, Espacio imantado, op. cit.*, p. 49.

<sup>1010</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe : capitalisme et schizophrénie*, (1972-1973), Paris, éd. De Minuit, 1995, p. 170.

<sup>1011</sup> Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967. « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. » (Première phrase de *La Société du Spectacle*).

relation avec celle du multiple. Un numéro *b* sera le diviseur naturel du numéro *a* qui est donc un multiple de *b*.

Pape réitère la démonstration que les propriétés de la division sont héritées de celles de la multiplication. Diviser et multiplier sont relatifs à la participation. Pape a abdiqué de l'idée d'auteur et sollicite l'action de l'"Autre"<sup>1012</sup>, telle que l'avait aussi proposé Lygia Clark dans son texte : « Nous proposons » :

« Nous sommes des proposeurs : nous traçons en nous un grand vide. Nous proposons de donner sens à ce grand vide »<sup>1013</sup>.

Après l'inflexion organique des *Bichos*, amorcée dès 1960, Clark va évoluer après sa découverte dans *Caminhando* en 1963, des possibilités multi-sensorielles d'une œuvre autonome, vers ses *Propositions sensorielles* où elle met en œuvre des situations collectives avec la nécessaire participation des spectateurs-acteurs : œuvre sans auteur, sorte d'art-thérapeutique, dans lequel la recherche de libération des inhibitions chez les participants est l'objectif implicite de la *Proposition sensorielle*.

Parallèlement, Hélio Oiticica dans ses *Parangolés* et ses *Labyrinthes* comme *Tropicalia*, (1967), poursuit lui aussi, cette idée d'"œuvre sans auteur", œuvre ouverte à son appropriation par le public, condition *sine qua non* de son effectuation. Voir la planche d'illustrations n° 38, illustrations de n°1 à 4. Ici, aussi bien chez Lygia Pape que chez Lygia Clark et Hélio Oiticica, cette notion d'"œuvre sans auteur" est bien une réactualisation de l'anthropophagie, dans l'appropriation de l'œuvre autonome et organique par la collectivité, c'est-à-dire les participants du *Diviseur* (1968), chez Lygia Pape, *des Masques sensoriels* (1967) et de *Nounou anthropophagique* (1973), chez Lygia Clark, *des Labyrinthes* (1971) et de *Tropicalia* (1968), chez Hélio Oiticica. Roland Barthes (1915-1980) disait à propos de la mort de l'auteur :

« *Je* n'est autre que celui qui dit *Je*, le langage connaît un sujet mais non une personne, et tel sujet, vide loin de sa propre énonciation qui le définit, est suffisant pour supporter le langage, c'est-à-dire, pour l'épuiser »<sup>1014</sup>.

Certaines recommandations énoncées par Carlos Marighella, dans « Quelques questions sur la guérilla au Brésil » en 1967, paraissent presque analogues à la mécanique politique du *Diviseur* de Lygia Pape, telles que la nécessité d'unité dans la lutte, l'organisation

---

<sup>1012</sup> Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2004, p. 66.

<sup>1013</sup> Clark, Lygia, « Nous proposons », 1968, *Lygia Clark*, Barcelone, Fondation Tapies & Marseille, Réunion de Musées nationaux, MAC & Porto, Fundação de Serralves & Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1997, pp. 175-177.

<sup>1014</sup> Barthes, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *op. cit.*, p. 71.

des forces du pouvoir, la valorisation de petites cellules et le déplacement permanent. Si le second *Ballet néo-concret* articulait des plans mobiles sur la scène, dans *Diviseur*, le grand plan blanc est comparable à un passage politique, comme la situation mouvante dans une favela à ses débuts, et depuis son passage par les rues de la cité, car comme le disait Carlos Marighella:

« Notre guérilla n'a pas de base fixe. [...] La guérilla brésilienne doit être éduquée par des opérations de mouvement »<sup>1015</sup>.

Le *Diviseur* peut être lu comme un diagramme de mobilisation collective des "petites cellules organisées" chères à Marighella. Comme dans le *Mini-manuel de guérilla*, les forces internes du *Diviseur* devaient s'organiser par une unité productive de l'effort. Les antagonismes se dissolvaient dans la dynamique interne de communication des participants ou se révélaient dans la direction de l'entropie du circuit. Les pulsions désagrégatives conduisaient le grand plan géométrique au collapsus, à la chute des participants et à l'absence frustrante de l'harmonie sociale.

Le *Diviseur* exprimait aussi l'expérience de la violence. L'énergie des participants du *Diviseur* articulait la tension dans la géométrie. Le plan primaire de peinture pouvait néanmoins, mobiliser les réponses collectives dans une "tactique de rue" de guérilla urbaine. Le *Diviseur* avance, le lieu vit. Il surgit comme le lieu d'un art qui ne pouvait aucunement être fixé dans les canons du marché de l'art. Le *Diviseur* est corps, peau, pores et porosité. Néanmoins, il n'existe pas sans le "corps vécu" de Maurice Merleau-Ponty. Alors, où commence le corps du *Diviseur* ? Difficile de répondre, dans la mesure où chaque participant à *Diviseur* garde pour lui sa sensation dans l'expérience relationnelle à l'œuvre<sup>1016</sup>.

Dans *Diviseur*, se sculpte un corps social et collectif, une double allusion à Joseph Beuys et à Lygia Clark. Joseph Beuys déclarait que « Tout le monde est artiste » et Lygia Clark ajoutait sa conception selon laquelle tout sujet projette du sens dans l'art<sup>1017</sup>. Ceci rejoint la position de Lygia Pape, pour qui tout individu exerce subjectivement le droit à l'égalité. Le *Diviseur* est une "constellation de moteurs", non comme automatisme corporel, mais comme énergie vitale du corps en tant que "moteur

---

<sup>1015</sup> Marighella, Carlos, *Mini-manuel de guérilla*, op. cit., p. 36.

<sup>1016</sup> Félica, Pierre, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, Paris, PUF, 2000. Félica fut le thérapeute avec qui Lygia Clark entreprit à Paris, sa psychanalyse dans les années 1970.

<sup>1017</sup> Pedrosa, Vera, « Lygia Clark, l'homme est le centre », *Courrier du Matin*, Rio de Janeiro, 30 mai 1968.

de l'œuvre", force qui émergeait déjà dans les *Ballets néo-concrets*. Peau vibratile, le lieu convulsif du *Diviseur*, où le langage se fait rumeur.

André Breton apportait dans *Nadja*, une nouvelle conception de la beauté : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas »<sup>1018</sup>. En écho, Marighella propose : « Ce que la guérilla doit faire est de convulsionner le champ »<sup>1019</sup>. Convulsé, le plan original du *Diviseur*, devient imprécis, surface mutante et informe. Dans ses moments a-géométriques, le *Diviseur* affirme que l'informe, question posée par Georges Bataille, est alors sa condition structurelle. Contre la négativité absolue de la dictature militaire, Pape reconstitue la porosité sociale.

Dans l'équation de Roland Barthes dans *Comment vivre ensemble*, l'équivalence se rencontre : "Habitation = Langage"<sup>1020</sup>. Le *Diviseur* semble s'imposer comme la "Maison de l'être" de Martin Heidegger (1889-1976)<sup>1021</sup> : à chacun sa fente dans le *Diviseur*, la fente ayant plusieurs sens, en particulier des connotations sexuelles.

## Confrontations de Christo, Serra et Pape

En revenant à la grande échelle, on pourrait répondre que s'il y a un éthos et une sensibilité brésilienne, ou plus spécifiquement "carioca", dans le travail de Pape, il y a chez elle, une qualité qui s'affirme en relation avec l'art international récent, en particulier dans l'art contemporain européen et nord-américain. Ceci n'est pas un appel au "Triste anachronisme du nationalisme" comme le chante Caetano Veloso<sup>1022</sup>. Tout au plus, c'est une tentative de stabiliser une hiérarchie de valeurs esthétiques ou tout du moins, de redresser une injustice historique. Sur ce point, il est nécessaire de se préoccuper d'un facteur de diversité, qui n'est pas impliqué dans un jugement de valeurs particulières.

Le *Diviseur* de Lygia Pape présente des analogies intéressantes à plusieurs niveaux contrastants, avec une autre structure en membrane faite six ans plus tard, dans

---

<sup>1018</sup> Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1967, 2 dernières lignes du récit.

<sup>1019</sup> Marighella, Carlos, « Quelques questions sur la guérilla au Brésil », *op. cit.*, p. 37.

<sup>1020</sup> Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 2002, p. 96.

<sup>1021</sup> Heidegger, Martin, « D'une conversation sur le langage entre un japonais et un penseur », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, p. 91.

<sup>1022</sup> Pape, Lygia, citée dans *L'état de São Paulo*, 5 mai 2004, p. 6.

la méconnaissance du travail de Lygia Pape : nous parlons ici d'*Ocean Front, Newport, Rodhe Island*, de 1974, conçu et réalisé par les artistes Christo Vladimiroff Javacheff (1935) et Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935-2009)<sup>1023</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 35, illustrations n°5 & 6. *Ocean Front* fut un des exploits techniques et logistiques des deux artistes qui prolongèrent ce curieux effet visuel basé sur l'emballage des reliefs d'un paysage. Réalisé à l'aide d'un voile de polypropylène blanc, amarré à terre, qui durant huit jours, recouvrit une vaste partie de la côte à la plage de King's Beach, à Newport, aux USA. Les énergies "naturelles" du travail de Christo et de Jeanne-Claude peuvent être comparées aux énergies "humaines" de Pape.

Il y a des personnes sur les photographies d'*Ocean Front*, mais à peine quelques techniciens et assistants des deux artistes, dont la tâche est d'installer une surface artificielle sur le site, exposée aux flux de la nature. Cette association de forces naturelles, lumière solaire et énergie marine des marées et des vagues, est présente d'une certaine façon, dans le *Diviseur* de Pape, mais elle est centrée spontanément sur l'énergie des corps humains. Il est révélateur que Christo et Jeanne-Claude aient revendiqué la nature professionnelle de leur projet, en sublimant un concept quasi puritain de "travail" comme l'écrit Christo :

« Trois cent personnes se sont usées, non parce que trois cents personnes jouaient avec la paperasse, mais parce que nous voulions travailler pour eux »<sup>1024</sup>.

Le *diviseur* de Lygia Pape, d'un autre côté que l'aspect politique de la performance, s'insère dans un éthos ludique, de loisir, de plaisanterie, on pourrait même dire de festif, un éthos profondément relié aux profondeurs du Brésil. Il y a aussi des différences entre l'échelle brésilienne et l'échelle nord-américaine. Tous les deux sont de grands pays, mais le Brésil est régi par des formes différentes de corps et d'espace. Dans la perspective de l'expérience du public, le *Diviseur* pourrait être comparé aux grandes sculptures de Richard Serra (1939) qui peuvent être pénétrées et parcourues comme *Clara-Clara*, installée au musée Guggenheim de Bilbao, au Pays basque espagnol en 1997. Voir la planche d'illustrations n° 35, illustration n°6.

Une sculpture réalisée par Serra, s'impose comme un monument indestructible, face aux matériaux flexibles et malléables du *Diviseur*. Les deux établissent une relation entre intérieur et extérieur. Dans le travail de Richard Serra, une arène intérieure est

---

<sup>1023</sup> Moraes de, Angelica, « Interview de Lygia Pape », *L'état de São Paulo*, 5 août 1997, p. 12.

<sup>1024</sup> Pedrosa, Mario, Monographie Funarte, *op. cit.*, p. 1.

accessible à travers un cheminement serpentant entre les plaques gigantesques d'acier korten dressées à la verticale, prolongeant le temps que demande l'incursion dans le labyrinthe, sans savoir quoi attendre enfin. "Dehors" et "Dedans" sont des états absolus chez Serra, alors qu'ils sont fluides dans le travail de Pape, et qu'ils s'y entrecroisent : les têtes des participants sont apparemment dehors, et le reste du corps en dedans, mais selon les mouvements de ces derniers, le contraire pourrait advenir. Dans la pièce de Richard Serra, le visiteur est confronté au travail en tant qu'individu, indépendamment des autres. Dans le travail de Pape, il est impossible pour chacun des participants d'éviter une interaction avec les autres, car tout mouvement contraire peut tout paralyser et avoir un effet sur tous les autres :

« Vous êtes donc obligé de [...] prendre une hauteur raisonnable où il est possible de passer la tête par une des fentes [...] j'imaginai déjà toutes ces têtes sans corps conversant les unes avec les autres, sur cet immense panneau blanc »<sup>1025</sup>.

Ce travail est paradoxal, il unit en divisant. Et néanmoins, le *Diviseur* n'efface ni l'individu, ni le collectif : il enveloppe les deux dans un état particulier d'énergie créative, comme dans le Carnaval, dans sa vérité naturelle.

---

<sup>1025</sup> Pape, Lygia, *Lygia Pape*, Monographie Funarte, *op. cit.*, p. 47.





## 5-APPROPRIATIONS DU VOLUME ET DE L'ESPACE

### 1-Appropriation de l'espace néo-concret

#### Manifeste du Néo-concrétisme et passage au volume en 1959

Pour comprendre les enjeux de l'espace pour les artistes néo-concrets, il est nécessaire de revenir au contexte du Manifeste du Néo-concrétisme. L'évolution décisive de Lygia Clark et de Lygia Pape est bien évidemment marquée par la rédaction et la proclamation du « Manifeste du Néo-concrétisme » par le critique Ferreira d'art Ferreira Gullar, parue en 1959, en couverture du supplément dominical du *Jornal do Brasil* du 22 mars, cosigné par Lygia Clark, Lygia Pape, Amilcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim et Théo Spanudis. Les sept signataires en appellent aux fondements de l'abstraction géométrique représentés par Kazimir Malevitch et Piet Mondrian, pour dénoncer les dérives contemporaines des artistes abstraits brésiliens considérés comme trop influencés par les conceptions rationalistes de Max Bill. La démarche des signataires peut apparaître comme revendication d'une orthodoxie s'appuyant sur les valeurs incontournables que sont Mondrian et Malevitch. En réalité, pour Lygia Clark, Lygia Pape et Helio Oiticica qui va les rejoindre, il faut parler ici d'un recentrage anthropophage qui tout en se revendiquant des pères fondateurs de l'abstraction géométrique, se l'approprient pour l'intégrer et la régurgiter dans leur démarche autonome.

## Intégration de l'espace plastique à l'espace réel

Un dénominateur commun dans la poïétique de tous les artistes néo-concrets était la recherche de l'intégration efficace de l'espace plastique avec l'espace réel. Pour ce faire, ils ont déplacé l'opposition entre la forme et le fond, restreinte aux limites physiques internes des œuvres, à l'intégration entre le travail et l'espace réel. Ce qu'ils proposaient était une nouvelle perception dans laquelle l'arrière-plan ne se limite pas aux dimensions objectives de la matérialité de l'œuvre, pour la suppression délibérée du cadre, dans des œuvres bidimensionnelles, et la base tridimensionnelle de celles visant au dépassement du dualisme existant entre l'espace conventionnel de l'art et l'espace réel, pour questionner la place de l'art et du monde.

En ce qui concerne cette question centrale dans la pratique du néo-concrétisme, Lygia Pape (en référence à son Ballet Néo-concret n° 2, présenté à Rio de Janeiro en 1959) la décrit ainsi:

« Lors de la représentation, un moment spécial a eu lieu, lorsque le volume rose a commencé à reculer vers l'infini noir, et soudain vous avez eu l'impression que la forme rose, qui était la matière, se transformait en espace, et le noir en forme. Un type d'ambivalence qui ressemble à ce qui s'est passé dans ma peinture »<sup>1026</sup>.

Ceci rappelle le procédé du *Push/Pull*<sup>1027</sup>, sensation de profondeur créée par le contraste de couleurs chaudes et froides utilisée par les peintres américains du Mouvement *Colorfield* comme Barbett Newman (1905-1970) et Mark Rothko (1903-1970), mais en fait, la préoccupation spatiale de Lygia Pape est différente de la leur, car ce qui l'intéresse est la dualité entre l'espace conventionnel de l'art et l'espace réel, c'est ce qui est au cœur des démarches communes de Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica.

La formulation de la question de ce dualisme se développe lentement, et à des degrés divers, dans la progression du groupe *Front* jusqu'au néo-concrétisme. Dans le cas du Pape, ce processus peut être observé dans son enquête sur les surfaces et les matérialités différentes au cours de cette période pionnière.

Ses peintures de la période *Front*, en dépit du fait de ne pas se baser sur les principes de séquençage formel, possèdent des caractéristiques qui sont éminemment concrétistes, avec une distinction claire entre la forme et le fond. La disposition dynamique des éléments formels de ces œuvres (carrés combinés avec des lignes

---

<sup>1026</sup> Dufrêne, Thierry, *Lygia Pape, op. cit., on line.*

<sup>1027</sup> Pousser-tirer.

diagonales qui se croisent, avec plusieurs directions angulaires par rapport à l'axe de la peinture) est en contraste frappant avec la régularité de son travail de la même période.

Ses reliefs explorent le séquençage, et cependant, ils s'intègrent dans un ensemble qui possède la solidité du pavage géométrique (carrés, rectangles, triangles) et des surfaces carrées en bois sur lesquelles elles sont collées, dans un ordre rythmique. Peint en deux ou trois couleurs, ces reliefs sont intégrés dans le mur (espace réel) comme s'ils faisaient partie de celui-ci. Leur intégration optique et rythmique est créée par un artifice chromatique: les côtés de couleur faisant contraste entre l'objet artistique et le blanc des murs, de la même façon la couleur sur le côté du plancher se détache du blanc sur la surface de l'œuvre. Ces deux pauses chromatiques entre la largeur et la surface du mur et les propriétés du matériau de l'œuvre provoquent un sentiment de continuité perceptive qui se pose paradoxalement, ce qui fait que les reliefs ressemblent à une protubérance géométrique sur les murs de l'espace d'exposition.

Auparavant, les Reliefs réalisés par Lygia Pape pendant sa période d'adhésion au groupe *Front* de Rio de Janeiro, sont emblématiques de son appropriation de l'art concret de Max Bill et d'Albers. La même économie des moyens plastiques, colorés et formels se retrouve au service d'une lente mais réelle émancipation vis-à-vis des fondateurs de l'art concret. Il y a un parallélisme indiscutable avec la démarche de Lygia Clark dès cette entrée en matière. L'évolution dont il est question ici est lisible dans le *Relief bleu et blanc*, de 1955-56, de 40 x 40 x 5 cm. Le bleu s'introduit en intrus dans le rythme des horizontales noires alternant avec le blanc du fond, pour guider le regard vers le hors champ, car le rebord du relief est bleu lui aussi. La rupture du plan chez Pape rejoint donc celle de Lygia Clark par d'autres moyens.

### **Abandon de la peinture et passage au volume**

Ainsi, ce phénomène spatial est-il particulièrement visible à ce moment précis, dans l'abandon par Lygia Clark de la peinture, avec ses notions optiques et rétinienne au profit de la sculpture qui induit nécessairement la tactilité et la corporéité amenant la participation active de l'artiste mais aussi du regardeur. Soulignons le parallèle presque simultané avec les démarches d'Hélio Oiticica et Lygia Pape, dans l'affranchissement du plan, de la surface, pour conquérir l'espace et l'autonomie de la forme tridimensionnelle dans l'espace. Cette évolution est déjà présente chez Clark, dans

les *Contre-reliefs* et les *Cocons* qui constituent une sorte de transition dans ce passage du plan au volume par le relief.

Ici encore, il faut souligner l'évolution convergente des démarches d'Hélio Oiticica avec ses *Bolides*, qui précèdent ses *Pénétrables* ; tout comme il faut signaler l'évolution parallèle de Lygia Pape qui crée son *Ballet néo-concret* et ses *Livres-objets*, à la même époque. C'est la dimension organique commune aux démarches de ces artistes qui sert de ciment anthropophage entre eux. Voir la planche d'illustrations n° 39, illustrations n°1/2/3.

### **Appropriation d'Alfredo Volpi par Lygia Pape**

Chez Lygia Pape, d'autres *Reliefs* de la même période déconstruisent le plan et son organisation statique de l'art concret en introduisant l'asymétrie et le mouvement par la généralisation des obliques. Cette perturbation délibérée des sages compositions de l'art concret est en relation avec l'appropriation par Lygia Pape vis-à-vis d'un peintre autodidacte brésilien nommé Alfredo Volpi (1896-1988). Celui-ci était le "Douanier Rousseau du mouvement moderniste brésilien". Il est né à Lucques en Italie, mais moins de deux ans plus tard, il a été amené par ses parents à São Paulo, où il a vécu pendant la plus grande partie de sa vie. Il était l'un des artistes les plus importants du soi-disant groupe naïf "Santa Helena". Voir la planche d'illustrations n° 16, illustrations n° 8/9/10/11/12.

Volpi était un peintre autodidacte, il débuta en produisant sa première peinture à l'âge de douze ans. Bien que ses premières peintures puissent ressembler, d'une certaine façon, à celles des artistes expressionnistes, à travers une influence précoce du peintre de paysage brésilien De Fiori, Volpi a rapidement adopté un style plus particulier, en utilisant des formes abstraites et géométriques par commutation et répétition peintes à l'huile et à tempéra. Il a commencé à peindre des façades de maisons d'une manière très stylisée et colorée, ces peintures ont ensuite été nommées les "Façades historiques" par les critiques d'art et ce thème récurrent est devenue omniprésent tout au long des années 1950, après une brève période "concrétiste" même si l'artiste lui-même n'a jamais reconnu faire partie du mouvement concrétiste en tant que tel. Les années 1960 ont vu le développement de ces motifs "petits drapeaux"<sup>1028</sup> pour lesquels Volpi est devenu

---

<sup>1028</sup> *Banderinhas*.

célèbre et qui trouve son origine dans le folklore brésilien : ces petits drapeaux sont un rendez-vous régulier de la populaire *Festa junina*, qui a lieu chaque année durant le mois de Juin. Volpi utilisera ce modèle "petit-drapeau" pour développer une généralisation croissante de combinaisons de couleurs et de composition équilibrée et rythmée qui finirait par faire de lui un des grands artistes brésiliens de son temps.

### **Volpi : faux autodidacte et anthropophage patenté ?**

Le peintre acquit une renommée nationale avec sa participation à la deuxième Biennale de São Paulo, remportant le prix du meilleur peintre brésilien partagé avec Di Cavalcanti très méprisant pour l'art de Volpi qu'il considérait comme "peintre du dimanche". Bientôt, Volpi est devenu connu comme l'un des plus importants peintres du XX<sup>e</sup> siècle au Brésil. Des expositions récentes (MAM São Paulo en 2006, Curitiba en 2007) ont montré comment Volpi, loin d'être un artiste autodidacte isolé, a en fait absorbé et assimilé des influences diverses au cours de sa carrière, en particulier celle de Josef Albers. Son utilisation de l'ancienne technique de la tempera montre également une connaissance des peintres de la Renaissance italienne. Volpi était en fait lui aussi un artiste anthropophage.

L'influence qu'il exerça sur Lygia Pape est lisible chez celle-ci à plusieurs titres et à plusieurs moments de cette période, mais aussi, comme nous le verrons, ultérieurement. Au cours de cette période inaugurale du groupe *Front*, l'influence de Volpi est particulièrement lisible dans le *Relief en bleu et rouge* (1955-56), 40 x 40 x 3, 05 cm. Là encore, l'organisation statique de la composition concrétiste est déstabilisée: la régularité des alignements de cubes rouges sur fond blanc est rompue par la fuite vers le bord inférieur de l'unique cube bleu.

Pape réitère en exécutant une xylogravure intitulée elle aussi *Tecelar* en 1955, de 60 x 45 cm, avec une accumulation de triangles isocèles négatifs/positifs imprimés sur papier "Japon" transparent, où se lisent les influences associées et intégrées d'Oswald Goeldi pour la xylographie et d'Alfredo Volpi pour l'accumulation des triangles. L'impression, suspendue dans l'espace anticipe sur l'évolution future de Pape. Plus tard, dans la même période *Front*, un grand dessin *Draw* (1957), de 89 x 65 cm, formé par un réseau régulier de lignes horizontales tracées à l'encre sur du papier "Japon" est savamment perturbé par les découpages de rectangles de dimensions et d'orientations variées repositionnés de travers sur leur emplacement d'origine, traduisant là encore la

digestion des œuvres d'Alfredo Volpi. Voir la planche d'illustrations n° 18, illustration n°1.

### **Murs reliefs: *Le Livre du Temps* (1961), *Le Livre de Lumière, Nuit & Jour* (1963)**

L'influence de Volpi sera lisible dans une œuvre magistrale de Pape appelée: *Livre du Temps*, de 1961, constitué de 365 pièces de bois de 16 x 16 x 5 cm, découpées et peintes, disposées régulièrement et collées au mur pour former un mur relief de 12 m sur 4. Ce modèle de mur relief sera repris en 1963, selon les mêmes principes pour : *Livre de Lumière, Nuit et Jour*, comprenant 365 pièces de bois de 16 x 16 x 1, 5 cm. Voir la planche d'illustrations n° 21, illustrations n°1/2/3/4. Ici encore, l'influence de Volpi est très présente. Lygia Pape y fera une dernière référence en 2003, dans une installation en rapport avec ses projets et cours sur l'architecture précaire des favelas. Cette installation s'appelait *Maison d'Alfredo Volpi*, reconstitution à l'identique d'une baraque de favela, en bois, tôle et parpaings de béton, de 400 x 300 x 250 cm, peinte avec la palette et une composition à base de surfaces géométriques qui évoquent Volpi.

### ***Bichos, Bolides et Boîtes* : Volumes organiques**

Dans le néo-concrétisme, la restauration des possibilités créatrices de l'artiste – qui n'est plus considéré comme un inventeur de prototypes industriels - et l'incorporation effective de l'observateur - qui devient une partie des œuvres en les touchant et en les manipulant - sont présentées comme des alternatives pour éliminer une certaine connotation technico-scientiste présente dans le concrétisme.

Ainsi, ce phénomène est-il particulièrement visible à ce moment précis, dans l'abandon par Lygia Clark de la peinture, avec ses notions optiques et rétinienne au profit de la sculpture qui induit nécessairement la tactilité et la corporéité amenant la participation active de l'artiste mais aussi du regardeur. Soulignons le parallèle presque simultané avec les démarches d'Hélio Oiticica et Lygia Pape, dans l'affranchissement du plan, de la surface, pour conquérir l'espace et l'autonomie de la forme tridimensionnelle dans l'espace. Cette évolution est déjà présente chez Clark, dans les *Contre-reliefs* et les *Cocons* qui constituent une sorte de transition dans ce passage du plan au volume par le relief.

Le travail sur la pliure de plaque de métal se poursuit à travers l'apparition de sculptures en ronde-bosse, donc autonomes dans l'espace : les *Bêtes*<sup>1029</sup> pendant la période qui va de 1960 à 1963. C'est à cette époque que Lygia Clark va développer sa pensée théorique à travers la publication de nombreux textes : la réflexion va s'approfondir et se focaliser progressivement sur la notion de l'échange avec le spectateur. Le "pliage" initial des *Cocons* va céder la place à l'articulation des plaques métalliques par ce que Lygia Clark appelle des "charnières" dans les *Bichos*. Ces articulations modifient de manière imprévisible la configuration de ces sculptures, selon les gestes du spectateur qui les manipule, Lygia Clark dès lors considère que ce dernier « échange avec le *Bicho* ».

Cette caractéristique d'échange œuvre/spectateur s'inscrit pleinement dans la logique du Manifeste du Néo-concrétisme et aussi elle préfigure un certain type de relation ouverte représentative de l'anthropophagie telle que va la pratiquer Lygia Clark<sup>1030</sup>. Rappelons au passage qu'aussi bien les *Cocons* que les *Bichos* sont des œuvres organiques et que les derniers cités, sont des reprises des *Bichos* dessinés et peints par Tarsila do Amaral à la suite de *l'Abaporu* de 1928. Ces êtres organiques et métamorphiques présents chez les deux artistes se signalent comme un révélateur de la permanence conceptuelle qui les relie dans le temps et la démarche anthropophage. Les *Bolides* d'Hélio Oiticica conçus et réalisés à la même époque participent du même registre organique, et relèvent donc eux aussi de cette permanence de l'anthropophagie féminine initiée par Tarsila do Amaral.

Les sculptures de la série *Bichos* vont évoluer entre 1964 et 1965 et le changement le plus important est celui de l'introduction du caoutchouc, qui amorce avec sa souplesse et ses qualités ductiles et organiques les développements à venir qui seront représentatifs de cette anthropophagie revisitée par Lygia Clark. En effet, le matériau caoutchouc permet les retournements et les volutes sans charnières ni pliures. De plus les sculptures gagnent en autonomie par rapport à l'espace : les *Grimpants*<sup>1031</sup> et les *Suspendus* s'accrochent aux différents supports, s'y enroulent comme des lianes ou des sarments, en les épousant et en se libérant du sol ou du socle, anticipant déjà sur ce que Rosalind Krauss appellera le "champ élargi de la sculpture"<sup>1032</sup>. Ici encore, il faut

---

<sup>1029</sup> *Bichos*.

<sup>1030</sup> Coëllier, Sylvie, *op. cit.*, p. 33.

<sup>1031</sup> *Trepantes*.

<sup>1032</sup> Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autre mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 37.

souligner l'évolution convergente des démarches d'Hélio Oiticica avec ses *Bolides*, qui précèdent ses *Pénétrables* ; tout comme il faut signaler l'évolution parallèle de Lygia Pape qui crée son *Ballet néo-concret* et ses *Livres-objets*, à la même époque. C'est la dimension organique commune aux démarches de ces trois artistes qui sert de ciment anthropophage entre eux.

Lygia Pape participa à l'exposition *Nouvelle objectivité Brésilienne*, en 1967, au MAM de Rio de Janeiro. Elle y présenta deux objets-boîtes, qui sont une nouveauté dans sa trajectoire : *la Boîte des cafards* et *la boîte des fourmis*. Dans la première, les insectes morts, sont fixés les uns à côté des autres, comme dans une vitrine d'entomologiste ; dans la deuxième, les fourmis sont vivantes et se disputent un peu de viande. Sur le fond de la deuxième boîte, on voyait écrit une phrase importante pour les travaux futurs : « Mange-moi ! Gourmandise ou luxure ? »<sup>1033</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 37, illustrations n°1 & 2.

Pape après sa période cinéaste revint au monde des arts plastiques avec ses *Boites*, une série d'objets délibérément pensés pour être provocateurs, pour choquer et confronter : "l'art mort, enseveli dans les musées"<sup>1034</sup> à la vraie vie. Même dans le contexte avant-gardiste de l'exposition *Nouvelle objectivité brésilienne*, ses *Boites* causèrent quelques remous réprobateurs. Qualifiés par certains de *Boites d'humour noir*, ce travail conservait la compression formelle associée au néo-concrétisme, mais visait à provoquer une réflexion physique de répulsion, ou même pire de la part du spectateur.

Quand il regardait dans la *Boite des cafards*, le spectateur se voyait dans le miroir placé au fond de la boîte, son reflet était dominé par l'accumulation d'insectes qui s'intercalaient entre lui et son reflet, en le contaminant. Dans la *Boite des fourmis* (1967), d'énormes fourmis se disputent féroce un morceau de viande, alors qu'est écrit sur le fond de la boîte : « Mange-moi : gourmandise ou luxure ? », allusion évidente à l'anthropophagie d'Oswald de Andrade.

Particulièrement importants pour Lygia Pape, dans ces nouveaux travaux était le fait de communiquer des idées : "à travers l'épiderme, d'une forme essentiellement sensorielle [...] et non par un discours formel"<sup>1035</sup>. Ce que l'artiste appelait

---

<sup>1033</sup> « *A gula ou a luxura?* ».

<sup>1034</sup> Carneiro, Lucia & Pradilla, Ileana, *Interview de Lygia Pape*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, Centre Hélio Oiticica, Série Paroles d'artistes, 1998, p. 29. Trad. Hugues Henri, 2014.

<sup>1035</sup> Pape, Lygia, *Lygia Pape*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 29.



"épidermisation" d'une idée, était une manière extraordinairement succincte de résumer ce qui pouvait être vu comme un mode spécifiquement brésilien de relation entre le corps et l'esprit. Dans son texte brillant sur Lygia Pape, Hélio Oiticica qu'il décrit commodément comme : "Graine ouverte de manière permanente", Oiticica affirme que :

« L'acte vivant de donner lieu à une idée ne signifie pas abandonner le sensoriel pour le cérébral. Au contraire, cela constitue une recherche de conscience sensorielle directe de l'acte de voir ou de sentir par le toucher, l'intellect se méfiant de lui-même »<sup>1036</sup>.

Pour souligner son intérêt, il faut penser aux *Trouxas* et aux *Livres de chair* d'Arthur Barrio, réalisés dans la décennie suivante. On y lit la même volonté néo-anthropophage d'utiliser des matériaux organiques, vivants ou sanglants et crus, qui s'altèrent avec le temps et récusent toute idée de pureté esthétique. Lygia Pape poursuit dans la même voie et l'année suivante, elle présenta en 1968, comme point final à cette investigation sur la spécificité culturelle brésilienne, elle créa la *Boîte Brésil*, une mallette ouverte, contenant les trois types de chevelures qui distinguent les trois races qui forment le peuple brésilien, comme elle le décrit elle-même :

« C'est une boîte de bois peinte en bleu, tapissée de feutre rouge à l'intérieur, de 25 x 30 x 7 cm. Quand on l'ouvre, la première chose que l'on voit, c'est le mot *Brésil* peint en lettres argentées au fond interne du couvercle. Puis l'on voit trois chevelures des trois races, l'Indien, le Blanc et le Noir, dans l'ordre même de leur entrée au Brésil »<sup>1037</sup>.

Ainsi, la *Boîte Brésil* en se focalisant sur les chevelures des trois races brésiliennes reprend le thème d'Oswald de Andrade associant le métissage et l'hybridation comme valeurs positives de l'anthropophagie. Voir la planche d'illustrations n° 37, illustration n°3.

---

<sup>1036</sup> Cette pulsion terrienne, introduite au musée avec des groupes d'objets quotidiens, situés aux niveaux de l'érotisme et de la faim, incluant sons et odeurs, continua avec *Objets de séduction : Eat-Me, gourmandise ou luxure* (1976), *Nez et langues* (1994), *Je comme Je* (1999), etc.

<sup>1037</sup> Pape, Lygia, *Catiti-Catiti*, op. cit. , p. 45.

## 2-Appropriation de l'installation comme "l'œuvre totale"<sup>1038</sup> dans les Labyrinthes

### Manifestations environnementales et pénétrables

Il nous semble indispensable d'introduire la référence incontournable à Hélió Oiticica dans cette analyse transversale du passage du plan au volume néo-concrétiste, car il fut en étroite relation avec Lygia Clark par une correspondance permanente et avec Lygia Pape qui fut son pygmalion et sera sa légataire après sa mort, celle qui sauvera l'œuvre d'Hélió Oiticica en fondant la Centre Hélió Oiticica à Rio de Janeiro. En 1967, chez Hélió Oiticica, les questions soulevées avec le *Parangolé* débouchent sur les *Manifestations Environnementales*<sup>1039</sup> dont se distinguent les œuvres *Tropicalia*<sup>1040</sup> (1967), *Apocalypothèse*<sup>1041</sup> (1968), et *Éden* (1971). *Tropicália* présentée lors de l'exposition « Nouvelle Objectivité Brésilienne »<sup>1042</sup>, au MAM de Rio de Janeiro, est considérée comme l'apogée de son programme environnemental - *Tropicália* renoue avec l'esprit de l'œuvre totale en associant dans une installation architecturale monumentale : musiciens, artistes plasticiens, acteurs et comédiens, pour célébrer les noces imaginaires des Brésiliens avec leurs origines métisses<sup>1043</sup>. C'est une sorte de labyrinthe qui renvoie à l'architecture des favelas. À l'intérieur se trouve des plantes et des sols factices et tout un bric-à-brac dont un appareil de télévision toujours allumé. Voir la planche d'illustrations n° 38, illustrations n°1/2/3/4.

Dans le labyrinthe *Tropicália* cohabitent les principaux clichés de l'exotisme. Le public s'enfonce dans un parcours labyrinthique en foulant le sable de plages idylliques et en croisant l'évocation d'une nature luxuriante, peuplée d'oiseaux tropicaux verts,

---

<sup>1038</sup> *Gesamtkunstwerk*.

<sup>1039</sup> *Manifestações Ambientais*.

<sup>1040</sup> *Tropicália*

<sup>1041</sup> *Apocalipopótese*

<sup>1042</sup> *Nova Objetividade Brasileira*.

<sup>1043</sup> Le labyrinthe *Tropicalia* va être l'événement déclencheur du mouvement musical tropicaliste, fondé peu après par Caetano Veloso et Gilberto Gil, mouvement de musique populaire qui se réclamera de l'anthropophagie, comme le cinéma Novo de Glauber Rocha.

jaunes et bleus, couleurs familières aux habitants, car correspondant aux couleurs du drapeau national. Il ne reste plus aux spectateurs qu'à découvrir, au terme de leur voyage au pays des lieux communs, un poste de télévision toujours allumé, propre à parfaire le tour du monde de la communication stéréotypée, tout en rendant compte de la censure exercée par la dictature sur les médias.

Plus qu'une charge contre les poncifs exotiques de l'époque, *Tropicália* a une visée ouvertement parodique et politique, d'autant plus virulente et courageuse que le régime dictatorial ne se montre guère indulgent pour ce genre de facéties. Il s'agit de mettre l'accent sur les réflexes conditionnés et d'exercer son ironie à l'encontre de menus faits du quotidien à l'ombre d'une dictature tropicale mais implacable. L'événement donnera lieu à un succès musical immédiat et considérable : une chanson de Caetano Veloso, qui l'interprète, sous le même titre de *Tropicália*, va donner naissance au vaste mouvement musical du même nom, dont il sera question ultérieurement.

En 1968, Hélio Oiticica et Rogério Duarte organisent l'exposition *Apocaliptopóthesis*<sup>1044</sup>, événement auquel participe Lygia Pape, qui s'est tenu en plein air à l'Aterro do Flamengo, lieu public de Rio de Janeiro; cette manifestation fut un gigantesque *happening* de type *Parangolé*. Elle fut conçue comme une expérience collective de l'art en public, comme un *happening* réunissant de nombreux artistes contestataires comme Lygia Pape exposant ses *Œufs*, Anna-Maria Maiolino exposant ses assemblages anthropophages comme *Glu, glu, glu*, Antonio Manuel, qui y a présenté les *Urnes chaudes*<sup>1045</sup>, des boîtes en bois fermées et scellées qui avaient été ouvertes en public afin que les spectateurs puissent découvrir leur contenu. Dans les boîtes, l'artiste avait placé des textes relatifs à la situation politique et esthétique, à côté des images liées à la violence policière, découpées dans des journaux. Hélio Oiticica organisa à cette occasion un *Parangolé* monstrueux qui associait les artistes avec des musiciens et la foule en transe des habitants de la favela de Mangueira, dans un débordement festif, subversif et massif qui narguait la dictature et ses forces répressives.

---

<sup>1044</sup> *Apocalipópótese*.

<sup>1045</sup> *Quentes Urnas*.

## Appropriation d'*Archigram* : Du Pénétrable à l'*Eden* -- *Nids* et *Living Pods*

Le *Projet Eden*<sup>1046</sup> était composé de *Tentes*<sup>1047</sup>, *Météorites*<sup>1048</sup> et *Parangolés*, comme un ensemble de propositions environnementales et sensorielles ouvertes à la participation ainsi qu'aux vécus individuels et collectifs des spectateurs. *Eden* est présenté à la Whitechapel Gallery de Londres en 1969. Organisé par le critique anglais Guy Brett (1942), ce projet est vu comme la plus importante exposition d'Hélio Oiticica et reçoit le nom de *Whitechapel Experience*. C'est dans le même cadre d'utopie de vie en communauté que surgit la proposition *Crois loisir*<sup>1049</sup> liée à la perception créative du loisir non répressif et à la revalorisation de l'oisiveté. En 1970, lors de l'exposition « Information » réalisée au Museum of Modern Art – (MoMa) à New York, Hélio Oiticica développe l'idée des *Nids*<sup>1050</sup> comme cellules qui se multiplient en fonction de la croissance de la communauté.

Cette idée de "Nids" est une digestion anthropophagique des *Living pods*, modules cellulaires architecturaux intégrés dans le projet *Plugging City* d' "Archigram", un groupe d'architectes anglais d'avant-garde. De 1961 à 1970, le "Groupe des 6" : Peter Cook (1937-1995), Dennis Crompton (1935), Warren Chalk (1927-1988) et David Greene (1937), Ron Herron (1930 - 1994), Michael Webb (1935), associés dans la revue *Archigram*, créent une rupture radicale, une critique des conventions modernistes et des savoirs faire établis dans la Charte d'Athènes<sup>1051</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 38, illustrations n°5/6/7/8. Aux mégastructures de grands édifices alors en vogue, ils opposent des macrostructures évolutives capables d'intégrer tous les équipements et les habitats individuels et mobiles en vue de générer tout l'environnement d'une communauté.

Aux concepts de préfabrication lourde (testés en URSS, dans les pays d'économie planifiée) ils opposent la production massive d'artéfacts, qui peuvent être

---

<sup>1046</sup> *Projeto Éden.*

<sup>1047</sup> *Tendas.*

<sup>1048</sup> *Bóolides.*

<sup>1049</sup> *Crelazer.*

<sup>1050</sup> *Ninhos.*

<sup>1051</sup> Charte établie sous l'autorité de Ziegfried Giedon, Walter Gropius et Le Corbusier, réunissant une synthèse des idées modernistes et fonctionnalistes en architecture et urbanisme telles qu'elles furent exposées pendant les CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), dans les années 1930, publiée en France en 1942 par Le Corbusier..

déplacés, utilisés, jetés au goût du consommateur : Architectures évolutive, mobile, éphémère, aérienne, amphibie ; l'architecture est conçue comme "Evènement permanent". La digestion anthropophagique des idées et concepts d'"Archigram" est d'autant plus plausible, qu'elle a lieu au moment du séjour d'Hélio Oiticica en Grande Bretagne. Cependant, il y a une énorme distance entre l'architecture d'art et d'essai des architectes baby-boomers anglais, qui baignent dans l'opulence de la société de consommation anglaise, dans laquelle l'hédonisme individuel est généralisé ; et l'architecture des favelas sur les mornes de Rio de Janeiro où Hélio Oiticica anime les *Parangolé* avec les habitants déshérités de ces quartiers pauvres et marginaux, dans un contexte de dictature militaire très oppressive, qui a obligé bien des intellectuels et des artistes dont Oiticica à s'exiler.

Cette curiosité pour la recherche en architecture qui a débuté avec les *Pénétrables* en 1961, est donc plus liée chez Hélio Oiticica, à une démarche sociologique portant sur l'habitat précaire des favelas, suivant en cela les préoccupations parallèles de Lygia Pape qui s'investira de la même manière dans la sémiotique sociale de l'habitat précaire des favelas au Brésil. Comme on le voit, l'anthropophagie n'est pas simple digestion mais appropriation de démarches exogènes réorientées vers une insertion d'apports occidentaux, une intégration d'influences artistiques très diverses dans des problématiques spécifiquement brésiliennes.

## **Appropriation du Land-Art : Rendre la terre à la terre**

De retour au Brésil, Hélio Oiticica participe à quelques manifestations artistiques collectives telles que *Mythes Oisifs*<sup>1052</sup> organisée par l'artiste plastique Ivald Granato. L'année suivante, il prépare la rencontre poético-urbaine *Caju-Klemania*<sup>1053</sup>. C'est une proposition de participation collective dans le quartier de Caju à Rio de Janeiro. En hommage à Paul Klee, il réalise le contre-bólido *Rendre la Terre à la Terre*<sup>1054</sup>. Il s'agit d'apporter de la terre noire afin de la déposer en la répandant et en l'étalant, en lui donnant une forme carrée, sur une surface carrée plus grande délimitée au sol par de la terre d'une autre couleur.

---

<sup>1052</sup> *Mitos Vadios.*

<sup>1053</sup> *Caju-Klemania.*

<sup>1054</sup> *Devolver a Terra à Terra.*

Ici encore, Hélio Oiticica démontre sa capacité d'appropriation anthropophage vis-à-vis du *Land Art* tel qu'il est pratiqué à la même époque par les artistes américains comme Robert Smithson (1938-1973) et sa *Spiral Jetty* ou Michael Heizer (1944) et son *Double négatif* qui tous deux, datent de 1970. La digestion de leur refus de la conception traditionnelle de l'art, de l'œuvre, du marché de l'art, la volonté d'inscrire l'œuvre à l'échelle du paysage et dans une relation *In situ*, transformant sa perception en une véritable expérience liée au monde réel, démontre qu'Hélio Oiticica a assimilé les démarches contemporaines du *Land Art*. Mais Oiticica l'anthropophage s'approprie cette démarche novatrice en y ajoutant une dimension spécifique, celle de la revendication d'une identité brésilienne multiculturelle et métissée, par l'utilisation de la terre noire à rendre à la terre, allusion directe à la place de l'esclavage et de l'Afrique dans l'histoire du Brésil. En 1980, l'année de son décès, il propose la deuxième rencontre poético-urbaine *Echauffement pour le Carnaval*<sup>1055</sup> dans la favela du Morro de Mangueira.

Malgré sa mort précoce, Hélio Oiticica a légué une œuvre riche et multiple, rendant compte de l'ampleur de son travail d'appropriation anthropophage. Toutefois, il nous paraissait indispensable de mentionner aussi la distance entre sa démarche anthropophage et celles des femmes artistes brésiliennes comme Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino, dans la mesure où effectivement, chez lui, il n'y a pas trace d'investissement féministe dans ses postures et productions artistiques, bien qu'il ait été très étroitement associé à la démarche anthropophage de Lygia Clark et Lygia Pape. En ce sens, Hélio Oiticica est tout à fait représentatif de l'anthropophagie générique brésilienne des années 1960/1970 qui se propage tel un rhizome proliférant dans les arts plastiques, l'architecture, la littérature et le théâtre, le cinéma et la musique.

---

<sup>1055</sup> *Esquento pro Carnaval*

### **3- Lygia Pape : Séries d'assemblages et d'installations**

#### **Défense de l'Amazonie**

Lygia Pape va s'emparer du registre environnemental de l'Amazonie dans les années 1980, au moment du tracé de la route Transamazonienne décidée par la dictature militaire et elle va dénoncer ses effets dévastateurs pour les territoires indiens. Son engagement pour la défense des peuples indiens de l'Amazone rejoint bien sûr sa démarche anthropophage.

Les premiers travaux de cette période sont des assemblages associant des néons, du bois et du métal peints. *L'œil de Guarà*, de 1984, de 85 x 85 x 3 cm, associant deux rectangles blancs décalés séparés par un arc en néon rouge renvoie bien évidemment au peuple autochtone Guarani. Voir la planche d'illustrations n° 40, illustration n°1. Une installation portant le même titre est réalisée la même année, un arc en métal peint avec des motifs de peintures de guerre guaranis dont l'arche verticale est traversée par un néon rouge/vert/bleu/jaune, couleurs du drapeau national brésilien. Là encore Lygia Pape montre sa maîtrise des signes en symbolisant les territoires indiens envahis par la route Transamazonienne.

#### **Digestion du Nouveau Réalisme et du Minimalisme**

En même temps, Lygia Pape démontre sa capacité à digérer les innovations techniques du champ élargi de la sculpture en intégrant aussi bien les apports du *Nouveau réalisme* de Martial Raysse (1936) et du *Minimalisme* de Dan Flavin (1933-1996) à travers l'utilisation du néon dans ses assemblages, que de ceux de la nouvelle sculpture anglaise d'Anthony Caro (1924-2013), à travers le détournement d'éléments métalliques préfabriqués, émaillés ou laqués à l'aérographe.

L'œuvre du sculpteur britannique Anthony Caro s'inscrit parmi les recherches formelles suscitées par la pratique de la soudure du métal. Cette technique, qui doit tant à Julio Gonzalez (1876-1942) et à Picasso, lui permet d'assembler, sans esquisse ou

maquette préalable, des éléments industriels (poutres, solives, tuyaux, plaques et treillages découpés). Selon le critique américain Clement Greenberg (1909-1994), Caro met ainsi "l'accent sur le caractère abstrait de la sculpture, sur sa dissemblance radicale d'avec les formes naturelles". Affranchies de toute signification étrangère à l'expression sculpturale comme de toute anecdote figurative, les œuvres de Caro ne se résument pas, cependant, en une simple juxtaposition d'éléments abstraits. Plus que de la somme de leurs parties, c'est du sentiment de leurs relations mutuelles que naissent leur unité et leur sens. Ces sculptures ne se laissent pas réduire non plus à l'analyse des matériaux qui les constituent, mais c'est dans la synthèse, dans la composition où se fondent chacune des formes soudées que se réalise, chez Anthony Caro, l'expression sculpturale. C'est cette synthèse que reprend Lygia Pape dans ses assemblages.

Cependant, là encore, comme chez Lygia Clark et Hélio Oiticica, la démarche d'appropriation de Lygia Pape lui permet d'intégrer ces apports exogènes tout en les reliant à un contexte spécifiquement brésilien, celui de la défense de l'Amazonie brésilienne et des peuples autochtones.

A la fin des années 1980, Lygia Pape va donc entreprendre une grande série d'assemblages métalliques laqués portant tous le nom *Amazoninos*. Voir la planche d'illustrations n° 40, illustrations n° 1/2/3/4/5/6. En reprenant son vocabulaire formel néo constructiviste, en réutilisant le dispositif de reliefs muraux utilisés pour le *Livre du temps*, en associant des formes géométriques : disques et lamelles de métal ou de plastique, elle varie les contrastes de couleurs et de non-couleurs pour parler des problématiques de l'Amazonie. Les premiers assemblages alternent les pièces de métal blanches et noires, les accumulations de disques régulièrement disposées symbolisant les nouveaux peuplements envahissants, avec d'autres montrant des faisceaux de lianes noires et blanches, comme autant d'allusions à la forêt équatoriale, indomptée, refuge des Amérindiens, tel *Amazonien, Noir & Blanc*, 1989, constitué par 20 pièces de métal laqué réunis en modules reliefs de 50 x 50 x 12 cm x 12 modules. D'autres suivront en monochromes verts, ou blancs, ou noirs, toujours selon les mêmes principes d'organisation et de présentation.



## **Appropriations tardives de Wolfgang Laib, de Nils Udo et de Jeff Koons**

Lygia pape poursuit sa recherche anthropophage en s'appropriant des formes contemporaines d'installations comme celles de Wolfgang Laib (1950), dans *Web #7*, de 1991, où elle met en œuvre des pyramides de pigments de couleur bleue éclairées dans des salles obscures par de la lumière noire. Au second degré, elle réitère l'expérience en utilisant du pop corn en tapis éclairé par de la lumière noire dans *Lumière lunaire*, de 1995. Elle détourne le *Nid* de Nils Udo (1937) en recouvrant une boîte en bois de faux gazon, dans *Nid*, en 1995, de 25 x 24 x 17 cm. Voir la planche d'illustrations n° 40, illustrations n°8/9/10. Enfin elle utilise une machine fumigène cachée dans une boîte en bois entrouverte, d'où s'échappe en permanence un nuage de fumée, dans *Ceci n'est pas un nuage*, en 1997, détournant au passage la célèbre *Trahison des images, Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte, de 1927. Voir la planche d'illustrations n° 37, illustrations n°4/5/6.

Bruce Nauman (1941) est à son tour digéré dans une installation de 1999, *Green*, à travers une boîte fendue d'où s'échappe une lumière verte aveuglante qui détourne le *Green Corridor* de Nauman. Lawrence Weiner est lui aussi mis à contribution dans une installation associant texte, verre et lignes de farine blanche qui évoque les consommateurs de poudre blanche, dans *Votre vie est-elle douce ?* de 1996, à laquelle fait suite *Poudre d'argent*, de 1997, dans laquelle est à l'œuvre la même dénonciation de la cocaïne et de ses effets toxicomanes, renouant de la sorte avec la démarche d'Hélio Oiticica dans son *Quasi-Cinéma* des années 1970, où il dénonçait déjà ce fléau. L'appropriation anthropophage de Lygia Pape comme celle d'Hélio Oiticica ne rate jamais sa cible quand elle dénonce un fait social ou une injustice politique. Voir la planche d'illustrations n° 41, illustrations n°1/2/3/4.

## **Installations éminemment anthropophages : *Cloaque* et *Manteaux Tupinambas***

Lygia Pape se proclamait "Fondamentalement anarchiste"<sup>1056</sup> et avait une prédilection pour les matériaux organiques et éphémères, comme dans *Rideau de pommes*<sup>1057</sup>. Dans sa digestion anthropophagique des arts populaires brésiliens et de l'art contemporain international, Lygia Pape sut donner à voir dans ses installations, l'actualité sociale et politique poignante de son pays comme lorsqu'elle fit une installation évoquant un massacre policier de plus de cent prisonniers dans un pénitencier appelé *Carandiru*, à São Paulo en 2001. Une autre de ses installations récentes appelée *Cloaque Tupinambá* réalisé en 2000 se lit comme une proclamation anthropophage et un ultime hommage aux fondateurs de l'anthropophagie brésilienne : Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Cette installation consiste dans une structure orthogonale qui maintient en tension une bâche écarlate et souple. Celle-ci contient une accumulation de boules de plumes d'ibis rouge sang d'où émerge difficilement une main, un pied ou une tête humaine. Voir la planche d'illustrations n° 42, illustrations n°1/2/3/4/5.

Comment ne pas y voir cette référence obligée à l'anthropophagie brésilienne, toujours capable dans sa digestion formelle de l'art contemporain, de s'en distancier pour une fois encore montrer sa capacité à agresser les conventions pseudo libérées de l'art mondialisé et néolibéral, tout en persistant magistralement et avec une économie de moyens exemplaires, à revendiquer la descente anthropophage, associant dans toute sa force et sans aucune mauvaise conscience *Political correct* la revendication cannibale des Tupinambàs à la fameuse formule d'Oswald de Andrade :

« Nous allons tout manger de nouveau ! Car la dévoration est une Gueule infernale et ogresse maléfique, certes mais aussi médiation et espoir de survie. Nous sommes les primitifs d'une ère nouvelle ! »<sup>1058</sup>.

## Carandiru

A la fin de sa vie, Lygia Pape connut une période d'intense activité. Bien que physiquement diminuée, elle se sentait mentalement très forte et capable de produire un nombre considérable d'installations de grandes dimensions. Maigre et fragile, elle maintint néanmoins dans sa création, cette dimension critique qui la caractérise. Deux travaux en témoignent, *Carandiru*, en 2001 et *New House* en 2000. Ces derniers travaux

---

<sup>1056</sup> Dufrière, Thierry, « PAPE LYGIA - (1929-2004) », *op. cit.*, p. 3

<sup>1057</sup> *Cortina de Maçãs*, 1996.

<sup>1058</sup> De Andrade, Oswald, *Anthropophagies*, 1982, Paris, Flammarion, p. 288.

représentent un extraordinaire défi dans l'œuvre de Pape. Les deux installations provoquèrent un impact immédiat et extrêmement perturbateur à Rio de Janeiro. Les lieux avaient leur importance, *Carandiru* fut exposé dans le Centre Hélio Oiticica et *New House*, dans une partie abandonnée de la forêt du Parc de Tijuca.

Dans *Carandiru*, exposée dans le cube blanc immaculé de la galerie, celui-ci traduisant la volonté constructiviste qui avait animé Lygia Pape aux débuts de carrière dans les groupes *Frente* et *Néo-concrétiste*. L'installation semblait hors d'atteinte, bien qu'au centre de la galerie mais seulement visible à travers de minces meurtrières dans les parois qui isolaient ce centre de l'installation du reste de la galerie, de plus elle montrait l'horreur du massacre des prisonniers de droit communs révoltés mais désarmés au Pénitencier de Carandiru le 2 octobre 1992 à São Paulo. En situation de voyeur, protégé des photos d'émeutiers par les meurtrières, le visiteur se sentait oppressé physiquement par la violence des photos de presse prises pendant le massacre du à l'assaut de la police militaire.

## **New House**

Dans l'installation *New House*, il n'y avait aucune relation organique avec la nature environnante de la forêt de Tujica. Pape souligne la nature délicate, mais *New House* est certainement un travail ouvert à l'interprétation. Elle est ambivalente dans ses affirmations comme dans ses négations. En même temps, elle est une allégorie strictement architectonique, dans laquelle il n'y a pas d'angoissantes références humaines. Les cités brésiliennes sont en état de construction permanente, de deux types différents : d'un côté, des blocs d'appartements ou de bureaux construit par de grands constructeurs, resplendissants, distingués, mécanisés et impersonnels, protégés par des enceintes, des gardes et de la vidéosurveillance ; de l'autre côté, une construction participative, improvisée et personnalisée de maisons des favelas en occupation urbaine.

Ici, la construction fait partie de la lutte de survie dans laquelle tout est dans une précarité permanente. Lygia Pape démontra toujours son admiration authentique, pour les formes avec lesquelles les habitants des favelas improvisent des structures habitables à partir de rien. Comme partie signifiante de ses activités dans les années 1980, dans ses cours d'architecture à l'Université Santa Ursula de Rio de Janeiro, Lygia Pape fit des centaines de photographies sur la manière dont ces personnes défavorisées agissaient pour assembler les matériaux de récupération. Quand Lygia Pape interpréta *New House*

dans un sens positif, ce fut dans un hommage aux constructeurs des favelas : une nouvelle maison surgit des décombres<sup>1059</sup>.

Là encore, il y aurait lieu d'établir le lien fraternel qui unit Lygia Pape et Hélio Oiticica dans cette communion avec les marginaux de la société brésilienne, lui qui s'immergea dans la vie et les lieux de la favela Mangueira de Rio de Janeiro, associant ses habitants à ses *Parangolés*, les rejoignant dans leurs manifestations collectives, écoles de Samba, défilés carnavalesques, cérémonies et rituels afro-brésiliens de l'Umbanda et du Candomblé. Là encore, il faut y lire l'influence de l'anthropophagie brésilienne d'Oswald de Andrade, qui lorsqu'elle se radicalisa dans les années 1930, combattit l'Estado Novo de Gétúlio Vargas en refusant l'exclusion sociale, en revendiquant l'abolition des privilèges oligarchiques, en refusant les ségrégations sociales et culturelles, les distinctions entre arts majeurs et arts mineurs, en refusant le nationalisme de l'*Intégralisme* au nom de l'ouverture à l'autre, du métissage et de l'hybridation.

De plus, pour Lygia Pape, *New House* n'évoque pas seulement la construction des favelas, mais aussi et surtout, l'édification capitaliste de logements peu chers mais de mauvaises qualités constructives, pour les « masses, qui ne servent pas l'occupant », une habitation schématique et minimale, dans laquelle l'habitant se transforme en "accessoire"<sup>1060</sup>. Un élément dans la formation de l'œuvre est l'indignation de Pape pour le cycle de destruction des éléments présents dans le travail et l'aversion de Pape face au cycle brésilien de destruction, si persistant avec son propre cycle de création, dont la destruction injustifiée d'éléments précieux au nom de la "modernité" et du "progrès", se traduit par l'arasement au bulldozer des maisons des favelas, quand celles-ci ne sont pas détruites par des inondations ou des éboulements. L'artiste écrivit le texte « Quand quelque chose croît » :

« L'université de Brasilia, qui était une vraie merveille, fut démolie et transformée en quelque médiocrité majeure. Nous construisons comme Pénélope tissait, et défaisons autant. Nous sommes toujours claudiquant, par option. [...] Ceci ne signifie pas que je sois une personne malheureuse et pessimiste. Je pense au contraire, que l'art a tant de vitalité et tant de puissance, qu'il vaincra tout. Je ne dis pas cela par idéalisation ou utopie. C'est une énergie créatrice que chacun a à l'intérieur de lui. Je trouve que nous devons l'utiliser au mieux »<sup>1061</sup>.

---

<sup>1059</sup> Pape, Lygia, *Lygia Pape*, Monographie Funarte, *op. cit.*, p. 46.

<sup>1060</sup> Lettre de Lygia Pape à Guy Brett en anglais, 31 décembre 1988.

<sup>1061</sup> Mattar, Denise, *Lygia Pape, intrinsèquement anarchiste*, Rio de Janeiro, Relume Dumara, Série Perfis do Rio, 2003, p. 86.

## 4- Installations anthropophages d'Anna-Maria Maiolino

### Monument pour être affamé

Avec des installations comme le *Monument pour être affamé* (1978) *Faites le diamètre* (1978), le *Riz et les haricots* (1979), *Entre les vies* (1981), et *De Vita Migrare. Anno MCMXCI* (1991), Anna Maria Maiolino a étendu son travail à d'autres dimensions du réel brésilien, en particulier à la nourriture et à la faim, se rattachant à des riches et tristes traditions dans des arts brésiliens qui s'étend de « De la géographie de la faim » par Neto Josué de Castro (1908-1973), un des contributeurs à la « Revue d'Anthropologie » d'Oswald de Andrade pendant les années 1930, aux romans de Graciliano Ramos (1892-1953) et la poésie de João Cabral de Melo (1920-1999). Voir la planche d'illustrations n° 43, illustrations n°1/2/3. Le poète Concrétiste Haroldo de Campos (1929-2003) a écrit, dans « La servitude passagère »<sup>1062</sup> (1961) : « poésie en temps de faim, faim en temps de poésie ». Paraphrasant de Campos, nous pourrions dire que le *Riz et haricots* de Maiolino est : « art en temps de faim/faim en temps d'art ». Dans l'installation, il y a quatre tables sur lesquelles le riz et les haricots, les bases alimentaires du Brésil des pauvres, sont exposés. L'exposition dure assez longtemps, si bien que le riz et des plants de haricot, qui sont placés dans des plats sur la table centrale, drapée de tissu noir, ont le temps de germer et de se développer. Il est sûr de dire du travail de Maiolino en général que la faim est liée à la lutte politique, et le *Riz et les haricots* n'est pas indifférent. Maiolino fait référence au modèle économique de la dictature militaire, dans laquelle le revenu est d'abord employé pour financer des investissements, et bénéficier seulement plus tard aux personnes.

C'est la théorie du "gâteau" du ministre Delfim Neto (1928), qui, face au grand coût social de la dictature (faim y compris), a proclamé le slogan que le Brésil devrait

---

<sup>1062</sup> *Servidão de Passagem*.

d'abord faire le gâteau, et puis le diviser seulement ensuite. Les éléments utilisés dans le "Riz et des haricots" – nourriture sur la table – peuvent se rapporter à l'*Analogie IV* (1972), un travail réalisé par l'artiste argentin Victor Grippo (1936-2002), qui installe une table pour un repas avec de vraies pommes de terre et d'autres en verre. Grippo, à qui Maiolino a été marié entre 1984 à 1989, a souvent créé des installations utilisant le métabolisme de la pomme de terre comme porteur de signification sociale, dans un dialogue avec Joseph Beuys et son utilisation symbolique de l'énergie, ou avec Giuseppe Penone (1947) qui déforme la croissance des tubercules en les emprisonnant dans des moules. Dans son installation funèbre *Mort-résurrection de la vie* (1980), Grippo a expérimenté avec des récipients fermés et de formes géométriques, remplis de haricots, qui, par le processus de la germination – ce processus si essentiel au *Riz et haricots* de Maiolino – ont par la suite fait éclater les contenants.

D'une certaine manière, le travail de la faim de Maiolino établit un lien avec le cinéma de Glauber Rocha, bien que celui-ci ait évoqué bien avant une relation critique entre faim et violence. Ivana Bentes écrit:

« Penser la faim est peut-être la proposition la plus ambitieuse de Glauber Rocha. [...] De la faim, il déduit la crise de la pensée. Dans son esthétique de la faim, Glauber Rocha produit l'éthique de l'intolérable. La faim est convertie dans une métaphore pour le désir et la transformation révolutionnaire »<sup>1063</sup>.

## Entre les vies

En dehors de la violence des films de Glauber Rocha, les dimensions sociale et politique sont traitées, non pas en sublimant des métaphores, mais par des actes concrets. Il y a la faim dans n'importe quelle société avec de grands gouffres sociaux, mais il y a une autre faim essentielle – le prototype de la commande par l'instinct de conservation – liée à une autre installation de Maiolino: *Entre les vies* (1981)<sup>1064</sup>. Si *Dedans/Dehors- (Anthropophagie)* met la question de la mort à son centre, *Entre les vies* traite la tension de la question vitale. Sur le sol pavé d'une rue sont répandus des

---

<sup>1063</sup> Bentes, Ivana, « Glauber et le flux audiovisuel anthropophagique », *XXIVe Biennale de São Paulo, Art contemporain brésilien*, Commissaires : Paulo Herkenhoff et Mario Pedrosa, São Paulo, 1998, p. 182. Trad. Hugues Henri, 2014.

<sup>1064</sup> *Entrevistas*.

centaines d'œufs (70 douzaines), réparties avec une semi-régularité pour tenir compte du passage des participants. Il y a une atmosphère d'accueil, qui vient d'une tente de tissu brut qui couvre l'installation, formant un abri qui rayonne dans la lumière du jour. Au centre, sur un piédestal, il y a un plat blanc avec un œuf fécondé, sa présence suggérant la fécondation. La difficulté de se frayer une voie à travers le champ fragile des œufs devient un processus augmentant la tension, une inquiétude qui s'accumule à chaque étape, comme si en croisant un champ de mines, se déplacer vers l'avant ou vers l'arrière étaient devenus des actes également dangereux.

Le travail constitue la spatialisation linguistique de l'expression portugaise "marchant sur des œufs"<sup>1065</sup>. *Entre les vies* a émergé pendant la période de la soi-disant "ouverture démocratique" de la dictature, quand elle commençait à relâcher son pouvoir oppressif sur les citoyens brésiliens. Le travail a été montré pour la première fois en 1981, dans l'Espaço Das Artes à São Paulo. Il a occupé un espace d'approximativement 60 mètres carrés, atteignant un impact puissant sur le public. Il fait écho au traumatisme de la parole trouvée dans *Dedans/Dehors- (Anthropophagie)*, par la signalisation que le tollé de la société civile a commencé à adresser contre le régime militaire, qui par le terrorisme d'état, a tout fait sauf réaliser le changement social structurel réclamé.

L'installation anticipe les milliers d'œufs en bois peints en blanc couverts par un toit rayé des milliers de balles de fusil dans l'installation *Amérique* bien postérieure de Cildo Meireles (1992). Quant à Maiolino, l'artiste elle-même compare l'aspect symbolique de son installation à celle de Lucio Fontana : *L'extrémité de Dieu*, une forme ovale lacérée par des trous :

« Tout ce qui finit est transformé. Dans la nature, rien n'est perdu. Dans la négation il y a affirmation. [...] Je sens la nostalgie pour un espace qui serait "maggiore" (bien plus, le plus grand), un espace de l'avenir, pour une vie optimiste. Là où être et nature pourraient être exprimés en acte créatif simple – prière et travail – un acte d'interaction simple. Pour découvrir dans la liberté, la puissance de la causalité dont parle Teilhard de Chardin, qui unit être et faire. Dans le même temps, je continue mon travail sur le rien. Dans la peinture, je répète la forme ovale, le zéro, forme principale, les embryons – les donateurs de la vie »<sup>1066</sup>.

Dans *Entre les vies*, Maiolino expérimente ce que Ferreira Gullar a appelé la "pensée avec le corps". L'individualité et l'espace se rencontrent comme tension. Comparons ceci à la peinture *Œuf linéaire (unité)* de Lygia Clark (1958), dans laquelle un cercle noir est entouré par une ligne de lumière blanche, qui demeure ouverte d'un côté,

---

<sup>1065</sup> *Pisar em ovos*, à traduire par : " se conduire avec prudence, avec diplomatie ; capacité de traiter une situation sensible sans maladresse", comme définie dans le Novo Dicionário Aurélio Da Língua Portuguesa.

<sup>1066</sup> Maiolino, Anna-Maria, Manuscrit inédit, Buenos Aires, 1987.

incitant le spectateur à refermer l'espace pour lui-même. L'artiste décrit ce projet spatial comme suit :

« Quand nous voyons un cercle qui est presque complet, contourné par une ligne de lumière dans le vrai espace, le cercle tend à ne pas se fermer pour nous, parce que les extrémités de la ligne de lumière tordent notre perception de la surface du cercle »<sup>1067</sup>.

De la même manière, la tension du dépassement à travers *Entre les vies* occupe l'endroit du "proprioceptif"<sup>1068</sup> en phénoménologie des sens, réveille le malaise et touche au corps dans son acte du déplacement dans cet espace. Dans les deux œuvres, celle de Maiolino *Entre des vies* et celle de Lygia Clark *La Maison est le Corps*, il y a rappel de l'expérience de la naissance et de celle des étapes de la constitution d'un nouvel individu. Voir la planche d'illustrations n° 30, illustration n°1. Le travail de Maiolino évoque "une agonie primitive", un concept développé par le psychanalyste Donald Wood Winnicot (1897-1971), inventeur du "Breakdown"<sup>1069</sup>. Dans *Entre les vies*, nous errons dans un territoire linguistique qui a des frontières avec le préverbal et le non-verbal.

Dans l'architecture vivante de Clark titrée *La maison est le corps*, nous voyons tous les phases de la gestation : "Pénétration, ovulation, germination, expulsion". Il convient de noter que *La Maison est le corps* est également apparentée à l'installation de Cildo Meireles *Sel sans viande*. Clark a dit :

« Mon travail n'est pas loin de violence sexuelle, puisqu'il libère des instincts réprimés, mais il n'est pas nécessairement lié au plaisir. Tout dépend, logiquement, des participants : L'Érotisme peut être nié par l'enjouement, ou vice versa »<sup>1070</sup>.

L'hypothèse destructive de Maiolino dans *Entre les vies* se distingue elle-même de la voracité cannibale de Clark dans le texte « De la mort du plan » (1960), auquel elle ressemble néanmoins. Clark parle de la voracité de la géométrie représentée par :

« Ce rectangle coupé, que nous avalons et absorbons dans nous-mêmes »<sup>1071</sup>,

---

<sup>1067</sup> Clark, Lygia, *Livre-Œuvre*, Rio de Janeiro, Luciano Figueiredo, 1983, p. 13.

<sup>1068</sup> Qui se rapporte à la sensibilité du système nerveux aux informations provenant des muscles, des articulations et des os. La sensibilité proprioceptive complète les sensibilités intéroceptive (qui concerne les viscères), extéroceptive (qui concerne la peau) et celle des organes des sens. Elle permet d'avoir conscience de la position et des mouvements de chaque segment du corps (position d'un doigt par rapport aux autres, par exemple) et donne au système nerveux, de façon inconsciente, les informations nécessaires à l'ajustement des contractions musculaires pour les mouvements et le maintien des postures et de l'équilibre.

<sup>1069</sup> Winnicot, Donald Wood, « Crainte de l'effondrement, (Fear of Breakdown) », *Figures du vide*, Paris, Gallimard, 1975, p. 125.

<sup>1070</sup> Clark, Lygia, « L'art c'est le corps », *Preuves*, Paris, 1976, n°13, pp. 143-145.

<sup>1071</sup> Clark, Lygia, « La mort du plan », 1960, *op. cit.*, p. 135.



Ce que Clark traite plus tard dans les performances : *Nourrice anthropophagique* et le *Cannibalisme* (1973). Dans son texte « Sur le cannibalisme », Clark observe que :

« La phase érotique orale tranquille des soins mène à une phase cannibale. Que le cannibalisme est non seulement dans le service de l'instinct de conservation, mais que les dents sont également les armes qui servent nos tendances libidinales, les instruments qui aident l'enfant à pénétrer le corps de la mère [...] en son premier contact avec le sein, l'enfant essaye de pénétrer, pour trouver le ventre de la mère, son abri poétique perdu ; quand il découvre que ceci est impossible, il a des introyections vis-à-vis d'elle, commençant la phase cannibale »<sup>1072</sup>.

Clark ajoute que la vie et le cannibalisme sont associés entre eux, comme un œuf :

« Le ventre est l'abri poétique de toute la matière ; elle joint le fœtus, et la forme elle-même »<sup>1073</sup>.

Ajoutons au passage, que l'œuf est un leitmotiv dans l'anthropophagie féminine dès l'origine : Tarsila do Amaral l'a introduit en 1929 dans l'œuf d'*Urutu*, Lygia Clark l'a repris dans l'œuf *linéaire* en 1958, Lygia Pape dans sa performance *L'œuf* en 1968, Anna-Maria Maiolino en 1973 dans *Dedans-Dehors (Anthropophagie)* et en 1981, dans *Entre les vies*. Il ne saurait y avoir de symbole plus limpide de la permanence de l'anthropophagie féminine. Voir la planche d'illustrations n° 36, illustrations n°1/2/3.

## **Retour à l'installation par empreintes et accumulations**

Lors de la décennie 1990/2000, Anna-Maria Maiolino revient à l'installation, à travers laquelle d'une certaine manière, elle démontre son souci de la gestualité et du rapport avec la matière et le support, présent dans les objets obtenus par moulages et empreintes de matières sur les murs ainsi que dans les reliefs (en argile, plâtre et ciment) réalisés en accumulations et installations proliférantes du début des années 90. Son appropriation de la démarche de l'*Arte Povera* n'est pas sans rapport bien sûr avec ses origines italiennes. Cependant, ses affinités avec la démarche de l'*Arte povera* est plus profonde et explique son appropriation : L'*Arte Povera* est une "attitude" (plutôt qu'un mouvement, terme que les artistes d'*Arte Povera* rejettent) prônée par des artistes italiens depuis 1967.

## **Digestion anthropophage de l'Arte Povera**

---

<sup>1072</sup> Clark, Lygia, « Sur le cannibalisme », 1973, *Lygia Clark Archive*, au Centro de Documentação, Museu De Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 34.

<sup>1073</sup> *Id. ibid.*, p. 37.

Les artistes d'*Arte Povera* : Giovanni Anselmo (1934), Alighiero e Boetti (1940-1994), Pier Paolo Calzolari (1943), Luciano Fabro (1936-2007), Jannis Kounellis (1936), Mario Merz (1925-2003), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto (1933) et Gilberto Zorio (1944) adoptent un comportement qui consiste à défier l'industrie culturelle et plus largement la société de consommation, selon une stratégie pensée sur le modèle de la guérilla, ce qui n'est pas sans rappeler la stratégie des femmes anthropophages brésiliennes pendant la dictature. Ce refus de l'identification se manifeste par une activité artistique qui privilégie elle aussi le processus, autrement dit le geste créateur au détriment de l'objet fini. Processus qui consiste principalement à rendre signifiants des objets insignifiants. L'*Arte Povera* utilise des *produits pauvres* (d'où son nom) : du sable, des chiffons, de la terre, du bois, du goudron, de la corde, de la toile de jute, des vêtements usés, etc. et les positionne comme des éléments artistiques de composition significative. L'artiste du groupe *Arte Povera* dont Anna-Maria Maiolino semble la plus proche est Giovanni Anselmo, qui depuis 1966, réalise des sculptures à partir de matériaux naturels comme la pierre, le bois, le fer, ou de matières végétales. Anselmo repositionne les matières pour tenter de leur redonner leurs qualités originelles : tension, énergie, éternité, basées sur les lois de la physique comme la pesanteur, la gravité et sur leurs transformations possibles. Voir la planche d'illustrations n° 45, illustrations n°1/2/3/4/5.

De son côté, Anna-Maria Maiolino se concentre peu à peu, sur l'aspect organique et utilise presque exclusivement l'argile. Elle élabore des assemblages et des installations avec une grande quantité d'argile où la répétition du geste et son insistance dans la matière signalent une énorme concentration d'énergie. Les notions de corps morcelés, d'organes proliférants, d'invasions biologiques de l'espace sont des thèmes récurrents, renvoyant là encore à l'incorporation, à la déglutition, à la régurgitation, à la défécation et donc à l'appropriation anthropophagique. Des installations comme *Beaucoup*<sup>1074</sup>(1995) ou *Ce Sont Ceux-là*<sup>1075</sup> placent le corps au centre du travail artistique tout en transformant le geste privé de la mémoire du quotidien, machinal et inconscient, en réservoir d'expérience sensorielle et inconsciente, ce qui d'une certaine manière révèle une proximité de démarche avec l'art thérapeutique des propositions sensorielles de Lygia Clark. Voir la planche d'illustrations n° 43, illustrations n°5/6/7.

---

<sup>1074</sup> *Muitos.*

<sup>1075</sup> *São Estes.*

## Archaïsme et identité

Maiolino reconnaît la perspective de l'identité culturelle, mais elle la connaît réduite en fragments. Pour elle, le plâtre, le ciment, et l'argile sont les substances liées aux pâtes, l'élément de base de la cuisine de son Italie originelle. Dans certains de ses travaux, l'artiste commémore les formations de la terre dans la région de Scalea, où elle est née :

« Le mythe de la caverne rejoint l'idée du retour dans l'utérus de Terre après la mort. Quand je commence à travailler avec le moule, c'est un corps creux, qui maintient la mémoire de la forme positive qui est sortie d'elle. L'ouverture du moule, le corps caverneux de la sculpture, se rapporte de nouveau à la caverne de la terre et au mythe de l' rapport de la terre. Je suis née dans un endroit renfermant des cavernes préhistoriques. Près de Scalea, il reste des descendants des personnes qui ont vécu dans ces cavernes. Dans le sud de l'Italie, il y a plusieurs cavernes intérieures aménagées en tant qu'églises. La grotte comme abri est transcendant. Puisque le sol en Italie est volcanique, il y a beaucoup de cavernes »<sup>1076</sup>.

Son travail avec des trous et des vides ne vient plus pour suggérer la tension politique des dessins des années 1970 ; en revanche, il se rapproche d'une région de la mémoire atavique, l'endroit du fantasme. La topographie de Scalea est un utérus de la terre, une matrice subtile d'identité culturelle. Après 1991, les nouvelles questions apparaissent dans le travail de Maiolino avec les substances modelées. Dans les travaux comme *I+I+I* (1991) et *6+I* (1991), elle commence à créer une poétique des unités de volume et à utiliser la technique du "Colombage"<sup>1077</sup>, un système primitif en poterie employé par les sociétés indigènes en Amazonie.

La voici qui libère ses objets de leur statut en tant que "relief" parce qu'ils auraient prédéterminé leur place le long d'un mur d'une galerie; en revanche, ils deviennent des choses "dans et du monde". Ils émergent du chaos imminent de l'argile et de la menace d'être figés. À ce moment dans son travail, Maiolino subit un apprentissage dans la connaissance indigène archaïque et s'aligne avec la tradition de la recherche d'une compréhension de la culture brésilienne, tout en incorporant un projet lié à la culture matérielle des indigènes. Voir la planche d'illustrations n° 44, illustrations n°1/2/3/4.

---

<sup>1076</sup> Conversation avec l'auteur. Visio conférence du 18/02/2014.

<sup>1077</sup> Rolinho.

## 5 -Travail, matière et temps – comme expérience

### Masse et travail

Dans ces travaux, Maiolino fait référence à la réclamation de Karl Marx dans sa "critique du programme de Gotha" pour qui l'émancipation du travail dépend de la collectivisation des instruments de travail<sup>1078</sup>. Vraiment, les travaux de Maiolino, de Grippo, et de Cildo Meireles font tous explicitement référence à la valeur d'échange du travail. Dans *Quelques professions* (1976), Grippo rassemble l'art et le travail, le dialogue ritualiste de l'homme avec ses outils. Maiolino unit l'"Homo Faber" de Hegel à la "volonté matiériste" de Gaston Bachelard dans un processus de la domination et du changement de nature. Chaque masse, que se soit du ciment, de l'argile, ou du plâtre, possède sa propre vie – son moment comme "masse optimale" – dans l'état fugitif et ambivalent entre mou et dur. En effet, avec la série de *Codicilli* (1993-2000), Maiolino commence à écrire sur la surface flexible de l'argile elle-même. La même chose se produit avec les spécifications techniques et les titres de ses travaux en argile, qui tendent à indiquer la quantité : les 3 500 kg d'argile utilisés dans le projet *Ils pourraient être plus que cela* (1997) ou *Ils sont ceux-ci* (1998) ; le travail, la matière et le temps – comme expérience, discours, énergie, flux – simples sous-produits sont devenus de l'expérience de la fabrication, pas la valeur globale de la vanité principale de matière et de matériel. Voir la planche d'illustrations n° 44, illustrations n°1/2/3/4.

Maiolino est intéressée par la solidité intime d'un matériau, que ce soit une feuille de papier, un œuf, ou de la terre entre ses mains. Les installations de Maiolino demeurent exemptes du syndrome mégalomane de Richard Serra qui infecte beaucoup l'art brésilien contemporain, même si ses installations à elle nécessitent des tonnes d'argile, comme *Ils sont ceux-ci*. Ses matériaux n'ont pas un effet totalisant et durable ; au lieu de cela, ses matériaux sont convertis en volume pur. L'argile est d'une manière

---

<sup>1078</sup> Marx, Karl, « Critique du programme de Gotha » 1875, *Le lecteur de Marx-Engels*, Robert C. Tucker, rédacteur, (New York, W.W. Norton et Company, 1978), pp. 525-527. Vincent Gouysse. Org. //www.marxisme.fr

obsédante dédoublée et divisée ; parfois elle revient à l'unité de départ en raison du travail exécuté sur elle, mais toujours sous le signe du transitoire. « Vous êtes poussière et retournerez à la poussière, » semble-t-elle indiquer. Maiolino ne fixe pas définitivement la forme de ces objets importants en les mettant dans un four à céramique ; ils ne sont pas simplement des formes d'argile. Ces travaux maintiennent quelque chose de ce que Mary Jane Jacob a décrit dans le travail d'Eva Hesse :

« Dans sa recherche de "je" et du féminin, Hesse a dû trouver les formes qui étaient encore inconnues, les formes qui résisteraient à la fixation permanente »<sup>1079</sup>.

La relation d'appropriation entre Anna-Maria Maiolino et Eva Hesse semble établie, bien qu'il ait fallu attendre les années 2000 pour que la critique internationale l'établisse. Voir la planche d'illustrations n°45, illustrations n° 6/7/8. Cela revient à dire qu'il y a bien une expression spécifiquement féminine à travers une recherche formelle et une démarche d'appropriation, qui s'apparente à l'anthropophagie chez Anna-Maria Maiolino.

## Fin de l'œuvre

Les travaux les plus récents de Maiolino peuvent être vus à côté de certains travaux de Lygia Clark, Eva Hesse, Hélio Oiticica, Mira Schendel, Gego, Cildo Meireles et José Resende. Le travail de ces artistes démontre une certaine introspection et concentration ; certains d'entre eux, travaillent avec la géométrie périodique et des formes organiques d'une manière qui rappelle ce que Mary Jacob a appelé la « controverse et le chaos »<sup>1080</sup>. Bien qu'elle refuse la notion "de la durée comme sens de l'expression", Lygia Clark dit qu'elle a été témoin :

« De la fin de l'œuvre d'art et de la base qui restait dessus, de la mort de la métaphysique et de la transcendance, de la découverte du ici et maintenant dans l'imminence. [...] Nous proposons le moment de l'action comme champ d'expérience. Nous refusons tout le transfert sur l'objet »<sup>1081</sup>.

Eva Hesse, dans une attitude qui rappelle beaucoup celle de l'art brésilien, indique que :

« Il y a beaucoup de choses que je préfère juste laisser se produire »<sup>1082</sup>.

---

<sup>1079</sup> Mary Jane Jacob, « chaos de Contention : Eva Hesse et Robert Smithson », *XXIV Biennale de São Paulo : noyau historique, anthropophagie et histoires de cannibalisme*, pp. 470 - 490.

<sup>1080</sup> *Id. ibid.*, p. 475.

<sup>1081</sup> Clark, Lygia, « Nous proposons », *Lygia Clark, op. cit.*, p. 215.

<sup>1082</sup> Lippard, Lucy, « Eva Hesse », New York, Da Capo Press, 1992, p. 192.

Clark dans « En cheminant »<sup>1083</sup> (1963) se passe du vestige de l'objet, en proposant à l'autre de construire un anneau de Moebius en papier puis de le découper longitudinalement avec des ciseaux, créant ainsi une expérience de transformation :

« L'instant de l'acte n'est pas renouvelable. Lui seul existe pour lui-même : le répéter, c'est lui donner une autre signification »<sup>1084</sup>.

Le *Parangolé* (1965) d'Hélio Oiticica est une structure (ou une cape) pensée pour être dansée et vécue au bruit de la musique. Discutant le concept de la nouvelle objectivité, Oiticica a observé que :

« La fabrication du travail est violée, avec sa production intérieure, puisque la fabrication vraie est l'expérience vécue de la personne »<sup>1085</sup>.

En évaluant son processus, Clark dit : « Pour la première fois, j'ai découvert une nouvelle réalité, pas dans moi, mais dans le monde ». Son *En cheminant*, un acte dans le temps immanent, a eu des échos durables dans l'art brésilien – chez Mira Schendel *Petits riens*<sup>1086</sup> (1966), par exemple. Les *Petits riens* sont des sculptures faites de feuilles de papier tordues et attachées par des nœuds. C'est un objet qui prend sa force dans l'investissement pur de l'énergie, sans aucun modèle esthétique au-delà de l'accumulation des nœuds. Dans *Reticulária* de Gego, les tiges en métal viennent ensemble pour former le tissu même du monde, jaillissant en avant comme l'eau dans une cascade. Comme dans *Adhésion II* (1967) de Hesse et dans *Petits riens* de Schendel, les installations d'argile de Maiolino ne s'écartent pas d'une décision privilégiant une forme, mais résultant d'un geste discipliné et répété d'une manière obsédante. Voir la planche d'illustrations n° 45, illustration n°7. Sa manière de travailler doit "faire avec" la période immanente de la fabrication :

« Ce qui est implicite dans le travail avec de l'argile est la continuité »<sup>1087</sup>.

## Ethique de la quantité

L'éthique de la quantité imprègne le travail de Hesse, de Maiolino, et de Meireles. A partir de 1993, Maiolino a réalisé des installations à partir de l'argile naturelle et non cuite, la sculptant à côté du lieu de l'exposition elle-même. La première

---

<sup>1083</sup> Clark, Lygia, « Caminhando », *op. cit.*, p. 162.

<sup>1084</sup> *Id. ibid.*, p. 163.

<sup>1085</sup> Oiticica, Hélio, « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien », *J'aspire au grand labyrinthe*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, pp. 103-104.

<sup>1086</sup> *Droguinhas*.

<sup>1087</sup> Conversation avec l'auteur. Visio-conférence du 18/02/2014, *on line*.

était *Etude pour une installation* (1994), effectuée avec 100 kg d'argile. Ceci s'est transformé avec les 300 kg d'argile utilisés dans *Beaucoup* (1995) au Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Belgique, avant d'atteindre son apogée dans les 3 500 kg d'argile qui ont composé *Ils sont ceux-ci* à la XXIV<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1998.

À la différence de la sculpture de Serra, pour Maiolino, le poids est strictement une mesure de la taille du travail impliqué. Elle n'a aucun intérêt en précisant le cumul de ses matériaux. De même, le travail de Meireles exagère délibérément la production économique jusqu'au point d'absurdité et à la dissolution de la valeur, comme avec les 600.000 pièces de monnaie utilisées dans sa *Mission/missions (comment construire les cathédrales)*, (1987). Ici, le processus de l'accumulation du capital prend des connotations morbides. Meireles a étendu le travail préparatoire pour cet éthos dans son *Kit de la géométrie (neutralisation par l'opposition et/ou l'addition)*, (1977-79), qui montre comment l'accumulation des rasoirs et d'autres objets de coupe et de perforation peut avoir comme conséquence la neutralisation de leur efficacité et de la capacité à couper. Hesse, dans son *Adhésion II* (1967), a placé plus de 30.000 tubes en plastique dans des trous forés dedans une boîte, créant ainsi une confrontation entre l'excès et le chaos.

Dans l'économie de Maiolino, quelques titres mesurent le volume avec grande précision : *Un dans un* (1991), *Un + deux* (1991), *Trois dans un* (1991), *1+1+1*, *Deux n°1* (1995), *200 autres configurations* (2000), *Ils ont 340 ans* (2000). D'autres sont marqués par un calcul approximatif, comme si elle avait perdu le compte : *Plus que cent* (1993), *Plus de mille* (1995), *Ils pourraient être plus que ces derniers* (1997). Quelques titres réalisent le comptage pour sembler sans importance, comme *Beaucoup*, *Davantage de ces derniers*, *Bien plus de ces derniers* (1996). En fin de compte, bien que la quantification soit beaucoup ou rien (comme de la série *Une, aucune, cent mille*, 1993) ou elle affirme le processus de la socialisation de cette économie (« L'ombre de l'autre »).

Dans l'œuvre d'Andy Warhol, la quantification, selon ses titres, se rapporte seulement au processus de la production ou du stockage, cachant la quantité de travail investie dans la formation de la valeur d'échange. Ceci se produit avec *Cinq bouteilles de Coke* ou *210 bouteilles de Coca-Cola* (1962). Cependant, le titre d'un des travaux de Warhol de la série de *Mona Lisa* élucide son éthos : *Trente est meilleur qu'un* (1963) célèbre l'excédent-valeur. Ceci nous permet de distinguer son approche de celle de

Maiolino, où le travail est compris en liaison avec le problème de la timidité ; c'est, comme Hegel l'a émis dans sa « Phénoménologie de l'esprit » : « travaillez les formes et les formes de la chose »<sup>1088</sup>.

## Fabrication pure

Dans le travail de Maiolino, l'argile a un état matériel non permanent. Ce n'est pas loin du projet de José Resende dans *l'Art de ville*<sup>1089</sup> (1994), où il a empilé, enlevé et ré-empilé de grands blocs de granit avec une grue pendant dix jours consécutifs. La dépense d'énergie constituait elle-même la pièce. Les travaux de Maiolino en argile condensent le temps dans le travail effectué sur la matière, qui sert de preuve de l'investissement du temps et de l'effort dans un travail destiné à la dissolution et à l'éphémère. Ainsi fonctionnent côte à côte Maiolino et Clark, Oiticica, Hesse, et Resende qui restent dans "un état naissant". Maiolino ne cuit pas son argile ; elle ne fait pas de la céramique parce qu'elle ne cherche pas le durcissement, la résistance, ou la permanence dans les formes qu'elle inflige aux matériaux. Les installations de Maiolino sont "fabrication" pure :

« Le destin de l'argile est de sécher et retourner à la poussière. C'est le principe de la fabrication en ne mettant pas le feu à son argile, cela signifie également son équilibre avec la physique »<sup>1090</sup>.

## Fruits étranges d'un travail rhizomique

Un arbre étrange peut être découvert dans la forêt de Tijuca, à Rio de Janeiro. Cet arbre fleurit de la façon d'un "jaboticabeira" ("cauliflora de myrciaria", de la famille du myrte), montrant ses fruits généreux sur son tronc dans des régimes regroupés, comme des bananes. C'est le seul exemple de l'espèce qui était inconnu jusqu'à l'an 2000. Cela été appelé *Ici ils sont* (1999). Voir la planche d'illustrations n° 44, illustration n°6. La forêt de Tijuca, où l'existence de cette nouvelle entité végétale a été découverte, n'est pas loin de la propriété d'un homme qui, parce qu'il a aimé des usines et les gratte-ciels, a fait un jardin entièrement en pierres<sup>1091</sup>. Quelqu'un, cependant, a été

---

<sup>1088</sup> Hegel, Georg-Wilhelm-Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2002, p. 122.

<sup>1089</sup> *Arte Cidade*.

<sup>1090</sup> Conversation avec l'auteur. Visio conférence du 18/02/2014.

<sup>1091</sup> Le designer architecte Roberto Burle Marx fut le concepteur du site paysagé et de son projet pour les jardins du Museu De Arte Moderna à Rio de Janeiro.



déçu de découvrir, au milieu de cette forêt luxuriante, que *Ici ils sont* est un arbre avec un fruit artificiel. C'est de l'art. Cet arbre n'est pas le résultat d'une greffe d'une espèce-croisement ; plutôt, les fruits d'*Ici ils sont* affirment une multiplicité de moyens, contrairement à l'unité de signifié qui est un fruit. C'est un arbre qui soutient des fruits faits de divers genres de bois, tels que le cèdre, le " ipê", le noyer et le cerisier brésiliens ; ce sont des "fissilis de Cedrela", et "Tabebuia" de la famille des "biononiáceas" ; "Porosa d'Ocotea" de genre "Prunus" et "Riedelianum de Balfourodendron". Ils ne sont pas des fruits de mêmes espèces, genres, ou familles de fruits. Ils existent comme genre de mauvaise herbe, des espèces distinctes de l'arbre. Ces artefacts de fruits en bois ont été réalisés et "greffés" par Anna-Maria Maiolino.

Le travail de Maiolino pour les dernières quatre décennies a été rhizomique, et cet "arbre", non lié à un type d'arbre (donnant juste un type de fruit), devient une hypothèse rhizomique par sa multiplicité de fruits. Les fruits d'*Ici ils sont* s'évadent de toute la taxonomie<sup>1092</sup>. Ils ne sont pas là par leurs filiations avec un genre ou une famille simple, mais comme rhizome, par leur alliance parmi eux-mêmes, formant un groupe de différences sur une tige commune. Les fruits d'*Ici ils sont* sont faits de bois dur. Ils feraient un repas difficile pour un termite. Maiolino récrit l'histoire naturelle des jardins ; le sien ne fonctionne pas parmi les systèmes naturels (pollinisation, transport des graines et jeunes plantes au moyen du vent, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, et des hommes), mais comme histoire naturelle qui est culturellement produite. L'éphémère *Ici ils sont* est dans son offre jusqu'à la consommation par des insectes à long terme, comme les morceaux d'argile moulée de Maiolino ont un billet d'aller-retour à leur état originel comme poussière.

## Jardin abstrait

*Ici ils sont* est dans le Musée do Açude, un parc de sculptures qui inclut les travaux d'Hélio Oiticica, d'Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourao dit "Tunga" (1952), d'Iole de Freitas (1945)<sup>1093</sup>. Dans les années 1960, au Brésil, le

---

<sup>1092</sup> Les "fruits" se composent de 500 rouleaux de bois, qui évoquent les premiers travaux de Maiolino en céramique.

<sup>1093</sup> Le projet de parc de la sculpture du Museu do Açude, est l'ancienne résidence de Raymundo de Castro Maya, le fondateur du Musée D'Art Moderne de Rio de Janeiro, il continue à évoluer sous la direction Doctors Márcio. Le

paysagiste designer et architecte Roberto Burle Marx (1909-1994) a gagné la reconnaissance internationale pour ses conceptions sinueuses de parterres, cherchant à permettre la présence organique, naturelle et imagée des usines intégrées dans le paysage brésilien. Oiticica a inclus les usines symboliques des cultes Afro-brésiliens dans sa formulation du grand espace d'*Eden* et de *Tropicália* (1967). Son *Projet Chiens de chasse* (1961) a créé "un jardin abstrait", selon les mots de Frederico Morais (1915-1990), où il "a planté" les travaux d'autres artistes. L'émergence des soucis organiques peut également être vue chez Lygia Clark, qui a étudié la peinture avec les jardins de roche de Burle Marx épanouis au Brésil, de même que l'ont fait les *Jardins morts* de Frans Krajcberg (1921), qui a protesté contre la destruction de la nature amazonienne dans le pays, et Antonio Manuel dans *Fruit de l'espace* (1980), structures qui ont évoqué la conception graphique des journaux et l'architecture périlleuse des "favelas". Ces travaux ont été montrés la première fois dans un jardin qui avait été créé après la dislocation d'un "favela". Le *Kka de ka de kka de Ku* (1999) par Cildo Meireles confronte le vil et le sublime, le naturel et l'artificiel, le fécond et le stérile, dans un jeu alternatif entre les odeurs des fleurs naturelles et artificielles et des résidus naturels et artificiels.

Maiolino a créé avec les plantes vivantes dans *Riz et haricots*. La nature pour elle est un endroit du désir et de langue. Confrontant l'examen "d'un déterminisme naturel" à Rio de Janeiro en raison de la force du paysage naturel, les artistes dans la ville réinventent la nature avec l'intelligence poétique : les jardins de Burle Marx, des "bêtes" de Lygia Clark, ou de "l'arbre" de Maiolino..

---

programme inclut, sans compter Maiolino, les travaux des artistes tels qu'Hélio Oiticica, Athur Barrio, Tunga, et Iole de Freitas.

## 6 - Installations transgressives d'Adriana Varejão

### Au départ, un retour à la peinture de chevalet

Née en 1964 à Rio de Janeiro, cette artiste s'impose comme l'une des figures les plus singulières de la création brésilienne contemporaine. Son itinéraire l'a conduite à se réapproprier le baroque colonial brésilien par la peinture de chevalet pour ensuite revendiquer sa filiation anthropophage à travers des installations transgressives. Deux ans après l'exposition "Yanomami, l'esprit de la forêt", 2003, à laquelle Adriana Varejão avait pris part, l'exposition "Chambre d'échos" embrasse les aspects les plus divers de son travail, qui par ses thématiques interroge l'identité culturelle du Brésil et renvoie à l'Anthropophagie d'Oswald de Andrade.

### Appropriation initiale du baroque colonial du Minas Gérais

Dès le début de sa carrière, peu après être passée par l'Ecole nationale des Beaux-arts de Rio de Janeiro, Adriana Varejão s'est plongée dans l'univers baroque des églises coloniales du Minas Gerais dont celles de Francisco Lisboa, dit l'Aleijadinho, à Ouro Preto et Conganhas. Dans celles-ci, elle va puiser sa matérialité, par une pâte très épaisse, au service de la surcharge décorative, des courbes et contre-courbes, des motifs iconographiques de la peinture et de la sculpture baroques de la contre-réforme. Elle va s'inspirer de l'éloquence et du tragique, de la représentation de l'extase à travers des prélèvements de citations de ces œuvres réduites à des séries de fragments comme *Autel jaune*<sup>1094</sup> (1987), huile sur toile 160 x 140 cm. Voir la planche d'illustrations n° 46, illustration n°1. Sa facture d'alors se rapproche de la *Bad Painting* de Julian Schnabel (1951), pour l'empâtement de la couche picturale très épaisse. De sa révélation du baroque colonial brésilien, voila ce qu'en dit Adriana Varejão :

---

<sup>1094</sup> *Altar Amarelo.*

J'ai eu mon premier contact avec le baroque en lisant un livre consacré à des églises baroques du Brésil. J'avais déjà l'habitude de saturer les applications de couleur sur mes toiles, pour créer des surfaces très épaisses. C'est alors que je suis allée à Ouro Preto pour la première fois. J'ai reçu un choc, je suis tombée en extase, vraiment ! Santa Efigênia do Alto da Cruz se dressait sur une des hauteurs de la ville. C'était la première fois de ma vie que j'entraîs dans une église baroque. C'était comme si la matière "dansait". Forte, vivante, puissante, profuse. C'était pour moi une étrange alchimie entre l'or et le sang, entre la richesse et le drame. Je suis souvent retournée au Minas, à ses petites villes historiques, à ses montagnes, ses cascades et ses pierres, et spécialement à Ouro Preto. Ces églises étaient des écrans qui gardaient de complexes et fascinants bijoux carnivores, capables d'ingérer tout élément autre, de rassembler des fragments épars, les accumulant, les déformant et les intégrant à leur univers sacré »<sup>1095</sup>.

Pour autant, l'emprunt n'est pas de nature postmoderne, car ce qui définit le baroque pour Adriana, c'est la culture baroque qu'il traduit, c'est aussi l'artifice, enfin c'est l'hybridation qu'il produit, notamment chez Francisco Lisboa qui anticipe dès le XVIII<sup>e</sup> siècle sur l'anthropophagie :

« Le baroque est un style intemporel où l'on comprend que l'art n'est que pure culture. Que l'art se nourrit de l'art, et non de la nature. Le carnaval de Rio est baroque. Le défilé des écoles de samba est le plus grand opéra baroque du monde. [...] Le baroque parle également de travestissement, de changement de peau, de maquillage, d'artifice. Louise Neri, dans un texte incroyable, intitulé "Brave New World", qu'elle a écrit à propos de mon travail, se réfère au "cyborg" comme la dernière création du baroque. Le cyborg est un hybride de machine et d'organisme. Elle compare certaines de mes œuvres à ces corps biologiques hybrides »<sup>1096</sup>.

Cependant, Adriana Varejão perçoit dans le baroque, l'inquiétude et l'interrogation humaine qui se lit à travers la surcharge décorative :

« Le baroque vit d'une intériorité absolue. D'une scission entre la façade et le dedans, entre extérieur et intérieur. Mais comme dans un même repli, qui répercuté les deux côtés »<sup>1097</sup>.

## **Appropriation des Azulejos, comme motif colonial vernaculaire**

Adriana Varejão s'approprié le motif des azulejos, comme trace du passé de la péninsule ibérique colonisée par la civilisation musulmane dès le huitième siècle. Voir la planche d'illustrations n° 46, illustration n°2. Motif importé à son tour par les colonisateurs portugais du Brésil, devenu une partie de sa culture vernaculaire, présente dans les rues et les intérieurs brésiliens, dans les différents types d'architectures des époques successives. Cet élément architectonique produit un effet hypnotique sur l'artiste, qui va exploiter systématiquement sa charge symbolique et ses qualités

---

<sup>1095</sup> Varejão, Adriana, « Chambre d'échos », interview par Hélène Kelmatcher, *Chambre d'échos*, Paris, Fondation Cartier-Actes Sud, 2004, p. 79.

<sup>1096</sup> Varejão, Adriana, "Chambre d'échos", interview par Hélène Kelmatcher, *op. cit.*, p. 80.

<sup>1097</sup> *Id. ibid.*, p. 81.

formelles et colorées intrinsèques, présentes dès le début de cette appropriation dans *Azulejos* (1988), huile sur toile, 150 x 180 cm :

« L'idée, c'est de recréer physiquement l'azulejo. À cet effet, je traite la toile à l'aide d'une épaisse couche picturale, formée par un mélange à base de plâtre qui en séchant se lézarde. Sur cette surface, j'applique la peinture: tons de blanc, bleu, ocre. J'ai introduit ces fissures, ou craquelures, dans mon travail à partir de 1990, en référence à la céramique Song chinoise. La surface craquelée crée des textures différentes selon le processus de fissuration. On dirait des écailles. Ce travail parle surtout de la mer quand elle est houleuse. L'endroit où les vagues se brisent, où les coquillages se cassent »<sup>1098</sup>.

## Appropriation anthropophage de l'azulejo

Cette propension à utiliser l'azulejo va se poursuivre tout au long de sa production picturale pour permettre une forme d'appropriation dans *Proposition pour un catéchisme, Partie II, Diptyque Apparitions et reliques*<sup>1099</sup> (1993), huile sur toile, 140 x 240 cm. A première vue, ce diptyque semble s'inspirer de multiples scènes religieuses catholiques visibles dans bien des églises et couvents brésiliens. Cependant, cette apparence est contredite par des éléments figuratifs qui sont de véritables intrusions anthropophages : dans le panneau de gauche, nous voyons à l'arrière plan, des petites silhouettes d'Amérindiens en train de préparer le festin anthropophage, avec la cuisson à la broche d'une jambe humaine. Dans le panneau de droite, nous voyons mis en scène de manière égale et symétrique, la même jambe humaine et un présentoir de reliquaire, traduisant incidemment, l'amalgame opéré par Adriana Varejão entre reliques de Saint et restes de banquet anthropophage. Cette hybridation anthropophage de l'utilisation de l'azulejo se retrouvera dans *Azulejaria de cuisine avec gibiers variés*<sup>1100</sup> (1995), huile sur toile, 140 x 160 cm. Dans cette toile, Adriana Varejão produit des assemblages hybrides associant sur le principe du puzzle ordonné sur la grille du carrelage de base, des parties animales (biches, vaches, cochons poissons, volatiles) et humaines. Le reste des carreaux d'azulejos répètent régulièrement, à leur échelle les motifs floraux et animaux.

Enfin dans la *Figure d'invitation*<sup>1101</sup> (1997), huile sur toile, 200 x 200 cm, la reprise par Adriana Varejão, des représentations exotiques d'Indiens brésiliens réalisées

---

<sup>1098</sup> *Id. ibid.*, p. 83.

<sup>1099</sup> *Proposta para uma catequese-Parte II- Diptico aparição e reliquias.*

<sup>1100</sup> *Azulejaria de cozinha com caças variadas.*

<sup>1101</sup> *Figura de convite.*

en gravure par Théodore de Bry au XVI<sup>e</sup> siècle : la figure féminine de l'Indienne est ici détournée dans ce sens anthropophage : entre les balustres apparaissent les scènes anthropophages décrites par Hans Staaden dans son livre *Nus, féroces et anthropophages*<sup>1102</sup>, récit-témoignage de sa captivité chez les Indiens Tupinambas.

Dans l'autre *Figure d'invitation 2* (1998), huile sur toile, 200 x 200 cm, nous retrouvons une autre appropriation de gravure de Théodore de Bry : la figure féminine de l'Indienne tient à la main une tête humaine de femme qui s'avère être un autoportrait d'Adriana Varejão ; dans le fond d'azulejaria, les carreaux mêlent des représentations florales à celles de parties de corps et d'organes humains. Voir la planche d'illustrations n° 46, illustrations n°3 & 4.

Enfin dans une autre version de *Proposition pour un catéchisme* (1998), huile sur toile, 140 x 240 cm, est la reprise d'une autre gravure de Théodore de Bry qui sert de frontispice à son recueil *America Pars I*, édité au XVI<sup>e</sup> siècle à Strasbourg : la figure centrale du sacrifice anthropophage, au moment de la mise à mort du prisonnier, a été substituée par celle du Christ, que l'on voit ensuite dépecé à droite avant d'être consommé. Voir la planche d'illustrations n° 47, illustrations n°1 & 2. C'est donc à un retournement du mystère catholique de la transsubstantiation que nous assistons ici : la formule « Prenez et mangez, car ceci est mon corps » de l'Eucharistie est prise au sens littéral dans son amalgame avec le banquet anthropophage, comme l'a très bien senti Philippe Sollers :

« Comment interpréter ces scènes de cannibalisme du temps de la colonisation, qui occupent tranquillement le fond du paysage ? Les indigènes découpent et font cuire des blancs et des missionnaires, prenant sans doute à la lettre (c'est-à-dire à l'horreur) la catéchisation musclée dont ils font l'objet. Saint-Jean n'a-t-il pas rapporté (VI-57) cette parole christique : " Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi, et je demeure en lui ? ". Peu de chrétiens se disant civilisés se souviennent des noces de Cana, et ont le sentiment dans la communion eucharistique, d'accomplir un acte de cannibalisme »<sup>1103</sup>.

## **Appropriation anthropophage de la "Combine painting"**

Le travail d'Adriana Varejão va évoluer par le passage du plan au volume et l'appropriation de la formule de la "Combine Painting" inventée par Robert Rauschenberg (1925-2008), approfondie par Allen Jones ou Martial Raysse, par

---

<sup>1102</sup> Staaden, Hans, *Nus, féroces et anthropophages*, Paris, Métailié, 2005.

<sup>1103</sup> Sollers, Philippe, « Les vertiges d'Adriana Varejão », *op. cit.*, p. 11.

l'association d'objets réels à la peinture de chevalet. La dimension anthropophage demeure et s'approfondit dans ce cadre, notamment dans *Exorcisme du mal par overdose*<sup>1104</sup> (1994), huile sur toile et portiques goutte-à-goutte, 270 x 220 x 40cm. L'ironie de l'artiste est lisible dans cette hybridation de plusieurs motifs peints dont des azulejos, reliés à ces goutte-à-goutte dont on ne sait s'ils nourrissent ou vampirisent les motifs. La giclure et la dégoulinure de peinture bleue qui masque la tête d'une figure de méduse montre bien la dérision de l'idée d'exorcisme associée à celle d'overdose.

## **Appropriation des "Concepts spatiaux" de Lucio Fontana**

Adriana Varejão a récemment réalisé un ensemble de trois reliefs qui représentent une appropriation des fameux "Concepts spatiaux" de Lucio Fontana : *Paroi avec incisions à la Fontana*<sup>1105</sup> (2002) chaque module du triptyque : 195 x 260 x 15 cm, huile sur toile et polyuréthane sur supports en aluminium et bois. Voir la planche d'illustrations n° 49, illustrations n°1 & 2. L'appropriation anthropophage a lieu à plusieurs niveaux : les modules du triptyque se présentent comme des azulejaria, murs recouverts d'azulejos uniformément jaunes, fendus et lacérés plus ou moins verticalement. Les fentes laissent apercevoir la viande rougeoyante cachée à l'intérieur. La fente a des connotations sexuées féminines. L'éventration qu'elles manifestent, renvoie bien évidemment au banquet anthropophage mais aussi au baroque selon Adriana Varejão :

« Le baroque vit d'une intériorité absolue. D'une scission entre la façade et le dedans, entre extérieur et intérieur. Mais comme dans un même repli, qui répercute les deux côtés. En ce sens, les incisions dans mes toiles visent à révéler un intérieur charnel qui s'épanche à la surface. Grâce à l'incision, je relance un côté sur l'autre. Ainsi s'harmonisent dans mon travail corps et culture, figure et géométrie, minimal et cumul, transparence et épaisseur, spiritualité et viscéralité, raison et sensualité plastique »<sup>1106</sup>.

Cependant il y a autre chose qui intervient dans cette appropriation de Fontana, car Philippe Dagen a très justement noté à propos de la rétrospective récente Lucio Fontana (1899-1968) au MAM, à Paris en 2014, que l'artiste italo-argentin était généralement répertorié comme :

« L'artiste italien qui trouait ses toiles à coups de poinçon et les fendait avec une lame: telle est la définition généralement répandue de son œuvre. Son nom est indéfectiblement associé à

---

<sup>1104</sup> *Extirpação do mal por overdose.*

<sup>1105</sup> *Parede com incisões à la Fontana.*

<sup>1106</sup> Varejão, Adriana, « Chambre d'échos », interview par Hélène Kelmacher, *op. cit.*, p. 80.

l'image d'un monochrome, rouge ou jaune le plus souvent, incisé de plusieurs coupures verticales ou percé d'impacts qui dessinent un cercle, une spirale ou un nuage »<sup>1107</sup>.

Dagen signale cependant la double démarche de Fontana, figurative et simultanément abstraite dans les années 1930-1950. Aussi pour le visiteur qui entrerait dans la très complète et éclairante rétrospective en plus de 200 œuvres qu'a montée le Musée d'art moderne de la Ville de Paris avec cette idée préconçue à l'esprit, la surprise sera vive. Pas une seule toile découpée en vue, mais un peuple de statues en céramique polychromes, figuratives sans le moindre doute, une dame dorée, un héros antique, un crocodile, une araignée de mer, un pêcheur avec son trident, deux lions, des papillons. Et tout ceci est très coloré et luisant de l'éclat propre à la céramique. Voir la planche d'illustrations n° 49, illustrations n°3 & 6.

Fontana, c'est aussi cette sculpture étincelante, qui l'occupe tout au long des années 1930 et, quoique de façon plus épisodique, jusqu'au début des années 1950. Il modèle des batailles de cavaliers qui, de loin, ressemblent à des nœuds de méduses et des figures de guerriers pour lesquelles le terme baroque est un euphémisme, tant elles sont sinueuses, tordues, malaxées, crevassées. En 1952, Fontana travaille encore à un projet de porte de bronze pour le Duomo de Milan: anges, archevêques, saintes et saints en haut relief.

### **Les matériaux sont brutalisés, martyrisés. L'hésitation, la mesure, l'allusion sont inconnues de l'Italien**

Or, cette année-là, il pratique la perforation de la surface monochrome depuis déjà trois ans. Voici qui n'est pas conforme à l'idée selon laquelle une évolution rectiligne l'aurait entraîné de la figuration à l'abstraction, du classique au moderne. Idée d'autant plus inapplicable dans son cas que ses premières expériences alliant abstraction et incision sont plus précoces et remontent à 1931. Sur des plaquettes de ciment, des formes grises et noires sont peintes, traversées de lignes gravées, à la façon des plaquettes d'os ou de pierre préhistoriques. A cette date, avec ces travaux elliptiques, Fontana se place du côté de l'abstraction primitiviste et du *Surréalisme*. Arp, Klee, Miro, le cubisme, le Bauhaus sont parmi ses références.

Son *Pêcheur* et son *Crocodile* si réalistes sont donc postérieurs à ces expériences géométriques qui le font classer, dans l'Italie mussolinienne, parmi les modernes les

---

<sup>1107</sup> Dagen, Philippe, « Lucio Fontana, la caresse et la torture », Paris, *Le monde, culture*, vendredi 2 mai 2014, p. 11.



plus aventureux, loin du néoclassicisme fasciste. Dans cet entre-deux-guerres, il va et vient d'un procédé à un autre, d'une esthétique à une autre, à travers changements abrupts et larges variations stylistiques.

Pour autant, il y a une cohérence entre tous ses exercices. Elle tient à l'intensité physique du geste créateur et sa charge sexuelle, très explicite. Fontana n'emploie pas simplement ses matériaux, il les brutalise, il les martyrise. Il combat la terre, le plâtre et la peinture. Il leur inflige des sévices de moins en moins simulés. L'hésitation, la mesure, l'allusion lui sont inconnues. Cette violence engage son corps entier, une violence qui est à l'évidence du registre de l'organique et de l'érotique. Voir la planche d'illustrations n° 49, illustrations n°8 & 9.

Ses premiers dessins, ses céramiques sont des histoires de peaux, de chairs, de flux, de déjections parfois. La perforation et la lacération des toiles sont des passages à l'acte plus simples, plus directs. Ce qui se donne à percevoir jusque-là dans un travail de déformation de la figure animale et humaine s'inscrit à parti de 1949, à même la peau de la peinture, caressée et blessée tour à tour. Ce double mouvement ne se cache pas, même si Fontana définit alors ses œuvres comme des *concepts spatiaux*<sup>1108</sup>. Voir la planche d'illustrations n° 49, illustrations n°4 & 5. Concepts psychiques plutôt. Il y a d'abord le voluptueux passage des couleurs sur une surface, l'expansion du rouge sang, du rose chair, du jaune intense. La matière picturale est parfois enrichie de paillettes, parfois même parée d'éclats de verres de différentes couleurs enchâssées dans la matière. La peinture est souvent épaisse, en plusieurs couches, et fait songer à des étoffes ou à des cuirs. Mais l'essentiel n'est pas là. On doit légitimement s'interroger sur la dimension érotique et violente du cérémonial sadomasochiste que Lucio Fontana met alors en œuvre dans ses éventrations :

« On pourrait appeler cette phase le stade de l'adoration érotique. Fontana s'y complâit jusqu'au plus près du kitsch, de temps en temps. Après l'exaltation intervient la profanation, selon une dialectique aussi ancienne que le christianisme. L'artiste perce ou crève le corps adorable de l'œuvre. Les allusions sexuelles sont flagrantes. Quelques dessins à l'encre de chine de nus féminins aux jambes ouvertes rappellent, si besoin en était, la force de l'obsession qui anima Fontana. Cette obsession lève toutes les inhibitions et autorise la littéralité la plus crue : dans les deux dernières décennies de sa vie, les formats croissent, les couleurs deviennent de plus en plus vives, les attaques de la surface se multiplient »<sup>1109</sup>.

---

<sup>1108</sup> *Concetti spaziale*.

<sup>1109</sup> Dagen, Philippe, "Lucio Fontana, la caresse et la torture", *op. cit.*, p. 12.

En effet, de nombreux dessins érotiques l'accompagnent. Voir la planche d'illustrations n° 49, illustration n°7. Les titres sont eux-mêmes révélateurs de cette obsession érotique :

« Les séries ont pour titres *Tagli* – [fentes] - *La Fine di Dio* – [la fin de Dieu] - ou *Natura* - [nature] - pour les lourdes boules de terre cuite fendues de 1959-1960. Or *natura*, en italien argotique, désigne le sexe féminin. Une grande toile parsemée de verreries de Murano et attaquée d'innombrables trous s'appelle quant à elle *La Luna a Venezia* – [la lune à Venise] ... La charge symbolique n'est pas légère. Pour la série *La Fine di Dio*, Fontana choisit des toiles ovoïdales. Là encore, on ne peut l'accuser de cultiver à l'excès le sous-entendu. Il arrive même que l'œuf soit rose fuchsia. L'obsession se satisfaisant dans l'insistance et la répétition, Fontana n'échappe pas à la tentation de faire sans cesse les mêmes gestes, qui deviennent le cérémonial dont il est l'officiant très sérieux »<sup>1110</sup>.

Plus que de peinture ou de sculpture, c'est de performance qu'il s'agit. L'artiste la laisse logiquement filmer pour qu'il reste une trace du geste. Contemporain de l'action painting américaine, il est ainsi plus encore celui des artistes japonais du groupe Gutai - Shiraga en particulier - et celui des *happenings* à forte charge sexuelle qui se créent à Paris, à New York et à Vienne au début des années 1960.

La photographie devient alors l'un de ses modes d'expression: non parce qu'il la pratiquerait lui-même, mais parce qu'il demande à des photographes des mises en scène de ses œuvres. En 1962, Ugo Mulas réalise ainsi une série avec une jeune femme pour modèle. Elle est nue, évidemment, et manipule tendrement des terres cuites fendues et percées qu'elle porte contre son ventre. Le sens est donc clair, un peu trop même, dans le rapprochement que l'on est tenté de faire entre les *Concepts spatiaux* de Lucio Fontana et l'appropriation anthropophage qu'en a faite Adriana Varejão, reprenant à sa manière l'éventration, dans sa démarche néobaroque qui associe l'érotisme, la vanité, la mort et l'éphémère. Rappelons au passage que ces fentes et ces coupes dans la matière sont aussi des références souvent citées par Anna-Maria Maiolino qui s'approprie *la fin de Dieu* dans *Entre-vies*. Enfin, dans le format ovoïde de la *Fin de Dieu*, comment ne pas y voir une analogie avec l'œuf, leitmotiv anthropophage féminin, cher à Tarsila do Amaral, Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino.

**Installations d'Adriana Varejão : "Chambre d'échos", Fondation Cartier, Paris, 18 mars – 5 juin 2005**

---

<sup>1110</sup> *Id. ibid.*, p. 12.

*Le cœlacanthe provoque les raz-de-marée*<sup>1111</sup>, 2004, huile et plâtre sur toile. Installation modulaire de 48 toiles, 110 x 110 cm chacune. Voir la planche d'illustrations n° 47, illustration n°3. Réalisée spécialement pour l'exposition de la Fondation Cartier, cette œuvre évoque un mur d'azulejos. Arabesques bleutées et convulsives, chaos d'écume organisé, cet ensemble monumental de 48 toiles fait allusion par son titre à un étrange graffiti que l'on pouvait lire sur les murs de Rio de Janeiro à la fin des années 1970, message subversif crypté, au cœur de la résistance anonyme à la dictature militaire, dans lequel il y a analogie avec la théorie de l'effet papillon<sup>1112</sup>. La surface, recouverte d'un mélange de plâtre et de colle puis peinte à l'huile, rappelle par ses craquelures la technique chinoise du céladon. Modulaire, cette œuvre crée un rythme musical que l'artiste compare à celui du Choro<sup>1113</sup> brésilien.

*Linda da Lapa et Linda do Rosário*, 2004, aluminium, polyuréthane et peinture à l'huile, 190 x 800 x 25 cm. Voir la planche d'illustrations n° 48, illustrations n°1/2/3/4. Métaphores de l'instabilité, ces ruines découpent la silhouette accidentée de murs couverts de céramique dont la tranche laisse apparaître des lambeaux de chair, des débordements d'organes et de viscères sanguinolents. Inspirées d'un fait divers – l'effondrement d'un hôtel de rendez-vous au cœur de Rio de Janeiro en 2002 –, ces œuvres ont été réalisées spécialement pour l'exposition. Toiles éventrées, ouvertes sur des chairs à vif, œuvres inspirées du baroque et de la tradition portugaise des azulejos : l'œuvre d'Adriana Varejão crée une tension entre peinture, sculpture et architecture.

Le questionnement principal de Philippe Sollers (1936) porte d'emblée sur ce qu'exsudent et secrètent ces murs en ruine et carrelés ? Le sang et la viande s'en échappent. Vient alors la question du lien avec la viande ? "*Terre cuite oui, mais chair vive !*". Philippe Sollers établit alors la filiation culturelle de l'azuléjos :

« Ces carrés/carreaux/carrelages blancs et bleus, émaillés hérités de l'occupation arabe de la Péninsule ibérique : Des fresques d'entrées pour palais, temples, couvents, jardins portugais. Ici, une déesse passe, tatouée de soleil et de lune, elle s'étoile, elle vous invite à pénétrer à l'intérieur, mais elle tient aussi dans sa main droite, une tête coupée. De même, une élégante Vénus en fleurs, debout devant une balustrade baroque, une hallebarde dans sa main gauche levée, vous désigne une entrée possible. Cependant vous apercevez, en retrait, des scènes de démembrement anthropophagiques venus d'une sauvagerie d'autrefois. Votre attention se

---

<sup>1111</sup> *Celacanto provoca maremoto.*

<sup>1112</sup> Tiré du théorème de Cauchy-Lipschitz : le *battement d'ailes* d'un *papillon* au Brésil peut-il *provoquer* une tornade au Texas ?

<sup>1113</sup> Musique populaire du Nordeste brésilien, appropriation du répertoire musical européen, celui du quadrille et du fado, associe tambours africains et instruments européens, comme l'accordéon, la guitare et le violon.

reporte alors sur la 1<sup>e</sup> figure où les carrés sont remplis de jambes, de bustes, de fleurs, mosaïque ou machine, célébrant on ne sait quelle loterie indifférente à la constitution des corps »<sup>1114</sup>.

## Références et filiation anthropophages

Ce que ne voit pas Sollers, c'est que ces figures féminines et ces scènes de démembrement sont des appropriations anthropophages par Adriana Varejão, des gravures réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle par le graveur-éditeur Théodore de Bry, citoyen hollandais établi à Strasbourg, devenu alors une des capitales de l'imprimerie naissante. Cette fameuse série de gravures intitulée "Americae Pars", illustre l'édition des récits des 1<sup>ers</sup> voyageurs européens aux Indes occidentales, plus particulièrement au Brésil. Le plus fameux en est *L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, raconté par Jean de Léry (1534 -1613). Voir la planche d'illustrations n° 1, illustrations n°4.

L'autre récit concerné : *Nus, féroces et anthropophages*, est celui d'Hans Staaden, citoyen allemand de Hambourg devenu marin puis arquebusier au service des Portugais en 1547. Voir la planche d'illustrations n° 1, illustrations n°3.

L'iconographie des gravures de Théodore de Bry rend compte minutieusement du récit des voyages de Léry et reprend les gravures rustiques du récit de Staaden en introduisant dans la représentation des autochtones, l'exotisme révélateur de sa méconnaissance des Indiens, dont la morphologie et la physionomie relèvent des mythes et des stéréotypes occidentaux. Voir la planche d'illustrations n° 2, illustrations n°1 & 2. Ces écarts sont maintenus dans leur reprise par Adriana Varejão, ce qui accentue l'inquiétante étrangeté des connotations et détails relevant de l'anthropophagie : qui est l'anthropophage de qui ? Des Indiens ressemblant aux Occidentaux ? Des Occidentaux déguisés en Indiens ? Nul ne le sait. Dans d'autres œuvres, Adriana Varejão amplifie à l'excès ces ambiguïtés par l'introduction de détails anachroniques dans la juxtaposition des fragments de corps, d'objets, de lieux, de situations. Ces cacophonies et ces anachronismes sont bien sûr délibérés, faits pour jeter le trouble et l'inquiétude au visage du regardeur toujours séduit de prime abord par les qualités plastiques objectives de ces assemblages de formes, de couleurs et de matières. Que recherche Adriana Varejão au bout du compte ?

---

<sup>1114</sup> Sollers, Philippe, « Les vertiges d'Adriana Varejão », *Chambre d'échos*, Paris, Fondation Cartier-Actes Sud, 2005, p. 11.

## Esthétique de la relation

Là est peut-être bien la vraie question qui dépasse celles posées par Philippe Sollers, séduit visiblement par la maestria plastique d'Adriana Varejão. En effet, la référence à Théodore de Bry et aux azulejos portugais renvoie bien à la rencontre et à la relation à l'autre, dans ce contexte de la colonisation, à travers les représentations de l'autre et à sa perception /réception du colonisateur par le colonisé. Cependant, Philippe Sollers est interloqué par l'anthropophagie, mais ne la relie à rien, ne la recontextualise pas. Ici encore, Edouard Glissant l'inciterait à la relation :

« Mais des initiés du fond des mornes, et qui savent lire dans les racines éparpillées, soutiennent que beaucoup de ces lieux-communs ne voyagent pas, ils sont plantés dans la terre, ils attendent. Ils attendent que les paysages à leur tour rencontrent les paysages. Nous ne sommes assurés ni rassurés d'aucun système, nous pouvons faire confiance à l'inattendu des prophéties levées dans ces terres-là. Fixes ou chaotiques, et peut-être procédant de ces deux natures, les pensées parcourant, rhizomes errants, n'érigent en aucun lieu des bornes de silence »<sup>1115</sup>.

Enfin, Sollers met l'accent sur ce refoulé du christianisme car en effet, l'eucharistie est une sorte de sublimation de l'anthropophagie, transcendée par sa dimension rituelle proclamée de nature divine, d'ailleurs Adriana Varejão illustre dans *Proposition pour une nouvelle catéchèse* cette sublimation du cannibalisme eucharistique. Sollers n'épilogue guère plus loin et sans doute ignore-t-il la filiation revendiquée par Adriana Varejão envers l'Anthropophagisme d'Oswald de Andrade. Alors, il ne peut pas réellement comprendre en quoi cette référence à Oswald de Andrade est opérante et essentielle pour interpréter les scènes de cannibalisme omniprésentes dans la production plastique d'Adriana Varejão. Sollers tente de relativiser cette dimension obsédante en disant :

« Tout cela a lieu et l'erreur des indigènes est compréhensible. C'est même de l'humour noir si on veut. En tout cas, les murs d'Adriana s'en souviennent de façon sublimée, frontale, allusive (pas de réalisme, pas de propagande), et c'est la force froide qui habite cette œuvre : science, élégance, violence. Quelque chose de merveilleusement retenu »<sup>1116</sup>.

Sollers évacue ainsi la vraie force de l'œuvre d'Adriana Varejão en badinant de la sorte et en ignorant l'intrication profonde avec l'identité culturelle brésilienne, celle qui se constitua au cours du 1<sup>er</sup> ¼ du XX<sup>e</sup> siècle, entre la "Semaine de l'art moderne de São Paulo" en 1922 et la parution en 1928 du *Manifeste de l'Anthropophage* puis des neuf numéros de la *Revue de l'Anthropophage* entre 1928 et 1929. La modernité brésilienne

---

<sup>1115</sup> Glissant, Edouard, *Philosophie de la relation, poésie et étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 89.

<sup>1116</sup> Sollers, Philippe, « Les vertiges d'Adriana Varejão », *op. cit.*, p. 13.

y voit alors le jour quand Oswald de Andrade revendique la descente anthropophagique, qui consiste à transformer le tabou de l'anthropophagie en totem de l'identité culturelle brésilienne. Si cette métaphore de la descente anthropophagique séduisit une partie des intellectuels brésiliens, ce fut en partie parce qu'elle constituait, à travers une relativisation du cannibalisme, une dénonciation sans complaisance des atrocités de la colonisation.

Sans doute, Philippe Sollers dans son texte de présentation de l'exposition "Chambre d'écho", a-t-il l'intuition de toute cet arrière-plan, peut-être d'ailleurs en sait-il plus qu'il n'en dit, mais son propos ne fait qu'effleurer ces richesses si particulières de l'identité culturelle brésilienne. Sollers commence ainsi :

« Il y a des murs, mais quelque chose passe à travers ces murs. Ils ont des yeux, des oreilles. Ils vont bientôt être en ruine, révélant à l'intérieur un bouillonnement de chair vive, une viande de langue, une boucherie placardée par le temps. Ils vont crier ou parler. Voyez ces carrés, ces carreaux, ces carrelages verticaux, ces plaquettes. On est dans une salle de bains, des toilettes ? Dans une salle d'opération, une cuisine, une morgue, une salle de dissection ? Qu'est-ce que la faïence, la céramique, le grès, la porcelaine veulent vous dire ? »<sup>1117</sup>.

## Incompréhension ou européocentrisme ?

Toute identification de filiation entre Adriana Varejão et l'anthropophagie brésilienne semble bien étrangère à Philippe Sollers qui persiste dans son commentaire là encore euro-péo-centré, bien que ses propos laissent entendre qu'il ait senti confusément quelques rapports entre les œuvres d'Adriana Varejão et une sorte de spécificité brésilienne :

« Le passé se présente de biais, à la fois sauvé et ruiné, il recommence en venant d'ailleurs, d'Amérique latine : futur brésilien. Il y a un raz-de-marée (Le cœlacanthe provoque les raz-de-marée), mais tout cela est sous-jacent, en attente. [...] Une histoire a eu lieu, une autre s'avance, on peut la peindre, la pressentir, l'analyser, l'exposer, la visiter déjà avec une angoisse joyeuse car la joie est l'acceptation sans réserve du réel a écrit Adriana non loin d'un amoncellement de viande »<sup>1118</sup>.

Toutes choses que Sollers voit simplement comme un geste référentiel vers la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, *Le Saturne* de Goya, les toiles de Francis Bacon, par une sorte de recentrage euro centrique. Pour lui, la déconstruction est une proposition de reconstruction, non morale mais poétique :

---

<sup>1117</sup> Sollers, Philippe, « Les vertiges d'Adriana Varejão », *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>1118</sup> *Id. ibid.*, p. 11.

« Surtout pas de pathos, car le lyrisme serait à l'intérieur, donc pas d'effet humaniste, ou romantique, pas de bavardage social, (la viande n'est pas politique). Pas de pornographie non plus dit-il, mais un érotisme nouveau se profile de façon incisive, lorsque Adriana Varejão incise ses pans de murs aux azulejos par des entailles à la Fontana, pour indiquer que la chair persiste derrière et peut à n'importe quel moment exploser dehors »<sup>1119</sup>.

Dans ce recours au discours négatif, Sollers s'approche de l'érotisme supposé tout en évacuant ce qui le gêne, car les connotations carnivores de la matière picturale, les traces sanglantes, l'éviscération, le morcellement et la décomposition du corps n'apparaissent pas dans son discours qui évolue aux antipodes de ce spectacle monstrueux montré/caché. Sollers ne retient que « *la discrétion d'Adriana Varejão, qui au fond ne dit rien et ne montre rien,* » vraiment !? Elle opèrerait dans le vide, tout en faisant nettement allusion... A qui ? A quoi ?

« Ce serait son secret, sa jouissance. Le visiteur serait convoqué à seulement écouter du silence, à voir du temps, à goûter une répulsion ... »<sup>1120</sup>.

Répulsion est un mot judicieux pour exprimer ce que ressent au fond de lui Philippe Sollers, mais il est bien isolé, tant il émerge peu de ce discours de l'évanescence, du creux, du vide qui caractériseraient soi-disant l'œuvre d'Adriana Varejão. La répulsion est pourtant au cœur des dispositifs provocateurs d'Adriana Varejão, autrement que dans le film au titre éponyme de Roman Polanski (1933). Comment ne pas voir l'immense champ transgressif que sont les installations d'Adriana Varejão ?

L'irruption de la viande, du corps retourné comme un gant, du charnier suintant des brèches, des failles, des incisions et des entailles dans les murs, tout cet univers organique et si monstrueusement séduisant, si attirant, si présent est évacué par Sollers qui le relie bizarrement à des références trop décalées, déplacées, pourrait-on dire, comme Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont (1846-1870), d'abord venu de Montevideo, certes sud américain lui aussi, avec ses *Chants de Maldoror* dont Sollers n'extrait pas les passages les plus voisins des vertiges d'Adriana. Plus propice serait :

« Quelque chose d'horrible va entrer dans la cage du temps »<sup>1121</sup>.

## **Adriana Varejão : néo anthropophage/néobaroque**

---

<sup>1119</sup> *Id. ibid.*, p.12.

<sup>1120</sup> *Id. ibid.*, p. 14.

<sup>1121</sup> Lautréamont (Ducasse, Isidore), *les Chants de Maldoror et autres textes, Chant I*, Paris, Livre de poche, 2001, p. 219.

Philippe Sollers semble sans doute privilégier ces relations aux dépens d'une chose énorme, d'une transgression radicale, éclatante et ouvrant sur d'autres dimensions humaines, renvoyant à nos terreurs et à nos fascinations, à nos fantasmes inavouables et pourtant, ils sont sous nos yeux, débordants de formes organiques, vibrants de couleurs inouïes, drapés de matières séduisantes !

L'indicible et l'inquiétante étrangeté de notre nature profonde serait là, notre regard s'y affole, nos sens nous y relient et s'y attardent. Notre corps par nos yeux transgresse le tabou, encore et encore, abandon à la transgression auquel nous invite le banquet cannibale d'Adriana Varejão, qui se revendique ainsi comme néo-anthropophage dans ses entretiens avec Suzi Vieira:

« L'anthropophagie est un cannibalisme rituel. Les Tupinamba pratiquaient ce rite dans le but de s'incorporer la valeur et le courage du guerrier ennemi capturé. En ce sens, il faut différencier le pur cannibalisme du rite anthropophage. L'essence de l'anthropophagie réside dans l'idée de l'assimilation, de l'absorption en soi-même de l'"Autre", du devenir-autre. Les mouvements modernistes brésiliens ont pris cette métaphore pour signifier qu'il faut accepter la condition de métissage pour le processus de construction d'une identité brésilienne, synonyme d'hybridation culturelle »<sup>1122</sup>.

Ainsi, Adriana Varejão ne peut pas être plus claire dans ses choix artistiques et dans sa filiation anthropophage. Cela ne l'empêche nullement d'y associer les références exogènes et d'en assumer leur digestion, au contraire, puisqu'elles sont intégrées dans sa démarche :

« Quand je pense à la chair, je pense au *Saturne* et à la *Nature morte à la tête de mouton* de Goya, au *Bœuf écorché* et à la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, à Géricault ou à Bacon. Autrement dit, à la peinture en soi. Je n'aime pas quand on associe la chair dans mon travail au soi-disant martyr des peuples colonisés »<sup>1123</sup>.

Conscience de sa posture, revendication de sa filiation, quoi de plus révélateur dans ces propos d'Adriana Varejão en termes de femme artiste anthropophage ? Que pourrions-nous ajouter de plus ?

## **Synthèse de la résurgence anthropophage**

Nous pouvons établir comme synthèse de cette résurgence anthropophage de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, une sorte de profil qui concerne les femmes artistes étudiées. Qu'il s'agisse de Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão, leurs démarches se caractérisent par la reprise du noyau de notions organiques établies dès l'origine par Tarsila do Amaral, à savoir : la généralisation de l'organicité, la métamorphose, le métissage et l'hybridation. Ces

---

<sup>1122</sup> Vera, Suzy, « entretien avec Adriana Varejão », *Dossier de presse*, Fondation Cartier, 2005.

<sup>1123</sup> Hélène Kelmatcher, « Entretien avec Adriana Varejão », in *Chambre d'échos*, op. cit. , p. 79.



notions sont réactualisées par l'introduction de nouvelles appropriations et de nouveaux médias.

D'autre part, ces artistes se revendiquent de l'anthropophagie initiale à travers les titres de certaines œuvres mais aussi à travers leurs dires et leurs écrits. Enfin, leurs démarches se caractérisent par la non-linéarité dans le temps et dans l'utilisation des médias, manifestant à travers cette discontinuité, leur refus d'un formatage commode imposé par le marché de l'art contemporain. Cette dimension rhizomique de leur travail est ainsi assimilable à la définition des "plateaux" tels que l'ont formulée Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'ouvrage éponyme :

« Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. [...] Nous appelons "plateau" toute multiplicité connectable avec d'autres tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome »<sup>1124</sup>.

Dès lors, ceci permet d'établir le profil caractéristique du travail artistique de nature rhizomique des artistes femmes néo-anthropophages de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Cela permet aussi d'affirmer la pérennité de l'hypothèse qui était au cœur de cette recherche, à savoir l'existence d'une anthropophagie féminine, allant de Tarsila do Amaral à Adriana Varejão.

---

<sup>1124</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, « Introduction rhizome », *Mille plateaux, op. cit.*, p. 33.



**REFLEXION SUR UN SIECLE D'ANTHROPOPHAGIE  
FEMININE DANS L'ART BRESILIEN : ACTUALITE ET  
PERTINENCE ?**



## 1- Préambule

### Choix des artistes, des périodes et des œuvres

Le choix des artistes a été volontairement restreint mais sans exclusive, de telle manière qu'il soit représentatif dans la diversité et dans la durée. La nécessité imposait de couvrir l'intégralité de la période choisie à travers des artistes historiés, des moments décisifs dans les carrières des artistes choisis, associés à des œuvres représentatives dans l'évolution de leur démarche anthropophage. En ce qui concerne les mises en relation entre les artistes brésiliens et occidentaux, la démarche a été la même, en nommant les œuvres représentatives chez les uns comme chez les autres, en analysant celles qui justifiaient les rapprochements en montrant les limites, en explicitant les convergences et les divergences. Les planches d'illustrations ont été conçues et assemblées pour donner un aperçu représentatif et aussi exhaustif que possible de cette anthropophage féminine.

### Difficultés inhérentes dues au choix du sujet de la recherche :

Elles résident dans les distances géographiques, linguistiques et culturelles qu'il m'a fallu prendre en compte pour mener à bien cette recherche : le Brésil est un pays lointain et lusophone. J'ai effectué plusieurs voyages dans ce pays pour le découvrir et commencer mes recherches puis les approfondir et les faire aboutir : entre 1985, 1988, 2003, 2005 et 2014. C'est quand j'ai rencontré Jorge Amado en 1985 à Salvador, pour adapter en BD son roman *Le vieux marin*, que l'écrivain en est venu à me parler de l'anthropophage brésilienne, la fascination a fait le reste. J'ai appris à m'orienter dans ce cadre géographique et sociétal différent pour chercher et utiliser les ressources institutionnelles privées et publiques susceptibles de m'aider dans mes recherches, comme la FUNARTE<sup>1125</sup> de Rio de Janeiro, les MAM<sup>1126</sup> et MACSP<sup>1127</sup> de

---

<sup>1125</sup> Fondation nationale d'art contemporain.

<sup>1126</sup> Musée d'Art Moderne.

<sup>1127</sup> Musée d'Art Contemporain de São Paulo.

São Paulo, l'USP<sup>1128</sup>, la Pinacothèque d'état de São Paulo, le Centre Itau Cultural de São Paulo, les nombreuses Fondations et Galeries d'Art Contemporain de Rio de Janeiro et São Paulo, sans oublier la Délégation Générale des Alliances Françaises du Brésil et les différents attachés culturels des Consulats de France au Brésil. J'ai appris la langue portugaise pour pouvoir traduire l'équivalent de dizaines de livres, revues et catalogues qui n'étaient pas déjà traduits en français.

---

<sup>1128</sup> Université de São Paulo.

## **2 - Pertinence dans l'existence de ce courant féminin anthropophage**

### **Femmes-artistes à l'origine de l'anthropophagie**

D'emblée, nous pouvons nous permettre de rappeler après l'avoir longuement analysée que l'existence même du mouvement anthropophage semble avoir été liée dès l'origine à la présence de femmes-artistes en son sein : Anita Malfatti fut la première femme-artiste à se singulariser par sa pratique de l'appropriation décomplexée vis-à-vis des avant-gardes européennes comme l'*Expressionnisme* allemand de *Die Brücke*, dès avant la première guerre mondiale, en "brésilianisant" ces appropriations qu'elle dévoilera notamment pendant la "Semaine de l'Art Moderne" à São Paulo en 1922. Tarsila do Amaral fut la seconde à embrayer dès sa période Pau-Brasil dans les années 1920, elle anticipe elle aussi sur la fondation officielle de l'anthropophagie par Oswald de Andrade, notamment dans sa fameuse peinture *La négresse*, (1924), dans laquelle elle démontre ses appropriations "brésilianisées" du *Cubisme* français. Sa toile *Abaporu* (1928) sera l'acte artistique fondateur de l'Anthropophagie puisque l'idée et le nom lui reviennent. Déjà, avec Tarsila do Amaral, il est clair que l'anthropophagie ne se limite pas dans ses appropriations à une simple dévoration mimétique, à un mimétisme mécanique, mais que l'incorporation des influences exogènes se traduit par leur intégration dans un autre contexte, avec la métamorphose et l'hybridation de ces éléments qui deviennent ainsi les éléments structurants de l'esthétique anthropophage porteuse de l'identité culturelle et artistique brésiliennes en construction permanente, au fil des dévorations successives, générant d'autres incorporations hybrides.

### **Femmes-artistes à l'origine de notions anthropophages persistantes**

Le rôle de Tarsila do Amaral dans l'invention et l'approfondissement de l'esthétique anthropophage sera déterminant : la première grammaire formelle anthropophage lui revient avec la traduction plastique des concepts et notions qui sous-tendent l'anthropophagie, comme : l'appropriation sélective des apports artistiques endogènes ou exogènes, le refus de la distinction entre arts majeurs/arts mineurs, la

mutation organique de la figuration, la métamorphose généralisée, l'hybridation des règnes naturels et des registres plastiques, l'incorporation, la gestation, la renaissance et le métissage plastique des appropriations. Ces trouvailles vont devenir la marque de l'anthropophagie féminine et se transmettre à travers les générations de femmes artistes brésiliennes. Ainsi nous retrouvons ces notions à l'œuvre chez Maria Martins avec leur traduction dans la sculpture, à travers notamment l'importance qu'elle accorde à la métamorphose. Plus tard, dans les années 1960, nous les voyons réapparaître à l'occasion de l'évolution rapide des femmes-artistes néo-concrètes comme Lygia Clark, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino, avec notamment, le motif de l'œuf, véritable leitmotiv anthropophage. A la faveur de cette continuité démontrée, nous pouvons déjà ajouter, que ces notions dans leur cohérence anthropophage confèrent à l'anthropophagie féminine un surcroît de légitimité anthropophage : en effet, il y a lieu de souligner que ces notions dans leur interaction et dans la durée de leur action, constituent un socle conceptuel opératoire, qui permet à ces artistes femmes qui les utilisent de toujours assoir leur démarche appropriative dans une autonomie toujours plus affirmée vis-à-vis de leurs sources référentielles, leur permettant d'affirmer leur spécificité artistique et leur identité culturelle. Dès l'origine, au début du XX<sup>e</sup> siècle, ce processus s'est approfondi et diversifié, si bien qu'il apparaît comme une constante caractéristique des femmes artistes anthropophages. Sans rentrer dans un débat sur les genres, amenant des oppositions tranchées masculin/féminin, il semble cependant qu'à part Hélio Oiticica et dans une moindre mesure Cildo Meireles, peu d'hommes-artistes brésiliens puissent prétendre à cette constance dans l'anthropophagie.

### **Persistance de ces notions actualisées à travers l'adoption de nouvelles démarches et pratiques artistiques**

L'analyse dans la troisième partie de la thèse, des démarches et des pratiques chez ces femmes artistes brésiliennes de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, a largement démontré que ces notions communes sous jacentes dans leurs démarches ont trouvé différents modes d'expressions plastiques réactualisés à travers le volume, l'assemblage, l'installation, la performance corporelle et la vidéo ou le cinéma expérimental, tout en conservant leur cohérence en tant que relevant de l'anthropophagie féminine, c'est du moins ce que nous avons tenté de démontrer en nous basant à la fois sur l'analyse des œuvres représentatives, sur les dires des artistes cités et sur les articulations que nous avons choisies : l'espace, le volume, le corps, les



nouvelles démarches, les nouveaux médias. Par conséquent, à l'issue de l'analyse de leur démarche anthropophage, nous avons relevé leurs capacités à s'appropriier les influences de l'art occidental contemporain et à les intégrer dans leurs démarches respectives, ce qui à nos yeux, démontre la permanence de l'anthropophagie réactualisée dans son fonctionnement rhizomique. Ainsi, l'introduction de la performance aussi bien chez Lygia Clark que chez Lygia Pape et chez Anna-Maria Maiolino traduit cette participation à l'évolution internationale de l'art contemporain. Il en va de même par leur appropriation à des niveaux différents de la vidéo et du cinéma. Ce qui est d'autant plus intéressant c'est qu'à chaque fois, l'appropriation d'un média nouveau donne lieu à des productions très personnalisées, ancrées dans le contexte culturel et identitaire brésilien, en relation avec la situation générale de la société brésilienne, notamment au niveau des mœurs, des conflits sociaux ou interethniques et de l'opposition politique à la dictature.

### **Influences subies, modélisation ou émancipation anthropophage ?**

L'influence de l'émergence d'artistes-femmes au niveau international sur cette résurgence/continuité féminine dans l'anthropophagie brésilienne semble de l'ordre du vraisemblable, dans la mesure où elle témoigne du dialogue et de l'ouverture à l'extérieur et à l'altérité propre à la démarche anthropophage dès son origine : nul-doute que les échanges réguliers entre consœurs aient eu lieu à travers les séjours prolongés de Lygia Clark en France, de Lygia Pape et d'Anna-Maria Maiolino aux USA. Un positionnement critique et une distanciation apparaissent cependant dans les écrits de Lygia Clark vis-à-vis du *Body-Art*, vis-à-vis de l'*Action Painting* et des pseudos rituels primitivistes occidentaux comme ceux de Joseph Beuys par exemple, ce qui indique sa prise de conscience de la spécificité de sa conception de l'art, de l'anti-art et du marché de l'art international. Par ailleurs, ces artistes ont souvent souffert de leur situation périphérique, car elles vivaient et travaillaient dans un pays considéré comme relevant du tiers monde. L'accès à la reconnaissance internationale leur était difficile sinon quasi impossible et le regard occidental sur leurs œuvres était souvent très réducteur, paternaliste et ignorant. Anna-Maria Maiolino en a particulièrement souffert lors de son séjour à New York par exemple, même constat en ce qui concerne Lygia Clark pendant son séjour parisien.

## Situation défavorable mais assumée

La pénétration des modèles occidentaux au Brésil après la deuxième guerre mondiale avait conduit les artistes et les nouvelles institutions artistiques, comme la Biennale de São Paulo à s'aligner excessivement sur les canons constructivistes de l'art concret occidental d'après guerre sous leadership Nord-américain. Il y eut une sorte de nivellement et d'impérialisme artistique qui en résulta. Les artistes brésiliennes comme Lygia Clark et Lygia Pape mais aussi Anna-Maria Maiolino furent à la pointe du recentrage et de la réappropriation anthropophage à ce moment crucial de l'art brésilien, en se réinventant à travers des pratiques inédites et expérimentales, ouvertes à la participation collective du public.

Le putsch de 1964 qui instaura au Brésil une dictature militaire de plus en plus oppressive obligea ces artistes à adopter des postures de résistance et de subversion artistiques. Elles assumèrent cette situation très difficile en se réappropriant les postures et les armes défensives de l'anthropophage initiale d'Oswald de Andrade. Les postures idéologiques et artistiques de ces femmes artistes brésiliennes face à la dictature et aux transformations sociales sont donc représentatives de la filiation idéologique établie et maintenue avec l'anthropophage initiale, quant aux dimensions critiques et subversives qu'elle contenait d'emblée, notamment à travers les écrits de la *Revue de l'Anthropophagie* et des écrits ultérieurs d'Oswald de Andrade contre le colonialisme et tous les totalitarismes. Tout ceci est à notre avis suffisant pour démontrer que ces particularismes étalés dans le temps à travers des démarches individualisées, reconstituent un ensemble cohérent et en déduire une permanence conceptuelle.

## Permanence dans le contexte postmoderne

Dans les années 1980, au moment de la remise en question de la modernité dans l'art, au nom de la soi-disant "fin de l'histoire" et de l'invalidation idéologique des "métarécits de la modernité" par les porte-paroles de la postmodernité en art comme le fit à l'époque Jean-François Lyotard (1924-1998)<sup>1129</sup>, il y eut certainement un flottement dans la mouvance anthropophage dans la mesure où il y avait un brouillage propice à la confusion. Qu'en était-il en réalité, des possibilités d'amalgames et de

---

<sup>1129</sup> Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

réduction entre les postures anthropophages prônant l'appropriation et les postmodernes revendiquant à leur tour l'appropriation et l'hybridation dans leurs simulacres ?

La dévoration des modèles et la digestion des apports de la modernité par l'anthropophagie contemporaine telle qu'elle est pratiquée par Lygia Clark, peut-elle s'apparenter à l'éclectisme composite et au simulacre postmodernes ? Nous avons démontré la distance qui existe entre les démarches contemporaines européennes et américaines et celle de Lygia Clark, notamment en ce qui concerne la question de l'incorporation et la scission objet/sujet. Cette démarche critique est étrangère dans sa radicalité et ses exigences aux différents modes de fonctionnements "appropriationnistes" postmodernes tels que les définit Jean Baudrillard (1979) dans *Simulacres et simulations* :

« Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité: hyper réel »<sup>1130</sup>.

Baudrillard insiste sur l'absence de vérité dans le simulacre postmoderne :

« Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas [...] L'ère de la simulation s'ouvre par une liquidation de tous les référentiels. Le réel se voit remplacé par des signes du réel »<sup>1131</sup>.

Nous avons relevé la continuité conceptuelle entre Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral et Lygia Clark. Comment alors ne pas voir que cette question d'une éventuelle relation entre anthropophagie et postmodernité ne se pose pas et s'évacue d'elle-même car la vocation anthropophage d'une œuvre est de résister à l'autre par l'incorporation de l'autre, alors que l'œuvre postmoderne nie l'autre dans le simulacre qui réifie la référence ?

### **Démarche libératrice étrangère aux simulacres postmodernes**

L'un des paradoxes les plus féconds et les plus stimulants de la pensée de Lygia Clark réside dans sa volonté de libération par le biais des entraves : attaches, obstacles, entraves. Beaucoup de ses objets renvoient à des dispositifs d'asservissement physique, d'esclavage, de torture de prisonniers politiques, de camisole de force destinée aux malades mentaux, comme dans sa série *Camisole de force* en 1969. Cependant ce sont des dispositifs dialectiques, d'enfermement et d'élargissement, où le jeu d'opposition

---

<sup>1130</sup> Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 10

<sup>1131</sup> *Id. ibid.*, p. 16.

contient une forte dose d'ironie et de libération ludique, car l'œuvre de Lygia Clark ne trahit aucune fascination pour la violence ni aucun fétichisme sexuel comme le manifestait par exemple, l'actionnisme d'Otto Muehl.

Au contraire, dans sa démarche libératrice, elle vise à affranchir le spectateur participant des apparences, de la fascination hypnotique des images, des représentations mentales et des stéréotypes, pour lui faire découvrir en lui-même un espace intérieur, territoire livré à l'imagination<sup>1132</sup>. Cet égard pour l'autre, même déstabilisateur, cette volonté libératrice, sont plus représentatifs d'une certaine modernité décentrée qui correspond profondément à la spécificité de l'anthropophagie brésilienne remodelée par Lygia Clark, que de la postmodernité dans son ensemble. La dialectique "Oppression/libération" renvoie bien évidemment à la situation intérieure du Brésil sous la dictature militaire. Pour autant, si la posture de Lygia Clark est absolument libérée de tout soupçon postmoderne, qu'en est-il pour des artistes postérieurs à elle ?

### **Appropriationnisme postmoderne ou Anthropophagie authentique chez Adriana Varejão ?**

La distance critique avec d'autres démarches néo-anthropophages contemporaines et masculines, comme celles de Siron Franco, Cildo Meireles, Vic Muñoz ou Ernesto Neto, se situe chez Adriana Varejão par rapport à l'évolution historique d'après la postmodernité, mais pas seulement, car s'il est vrai que les démarches de Lygia Clark, Lygia Pape et d'Oiticica Hélio s'inscrivaient dans le modernisme radical des années 1970-80, dès lors, la démarche d'Adriana Varejão va au-delà de la postmodernité. Par une sorte de réappropriation de l'âme extrêmement provocatrice du *Manifeste Anthropophage* de 1929, elle en restaure la dimension la plus transgressive, pour renouer avec les intentions premières d'Oswald de Andrade :

« Ce que l'homme fait biologiquement, il le fait par cycles, anthropophagiquement. Le désir d'absorber conduit à l'infraction du tabou. [...] L'anthropophagie commande le sens biologique. Absorber toujours et directement le tabou. [...] La descente anthropophagique n'est pas une révolution littéraire. Ni sociale. Ni politique. Ni religieuse. Elle est tout cela à la fois. Elle donne à l'homme le sentiment véritable de la vie, dont le secret se trouve – les savants l'ignorent - dans la transformation du Tabou en Totem. C'est pourquoi nous conseillons d'absorber toujours et directement le tabou. L'humanité n'a jamais cessé d'agir anthropophagiquement. Conquête spirituelle à coups de massue. Le Te Deum après le carnage. Avant l'homélie larmoyante, des fleuves de sang. Déjà le Christ disait : "Manger ne rend pas l'homme immonde" [...] »<sup>1133</sup>.

---

<sup>1132</sup> Clark, Lygia, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1133</sup> De Andrade, Oswald, *Manifeste anthropophage*, *op. cit.*, p. 286.

Aussi crument qu'Oswald de Andrade, par de vrais moyens plastiques, séduisants et fascinants qu'elle assimile à l'excès baroque, en référence au baroque colonial d'Antonio Francisco Lisboa dit l'Aleijadinho (1738-1814), Adriana Varejão restaure ce dialogue avec le tabou, elle en revient à ce germe explosif, agressif et contaminant et le met en œuvre magistralement dans ses peintures et ses installations qui questionnent ontologiquement notre condition humaine actuelle.

### **Retour à *Abaporu***

Elle renoue littéralement avec l'intension terrifiante de Tarsila de Amaral, compagne d'Oswald de Andrade, quand elle peint sa 1<sup>e</sup> toile anthropophage *Abaporu*, titre signifiant littéralement "anthropophage" en langue Tupi : *Aba = Homme + Por = Gens + ù = manger* selon le dictionnaire Tupi de Montoya. L'anthropophagie fut la plus radicale des démarches modernistes brésiliennes, car dans sa digestion des outils d'analyse marxiste, anthropologique et psychanalytique, dans son incorporation des démarches plastiques novatrices européennes, elle se permit d'ancrer cette modernité dans la revendication de la dévoration sans complexe des modèles européens, comme le firent les Tupinambas avec l'évêque portugais Sardinha qu'ils mangèrent allègrement au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette dévoration et cette déglutition se poursuivaient par une régurgitation, provoquant la création d'hybrides artistiques et de métissages culturels qui ne pouvaient que mieux traduire l'identité métisse et multiple du Brésil. Aussi, par rapport à d'autres expressions exclusivement nationalistes liées à la décolonisation au Brésil, Oswald De Andrade prit soin de préciser que :

« L'anthropophagie a remédié à l'impossibilité de fermer les ports par un processus nationalisateur des plus ingénus et bien brésilien qui consiste en l'assimilation des qualités, car seule la communion anthropophagique résoudra le problème de la formation de la langue brésilienne et du Brésil brésilien ! »<sup>1134</sup>.

Cette position génératrice d'hybridations multiples et sans complexe se poursuit à l'heure actuelle dans la littérature et l'art brésiliens contemporains, illustrant face à la mondialisation généralisée, le défi d'Oswald de Andrade :

« Nous allons tout manger de nouveau ! Car la dévoration est une Gueule infernale et ogresse maléfique, certes mais aussi médiation et espoir de survie. Nous sommes les primitifs d'une ère nouvelle ! »<sup>1135</sup>.

---

<sup>1134</sup> De Andrade, Oswald, « Manifeste anthropophage », *Anthropophagies, œuvres complètes, op. cit.*, p. 289.

<sup>1135</sup> *Id. ibid.*, p. 290.

Quand Hélène Kelmatcher lui demande au cours d'une interview pour l'exposition "Chambre d'échos" à la Fondation Cartier, à Paris : « Qu'est-ce qui vous fascine ou vous intéresse dans l'anthropophagie? Son aspect historique, anthropologique ou symbolique ? ». Voici ce qu'Adriana Varejão lui répond :

« Je m'intéresse à tous ses aspects. L'anthropophagie est présente dans toute mon œuvre, du moment que là se croisent plusieurs questions : absorption culturelle, démembrement, déconstruction, transculturalisme, force dévorante de l'érotisme ... La modernité au Brésil est fondée sur la capacité d'incorporer et de transformer des idées autres en pensées propres. Cette idée est liée à l'essence du rite anthropophagique, à son caractère symbolique à l'idée de l'absorption de l'Autre. J'ai lu d'innombrables travaux d'anthropologie et fait de larges recherches dans l'iconographie de l'époque des grandes découvertes »<sup>1136</sup>.

Adriana Varejão explique sa démarche d'appropriation par le détournement de l'iconographie ethnocentriste européenne pour renvoyer le colonisateur à ses propres représentations et au malentendu fondateur de la rencontre avec l'altérité au Brésil de la conquête :

« J'ai utilisé cette iconographie dans plusieurs de mes tableaux, en particulier les gravures de Théodore de Bry du volume *Americae Pars*. Plusieurs illustrations d'autres auteurs, montrant des hommes dévorés vivants, des corps dépecés, sont certainement exagérées. Ce sont des images de propagande. D'un côté il y avait l'idée romantique du Nouveau Monde: une terre vierge et idyllique, un paradis terrestre, et de l'autre, une vision de l'enfer. Dans *Mêlée de guerriers nus*, par exemple, j'ai essayé de travailler à partir de cette idée, en prenant comme point de départ une gravure d'Étienne Delaune. Sa représentation des guerriers mettait en évidence la furie même des cannibales, dans une dispute animale entre des êtres aux faciès démoniaques, avec des oreilles pointues et des dents aiguës. J'ai fait une autre version, en remplaçant les guerriers par des silhouettes: feuilles, végétation, paysages. Delaune a réalisé ce dessin sans avoir jamais mis les pieds en Amérique! Il s'agit, de toute évidence, de la projection d'un cliché »<sup>1137</sup>.

Pour conclure cette synthèse sur la pérennité de ce courant anthropophage féminin allant d'Anita Malfatti à Adriana Varejão, nous dirons que l'ensemble des faits étudiés dans cette recherche démontre son existence et son importance pourtant ignorée jusqu'à présent au niveau international, bien que reconnue au niveau brésilien par certains des critiques d'art comme Mario Pedrosa et par le commissaire général de l'exposition "Histoire des cannibalismes" lors de la XXIV<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, en 1998, Paulo Herkenhoff.

---

<sup>1136</sup> Kelmatcher, Hélène, « Interview avec Adriana Varejão », *Chambre d'échos*, op. cit. , p. 79.

<sup>1137</sup> *Id. ibid.* , p. 79.

### 3 - Actualité de l'anthropophagie féminine

#### Descente anthropophagique actualisée dans la mondialisation

Cette ère nouvelle dont parlait Oswald de Andrade se poursuit à l'heure actuelle malgré la mondialisation généralisée y compris dans l'art et la culture, vis-à-vis de laquelle la descente anthropophagique actualisée semble encore constituer une parade judicieuse pour bien des artistes brésiliens contemporains comme Vic Muñoz, Ernesto Neto et bien sûr Anna-Maria Maiolino, Karin Lambrecht et Adriana Varejão.

Un colloque récent<sup>1138</sup> fut consacré à une relecture du rapport Brésil/Europe dans le contexte de la mondialisation, sous l'éclairage de l'anthropophagie. L'un des intervenants, Silviano Santiago, situe cette réactualisation anthropophage :

« A un moment précis de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, l'anthropophagie a reçu l'apport d'une nouveauté théorique. Elle annonçait le mariage du concept typiquement brésilien avec les figures poststructuralistes du *renversement* (Gilles Deleuze), du *décentrement* et de la *déconstruction* (Jacques Derrida) »<sup>1139</sup>.

En effet, un certain nombre de penseurs et d'intellectuels brésiliens s'accordent à relier l'anthropophagie et l'école déconstructiviste dans cette relecture et par là même, visent à concevoir une riposte à la mondialisation. L'enjeu est clairement défini par ces pro-anthropophages convaincus :

« Que le concept oswaldien et la tradition herméneutique qui en découle aient été une conquête admirable soit pour la bonne lecture de la littérature et de l'art non-européens, soit pour la discussion équitable sur le statut sociopolitique des artistes et des écrivains des anciennes colonies, n'en discutons pas. Aujourd'hui, en plein essor des théories post-colonialistes venues de l'au-delà de l'océan Atlantique ou des pays de l'Orient, de ce côté-ci de la Méditerranée ou des marges de la Tamise, il est impensable que l'habitant des *marges* - soit

---

<sup>1138</sup> *Brésil/Europe\_ repenser le mouvement anthropophage*, Colloque organisé par le Collège International de Philosophie, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007, Auditorium, Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain, 75007 Paris. Communications de : Silviano Santiago, Julio Diniz, Jeanne-Marie Gagnebin, Ana Kiffer, Suely Rolnik, Giuseppe Cocco, Paulo Oneto, Michel Riaudel. *Papiers n° 60*, septembre 2008.

<sup>1139</sup> Santiago, Silviano, « Le commencement de la fin », *Colloque : Brésil/Europe – repenser le mouvement anthropophage*, *op. cit.*, p. 14.

l'artiste, soit le penseur - puisse se passer des idées révolutionnaires présentées par Oswald de Andrade en 1928, dont l'équivalent dans la recherche scientifique fut *La religion des tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani* (en particulier le chapitre IX), publié dans la même année par Alfred Métraux, ethnologue d'origine suisse »<sup>1140</sup>.

L'enjeu serait donc impératif pour les "habitants des marges", sommés de s'approprier les "idées révolutionnaires" d'Oswald de Andrade, toutefois, il ne s'agit pas de restaurer purement et simplement l'anthropophagie mais de l'articuler aux concepts déconstructivistes.

La question demeure pour savoir si l'anthropophagie féminine réactualisée est susceptible d'apporter une quelconque réponse à la mondialisation artistique contemporaine ? La réflexion de philosophes-anthropologues comme Eduardo Viveiros de Castro qui, en s'inspirant de Gilles Deleuze et Félix Guattari, prônent l'instauration de "métaphysiques cannibales"<sup>1141</sup>, associant le multiculturalisme et le perspectivisme amérindien, comme formes de résistance à la dilution des identités culturelles dans leur affaïssement généralisé du à la mondialisation, semblent pouvoir affirmer la permanence de l'anthropophagie comme réponse à cette menace.

## **Pindorama matriarcal : cœur de l'anthropophagie féminine**

Le lien évident entre cette théorie révolutionnaire intacte de l'anthropophagie et sa composante féminine est à rechercher dans la dimension matriarcale de la société tupinamba, telle que la considérait Oswald de Andrade. En 1945, Oswald de Andrade avait présenté au Premier Congrès Brésilien de Philosophie un long essai intitulé *La marche des utopies*, dont l'épine dorsale de l'argumentation est toujours la culture matriarcale des indiens Tupinamba. Déjà, d'après le *Manifeste Anthropophage*, le terrain commun à toute l'humanité future est "le matriarcat de Pindorama"<sup>1142</sup>, puis la

---

<sup>1140</sup> *Id. ibid.*, p. 15.

<sup>1141</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, Paris PUF, 2009.

<sup>1142</sup> "Pindorama", nom donné par les indigènes au Brésil et qui signifie "terre des palmiers", terre d'élection où le matriarcat doit renaître. A ce propos Benediro Nunes réprecise les 2 stades de l'évolution de l'humanité: - Le 1<sup>e</sup> va du Matriarcat, système anthropophagique de la vie, au patriarcat, système messianique de la pensée et de la culture. - Le 2<sup>e</sup> dépasse le Patriarcat pour aller vers une nouvelle forme de société matriarcale que des changements, dans l'organisation familiale, dans le régime de propriété, dans la production et dans le travail, apportés par la civilisation technico-industrielle, laissaient prévoir. In : Nunes, Benito, *Antropologia e Antropofagia - Centenario de Oswald de Andrade. Cem anos de invenção*. - University of Texas, 25-27 janv. 1990. Trad. Hugues HENRI, 2014.



*Marche des utopies* envisageait le futur à travers le rétablissement du matriarcat, dans une société néo-communiste conservant les atouts positifs de la société industrielle. Le matriarcat fonctionne à double jeu, "dévoration"<sup>1143</sup> et "communion"<sup>1144</sup>, comme le dit Oswald dans un texte daté de 1950 :

« La culture matriarcale comprend la vie comme acte de dévorer [*devoração*] et la symbolise dans le rite anthropophage, qui est communion »<sup>1145</sup>.

Dans la haute anthropophagie dont Oswald de Andrade se fait porte-parole, l'acte de dévorer acquiert les qualités stratégiques suggérées par le rituel catholique, où la consommation de l'aliment sacrificiel par le "client" ne distingue pas le blé et le vin du corps et du sang, et ceux-ci du réel et de l'imaginaire - bref, l'acte de dévorer est communion. La gourmandise de la haute anthropophagie se situe entre les deux excès dont parle Pascal dans les *Pensées* (IV): « exclure la raison, n'admettre que la raison »<sup>1146</sup>. Adriana Varejão fait clairement allusion à cette assimilation dans son œuvre : *Proposition pour une nouvelle catéchèse*, dans laquelle elle remplace par Jésus Christ, le captif indien ou européen sacrifié puis dévoré par les Tupinambas, transformant l'eucharistie en rituel anthropophage.

### **Altérité paradoxale par l'anthropophagie féminine :**

Les raisonnements légitimés par l'anthropophagie échappent souvent à la logique cartésienne et ses méthodologies, au sens unique de l'Histoire. De là, l'originalité et l'audace des propositions avancées par le *Manifeste Anthropophage*, dont celle-ci devient emblématique: « Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage »<sup>1147</sup>. Avant d'être l'ennemi, même si en réalité il pourrait l'être, l'Autre est la possibilité de l'union dans ce monde où le sens de la fraternité universelle se perd. Cette opération responsable, la communion, n'est paradoxalement possible que grâce à l'anthropophagie: « Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Economiquement. Philosophiquement »<sup>1148</sup>. Selon Silvano Santiago, les questions politiques et économiques qui découlent du long et fastidieux récit historique sur la transformation des colonies européennes en nations latino-américaines céderaient la place à des questions concernant une nouvelle et complexe forme de

---

<sup>1143</sup> *Devoração*.

<sup>1144</sup> *Comunhão*.

<sup>1145</sup> Santiago, Silvano, « Le commencement de la fin », *op. cit.*, p. 16.

<sup>1146</sup> *Id. ibid.*, p. 17.

<sup>1147</sup> De Andrade, Oswald, *op. cit.*, p. 269.

<sup>1148</sup> *Id. ibid.*, p. 268.

constitution du sujet au moment où s'avère d'importance primordiale une visée utopique globale qui fera contraste avec les propositions sociopolitiques qui défendent la mondialisation par l'unification économique et celle des marchés, ou qui l'accusent par le même langage à sens inverse au nom d'une altermondialisation équivoque<sup>1149</sup>.

### **La force majeure du sujet néo-anthropophage :**

Le nouveau et complexe sujet anthropophage - semblable à celui qui est mis en scène dans les photographies prises par Mariko Mori, intitulées *Beginning of the end : Past, present and future* (1995-2000) - se caractériserait par le don d'ubiquité, de simultanéité et de transcendance. Ce nouveau sujet serait partout dans le temps et dans l'espace. Il en serait la mémoire de l'espace prise par la perspective de la mémoire du temps. Le sujet serait là et il serait ailleurs, dans un ailleurs dont les limites historiques et géographiques se présenteraient déprotégées du sens de propriété par un groupe ou des groupes hégémoniques. « Comme le *Manifeste* l'avait dit en 1928, il s'agit d'un monde sans Napoléon, sans César »<sup>1150</sup>. Rappelons à ce propos, qu'Oswald de Andrade envisageait un monde post-patriarcal et post-capitaliste, avec la restauration du matriarcat tupinamba dans une société néo-communiste où la propriété privée serait abolie<sup>1151</sup>.

Une nouvelle certitude proposée par Mariko Mori et tant d'autres artistes contemporains escamote la différence pour mieux saisir la suture que les œuvres d'art opèrent par l'ampleur "totalitaire" de la joie, pour employer l'adjectif de Clément Rosset dans son essai *La force majeure*. Citons Rosset :

« Il y a dans la joie un mécanisme approuvateur qui tend à déborder l'objet particulier qui l'a suscitée pour affecter indifféremment tout objet et aboutir à une affirmation du caractère jubilatoire de l'existence en général. La joie apparaît ainsi comme une sorte de quitus aveugle accordé à tous et à n'importe quoi, comme une approbation inconditionnelle de toute forme d'existence présente, passée ou à venir »<sup>1152</sup>.

C'est ce que réaffirmait Oswald de Andrade : « La joie est la preuve par neuf »<sup>1153</sup>. Passons sur le Nietzsche du *Crépuscule des idoles*, qu'Oswald Andrade et Maria Martins ont en commun, pour arriver finalement à Gilles Deleuze : « *Tragique* désigne la forme esthétique de la joie, non pas une formule médicale, ni une solution morale de

---

<sup>1149</sup> Santiago, Silvano, *op. cit.*, p. 24.

<sup>1150</sup> *Id. ibid.*, p. 25.

<sup>1151</sup> De Andrade, Oswald, « La longue marche des utopies », *op. cit.*, p. 42.

<sup>1152</sup> Rosset, Clément, *La force majeure*, Paris, Minuit, 1983, p. 64.

<sup>1153</sup> De Andrade, Oswald, « Manifeste anthropophage », *op. cit.*, p. 268.

la douleur, de la peur ou de la pitié. Ce qui est tragique, c'est la joie »<sup>1154</sup>. La dévoration/communion du sujet néo-anthropophage serait source de joie, vue comme l'approbation inconditionnelle de la vie, dans la jubilation provoquée par la création d'hybrides décomplexés.

## L'Anthropophage et le barbare technicisé postmoderne

Dans les réflexions utopiques d'Oswald de Andrade, il est toujours question du "barbare technicisé", notion inspirée par la lecture d'Oswald Spengler<sup>1155</sup>. La reprise de cette idée du barbare technicisé est très claire dans cette déclaration de Caetano Veloso : « Je refuse de folkloriser mon développement pour compenser mes difficultés techniques »<sup>1156</sup>. Dans sa relecture du Brésil, le *Tropicalisme* a voulu dans les années 1960/1980, dévorer la tradition culturelle brésilienne (le carnaval, la musique romantique, les hymnes religieux, la poésie populaire) et incorporer dans son projet esthétique et de comportements, des éléments de l'industrie culturelle moderne et de l'univers "pop international" (la contre-culture, le rock, l'utilisation d'instruments électroniques, les techniques de montage cinématographique, le langage de la bande dessinée etc.). En cherchant à dépasser les frontières traditionnelles entre la soi-disant culture archaïque et l'univers de la technologie moderne, le Tropicalisme est devenu une voix singulière dans le contexte des discussions sur la culture brésilienne promues par des expressions collectives d'art brésilien des années soixante comme le *CPC*, le Groupe *Opinião* et le *Teatro de Arena*, etc.<sup>1157</sup>. Cependant, le *Tropicalisme* devenait ainsi compatible avec la postmodernité triomphante des années 1980, jusqu'à s'immerger complètement en elle comme produit postmoderne universellement exportable dans ce que l'on appela "World-musik". Le *Tropicalisme* clôtura l'étape du modernisme sans aucune nostalgie et se tourne vers un avenir postmoderne sans aucun désir de coloniser le futur pour utiliser l'image d'Octavio Paz<sup>1158</sup>.

Dans le corpus de l'anthropophagie oswaldienne tout se réclame d'une pédagogie à sens universel, mais c'est sa figure inattendue et insolite qui la rend indispensable. Faute de temps pour une explication détaillée, reprenons certaines idées

---

<sup>1154</sup> Deleuze, Gilles, « Lettres à un critique sévère », *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1988, p. 47.

<sup>1155</sup> Spengler, Oswald, *Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes), Perspectives de l'histoire universelle, 1918-1922*, Paris, Gallimard, NRF, 1948.

<sup>1156</sup> Santiago, Silviano, *op. cit.*, p. 26.

<sup>1157</sup> Diniz, Julio, « Anthropophagie et Tropicalia – Dévoration/dévotion », *Brésil/Europe, op. cit.*, p. 36.

<sup>1158</sup> *Id. ibid.*, p. 37.

développées par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*. Sans doute les thèses soutenues par le philosophe s'articulent à partir d'un grand axe autour duquel se dessine la mise en question du concept de "formation"<sup>1159</sup>, tel qu'il fut transmis par la tradition du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>1160</sup>. Comme l'écrit Lyotard :

« L'*Encyclopédie* de demain, ce sont les banques de données. Elles excèdent la capacité de chaque utilisateur. Elles sont *La nature* pour l'homme postmoderne. [...] Tant que le sujet est à information incomplète, l'avantage revient à celui qui sait et peut obtenir un supplément d'information. Tel est le cas, par définition, d'un étudiant en situation d'apprendre »<sup>1161</sup>.

Tel est aussi, ajoutons-nous, le cas de "l'habitant des marges" qui accepte sa condition de néo-colonisé. Dans le jeu d'invention à l'information complète, la meilleure performativité ne revient pas obligatoirement au professeur qui détient *à priori* un supplément de savoir, ou à l'étudiant constant et laborieux aux prises à l'acquisition d'un tel supplément<sup>1162</sup>. L'invention – continue Lyotard – « résulte d'un nouvel arrangement des données, qui constituent proprement un *coup*. On peut appeler *imagination* cette capacité d'articuler ensemble ce qui ne l'était pas »<sup>1163</sup>. Dans la distance des années 1920, l'anthropophagie proposait une nouvelle pédagogie d'où n'était pas absente la possibilité pour les artistes et les penseurs brésiliens de chercher à travailler "dans le jeu à information complète"<sup>1164</sup>, où tous les partenaires seraient en conditions égales dans la production de l'art. L'exorbitant n'était pas un supplément à sens unique, mais à deux, voire à plusieurs sens. L'exorbitant est l'imagination anthropophage<sup>1165</sup>. Serait-ce encore le cas face à la mondialisation ?

Cette pédagogie anthropophage irriguait donc la démarche des artistes aussi radicaux que Lygia Clarke, Hélio Oiticica, Lygia Pape et Anna-Maria Maiolino. Par exemple dans leurs performances collectives, ils s'approprièrent le *Body Art* et les Performances mais en les intégrant à leurs démarches anti-art de contestation de la dictature militaire brésilienne, par des actions de masse, comme les *Manifestations Environnementales*<sup>1166</sup> où Hélio Oiticica et Lygia Pape s'associaient aux habitants défavorisés des Favelas de Rio de Janeiro, par l'incorporation, le débordement sensoriel, la transe collective, le détournement de lieux symboliques à des fins subversives sous

---

<sup>1159</sup> *Bildung*.

<sup>1160</sup> Santiago, Silvano, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1161</sup> Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 121.

<sup>1162</sup> Santiago, Silvano, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1163</sup> Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, p. 122.

<sup>1164</sup> Santiago, Silvano, *op. cit.*, p. 27.

<sup>1165</sup> *Id. ibid.*, p. 28.

<sup>1166</sup> *Manifestações Ambientais*

des formes plastiques. Pour l'heure, qu'en est-il de la posture néo-anthropophage face à la mondialisation ?

## **Anthropophagies Zombies ?**

Marc Jimenez dans son article « Capital cannibale » confronte cette néo-anthropophage des années 1980-2000, incarnée par Adriana Varejão, Karin Lambrecht, Cildo Meireles et Siron Franco, à la menace de la mondialisation flexible, générant des masses de consommateurs dociles telle que décrites par Suely Rolnik dans *Anthropophagies zombies* :

« Qu'en est-il aujourd'hui ? Suely Rolnik a raison de noter que la tradition anthropophage brésilienne a pris une connotation négative avec l'avènement du capitalisme financier. Dans son texte *Anthropophagie Zombie*, elle montre bien comment les structures de la subjectivité sont attaquées par le capitalisme ultralibéral et planétarisé. Cela aboutit, selon elle, à l'émergence d'une subjectivité particulière, celle d'un *Peuple de zombies hyperactifs*, une foule d'individus dociles, nouveaux esclaves du XXI<sup>e</sup> siècle, prêts à s'adapter au rythme de production-consommation du capital »<sup>1167</sup>.

La question centrale reste pour Marc Jimenez de savoir en quoi l'expérience anthropophage pourrait-elle contribuer à nous guérir de l'actuelle fascination aveugle devant la flexibilité et la liberté d'hybridation récemment acquises ? Ce à quoi Marc Jimenez répond que Suely Rolnik a raison d'être inquiète devant cette nouvelle subjectivité qu'elle nomme "flexible". Face à cette hyper-adaptabilité de l'individu actuel, du sujet contemporain aux "mondes prêts-à-porter" que propose le capitalisme mondialisé, Suely Rolnik développe son concept de "consommateur flexible" en le définissant ainsi :

« Comme dans toute relation perverse où le séduit idéalise l'arrogante indifférence du séducteur – au lieu d'y voir un signe de sa misère narcissique et de sa totale incapacité d'être affecté par l'autre – le récepteur/consommateur de ces personnages se sent disqualifié, exclu de son merveilleux univers. Identifié à cet être-d'image et le prenant comme modèle, dans l'espoir de devenir un jour digne d'appartenir à son monde, le consommateur en vient à désirer être comme lui, se mettant dans une position soumise de carence et de perpétuelle demande de reconnaissance. Comme, par définition, ce désir demeure éternellement insatisfait, l'espoir a la vie courte. Le sentiment d'exclusion revient toujours et, pour s'en délivrer, la subjectivité se soumet encore plus, en mobilisant ses forces à un degré de plus en plus élevé, en une course effrénée à la recherche de mondes *prêts-à-porter* à incorporer et concrétiser »<sup>1168</sup>.

Cette conception uniquement consumériste comme seule alternative laissée aux Brésiliens après les années 1970/1980, soit après la fin de la dictature militaire

---

<sup>1167</sup> Jimenez, Marc, « Capital cannibale », *Conférence à l'USP, 2013*, p. 9.

<sup>1168</sup> Rolnik, Suely, « Anthropophagies zombies », *Brésil/Europe, op. cit.*, p. 46.

brésilienne et l'avènement du néolibéralisme mondialisé, nous semble excessive à plus d'un titre. Pour Suely Rolnik, le Brésil aurait été anthropophage dès l'origine de la colonisation, ce qui mérite discussion, dans la mesure où nous n'avons relevé avec l'aide de Gilberto Freyre que quelques occurrences proto-anthropophagiques artistiques, au nombre desquelles les plus remarquables étaient celles des Indiens Guaranis des Missions jésuites et celle d'artistes métis comme Francisco Lisboa dit L'Aleijadinho, au XVIII<sup>e</sup> siècle. De même, il y a chez Suely Rolnik un amalgame certain entre l'hybridation et le métissage considérés par Oswald de Andrade comme vecteurs positifs d'intégration ethnique et de constitution identitaire, et ce qu'elle leur attribue comme rôles négatifs :

« Le critère de sélection pour qu'une culture soit admise au banquet anthropophage n'est pas son système de valeurs en soi, mais si le système en question fonctionne pour celui qui l'absorbe, avec quoi il fonctionne, dans quelle mesure il mobilise ou non ses puissances particulières, et dans quelle mesure il lui procure ou non des moyens pour créer des mondes à partir de ce que lui demande la vie à ce moment-là. Ceci ne vaut jamais pour un système en sa totalité, mais seulement pour quelques-uns de ces fragments qui peuvent être articulés, d'une manière totalement non scrupuleuse, avec des fragments d'autres systèmes ayant été préalablement dévorés »<sup>1169</sup>.

Ce qui semble être décrit ici, c'est le principe même du fonctionnement syncrétique, sauf qu'il a pris un sens déterminant dans le *Manifeste anthropophage* de 1928, car dans le rapport à l'"Autre", la démarche anthropophage est éminemment sélective. En effet, De Andrade refusa catégoriquement au nom de l'anthropophagie, de monter "dans le tram de la modernité" et d'adopter le "primitivisme expressionniste" des avant-gardes européennes, déjouant ainsi d'emblée, le piège qui lui aurait été tendu selon Suely Rolnik, comme un double imposé par l'Occident :

« De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale, cette nouvelle figure se manifesterait d'abord dans les avant-gardes artistiques et intellectuelles, [...] d'un autre côté, ce même mouvement se caractérise par une utopie dont le modèle est l'"autre" de l'Européen, idéalisé par les avant-gardes comme l'envers de leur propre miroir :

Une "réverbération des images utopiques" que, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les Européens ont projetées sur les peuples qu'ils ont colonisés en Amérique, en Afrique et en Asie. Nous pouvons situer le mouvement anthropophage dans le contexte de cette ambiguïté. [...] D'un autre côté, pendant que les avant-gardes européennes imaginaient leur "autre" en le projetant dans des cultures non européennes, l'avant-garde brésilienne tendait à s'attribuer à elle-même la place de l'autre idéalisé. Avec cette ambiguïté, le Mouvement Anthropophage contribuera à la fétichisation de l'image imaginaire du "brésilien", qui limite le potentiel critique de la relation avec l'altérité, potentiel que, d'un autre côté et inversement, la perspective anthropophage elle-même désignera comme ce qui différencierait la politique de subjectivation dans le pays »<sup>1170</sup>.

---

<sup>1169</sup> *Id. ibid.*, p. 42.

<sup>1170</sup> Rolnik, Suely, « Anthropophagies zombies », *op. cit.*, p. 47.

Nous avons démontré en quoi l'anthropophagie féminine a fondé dès l'origine, sa spécificité sur un noyau de notions cohérentes qui vont être constamment reprises, approfondies et diversifiées par les générations successives de femmes artistes. Dans cette maturation, à aucun moment n'a transparu cette identification décrite par Suely Rolnik. De plus, si selon Rolnik, il y a perte de signification positive attribuée par l'anthropophagie à l'hybridation, du fait de son adoption opportuniste et équivoque par le capitalisme néolibéral et la postmodernité, cela ne délégitime pas pour autant l'anthropophagie et rien ne permet de dire comme le fait Rolnik que :

« Cinq siècles d'anthropophagie au Brésil nous apprennent qu'il y a peu de raisons de se réjouir de ce type de situation: l'hybridation, la flexibilité, la liberté d'expérimentation et d'irrévérence en tant que telles n'assurent d'aucune façon la vitalité d'une société. C'est qu'elles peuvent être vécues selon différentes micro politiques : depuis l'affirmation des forces les plus créatives et les plus éthiques jusqu'à la flexibilité la plus servile, dont le corollaire est la plus perverse instrumentalisation de l'autre »<sup>1171</sup>.

C'est dire si l'alternative laissée aux artistes et acteurs culturels brésiliens des années 1980/2010 serait étroite et semble-t-il, dangereuse selon Rolnik qui prend soin cependant de préciser que le Brésil a vécu une expérience spécifiquement anthropophage au cours de la période 1960/1980 :

« Au Brésil, à ce moment-là, surgit un vaste mouvement de résistance macro-politique, avec un intense processus micro politique d'expérimentation culturelle et existentielle partagée par toute une génération. Une renaissance de l'anthropophagie influença quelques-uns des mouvements les plus importants de la période. Je fais ici référence au mouvement de la *Poésie Concrète* (au commencement des années cinquante), au *Néo-concrétisme* dans les arts plastiques (fin des années cinquante et commencement des années soixante) et au *Tropicalisme*, en particulier en musique (dans la seconde moitié de la décennie de 1960). [...] Au contraire, ils défendaient un processus continu d'hybridation et de fusion, incorporant les conquêtes de l'industrie et de la technologie comme leur culture de masse, ainsi que des éléments du large spectre de couches culturelles du pays sans aucune barrière de classes. [...] Étaient également intégrées des références internationales variées – de plus en plus présentes sur la scène locale, étant donné la globalisation médiatique naissante à l'époque – sans préjugés de caractère nationaliste ou idéologique, mus au contraire par une irrévérence critique face à toute attitude de fascination servile »<sup>1172</sup>.

Le problème selon Rolnik, serait du au fait que cette néo-anthropophagie aurait dégénéré avec l'avènement de la postmodernité et la crise du sujet moderne dans les années 1980. Aux yeux de Rolnik, les artistes néo-anthropophages brésiliens auraient alors succombé aux sirènes voluptueuses du néo-libéralisme, car leur accoutumance à l'hybridation les aurait prédisposés à être récupérés passivement, victimes de cette "subjectivité flexible", anesthésiant les ex-rebelles en déterritorialisant leurs désirs. Cette dérive si elle a réellement existé concernerait plus les vedettes du Tropicalisme

---

<sup>1171</sup> *Id. ibid.*, p. 46.

<sup>1172</sup> Rolnik, Suely, *op. cit.*, p. 48.

musical comme Caetano Veloso que des artistes exigeants et peu susceptibles de récupération néolibérale comme Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão, qui restent encore ignorées par le *Kunst Kompass*, si nous en croyons Marc Jimenez :

« C'est encore ce *Kunst Kompass* qui nous apprend qu'un pays comme le Brésil ne représente que 1% des participations de galeries aux foires internationales d'art contemporain, en dépit de l'importance mondiale d'une biennale comme celle de São Paulo, l'un des principaux événements du monde international de l'art avec la biennale de Venise et la *Documenta* de Kassel »<sup>1173</sup>.

Rolnik parvient cependant à sauver les "meubles anthropophages" quand elle reconnaît que dans les années 1990, apparut chez les artistes brésiliens, une recherche d'antivirus contre le néolibéralisme pour se libérer de cette subjectivité flexible et de son instrumentalisation perverse. Cet espoir ténu réside selon Rolnik dans la réactivation de l'anthropophagie active et dissonante, « au timbre fragile et subtil, seulement audible sous le tumulte arrogant des voix dominantes – elles auraient le pouvoir de provoquer des infra-déplacements dans la cartographie planétaire des forces politiques, culturelles et subjectives ; déplacements invisibles, mais pas moins puissants pour autant »<sup>1174</sup>. Nous nous joignons enfin à Suely Rolnik, pour approuver cet espoir ténu, qui à nos yeux s'incarne dans l'anthropophagie féminine en la personne d'Adriana Varejão.

### **Dépassement de la postmodernité obsolète par Adriana Varejão**

Adriana Varejão ne puise pas seulement à la source de l'anthropophagie oswaldienne des références et des alibis théoriques et pratiques dans ce qui ne serait alors, qu'une posture postmoderne parmi tant d'autres. Elle prend soin de se distancier de l'appropriationnisme postmoderne en démontrant qu'elle a elle-même effectué son appropriation de l'anthropophagie en la réactualisant dans le contexte postmoderne et mondialisé. Elle revendique cette néo-anthropophagie au nom du transculturalisme et de l'hybridation positive ancrés dès l'origine dans l'anthropophagie brésilienne :

« Le rite anthropophagique représente donc symboliquement la notion de transculturalisme, de métissage culturel sur lequel l'intellectuel Oswaldo de Andrade, dans son Manifeste anthropophage (1928), a fondé la modernité brésilienne. Dès lors ce thème est devenu très présent dans les œuvres des artistes sud-américains, et notamment brésiliens. Le Brésil est historiquement le pays de la bigarrure, de la multi-culturalité et de la trans-historicité. Je m'intéresse à tous ces aspects. L'anthropophagie est présente dans toute mon œuvre, du moment que là se croisent plusieurs questions : absorption culturelle, démembrement, déconstruction, transculturalisme, force dévorante de l'érotisme [...] La modernité au Brésil est fondée sur cette notion d'anthropophagie, sur la capacité d'incorporer et de transformer des idées autres en

---

<sup>1173</sup> Jimenez, Marc, « Capital cannibale », *op. cit.*, p. 2.

<sup>1174</sup> Rolnik, Suey, *op. cit.*, p. 48.



pensées propres. Cette idée est liée à l'essence du rite anthropophagique, à son caractère symbolique, à l'idée de l'absorption de l'Autre »<sup>1175</sup>.

Là serait donc la clef, dans cette ouverture, dans la relation à l'autre, au-delà de l'effroi de la transgression du tabou, indissociablement mêlé à l'excès baroque tel que l'utilise l'artiste :

« Le baroque vit d'une intériorité absolue. D'une scission entre la façade et le dedans, entre extérieur et intérieur. Mais comme dans un même repli, qui répercute les deux côtés. En ce sens, les incisions dans mes toiles visent à révéler un intérieur charnel qui s'épanche à la surface. Grâce à l'incision, je relance un côté sur l'autre. Ainsi s'harmonisent dans mon travail corps et culture, figure et géométrie, minimal et cumul, transparence et épaisseur, spiritualité et viscéralité, raison et sensualité plastique. [...] La chair, à mon avis, est avant tout liée à l'idée d'érotisme présente dans le baroque. C'est l'espace de l'abondance et de la déperdition en fonction du plaisir, de la luxure. À mes yeux, la chair est la métaphore des bois sculptés baroques, recouverts d'or. [...] C'est une pure volupté. [...] Les ruines servent de métaphore pour un temps inachevé. Elles mettent en évidence la fragilité de la tradition, la précarité de la notion de projet et l'instabilité des valeurs dans des pays comme le Brésil où le discontinu est la règle. Elles représentent le temps imminent de la décomposition de la chair »<sup>1176</sup>.

Il y a ici persistance baroque de la vanité, dans ce rapport au temps, qui fait écho indubitablement à la *Poétique de la relation* d'Edouard Glissant et à sa conception du baroque :

« Le temps fort de cette évolution est le métissage, dont la volonté baroque dévale le vertige : des styles, des langages, des cultures. Par la généralité des mélanges, le baroque achève de se naturaliser. Ce qu'il dit désormais dans le monde, c'est le contact proliférant des natures diversifiées. Il comprend ou plutôt il donne avec ce mouvement du monde. Il n'est plus réaction, mais la résultante de toutes les esthétiques, de toutes les philosophies. Alors, il n'affirme pas seulement un art ou un style, mais plus outre, provoque un être au monde »<sup>1177</sup>.

La transgression anthropophagique d'Adriana Varejão est d'autant plus intéressante et actuelle qu'elle s'articule dans ces rapports entre intérieur et extérieur, entre soi et l'autre, entre volupté et résistance, entre baroque et primitivisme, entre centre et périphérie, entre local et global et réussit à travers toutes ces relations à renouveler symboliquement et plastiquement les notions constantes de l'anthropophagie féminine : généralisation de l'organique, métamorphoses des règnes animal/végétal/minéral, fécondation/gestation/éclosion, métissage culturel, hybridation artistique, transculturalisme et trans-historicité qui furent dès Tarsila do Amaral et surtout Oswald de Andrade, les marques originales de l'identité culturelle brésilienne d'hier et d'aujourd'hui : « *Nous allons tout manger de nouveau !* »<sup>1178</sup>. Ainsi, nous pouvons

---

<sup>1175</sup> Kelmacher, Hélène, « Interview avec Adriana Varejão », *Chambre d'échos*, op. cit. , p. 87.

<sup>1176</sup> *Id. ibid.* , p. 87.

<sup>1177</sup> Glissant, Edouard, *Poétique de la relation*, *Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 93.

<sup>1178</sup> De Andrade, Oswald, op. cit. , p. 288.

affirmer en tout état de cause, qu'il y a bien actualité de l'anthropophagie féminine aujourd'hui au Brésil.

Pour autant, point n'est besoin d'ajouter de la démesure à ce constat, de vouloir à toute force assigner à ce courant permanent et important de l'art contemporain brésilien, la tâche surhumaine de devoir répondre aux angoissantes questions posées par la mondialisation du marché de l'art contemporain. Nulle prétention chez ces artistes brésiliens aussi bien femmes, comme Anna-Maria Maiolino, Adriana Varejão et Karin Lambrecht ; qu'hommes, comme Cildo Meireles, Ernesto Neto, Siron Franco et Vik Muñoz, à incarner l'universalité d'une posture généralisable au niveau international. Pas de vanité ni de surestimation mais une assurance renouvelée, d'avoir comme point d'appui, un ancrage dans une continuité artistique qui a pris naissance en 1928, grâce à Tarsila do Amaral et au *Manifeste anthropophage*, et n'a eu de cesse depuis lors de démontrer sa puissance créative, sa capacité à se réinventer en gardant son authenticité et son autonomie. Quoiqu'il en soit, c'est plus particulièrement dans les œuvres et les démarches de ces femmes artistes que réside sans doute, une des réponses les plus incisives et les plus rétives à la confusion, au brouillage et à l'indétermination générées par la mondialisation du marché de l'art contemporain et sa financiarisation, même si elles sont ignorées ou écartées du *Kunst Kompass*<sup>1179</sup>, comme il l'a été déjà souligné.

Cette affirmation repose sur deux choses : le noyau de notions organiques caractéristiques de l'anthropophagie féminine, qui est apparu dès l'origine chez Tarsila do Amaral et a été maintenu, approfondi et réactualisé à travers de nouvelles appropriations de démarches et de médias chez les artistes femmes successives ; la dimension rhizomique propre à la plupart des démarches créatrices de ces femmes artistes, qui dépasse la "signature graphique ou plastique" que le marché de l'art impose généralement à tout artiste pour qu'il se signale par ce trait caractéristique. En effet, si l'amateur ou le critique d'art reconnaît instantanément la "marque de fabrique" d'Ernesto Neto ou de Vik Muñoz, il n'en va pas de même pour Lygia Pape ou Anna-Maria Maiolino, chez qui l'amplitude des variations dans la production et la démarche

---

<sup>1179</sup> Jimenez, Marc, « Capital cannibale », *Conférence à l'USP de São Paulo*, 2012. Le *Kunst Kompass* est un classement (*Ranking*) des artistes actuels les plus cotés sur le marché international de l'art, créé en Allemagne en 1970. Initialement publiée dans la revue *Capital*, cette boussole de l'art contemporain est, depuis 2008, éditée par *Manager Magazin*.

plastique sont elles-mêmes caractéristiques d'un renouvellement constant et d'une remise en question perpétuelle qui résistent aux formatages exigés par le marché de l'art contemporain, cela fait toute la différence avec leurs congénères masculins, sans que pour autant, cela soit réductible à de l'éclectisme au féminin ou de l'hétérogénéité erratique de mauvais aloi.



## Conclusion

L'objectif central de cette recherche visait à démontrer la pérennité et l'existence persistante d'un courant spécifiquement féminin à l'intérieur de ce mouvement inaugural du modernisme dans l'art brésilien que l'on appelle Anthropophagie. Il semblait au préalable indispensable de définir ce mouvement moderniste dans son émergence historique, ses caractéristiques esthétiques, idéologiques et identitaires et de justifier en quoi résidaient sa spécificité et son originalité par rapport aux avant-gardes européennes.

Au-delà, il était essentiel de sonder la place des femmes artistes brésiliennes dans ce contexte. Nous avons démontré que l'anthropophagie féminine a précédé, dès les années 1914-1924 dans les arts plastiques, l'invention littéraire et théorique de l'Anthropophagie officialisée par la parution du *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade en 1928. Les deux femmes artistes pionnières de l'anthropophagie sont indiscutablement Anita Malfatti qui l'initie empiriquement et Tarsila do Amaral qui la systématise et la qualifie. Ce qui est remarquable d'emblée dans leurs appropriations des avant-gardes européennes (*Expressionnisme* allemand et *Cubisme* français entre autres), c'est qu'il ne s'agit nullement pour elles, d'un simple mimétisme machinal, ni d'une digestion superficielle et boulimique de ces mouvements, mais qu'elles intègrent ces apports pour reconstruire une esthétique spécifique, porteuse d'une identité brésilienne.

Tarsila do Amaral est sans doute l'artiste majeure dans ce processus d'élaboration esthétique, car elle invente une nombreuse et féconde déclinaison de notions toutes en relation avec la logique anthropophage au féminin: la généralisation de formes organiques, la contamination par hybridations et métamorphoses des règnes animaux, végétaux et minéraux, l'incorporation, la gestation, la renaissance. Les motifs du paysage anthropophage, de la bête anthropophage, de l'œuf anthropophage sont les vecteurs de cette recherche qui durera toute sa carrière. Cette place fondatrice est indiscutable malgré les tentatives réductrices de certains historiens d'art mal intentionnés ou peu objectifs. Ces notions seront reprises et traduites par les femmes

artistes des générations suivantes qui vont les approfondir, les diversifier et les réinventer à travers d'autres modalités, médiums et démarches, comme le fit Maria Martins à travers son appropriation du surréalisme par la sculpture et par la place centrale qu'elle accorde à la notion anthropophage de la métamorphose, dans les années 1940-1950. Elle a aussi approfondi le recentrage sur l'identité brésilienne en se réappropriant les mythes indigènes amazoniens et le panthéon des dieux et déesses afro-brésiliennes du Candomblé. Elle est le lien intergénérationnel entre le noyau fondateur et la résurgence rhizomique de l'anthropophagie féminine qui ressurgit à la faveur du Néo-concrétisme dans les années 1960.

Cette résurgence comprend tout d'abord les femmes artistes suivantes : Lygia Pape et Lygia Clark. Toutes deux prennent une place centrale dans la rupture et le dépassement de l'art concret auquel elles avaient pris part dans une première période, à travers leur participation au Groupe *Front*, de Rio de Janeiro, en rivalité avec le Groupe *Rupture* de São Paulo. Les artistes cariocas vont s'opposer de plus en plus aux dérives concrétistes du groupe pauliste rival et affirmer leur divorce et le consommer en 1959 par la publication du *Manifeste Néo-concret*, dans lequel réapparaît la subjectivité de l'artiste qui n'est plus un ingénieur au service de l'industrie mais un créateur d'objets organiques, dans des pratiques anti-arts qui provoquent l'intervention du public. Leurs pratiques expérimentales vont les conduire à décroquer systématiquement les domaines traditionnels du champ des arts plastiques, à travers une appropriation des avant-gardes occidentales contemporaines : *Pop Art*, *Art Minimaliste*, *Nouveau réalisme*, *Body Art*, *Arte Povera*, etc.

Ces appropriations concernent aussi l'adoption de nouveaux médias comme le cinéma expérimental, la vidéo, la performance et l'installation. Elles sont motivées par la recherche de la participation active du spectateur-acteur, mais aussi par la nécessité d'inventer des formes appropriées de résistance à l'oppression généralisée de la société brésilienne, après le putsch de l'armée qui instaure une longue et dure dictature au Brésil dès 1964. C'est à ce moment-là qu'Anna-Maria Maiolino va rejoindre le Brésil, s'y installer et très vite s'agréger à cette résurgence féminine anthropophage. Ces trois artistes femmes vont ainsi rechercher par la performance corporelle, par l'utilisation du cinéma et de la vidéo, par l'installation dérangeante et provocatrice, à agir sur la situation globale de la société brésilienne, à travers la question de la condition féminine, contre le machisme dans la vie privée et collective.

Elles vont dénoncer non seulement la mainmise sur les médias et la censure exercée par le pouvoir répressif de la dictature, l'intériorisation mentale de l'absence de droit et de liberté due à la dictature et l'oppression qu'elle impose, mais dénoncer aussi la condition féminine dans la société patriarcale. Elles vont agir pour aider le citoyen brésilien à vaincre son cloisonnement social très inégalitaire, ses inhibitions psychologiques et sexuelles qui l'empêchent de se libérer et de résister à l'intériorisation de la peur et de la soumission à la dictature. Dans toutes ces manifestations artistiques, ces femmes vont revendiquer leur filiation avec l'anthropophagie initiale, par leurs dires, leurs écrits et leurs œuvres, que ce soient Lygia Clark avec *Nourrice anthropophagique* et *Cannibalisme*, Lygia Pape avec *Mange-Moi*, *Gourmandise ou Luxure* et *Manteau Tupinamba*, Anna-Maria Maiolino avec *Dedans-Dehors (Anthropophagie)*, Adriana Varejão avec *Figures d'Invitation, 1 & 2* et *Proposition pour une nouvelle catéchèse* et Karin Lambrecht dans *Mort, je suis à toi*.

Pour autant, leurs productions artistiques ne souffrent pas de la comparaison avec leurs homologues brésiliens ou occidentaux, malgré le fait qu'elles aient été souvent ghettoïsées par les institutions nationales ou internationales, car en effet, il est incontestable que Lygia Pape a devancé aussi bien Frank Stella et ses *Shape Canevas* (1960) par ses *Tissages*<sup>1180</sup> dès 1956, que Robert Morris et son installation *Column* (1961) par son *Ballet Néo-concret* dès 1959. De la même façon, Lygia Clark avait entrepris des sculptures organiques souples avec son *Œuvre molle* dès 1960, bien avant Eva Hesse et Robert Morris.

Lygia Pape, Lygia Clark et Anna-Maria Maiolino sont conduites toutes les trois à s'exiler à cause de l'aggravation de la situation sociale et politique due à la dictature militaire dès 1968. Elles ont eu alors la possibilité durable de se confronter à d'autres contextes, qui leur ont permis sinon de s'inscrire dans le marché de l'art international, tout au moins de s'approprier d'autres démarches, d'autres références et de continuer ainsi à actualiser leur anthropophagie féminine. La reconnaissance internationale à fini par les découvrir et leur donner tardivement leur place, Lygia Clark, après sa mort précoce en 1988, Lygia Pape par la consécration à la Biennale de Venise en 2002, Anna-Maria Maiolino, plus récemment encore à travers une rétrospective en 2012 à

---

<sup>1180</sup> *Tecelares*.

New York. Adriana Varejão semble elle aussi en voie d'obtenir cette reconnaissance, elle a notamment exposé en 2005 à la Fondation Cartier à Paris.

La réflexion sur la permanence de l'anthropophagie féminine dans l'art contemporain brésilien a donc pu démontrer qu'il subsiste bien des traits spécifiques relevant de l'anthropophagie initiale chez certaines artistes-femmes brésiliennes contemporaines comme Anna-Maria Maiolino, Adriana Varejão et Karin Lambrecht qui toutes trois se réclament de cette anthropophagie initiale d'Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Par ailleurs, les productions ultimes de Lygia Pape, d'Anna Maria Maiolino, celles récentes d'Adriana Varejão et de Karin Lambrecht sont situées dans un contexte postmoderne et mondialisé : peut-on en déduire pour autant qu'elles y participent du simple fait qu'un amalgame douteux peut s'insinuer entre appropriation anthropophage et appropriationnisme postmoderne ? Là encore la réduction en cause s'évacue d'elle-même car ces femmes artistes se sont situées dans une filiation affirmée et revendiquée avec les différentes générations anthropophages et leurs productions ne relèvent en rien de simulacres postmodernes. Par rapport à cette mondialisation de l'art, beaucoup de voix se font entendre non sans raison pour contester la nature soi-disant libératrice de la mondialisation, comme le fait Quemin Alain :

« Il se révèle chaque jour davantage que le phénomène de mondialisation ou de globalisation qui devait stimuler, au niveau mondial, les échanges culturels, le métissage, et favoriser toutes les formes d'hybridation artistiques ainsi que le partage des formes, des styles et des matériaux à l'ère de la postmodernité, est une illusion »<sup>1181</sup>.

L'exposition « Histoires des cannibalismes » qui eut lieu à la XXIV<sup>e</sup> Biennale de São Paulo en 1998 est-elle à ce titre révélatrice de ce recyclage éventuel ? Son commissaire principal Paulo Herkenhoff déclarait à ce propos dans l'introduction générale du catalogue :

« Le modernisme (brésilien) a offert une réponse provocatrice: l'anthropophagie. Le mouvement qui prend corps à São Paulo en 1928 avec Tarsila de l'Amaral et Oswald de Andrade s'éparpille dans le temps par la culture brésilienne en tant que stratégie d'émancipation culturelle. [...] Elle permet une ouverture conceptuelle complexe pour varier dans différents champs annoncés dans le *Manifeste anthropophage*, comme l'histoire, l'anthropologie, la politique, la philosophie, la religion, la linguistique, la psychanalyse. Déjà nous savions que le cannibalisme a donné à Montaigne des données pragmatiques et de l'espace pour la création d'arguments dans les *Essais* pour discuter de la relativité des valeurs humaines [...] la période historique où nous vivons nous questionne sur le rôle de la différence des cultures, des identités et subjectivités. Attendez que l'anthropophagie et les histoires de cannibalismes, avec leur ambivalence, leurs aspects

---

<sup>1181</sup> Quemin Alain, « Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of "High Culture" and Globalization », *International Sociology*, volume 21, number 4, July 2006 (a), pp. 522-550.



constructifs et dé-constructifs, puissent constituer un moment de réflexion épistémologique sur cette perplexité »<sup>1182</sup>.

Alors l'anthropophagie féminine réactualisée est-elle susceptible d'apporter une quelconque réponse à la mondialisation artistique contemporaine ? La réflexion de philosophes-anthropologues comme Eduardo Viveiros de Castro qui, en s'inspirant de Gilles Deleuze et Félix Guattari, prônent l'instauration de "métaphysiques cannibales", associant le multiculturalisme et le perspectivisme amérindien, comme formes de résistance à la dilution des identités culturelles dans l'affaîssement généralisé de la mondialisation, semblent pouvoir affirmer la permanence de l'anthropophagie comme réponse à cette menace.

Leur approche consiste à articuler une réflexion sur le statut de l'anthropologie avec une position philosophique dont les repères sont d'une part le déconstructiviste Jacques Derrida et d'autre part les auteurs "hybrides" des deux volumes *Anti-Œdipe* et *Mille plateaux* sous-titrés *Capitalisme et Schizophrénie*, à savoir Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces métaphysiques cannibales semblent indiquer une relecture réactualisant la vision décolonisatrice et libératrice d'Oswald de Andrade adaptée au XXI<sup>e</sup> siècle, par l'hybridation et le métissage, associés au multiculturalisme réactualisé pour défendre la diversité culturelle et artistique des minorités, des pays émergents, face à la mondialisation. Viveiros de Castro explicite ainsi son rapport théorique et politique avec cette intuition révolutionnaire d'Oswald de Andrade. L'anthropophagie oswaldienne, dit-il, a été la "réflexion métaculturelle la plus originale jamais produite en Amérique latine jusqu'à aujourd'hui"<sup>1183</sup>. De manière encore plus explicite et forte, il ajoute :

« L'anthropophagie a été la seule contribution vraiment anticoloniale que nous avons engendrée. [...] Elle jetait les Indiens vers le futur ; ce n'était pas une théorie du nationalisme, du retour aux racines de l'indianisme. Elle était et elle est une théorie réellement révolutionnaire »<sup>1184</sup>.

Les références nombreuses et réitérées par Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino, Karin Lambrecht et Adriana Varejão à l'anthropophagie originelle et leurs engagements dans l'actualisation de l'anthropophagie face au contexte de la mondialisation, semblent indiquer qu'elles sont aussi convaincues, à l'égal de Viveiros de Castro, de la permanence révolutionnaire de l'anthropophagie. Ces femmes artistes néo-

---

<sup>1182</sup> Herkenhoff, Paulo, « Introduction générale », *Histoires de cannibalismes, XXIVe Biennale de São Paulo, Noyau historique*, trad. Hugues Henri, 2014, p. 23.

<sup>1183</sup> Viveiros de Castro, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, trad. Oïara Bonilla, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques », 2009, pp. 161-177.

<sup>1184</sup> *Id. ibid.*, p. 121.

anthropophages n'ont pas prétention à imposer l'universalisation de leur posture. En tout cas, tout porte à croire que ces artistes femmes brésiliennes contemporaines comme Anna-Maria Maiolino, Karin Lambrecht et Adriana Varejão sont en mesure de conserver leur posture anthropophage authentique dans ce contexte mondialisé, en puisant dans la richesse métissée et hybridée de l'identité culturelle et artistique brésilienne qui les a précédée et qui se réinvente aujourd'hui, dans ces rapports entre intérieur et extérieur, entre soi et l'autre, entre baroque et primitivisme, entre centre et périphérie, entre local et global.

Ces femmes artistes sont à même de réussir à travers toutes ces relations, à renouveler symboliquement et plastiquement les notions de "métissage culturel", d'"hybridation artistique", de "transculturalisme" et de "trans-historicité" qui étaient déjà là implicitement ou explicitement dans l'anthropophagie initiale oswaldienne, car leurs démarches s'appuient sur un noyau de notions organiques permanentes et conservent leurs dimensions rhizomiques qui leurs confèrent autonomie et authenticité par rapport au marché de l'art mondialisé. Tout ceci repose sur la dimension féminine projetée dès le *Manifeste anthropophage*, dans cette société utopique matriarcale qu'Oswald de Andrade nomme "Pindorama", doux nom Tupinamba signifiant "Le pays des palmes", qui devait, selon lui, succéder au patriarcat monothéiste judéo-chrétien et aux systèmes socio-économiques importés, qu'ils soient capitalistes ou bolchéviques<sup>1185</sup>. Aller jusqu'à dire que les femmes artistes brésiliennes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles en seraient l'expression objective et la matérialisation concrète relève là aussi de la rhétorique et de l'utopie. Ce qui n'est plus à démontrer par contre, selon nous, à l'issue de notre recherche, c'est la nécessité de reconnaître la place centrale que ces femmes artistes ont occupée et occupent encore à l'heure actuelle dans ce courant féminin néo-anthropophage et de leur accorder enfin, toute la place qu'elles méritent au niveau international, celle que semblait déjà leur réserver Oswald de Andrade :

« Aussi, contre les forces de convention, d'accommodation, d'hypocrisie, nous lançons les forces libératrices, victorieuses toujours. Contre l'homme artificiel, crétin et emmerdant [...] Liberté de penser. Liberté sexuelle. Le courage de courir en lançant des imprécations contre le camp de l'ennemi. La justice du tacapé. [...] Avant d'avoir été découvert par les Portugais, le Brésil avait découvert le bonheur. Le bonheur est la preuve par neuf dans le Matriarcat de Pindorama. [...] L'Anthropophagie peut réaliser comme thérapeutique libératrice - contre la peste des soi-disant peuples civilisés et christianisés, [...] contre la mémoire, source de traditions - contre la réalité sociale habillée et oppressive, lotie par Freud - la réalité sans complexe, sans prostitution et sans pénitencier du Matriarcat de Pindorama »<sup>1186</sup>.

---

<sup>1185</sup> De Andrade, Oswald, « Sobre plataformas e testamentos » (1991), Oswald de Andrade, *Ponta de Lança, Obras Completas*, São Paulo, Globo, (1945), 2000, p. 22. Traduction partielle en français par Hugues HENRI, 2014.

<sup>1186</sup> De Andrade, Oswald, « Deuxième dentition », *Diário de São Paulo*, 11/07/1929, n°14 - op. cit. , p. 300.



# **ANNEXES**

## **PLANCHES D'ILLUSTRATIONS**

## Théodore de Bry 1597 autoportrait



Figure 1 : Théodore de Bry, éditeur/imprimeur des 2 récits au XVI<sup>e</sup> siècle

## Les 2 livres de référence

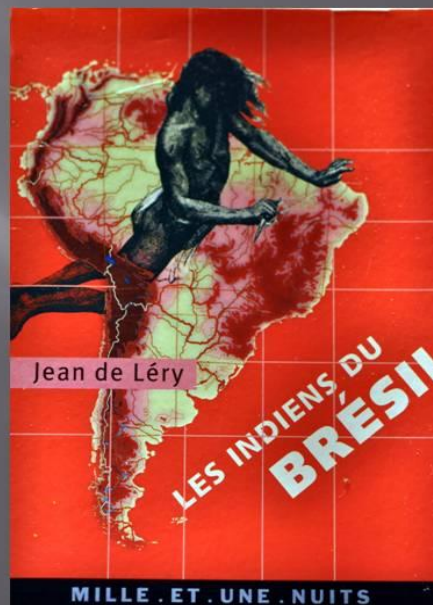
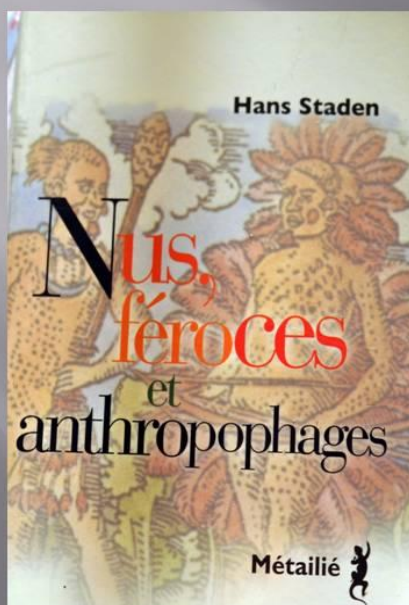


Illustration n°2 & 3 : les 2 premiers récits de voyageurs européens au Brésil, XVI<sup>e</sup> siècle : Hans Staaden, *Nus, féroces et anthropophages* - Jean de Léry : *L'Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*.

## Theodore de Bry

- ▣ *America tertia pars* 1592- gravure- bibliothèque Mario de Andrade-São Paulo



Figure 2 : 2 Gravures du recueil imprimé par Théodore de Bry, *America tertia pars*, 1592.

## Theodore de Bry

- ▣ – *America tertia pars* 1592- gravure- bibliothèque Mario de Andrade-São Paulo



Premières représentations de l'autre, l'indien du Brésil, ethnocentrisme et anthropophagie.

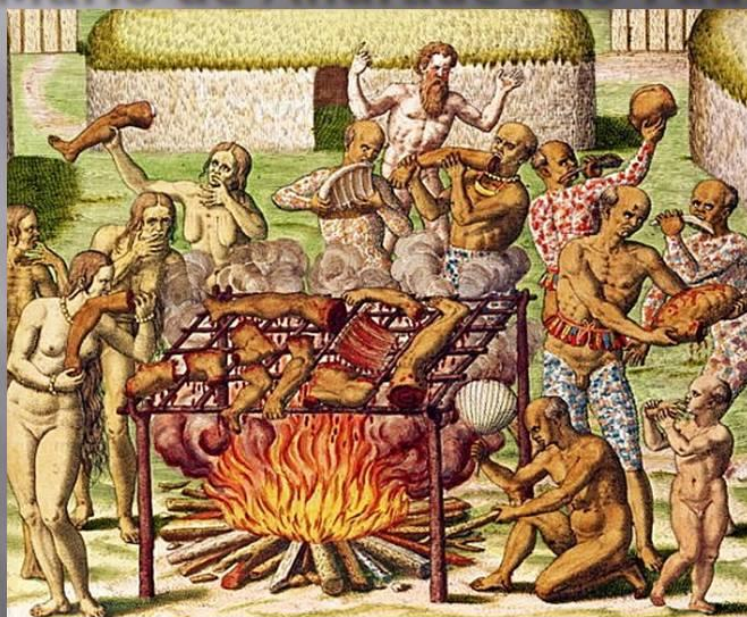


Theodore de Bry - *America tertia pars* 1592 gravure bibliothèque Mario de Andrade São Paulo



Figure 3 : 2 scènes d'anthropophagie réalisées d'après le récit d'Hans Staaden, *Nus, féroces et anthropophages*.

Theodore de Bry - *America tertia pars* 1592 gravure bibliothèque Mario de Andrade-São Paulo





## Francisco Lisboa: Passion du Christ, Sanctuaire de Congonhas, XVIIIe



Bois polychromes, statues grandeur nature.

Figure 4 : PROTO ANTHROPOPHAGIE CHEZ FRANCISCO LISBOA, XVIII<sup>e</sup> siècle :

## Francisco Lisboa: 15 prophètes, Sanctuaire de Congonhas, XVIIIe



- ▣ Prophète Isahi
- ▣ Prophètes Baruch et Osée

Statues en pierre ponce, plus grandes que nature.



## Anonymes: Saints noirs

▣ St Moses l'Ermitte, St Benoit, St Elesbão, XVIIIe



Figure 5 : PROTO ANTHROPOPHAGIE : SYNCRETISMES AFROBRESILIENS ET AMERINDIENS :

SAINTS NOIRS ET ARCHITECTURE/SCULPTURE GUARANI DES MISSIONS, XVII<sup>e</sup>  
et XVIII<sup>e</sup> SIECLES

## Ruines de São Miguel das Missões






Figure 6 : Brésil du XIX<sup>e</sup> siècle : société esclavagiste néocoloniale -






# Anita MALFATTI


- ▣ 1<sup>e</sup> FEMME-ARTISTE PRE ANTHROPOPHAGE,
- ▣ SEMAINE de l'ART MODERNE
- ▣ São Paulo 1922




Malfatti, Anita  
Torso / Ritmo, 1915 - 1916  
canção e pastel sobre papel, c.i.d.  
61 x 40,8 cm



Malfatti, Anita  
O Homem de São Carlos, ca. 1915 - 1916  
canção e pastel sobre papel, c.i.d.



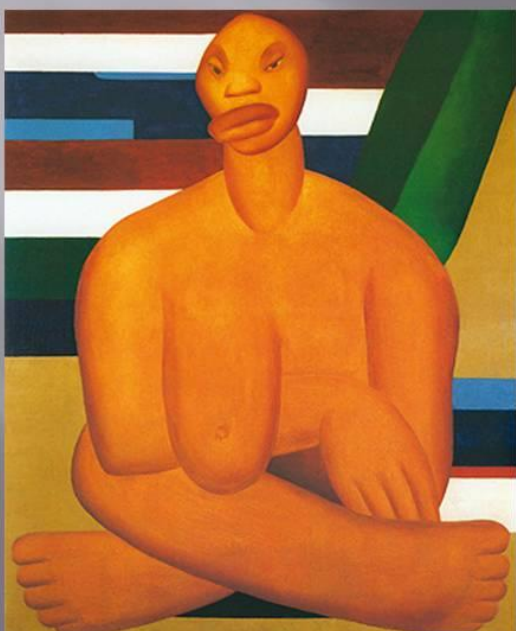

Malfatti, Anita  
O Homem Amarelo, 1915 - 1916  
óleo sobre tela, c.i.e.  
61 x 61 cm



Malfatti, Anita  
O Japonês, 1915 - 1916  
óleo sobre tela, c.i.d.  
61 x 61 cm

Figure 7 : Anita MALFATTI & TARSILA DO AMARAL : 1<sup>ères</sup> FEMMES ARTISTES DU MODERNISME,

# Tarsila do Amaral: A Negra 1923 Estudo cubista 1923 - PAU-BRASIL PRE ANTHROPOPHAGE

## Tarsila do Amaral: Pau-Brasil

- ▣ Appropriations du
- ▣ Cubisme de Léger



São Paulo 1924, huile  
60x 90 cm



A Gare 1925, huile  
84x120 cm

Figure 8 : TARSILA DO AMARAL S'APPROPRIE LE CUBISME DE FERNAND LEGER ET LE BRASILIANISE :

## Tarsila do Amaral: Pau-Brasil



▣ EFCB, 1924, huile



A Cuca, 1924, huile, 1<sup>e</sup>

apparition du « Bicho »



Tarsila do Amaral : *Aba poru*,  
1928, 126x126 cm



Figure 9 : TARSILA DO AMARAL : FONDATRICE DE L'ANTHROPOPHAGIE EN 1928

Tarsila do Amaral : *Antropofagia*  
1929, 126x142 cm



PLANCHE D'ILLUSTRATIONS N°10

Tarsila do Amaral:  
*Cidade* 1929 huile sur  
toile



Sol Ponce 1929  
Huile sur toile

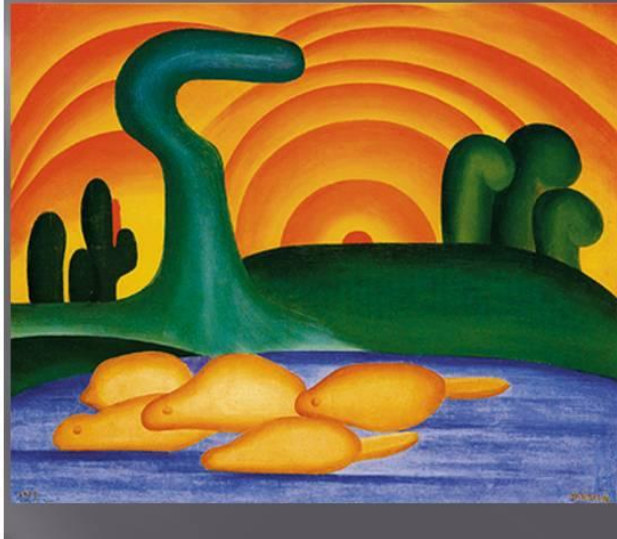
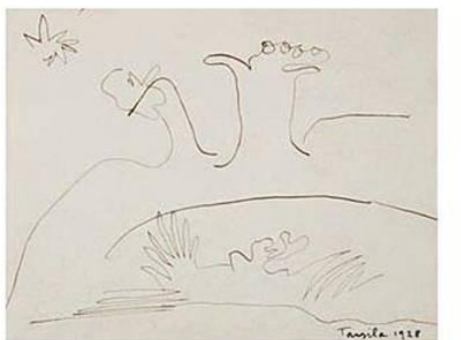
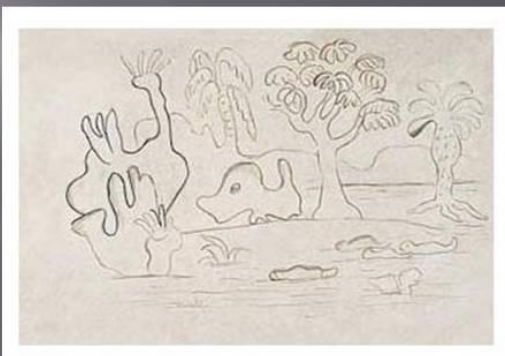


Figure 10 : TARSILA DO AMARAL : MOTIFS ANTHROPOPHAGES du BICHO et du PAYSAGE ANTHROPOPHAGE

Tarsila do Amaral:  
*Composição antropofágica* 1928,  
9,5x12 cm



Tarsila do Amaral: *Bichos antropofágicos na paisagem* 1929 dessin  
21x31 cm





Tarsila do Amaral : *O Ovo Urutu*  
1928 60x72 cm

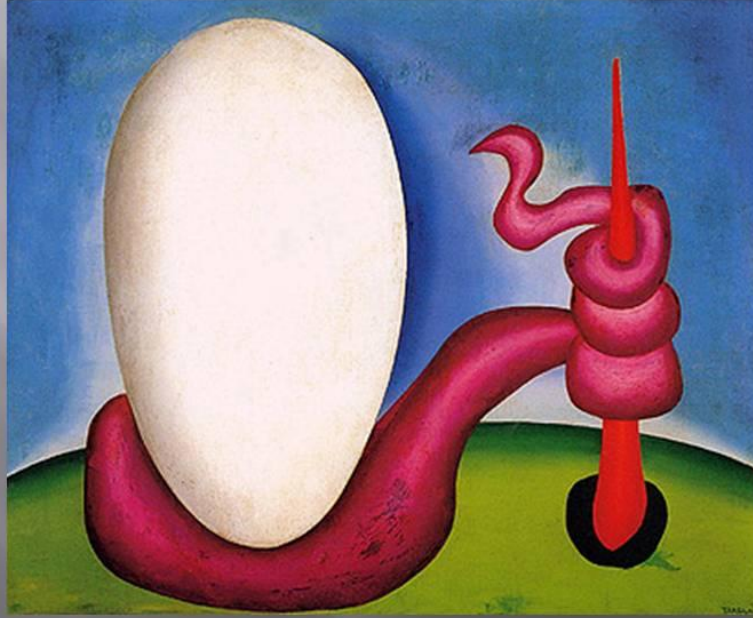
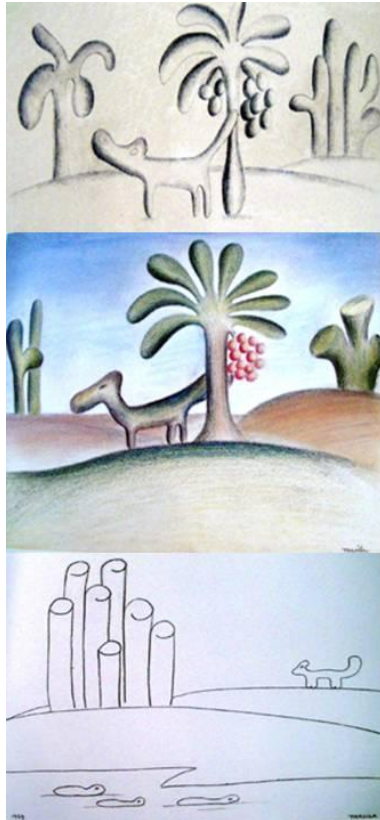


Figure 11 : TARSILA DO AMARAL : MOTIF ANTHROPOPHAGE de l'ŒUF

Tarsila do Amaral: *Floresta* 1929  
63x76 cm





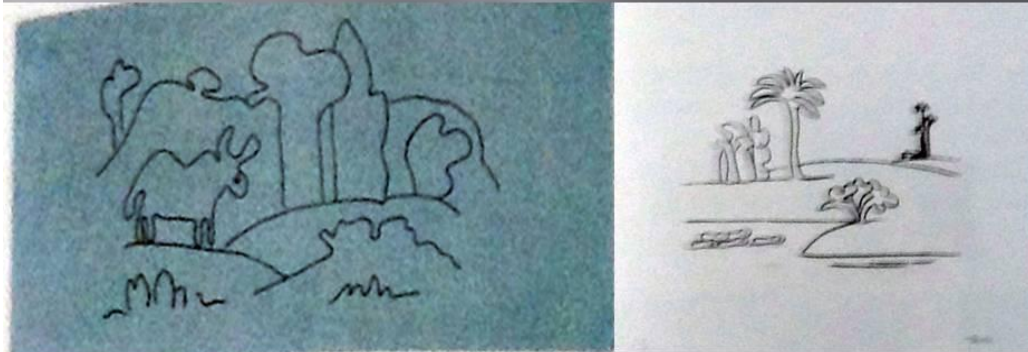
## Tarsila do Amaral Permanence du Paysage anthropophage

- ▣ Ce motif persiste tout au long de sa carrière:
- ▣ Paisagem antropofagico ,1930  
24x36
- ▣ Bicho na paisagem antropofagico, 1930 pastel  
18x23
- ▣ Paisagem antropofagico, 1929  
17x22

Figure 12 : DE 1929 à 1971, TARSILA EXPLOITE CE MOTIF EN VARIANT LES MOYENS : LAVIS/PASTEL/GRAVURE ...

## Tarsila do Amaral: Permanence du Paysage anthropophage

- ▣ Paisagem antropofagico com boi, 1971, eau -forte  
35x44 cm.
- ▣ Paisagem antropofagico, 1971, eau-forte, 37x45 cm





### Tarsila do Amaral:

Permanence du motif du « Bicho » tout au long de sa carrière en variant les moyens et les modalités entre 1928 et 1971

- ▣ Bichos antropofágicos na paisagem 1929 dessin 21x31 cm.
- ▣ Bicho III, écriture automatique, 1971, 20x35 cm.

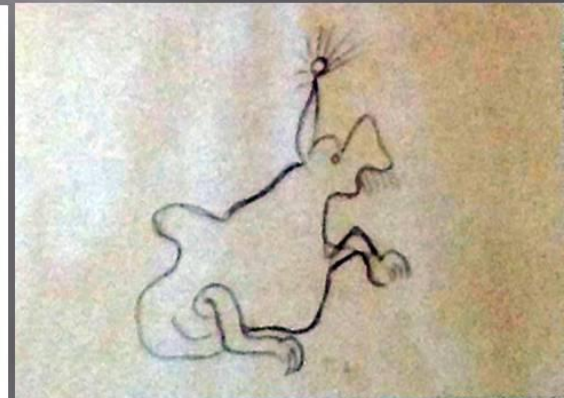


Figure 13 : TARSILA POURSUIT SES RECHERCHES ORGANIQUES EN EXPLOITANT LE MOTIF DU BICHO ENTRE 1928 ET 1971 - Comparaison avec SALVADOR DALI

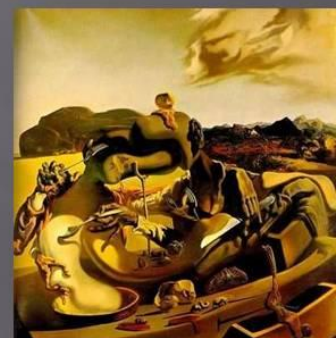
### ŒUVRES CANNIBALES DE SALVADOR DALI

*Cannibalisme d'automne* Huile sur toile -1936- 65x65 cm

*Prémonition de la guerre civile*- 1936-  
99x100 cm

*Enigme de Guillaume Tell*- 1933

*Buste d'une femme rétrospective*- 1933



## MARIA MARTINS: Appropriation du Surréalisme par la sculpture

- ▣ *Impossible*, 1944, MACBA, plâtre, vue panoramique
- ▣ Et vue de dos



Figure 14 : PARADIGME DE LA SCULPTURE ANTHROPOPHAGE : L'IMPOSSIBLE, 3 VERSIONS BRONZE & PLÂTRE, 1942-46.

## MARIA MARTINS: appropriation du Surréalisme par la sculpture

- ▣ 2 vues de détails sur les mandibules/membres des 2 créatures hybrides, mi-humaines/mantes religieuses/plantes carnivores.





MARIA MARTINS :  
évolutions

- ▣ Implacable, N'oublie jamais...
- ▣ Glébé-Ailes, Comme une liane,
- ▣ Uirapuru, Orphée, Prométhé,



Figure 15 : MARIA MARTINS EXPOSE AVEC LES SURREALISTES PENDANT ET APRES GUERRE :

*Howoocoer, Très avide, La Femme a perdu son ombre, Le chemin, l'ombre trop longs, trop étroits, 8<sup>e</sup> voile, Hasard hagard, Calendrier d'éternité, Chant de nuit, sculptures réalisées entre 1945 et 1968.*



## Xylographies d'Oswald Goeldi, 1895-1961



Figure 16 : Lygia Pape s'approprié la xylographie expressionniste d'Oswaldo Goeldi et les motifs « Petits drapeaux » d'Alfredo Volpi :

## Œuvres d'Alfredo VOLPI



Casarios de Santos, 1952 - Triangulos opostos, 1954 - Fachada, 1956 - Banderinhas, 1955



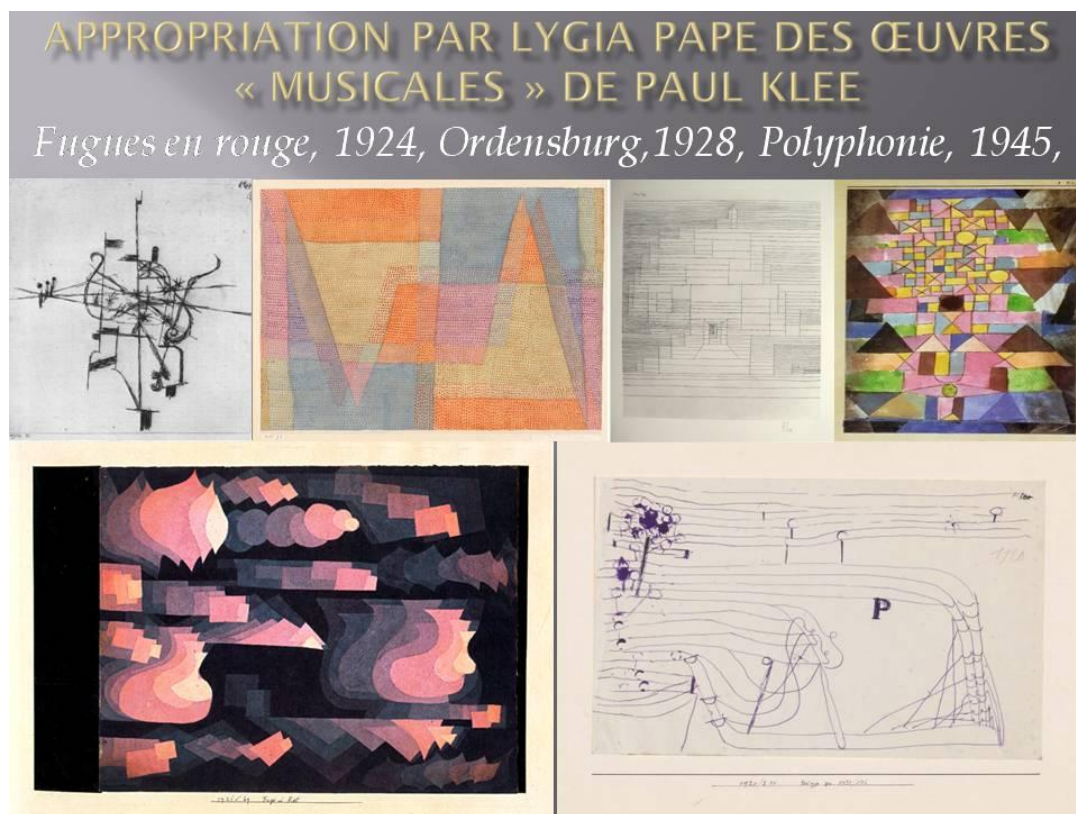
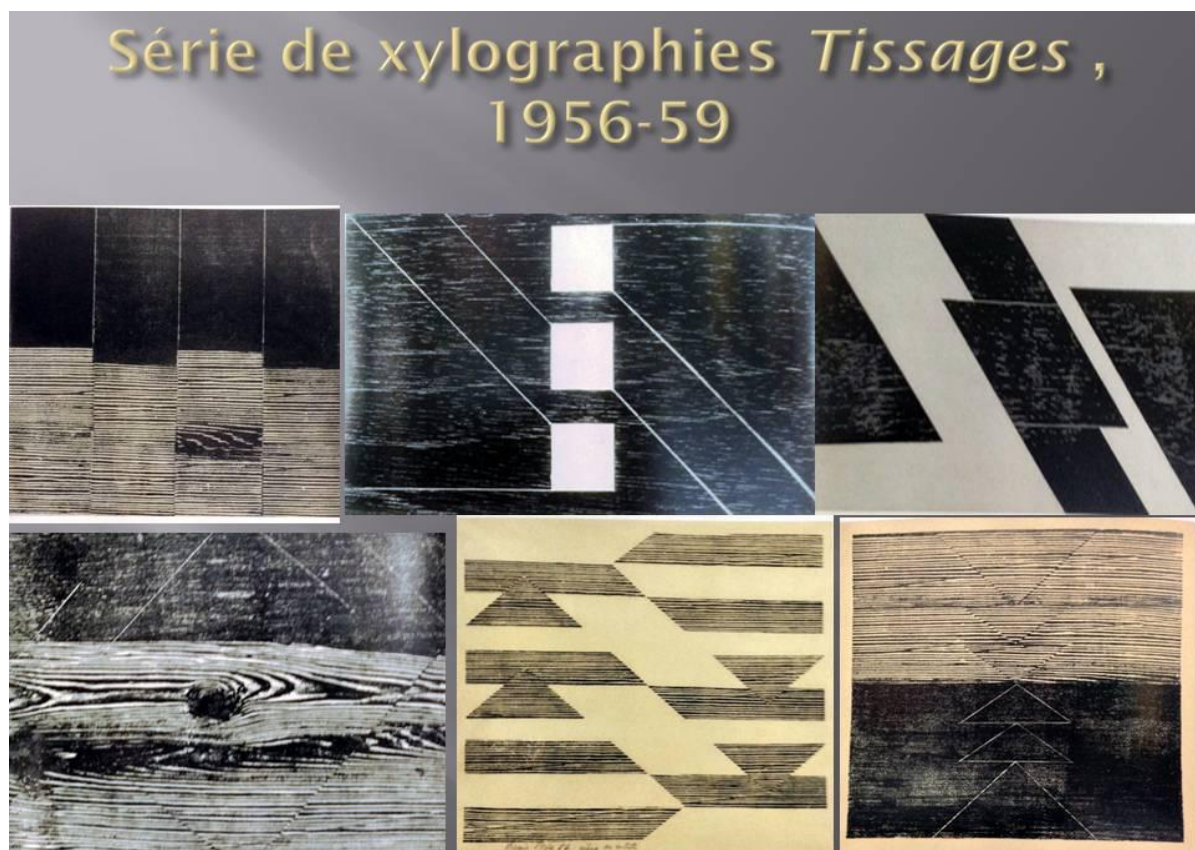


Figure 17 : Par la xylographie et l'appropriation d'œuvres « musicales » de Paul Klee, Lygia Pape se libère du carcan concrétiste :



## Appropriations et anticipations par Lygia PAPE

- ▣ Spatialisation des Tissages = installation dès 1955,
- ▣ Appropriation de Josef Albers: *Constellations structurales en 1950*

Lygia Pape: Tecelar, 1955,  
xilogravure sur paper Japon,  
60x45 cm

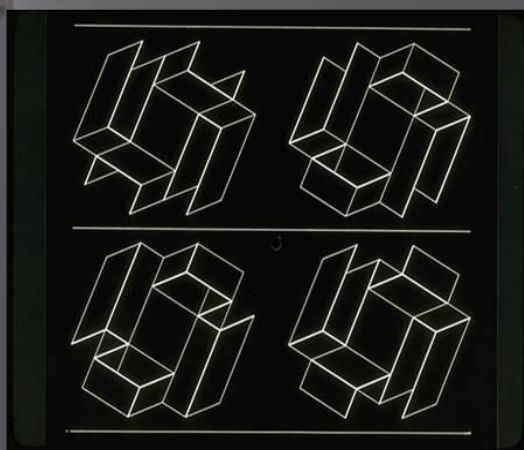
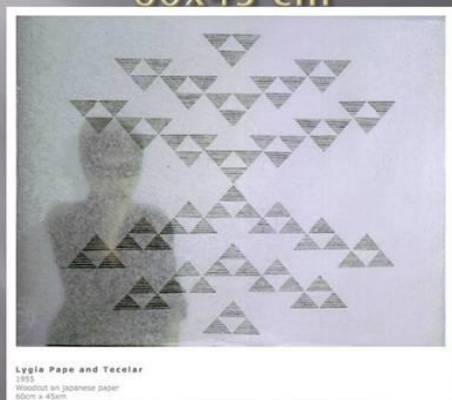
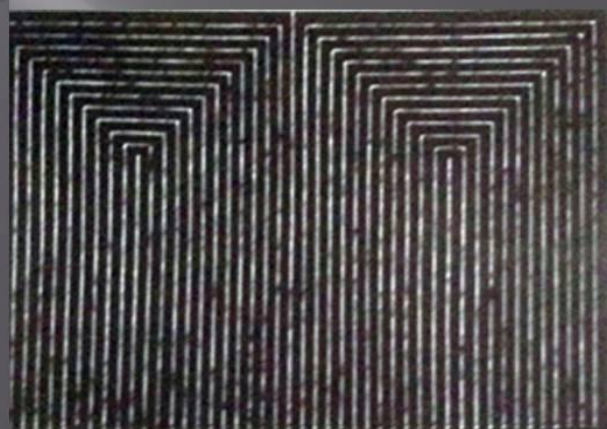


Figure 18 : LYGIA PAPE INSTALLE LES TISSAGES DANS L'ESPACE ET ANTICIPE SUR LES SHAPE CANEVAS DE FRANK STELLA :

## Anticipation sur Frank Stella

- ▣ Tecelar 1957-comparable au *Shape Canvas* de Frank Stella  
Mariage de raison et échelle 1959 acrylique 230x337

Tecelar, 1957,  
xilogravure/papier japon  
50x50cm





## Anna Maria Maiolino: xylographies

▣ *Le Héro, Le Boucher, AnA, Glu - Glu -Glu*, 1966-68

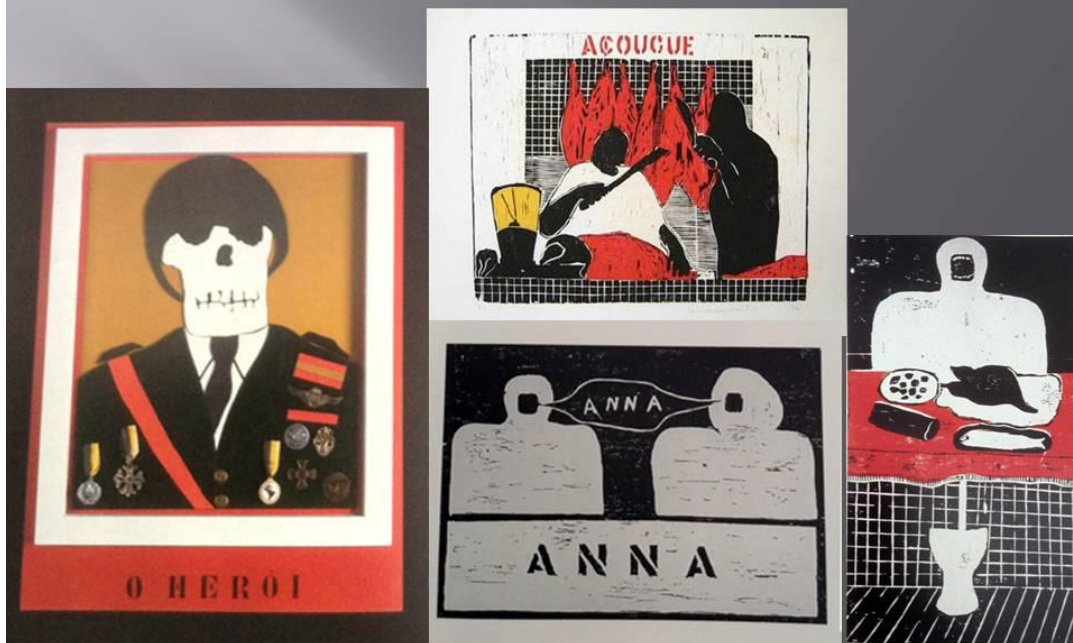
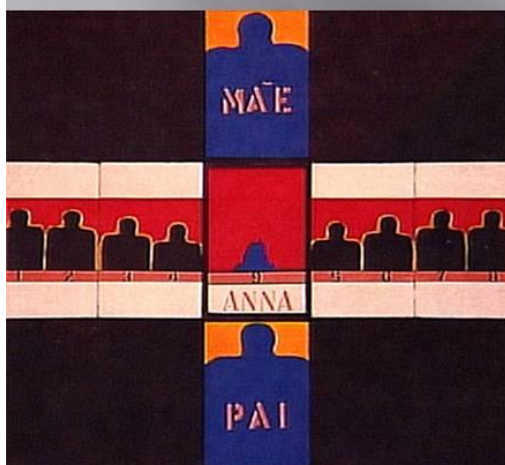


Figure 19 : Dès son arrivée au Brésil, Anna-Maria MAIOLINO produit des xylographies en s'appropriant Oswald GOELDI, les Cordels et l'anthropophagie comme démarche et comme thèmes :

## Anna-Maria Maiolino: xilographies et reliefs

2 xylographies : *Minha familia* et *Ana*, 1966.  
palindrome de l'identité et de l'exil,  
Un relief anthropophage *Glu.. Glu.. Glu...* 1966



"Glu.. Glu.. Glu...", 1966



## LYGIA PAPE : APPROPRIATION DU LIVRE INSTALLATION

- ▣ *Livre de la Création : implication du spectateur par la manipulation, qui en fait un créateur.*



Figure 20 : Lygia PAPE s'approprié le livre d'artiste sous la forme du LIVRE OBJET/INSTALLATION :

## LYGIA PAPE: LE LIVRE COMME INSTALLATION

- ▣ *Le Livre de l'Architecture: Egypte, Rome, etc.*





# LYGIA PAPE: LE LIVRE COMME INSTALLATION

▣ *Livre du Temps: 365 modules du mur relief*

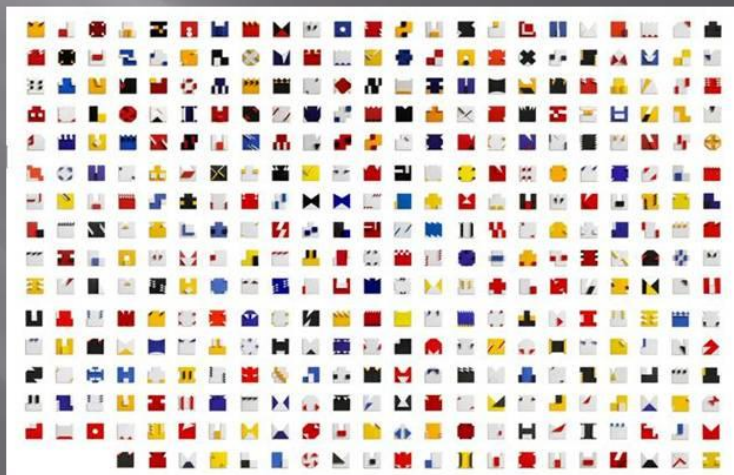
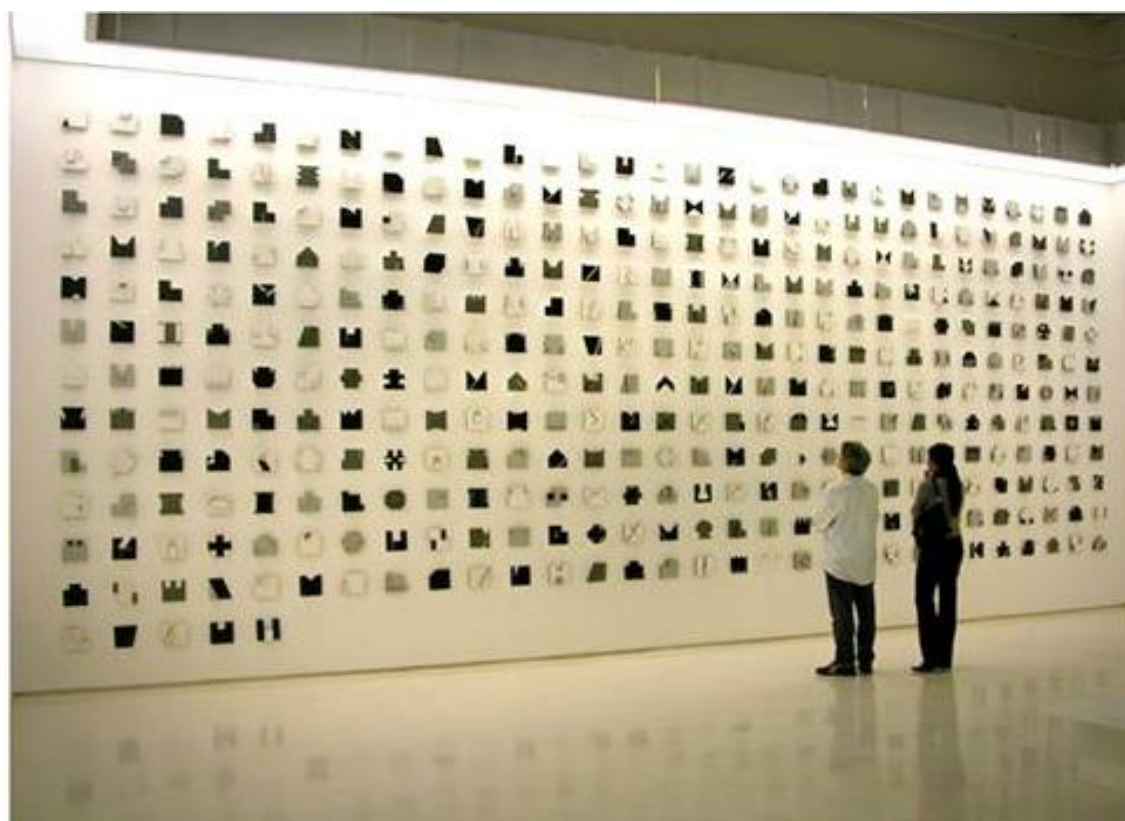
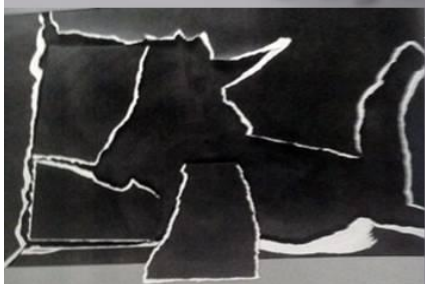


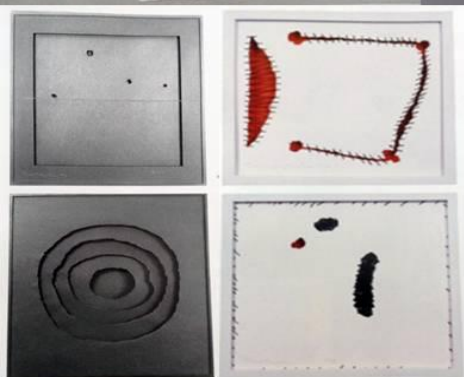
Figure 21 : Lygia PAPE invente le LIVRE MONUMENT : LE LIVRE DU TEMPS 1961-1963 ; LE LIVRE DE LUMIERE, NUIT & JOUR, 1963-1976, 365 PIÈCES de 16x16x1, 5 cm



## ANNA-MARIAMAIOOLINO: LIVRES OBJETS, 1970-2000



Actions sur l'objet livre: coupe, trou, déchirure, couture, détrempe, empreintes, etc., dans les séries de *Livres objets: Buscaros (trous), Cartes mentales, Dessins objets ...*

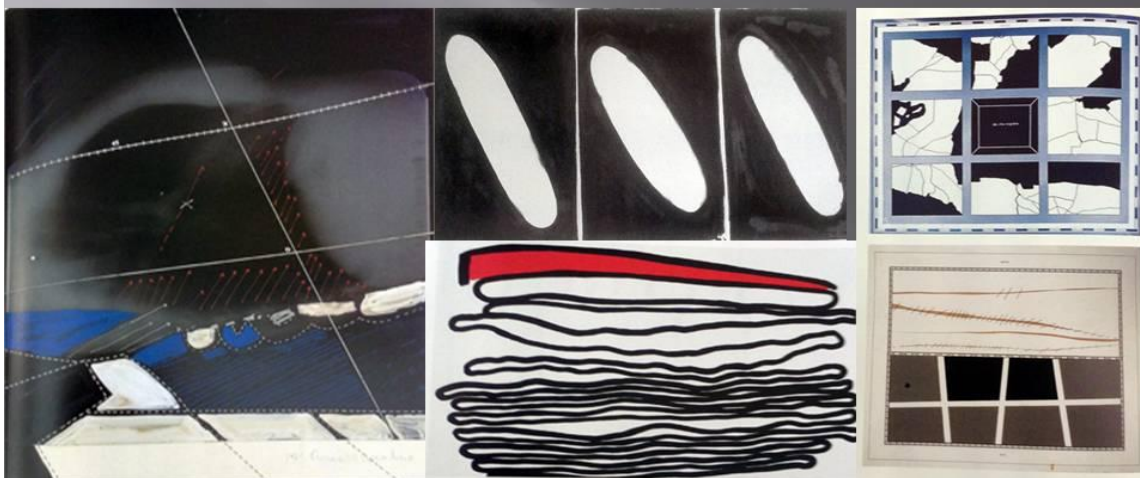


*Buscaros - Carte mentale - Buscaros - Point à point*

Figure 22 : Anna-Maria MAIOLINO s'approprie le LIVRE D'ARTISTE COMME OBJET, LIEU, PASSAGE, TRAJECTOIRE :

## Anna-MariaMaiolino: Suite Livres objets

*Cartes mentales, , Washessérie, Codifications, matérielles, De vitae Migrare.*

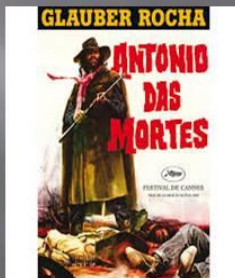


*Carte mentale - Détrempe - Codification matérielle - De vitae migrare*



# GLAUBER ROCHA ET LE CINEMA NOVO, 1959-1981:

1. *Terre en transe,*
2. *Dieu noir et Diable blond,*
3. *Antonio das Mortes*



Films : *Terre en transe* - *Dieu noir et Diable blond* - *Antonio da Mortes*

Figure 23 : Glauber ROCHA invente le CINEMA NOVO en 1959 : CINEMA ANTHROPOPHAGE. Lygia PAPE y participe:

# LYGIA PAPE ET LE CINEMA NOVO

- ▣ *La nouvelle création* (1967)
- ▣ *Les aventures du parapluie rouge* (1971)
- ▣ *Catiti-Catiti*, (1978)



Films : *Nouvelle création* - *Catiti- Catiti* - *Les aventures du parapluie rouge*

## LYGIA PAPE ET LE CINEMA & LA VIDEO PERFORMANCE

▣ *Mange Moi ! 1968. Langue sanglante, 1968. Sables brulants, 1974. Espaces magnétiques, 1978.*



Films : *Mange-moi - Sables brûlants- Langue sanglante - Espaces magnétiques*

Figure 24 : Lygia PAPE VA s'approprier le CINEMA EXPERIMENTAL et la VIDEO comme MOYENS DE RESISTER :

## CINEMA EXPERIMENTAL

*Carnaval de Rio, 1974, Super 8*  
*La main des pauvres, 1975, 35 mm*  
*Vampirou. 1974, Super 8*  
*Nos parents fossiles. 1988, 35 mm*



Films : *Carnaval de Rio - Nos parents fossiles - Vampirou*



## ANNA-MARIA MAIOLINO: APPROPRIATION DU CINEMA & DE LA VIDEO

*Dedans -Dehors (Anthropophagie),  
1973, 35mm*

*Film Y, 1974. Haute tension, 1978,  
vidéo.*



Figure 25 : Anna-Maria MAIOLINO s'approprié la VIDEO dans des PERFORMANCES qui critiquent LA DICTATURE et la CONDITION FEMININE :

## ANNA-MARIA MAIOLINO VIDEASTE

▣ *Film X, 1974. Par un fil, 1976.  
Versus/Inversus, 1980. Film  
Ad hoc, 1982. Film + & - ,  
1989.*



## LYGIA PAPE : Appropriation du corps dansant dans les Ballets néoconcrets 1&2, 1959/1960

Collaboration avec le poète Reynaldo Jardim et le musicien Pierre Henry



Figure 26 : Lygia PAPE s'associe avec un POETE et un MUSICIEN pour réaliser 2 BALLETS NEOCONCRETS :

### Appropriation des ballets modernistes:

- ❑ Ballet triadique d'Oskar Schlemmer 1924
- ❑ Ballet mécanique de Fernand Léger 1924
- ❑ Danse expressionniste de Mary Wigman



Ballet triadique d'Oskar Schlemmer - Cœur de Mary Wigman - Ballet mécanique de Fernand Léger



## Distance avec danse contemporaine

- ▣ Avec Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Bob Wilson ...



Alwin Nikolais - Merce Cunningham - Bob Wilson

Figure 27 : Distances avec la DANSE et la MUSIQUE contemporaines, anticipation sur le MINIMALISME

## Anticipation par le Ballet néoconcret de Lygia Pape

- ▣ Lygia Pape précède Robert Morris de 2 ans dans la conception et la réalisation de sa performance *Column* de 1961.



Robert Morris : *Column*, 1961

## Lygia CLARK: Objet organique, le *Bicho*, 1960

Lygia Clark: *Bicho*, 1960,  
8x91x61 cm

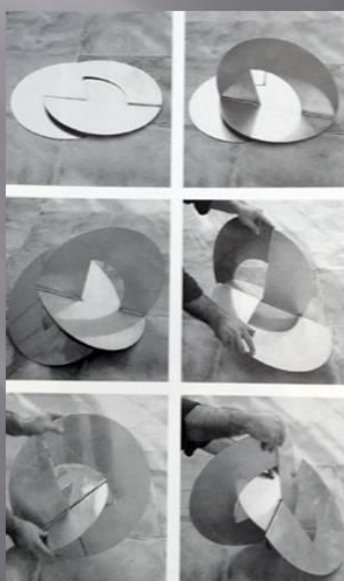
Lygia Clark- *Bicho*- 1960-  
8x91x61 cm : replié/déployé.  
*Bachiana* 1962



Figure 28 : Lygia CLARK invente L'OBJET ORGANIQUE, MANIPULABLE, par REAPPROPRIATION du BICHO de TARSILA DO AMARAL :

## Lygia Clark: implication du corps par la manipulation

*Bicho*, 1961  
*Caminhando*  
1963  
*Dedans/*  
*Dehors* 1092





## Lygia CLARK: Propositions (poly) sensorielles

- ▣ *Pierre et air*, 1966
- ▣ *Respire comigo*, 1966
- ▣ *Masque Abismo*, 1968



Figure 29 : Lygia CLARK implique directement le corps du spectateur-participant dans ses PROPOSITIONS SENSORIELLES

## Lygia CLARK: Propositions sensorielles

Masques sensoriels 1967,  
*Le Je et le Tu*- 1967



## Lygia Clark: Propositions sensorielles, *Le bréviaire du Corps*

*La maison est le corps-Pénétration-Ovulation-Germination-Expulsion- 1968*

*Architecture biologique- Œuf - Suaire- 1968*

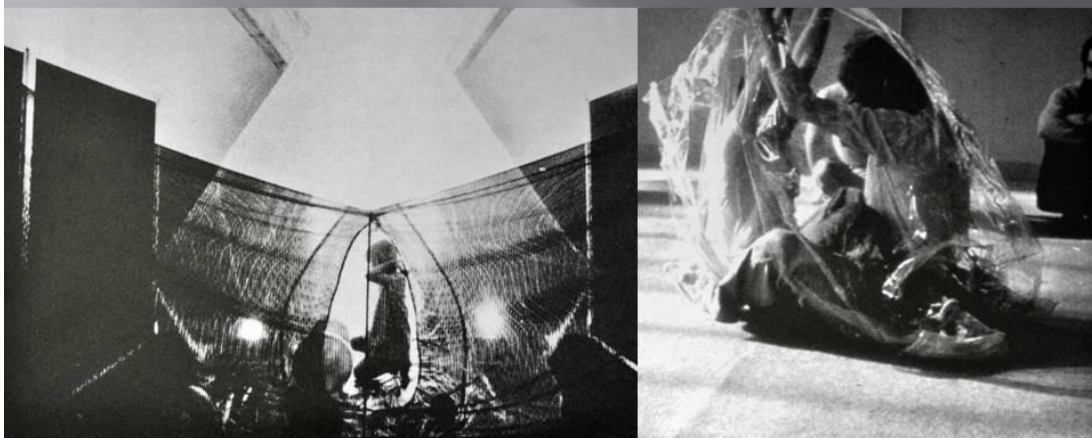
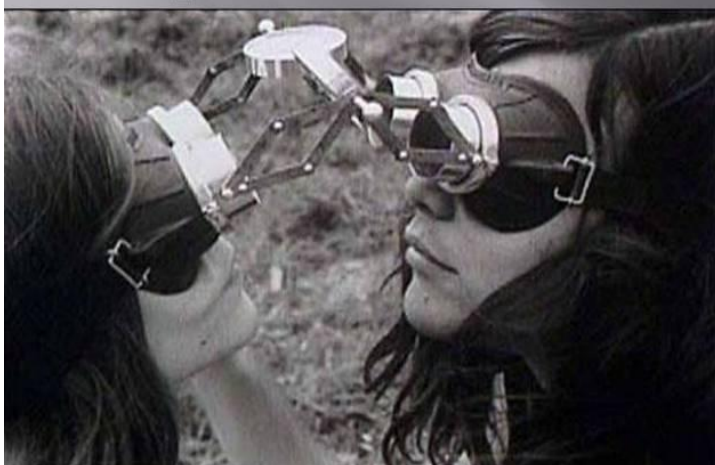


Figure 30 : Lygia CLARK propose *La maison est le corps*, à la Biennale de Venise en 1968 : monument de l'anthropophagie féminine, puis des Architectures biologiques, des Masques Abîmes.

## Lygia CLARK: Art thérapie

- ▣ *Architecture biologique n°2 1969*
- ▣ *Masques Abîmes 1968*
- ▣ *Masques sensoriels 1969*





## Lygia CLARK: fantasmatique du Corps

### ▣ Proposition sensorielle *Cannibalisme, 1973*



Figure 31 : Lygia CLARK poursuit ses Propositions sensorielles à travers ses cours à Paris, Université Paris1 dont 2 performances collectives anthropophages : Cannibalisme et Nounou Anthropophage en 1973. Filmées par A.M. Duguet & J. Roualdès.

## Lygia CLARK : Nounou *Anthropophage, 1973*



## Rituel selon Allan Kapprow

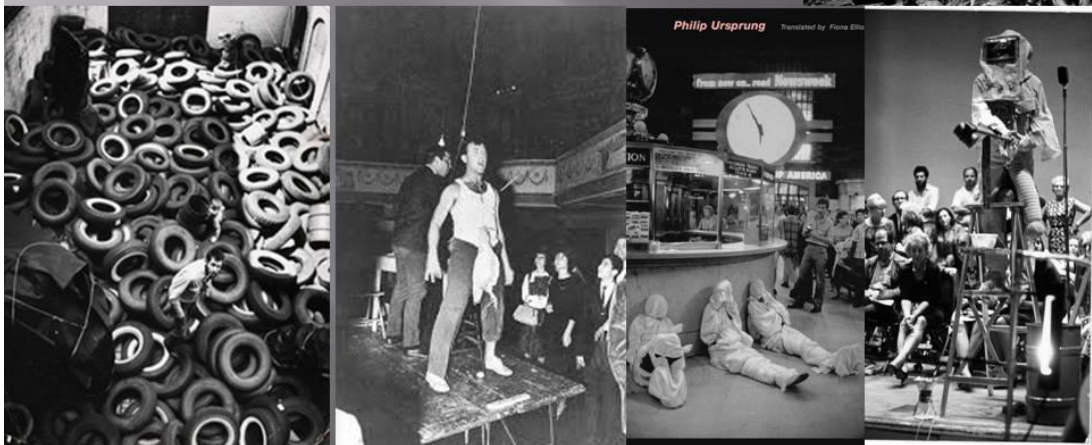
- ▣ Références à l'Action Painting de Jackson Pollock photographié par Hans Namuth en 1950:



Figure 32 : Sylvie Coëllier compare le rituel chez Lygia Clark en citant Allan Kaprow qui l'assimile à l'Action Painting de Jackson Pollock, inspiré des peintures de sable des Navajos du Nouveau Mexique.

## Rituel selon Allan Kapprow

- ▣ *Happening Yard* en 6 pièces, 1961
- ▣ *Happening Chicken* 1962
- ▣ *Alan Kaprow & Robert Smithson « Limits of Art »* 1964.
- ▣ *Pat Muschinski & Claes Oldenburg performance Ray Gun Judson Church* 1960



*Happening Yard*, 1961 - *Happening Chicken*, 1962 - *Limits of Art*, 1964



## Art thérapie selon Otto Muehl et Herman Nitsch

- ▣ En 1957, Otto Muehl & Herman Nitsch, créent l'AOO (Actionnisme viennois), mettent en œuvre le Théâtre des orgies et mystères:



Figure 33 : Les Autrichiens Otto Muehl et Herman Nitsch pratiquent en communauté une sorte d'art thérapie. Karin Lambrecht s'approprie leur rituel dans les années 1990 :

### Karin Lambrecht: *Mort je suis à toi*, 1998

- ▣ Karin Lambrecht s'approprie anthropophagiquement le Théâtre des Orgies et Mystères d'Otto Muehl et Herman Nitsch



## Lygia Pape: appropriation des *Propositions sensorielles*.

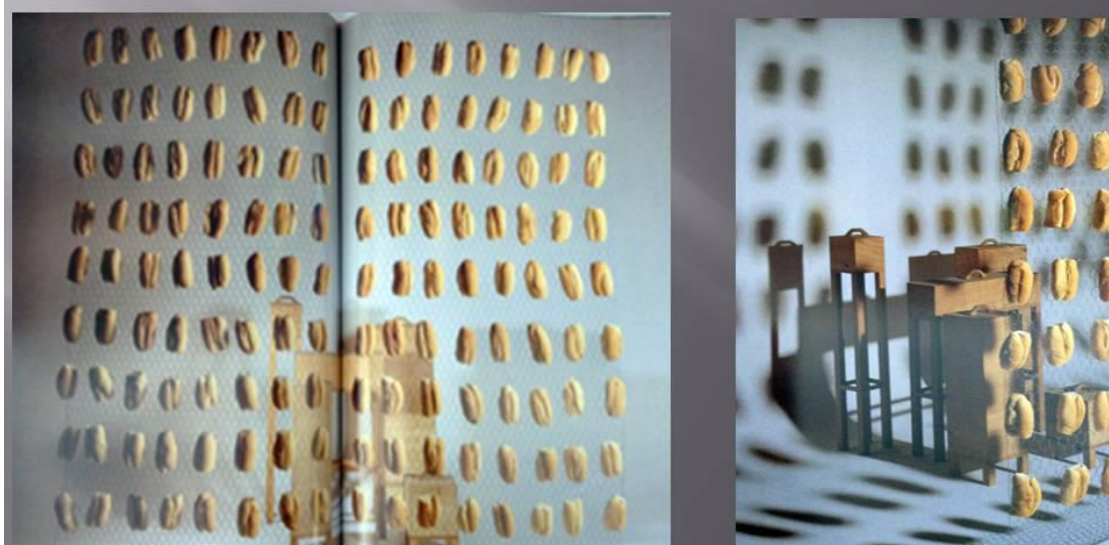
- ▣ Lygia Pape réalise en 1979: *Cœufs de vent-Air de poumon fenêtre*.



Figure 34 : Lygia Pape s'approprié les propositions sensorielles de Lygia Clark et les labyrinthes d'Hélio Oiticica :

## Lygia Pape: *Nez & Langues*, 1995

- ▣ Installation sensorielle et métaphore du corps





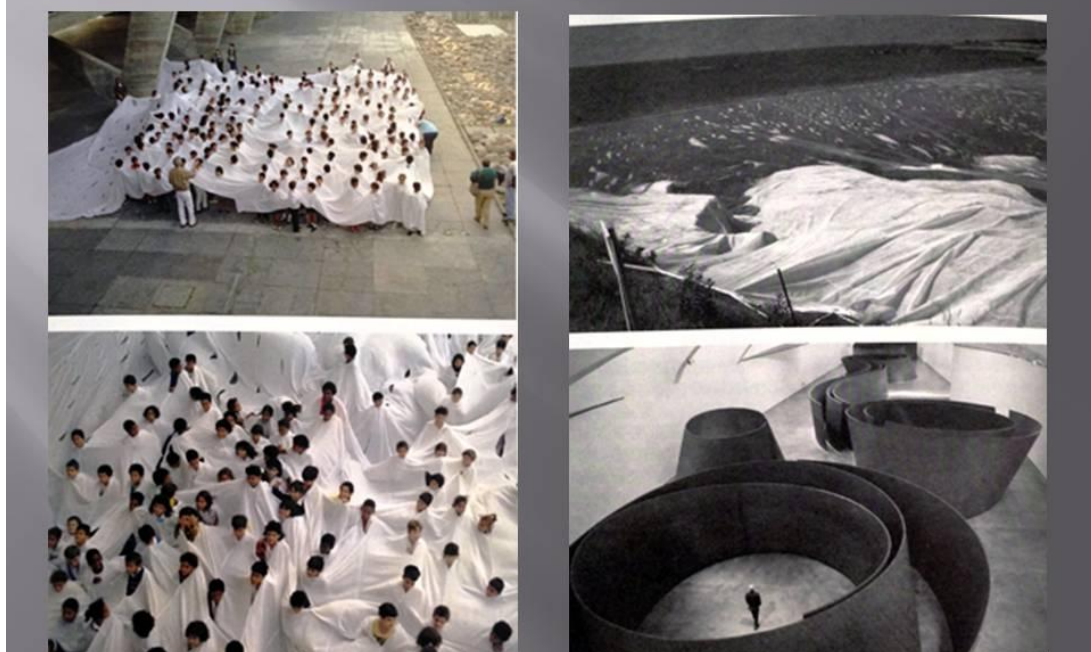
## Lygia Pape: *Le Diviseur*, 1968

- ▣ Performance collective de 120 participants, issus des minorités ethniques cariocas.



Figure 35 : Lygia Pape réalise une performance collective subversive pendant la dictature, dénonciation de la censure, de l'oppression et du contrôle totalitaire. L'échelle est comparable aux œuvres de Christo et Jeanne-Claude et à celles de Richard Serra :

## Comparaison de *Divisor* de Pape avec Christo et Serra



Lygia Pape *Divisor*, 1968 - Christo & Jeanne-Claude *Ocean Front* 1974 - Richard Serra, *Clara-Clara*, 1997

## Lygia PAPE: Performance *L'œuf* 1968

- ▣ Réappropriation du motif anthropophage de l'œuf, initié par Tarsila do Amaral en 1928.



Figure 36 : Lygia pape se réapproprie l'œuf anthropophage de Tarsila do Amaral et la performance gutai de Saburo Murakami :





## Lygia Pape: *Les Boîtes*

- ▣ *Boîte Cafards*, 1966 : 35x25x10 cm – *Boîte Fourmis* 1967: 35x35x10 cm-

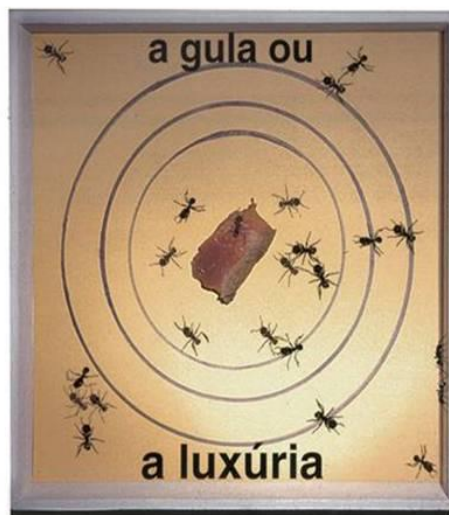


Figure 37 : Lygia Pape réalise des boîtes comme « épidermisation d'idées » entre 1966 et 2000 :

## Lygia Pape: *Les Boîtes*

- ▣ *Boîte Brésil*, 1968: 38x26x10 cm
- ▣ *Ceci n'est pas un nuage*, 1996.
- ▣ *La Maison*, 1994.



## Hélio OITICICA : *Labyrinthes*

▣ Tropicalia – Apocalypothèse , 1968- Eden, 1971



Figure 38 : Hélio Oiticica s'approprie les pénétrables de Soto et les transforme en environnements sensoriels. Il s'approprie les projets utopiques d'Archigram : Plugging City et Living Pod

## Hélio Oiticica : appropriation de *Plugging City* d'Archigram (G.B.)

▣ Hélio Oiticica digère le *Living Pod*  
et les *Capsules* de David Greene dans  
ses *Nids*



Hélio Oiticica : *Nid* - David Greene : *Living Pod/Plugging City/Capsule*





Figure 39 : Convergences entre Lygia Pape/Lygia Clark/Hélio Oitica: Chez ces 3 artistes, la dimension organique est omniprésente, on la retrouve chez Artur Barrio :



Artur Barrio : *Livre de viande/Trouxas* (allusion aux exécutions d'escadrons de la mort)

## Lygia Pape, appropriation d'Antony Caro

Lygia Pape: *Œil de Guara*, 1985, 85x85x30 cm- *Amazoninos* :  
2 Assemblages acier/plexiglas polychromes  
Antony Caro: *Table piece*, 1966 - *Olympia*, 1987- *Tower of  
Discovery*, 1991 : assemblage d'acier laqué.



Figure 40 : Lygia Pape s'approprie la nouvelle sculpture anglaise, notamment celle d'Antony Caro, mais aussi les Earthworks éphémères de Wolfgang Laib.

## Lygia Pape, appropriation des *Earthworks* de Wolfgang Laib

- ▣ Wolfgang Laib, *Pollen de fleur*, *Earthwork*, 1994.
- ▣ Lygia Pape, *Web N°7*, 1991, pigments+lumière noire.
- ▣ *Lumière lunaire*, 1995, pop-corn+lumière noire





## Lygia Pape, appropriation de Bruce Nauman

- ▣ Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970
- ▣ Lygia Pape, *Green*, 174x 288x27 cm, 1999.



Figure 41 : Lygia Pape s'approprie des installations de Bruce Nauman et de Lawrence Weiner :

## Lygia Pape, appropriation de Lawrence Weiner

- ▣ Lawrence Weiner, *Farine & Eau+- Sucre & Sel*, 1991, installation MAC Lyon.
- ▣ Lygia Pape, *Votre vie est-elle douce ?* 1996.



## Lygia Pape, série d'installations *Tupinambas*

*Concert Tupinamba, 2000, 150x100x50 cm*

*Cloaque Tupinamba, 2000, 400x200x120 cm,*

*Vue générale et détail.*



Figure 42 : Dans les années 2000, Lygia Pape réalise une série d'installations, de performances en hommage au Manteau de cérémonie Tupinamba et à l'Anthropophagie initiale d'Oswald de Andrade.

## Lygia Pape, Installations & *Actions Tupinambas*

- ▣ Photomontage *Manteau Tupinamba, 2000.*
- ▣ Installation *Carandiru, 2002, 500x600x300 cm,*  
fibre de verre+cascade +pompe à eau.

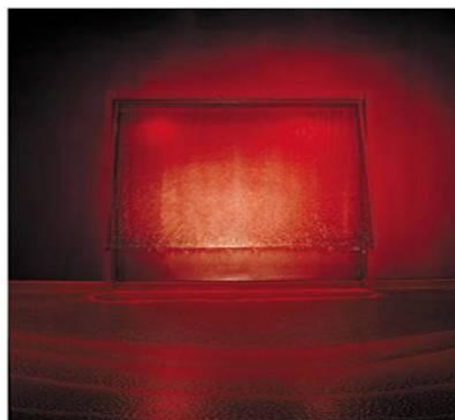






Figure 43 : Dans les années 1970/1980, Anna-Maria Maiolino réalise des installations subversives. Dans les années 1990/2000, elle revient à des installations archaïques en utilisant l'argile.



## Anna-Maria Maiolino, installations d'argile crue

- ▣ *Etude pour une installation, 1994 – Plus de 1000, 1995 –*
- ▣ *Terra modelata, 1995 –*
- ▣ *Série Codicelli, 1997*



Figure 44 : Anna-Maria Maiolino adopte le colombage d'argile crue dans des installations proliférantes et monumentales. Comparaison d'échelle avec Cildo Meireles

## Comparaison entre Maiolino et Cildo Meireles

Cildo Meireles *Missions, Missions*, 1987

Anna-Maria Maiolino, *Ils sont ici*, 1999





## Appropriation de l'Arte Povera

Giovanni Anselmo : *Structure qui mange*, 1970 - *300 Millions d'années*, 1969- *Structure du temps*, 1984.

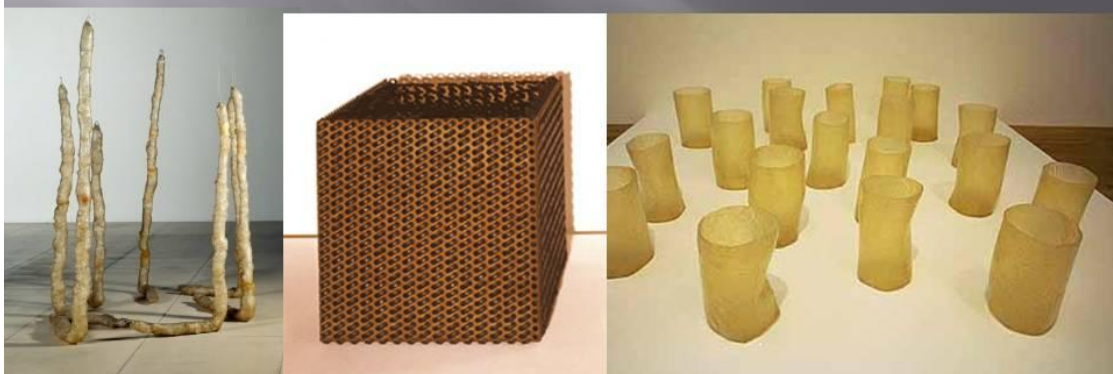
Giuseppe Penone : *Souffle*, 1972 - *Pelle di grafite* - *Riflesso di Prehnite* (Detail) 2007.



Figure 45 : Anna-Maria Maiolino s'approprie la démarche d'Arte Povera et d'Eva Hesse :

## Anna-Maria Maiolino: appropriation d'Eva Hesse

- ▣ Eva Hesse: *7 poles*, 1970 – *Adhésion 2*, 1967 –
- ▣ *Installation rétrospective*, Tate galerie, 2002



## Adriana Varejão: appropriation du baroque colonial

*Autel jaune*, 1987, huile, 160x140 cm

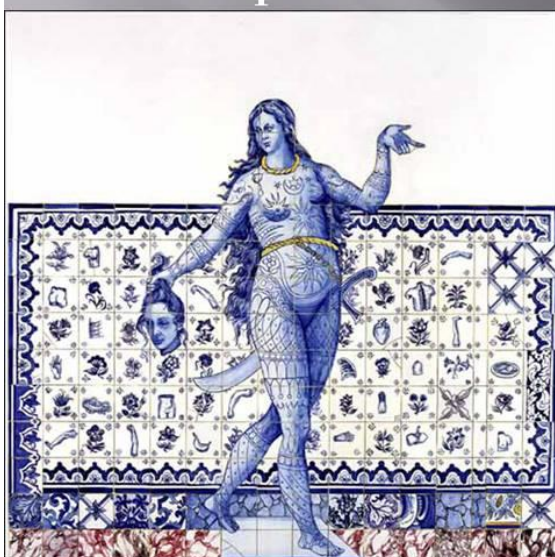
*Azulejos*, 1988, huile, 150x180 cm



Figure 46 : Adriana Varejão s'approprie le baroque colonial, les azulejos et les gravures de Théodore de Bry :

## Adriana Varejão : *Figura de convite2-* 1998-200x200cm

Synthèse subtile entre l'azulejos traditionnel portugais et  
des gravures du XVIe siècle de Théodore de Bry. Détail  
avec autoportrait





## Adriana Varejão, *Proposta para uma Catequese*, 140x240cm

- ▣ Jeu de substitution avec la figure du Christ: évocation littérale du miracle eucharistique de la transsubstantiation.



Figure 47 : Adriana Varejão transforme l'eucharistie en rituel anthropophage et s'approprie un graffiti subversif contre la dictature militaire au Brésil (1964 - 1984) :

## Adriana Varejão: installations et peintures

*Celacanto provoca maremoto*, 2004 - Ensemble baroque monumental de 48 toiles - titre: reprise d'un étrange graffiti subversif sur les murs de Rio de Janeiro en 1970.



Adriana Varejão: *Linda do Rosário*- 2004-aluminium-  
polyurethane-huile-  
195x800x25cm



Figure 48 : Adriana Varejão réalise cette installation anthropophage en rapport avec une anecdote tragi-  
érotique survenue dans l'effondrement d'un hôtel de passe de Rio de Janeiro :

Adriana Varejão, *Linda da Lapa*  
2004, détails:

Viscères sanguinolentes, en hommage à Goya,  
Rembrandt et Bacon.





## Adriana Varejão, *Wall with incisions a la Fontana* -2000- 190x200cm

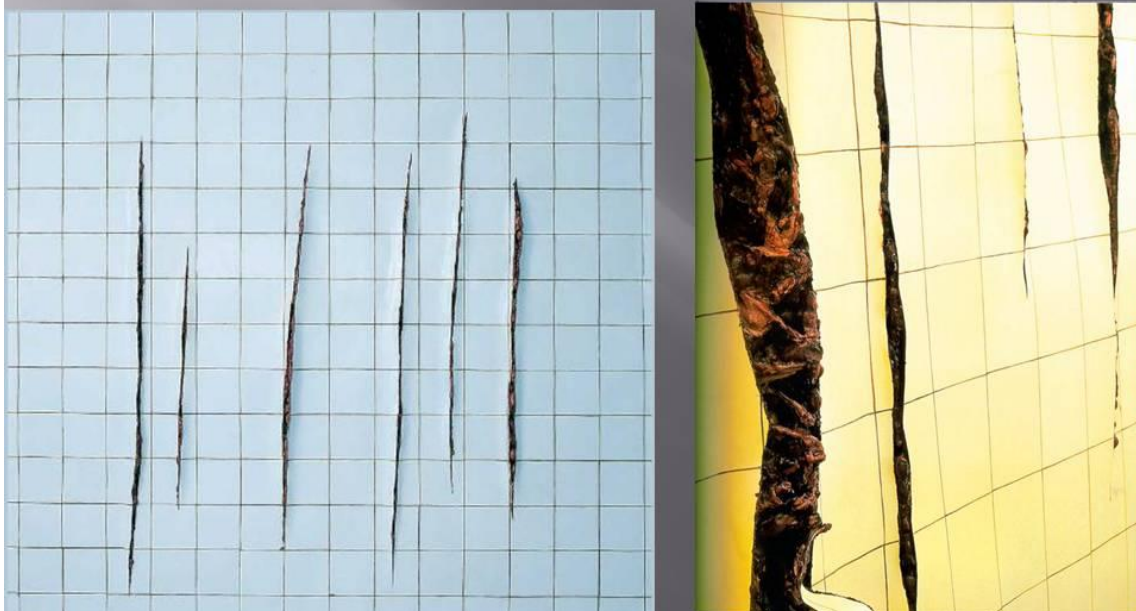


Figure 49 : Adriana s'approprie les Concepts spatiaux de Lucio Fontana :

## Appropriations de Lucio Fontana

Céramiques figuratives années 1950 – Concept spatial –  
Fin de Dieu 1957- Dessin érotique – Fontana en action.





# BIBLIOGRAPHIE





## OUVRAGES, MONOGRAPHIES

- ALVARADO, Daisy, VALLE MACHADO, Peccinini, *De Figurações Brasil anos 60 : neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*, São Paulo, Editora 34, 1997. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMARAL, Aracy, *Artes Plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMARAL, Aracy, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo, Editora 34, 1997. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMARAL, Aracy, *Tarsila : Sua Obra, Seu Tempo*, São Paulo, Edusp e Editora 34, 2003. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMARAL, Aracy, *Projeto construtivo brasileiro na arte : 1950-1962*, Rio de Janeiro, MAM, 1977. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMARAL, Aracy, *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, São Paulo, Edusp, 2001. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ANDRADE, Mário. Ensaio sobre Clovis Graciano. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.10. São Paulo, USP, 1971. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ANDRADE, Mario de, *Macounaïma, le héros sans aucun caractère*, Paris, Flammarion, collection Barroco, 1979.
- ANDRADE, Oswald de, *Anthropophagies*, trad. de Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, coll. Barroco, 1982 (réunit *Mémoires sentimentaux de Janot Miramar*, *Séraphin Grand-Pont*, *Manifeste de la poésie Bois Brésil*, *Manifeste Anthropophage* et autres textes anthropophages).
- ANDRADE, Oswald de, *O Homen do Povo, coleção completa e inédita do jornal criado por Oswaldo de Andrade e Patricia Galvaô*, ed. Imprensa Oficial do Estado, S.A. IMESP/Divisão de arquivo do estado do SP, 1984. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1990.
- AUGÉ, Marc, *Théories des pouvoirs et Idéologie*, Paris, Hermann, 1975
- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Stock, coll. Livre de Poche, 1992.

- BARRIO, Arthur, *Impropre à la consommation humaine*, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, Isthme éditions, 2005.
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1987.
- BASTIDE, Roger, *L'Anthropologie appliquée*, Paris, Payot, 1971.
- BATAILLE, Georges, *La littérature ou le mal*, Paris, Gallimard, 1992.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.
- BATISTA, Marta Rossetti, LIMA, Yone Soares de, *Coleção Mário de Andrade*, artes plásticas. 2. ed. São Paulo: USP. IEB, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu, 2<sup>e</sup> partie des journaux intimes*, Kindle/Amazon.fr.
- BAUDRILLARD, Jean, *Carnaval et cannibale*, Paris, L'Herne, coll. Carnets, 2008.
- BEAULIEU, Alain (dir.), *Gilles Deleuze : Héritage philosophique*, Paris, PUF, 2005.
- BENHAMOU, Françoise, *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- BERTHET, Dominique, *Une esthétique de la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radical, pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- BOUTANG, Pierre, *Apocalypse du désir*, II, 3, Paris, Grasset, 1979.
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme, Poisson soluble*, Paris, Simon Kra, 1924.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, NRF, 1963.
- BRETON, André, *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, Bruxelles, René Henriquez, 1934.
- BRETON, André, *Position politique du surréalisme*, Paris, Le Sagittaire, 1935.
- CAÏN, Jacques, *Le Double Jeu. Essai psychanalytique sur l'identité*, Paris, Payot, 1977.
- CANDIDO, Antonio, *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade*, São Paulo, Livraria duas cidades, 1995. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- CARDOSO de OLIVEIRA, Roberto, *O Índio e o mundo dos Brancos*, São Paulo, Difusgo Européia do Livro, 1964, 4<sup>e</sup> éd. 1996. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- CARNEIRO, Lucia & PRADILLA, Ileana, *Interview de Lygia Pape*, Rio de Janeiro, Lacerda Editores, Centre Hélio Oiticica, Série Paroles d'artistes, 1998. Trad. Hugues Henri, 2014.

- CHAREYRE, Antoine, *Bois Brésil : poésie et manifeste*, éd. bilingue, Paris, La Différence, 2010.
- CHAPARRO AMAYA, Adolfo, *Les Archives de l'ambiguïté II. Archéologie du savoir cannibale*, coll. La philosophie en commun, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CLASTRES, Pierre, *Le Grand Parler. Mythes et chants sacrés des Indiens guarani*, Paris, Seuil, 1974.
- CLASTRES, Hélène, *La Terre sans mal*, Paris, Le Seuil, 1975.
- COMBES, Isabelle, *La Tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, P.U.F., 1992.
- COËLLIER, Sylvie, *LYGIA CLARK- L'ENVELOPPE- La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoires et idées des Arts, 2003.
- CRISTEVA, Julia, *Pouvoir de l'horreur, un essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- DE BRY, Théodore, *Grands Voyages, America tertia pars*, Vol. II, BNF, département des Estampes et de la photographie, EC-7 (D.2)-FOL.
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
- DE CAMPOS, Haroldo, *Une poétique de la radicalité (Essai sur la poésie d'Oswald de Andrade)*, trad. de Antoine Chareyre, Dijon, Les presses du réel, coll. "L'écart absolu - Poche", 2010.
- DE CASTRO ROCHA, João Cezar e RUFFINELLI Jorge, *Anthropophagy Today*, Stanford Department of Spanish and Portuguese, 2000. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- DE LERY, Jean, *Les indiens du Brésil*, Paris, Mille et une nuits, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Anti-Oedipe*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 9<sup>e</sup> édit., 1997.
- DELEUZE, Gilles, *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1977, 184 p. ; 2<sup>e</sup> éd. 1996, coll. « Champs », 187 p.
- DIDI HUBERMAN, Georges, *Images, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006.
- DIDI HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

- DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (*Purity and Danger. A Comparative Study of Concepts of Pollution and Taboo*, 1966), trad. A. Guérin, Paris, Maspero, 1971, rééd. 1981.
- DUCHET, Michèle, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières : Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvetius, Diderot*, Paris, FR, François Maspéro, 1971.
- ELIADE, Myrcia, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot 1951, 5<sup>e</sup> éd. 1988.
- ELUF, Lygia, *Tarsila do Amaral*, São Paulo, Unicamp, 2009. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- FEDICA, Pierre, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, Paris, P.U.F. , 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II*, texte n° 189, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001 (1<sup>e</sup> édition 1994).
- FRAZER, Jammes, *Le Rameau d'or* (*The Golden Bough*, 1911-1915), édition fr. par Nicole Belmont et Michel Izard, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Tome 1, 1981.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F. , 2004.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, coll. Connaissance de l'inconscient, Paris, Gallimard, 1993.
- FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art/Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- GREENBERG, Clément, *Art et culture*, trad. franç. , Paris, Macula, 1988.
- GLISSANT, Edouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Edouard, *Traité du Tout-Monde, (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation, (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOLDWATER, Robert, *Primitivism in Modern Painting* repris en 1966 in *Le Primitivisme dans l'art moderne*, trad. franç. , Paris, P.U.F. , 1988.
- GOYARD-FABRE, Simone, *Politique et philosophie dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, P.U.F. , 2001.
- GRUZINSKI, Serge, *La Pensée métisse*, Paris, Éditions Fayard, 1999.
- GUATTARI, Félix, *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, Paris, Léo Scheer, coll. « Lignes & manifestes », 2004.
- GULLAR, Ferreira, PEDROSA, Mario, *Lygia Clark*, ed. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1980. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- GUILLE-ESCUEL, Georges, *Les mangeurs d'autres*, Paris, Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, coll. « Cahiers de l'homme », 2012.

- GUILLE-ESCUEL, Georges, *Sociologie comparée du cannibalisme, 1- Proies et captifs en Afrique*, Paris, P.U.F. , 2010.
- GUILLE-ESCUEL, Georges, *Sociologie comparée du cannibalisme, 2- La consommation d'autrui en Asie et en Océanie*, Paris, P.U.F. , 2012.
- HABERMAS, Jurgen, *Le Discours philosophique de la modernité*, trad. C. Bouchindomme et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- HEGEL, Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2002.
- HELENA, Lúcia, *Uma Literatura Antropofágica*, Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- JOAO ALEXANDRE, Barbosa, *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- KRAUSS, Roalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.
- KOSICE, Gyula, *Arte Madi*, Buenos Aires, éd. Arte Gaglianone, 1983.
- LAFETA, João Luiz, *1930 : A Crítica e o Modernismo*, São Paulo, Editora 34, 2000. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- LAING, Ronald, *Nœuds*, Stock, Paris, 1970.
- LAING, Ronald, *Sagesse, déraison et folie*, Seuil, Paris, 1985.
- LAING, Ronald & COOPER, David, *Raison et violence*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1960
- LAING, Ronald, *La politique de l'expérience*, Stock, Paris, 1967.
- LEACH, Edmund, *Critique de l'anthropologie (Rethinking Anthropology, 1961)*, trad. D. Sperber & S. Thion, Paris, P.U.F. , 1968.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F. , 1990.
- LEROI-GOURHAN, André, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 1978.
- LERY, de Jean, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Paris, 1880, réimpr. Chaleil, Montpellier, 1992
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1955, réimpr. 1993.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1962.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La Voie des masques*, Paris, Plon, 1979.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LEVY-BRUHL, Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, 1922, rééd. Retz-C.E.P.L., 1976.

- LEVY-SOUSSAN, Pierre, *Psychiatrie*, Estem-Med-Line, 2002.
- LUCIA-SILVA, Joseane, *L'anthropophagisme dans l'identité culturelle brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MAGALHAES, Fernanda, *Corpo re-construção, ação ritual performance*, Curitiba, Travesa do Editores, 2008. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- MARIGHELLA, Carlos, *Mini-manuel du guérilléro urbain* (1969), New World Liberation front, 1970.
- MATTAR, Denise, *Lygia Pape, intrinséquelement anarchiste*, Rio de Janeiro, Relume Dumara, Série Perfis do Rio, 2003. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F. , 1950, rééd. 1993.
- MELLO e SOUZA, Gilda, *O Tupi e o Alaúde*, São Paulo, Duas Cidades/Ed 34, 2<sup>a</sup> edição, 2003. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, Lagrasse, 1988.
- METRAUX, Alfred, *Les Indiens de l'Amérique du Sud*, Paris, Métailié, 1982.
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain, histoire et géographie* (1997), Paris, Flammarion, 2006.
- MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, da Missão Artística Francesa à Geração 90 : 1816-1994*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003), Paris, Hachette Littérature, 2004.
- MOSQUERA, Gerardo (dir.), *Beyond the Fantastic : Contemporary Art Criticism From Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- NASSIKAS, Kostas, *Oralité et violence*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985, réédition Paris Expérimental, 2002.
- NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette Livre, 2000
- NUNES, Benedito, *A antropofagia ao alcance de todos*. In: ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. Obras Completas de Oswald de Andrade. São Paulo : Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Editora Globo, 1990. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.

- NUNES, Benedito, *Oswald Canibal*, São Paulo, Perspectiva, 1979. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- PAPE, Lygia, *Cinéma marginal*, texte dactylographié, s/f, s/p., Archives Lygia Pape, trad. Hugues Henri, 2014.
- PAPE, Lygia, *Palavra de artista*, entretiens de l'artiste avec L. Carneiro et I. Pradilla (en portugais), Rio de Janeiro, Lacerda Editores-Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- PAPE, Lygia, *Gávea de Tocaia*, textes de M. Pedrosa, G. Brett et H. Oiticica, (bilingue portugais-anglais), São Paulo, Cosac & Naify, 2000. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- PASSERON, Jean-Claude, *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos : textos escolhidos III*. Organização Otília Beatriz Fiori Arantes. São Paulo, Edusp, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- PENJON, Jacqueline & QUINT, Anne-Marie, *1500, La lettre de Pedro Vaz de Caminha au Roi Manuel sur la découverte de la « Terre de la vraie croix », dite aussi Brésil*, Paris, Chandeigne, 2011.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », Paris, 1987.
- PONTUAL, Roberto. *Arte brasileira contemporânea*, Coleção Gilberto Chateaubriand, tradução Florence Eleanor Irvin, John Knox, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1976. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- QUEMIN, Alain, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Jacqueline Chambon-Artprice, Paris - Saint-Romain-au-Mont-d'Or, 2002.
- REICH, Wilhelm, *La Révolution sexuelle*, Paris, Christian Bourgeois, 1982.
- REICH, Wilhelm, *L'irruption de la morale sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1988.
- RESTANY, Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1960, Paris, Éditions Dilecta, 2007.
- RENARD-CASEVITZ, Franc-Marie, *Le Banquet masqué*, Paris, Lierre et Coudrier, 1991.
- RODRIGUES, Nelson, *O melhor do romance, contos e crônicas*, São Paulo, Folha, 1993. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ROSENBERG, Harold, *La Dé-définition de l'art*, trad. de l'anglais par C. Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon coll. « Rayon art », 1992 (éd. or. 1972).

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964.
- RUIZ de MONTROYA, Antonio, *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Parana, Uruguay y Tape*, Madrid, 1639, rééd. Bilbao, 1892. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- SALZSTEIN, Sonia & BANDEIRA, João, *Historicidade e Arte Contemporânea – Ensaio e Conversas*, coéd. Instituto de Cultura contemporânea & ICC de SP & Hal Foster, SP, 2009. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux : essais inter disciplines (1966)*, Paris, éd. Du Seuil, 1977.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas : polémicas, manifestos e textos críticos*. Apresentação Alfredo Bosi, Silviano Santiago. São Paulo, Edusp, 1995. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- SCHWARTZ, Jorge, *Brasil, da Antropofagia a Brasília*, São Paulo, Cosac Naify, 2003. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- SCHWARZ, Theodor, *Jean Paul Sartre et le marxisme : réflexions sur La critique de la raison dialectique*. Editions l'Âge de l'homme. Dole du Jura, 1976.
- SERS, Philippe, *L'Avant-garde radicale. Le renouvellement des valeurs dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de L'Occident (Der Untergang des Abendlandes*, 2 vol., Beck, Munich, 1919-1922), trad. M. Tazerout, Paris, Gallimard, 5 vol., 1931-1933.
- STADEN, Hans, *Nus, féroces et anthropophages*, Paris, Métailié, 2005.
- SULLIVAN, Edward, CELANT, Germano, ZUGAZAGOITIA, Julian, AGUILAR, Nelson, ARAUJO, Emanuel, MARINO, Mari, *Brazil Body & Soul*, Bilbao, Cat. du Guggenheim Museum, 2002. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- TROUSSON, Raymond, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Métaphysiques cannibales*, Paris, P.U.F. , coll. « Métaphysiques », 2009.
- XAVIER, Ismail, *Rocha, Glauber, Revisao Critica do Cinema Brasileiro*, Cosac Naify, São Paulo, 2003.



## Catalogues d'Exposition

- AMALGAMES BRESILIENS, *18 artistes contemporains du Brésil*, Mantes la Jolie, commissaire : Cyroulnik, Philippe, Somogy éditions d'art, 2005.
- DA ANTROPOFAGIA – BRASIL - 1920/1950, Catalogo da Esposição do MAB- Museu de Arte Brasileira, FAAP- Fundação Armando Alvares Pentado, 30/11/2002- 02/03/2003, editores Cosac & Naify, SP, 2002. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- CAMINHOS do CONTEMPORANEO, *1952-2002*, Catalogo da Esposição na Paço Imperial, Rio de Janeiro, 03/07- 05/10/2002, dir. Laura Cavalcanti, éd. Paço Imperial, 2002. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- CILDO MEIRELES Exhibition, catalogue d'exposition, Londres, Phaidon, commissaire : Herkenhoff, Paulo, 1999.
- CLARK, Lygia, *De l'oeuvre à l'événement, Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle*, Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-arts de Nantes, 08/10-31/12/2005, commissaires : Suely Rolnik & Corinne Diserens, éd. Musée des Beaux-arts, Nantes, 2005.
- CUNNINGHAM, Merce, « Espace, temps et danse » (1952), in : *Merce Cunningham, cinquante ans*, New York, Aperture, 2005.
- DIDI-UBERMAN, Georges, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- DO AMARAL, Tarsila, *Tarsila*, Catalogo da Esposição Fundação Finambràs, Projeto cultural- Artistas do Mercosur, textes : Aracy Amaral- Hommage aux 50 ans du MAM de São Paulo, octobre 1998, traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- DO AMARAL, Tarsila, *Catalogue raisonné, 3 tomes*, dir. Maria Eugenia Saturni, coord. Regina Teixeira de Barrios. Dados Internacionais de catalogação na publicação (CIP), Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, Brasil-2008, Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ESPELHO SELVAGEM, *Arte moderna no Brasil da primeira metade do século XXe Coleção Nemirovsky*, Catalogo da Esposição SP/MAM, curator: Maria-Alice Milliet, exposição 23/3-16/7/2002. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- HERKENHOFF, Paulo & WEFFORT Francisco, *Núcleo histórico, antropofagia e histórias de canibalismos*, São Paulo, catalogue de la 24<sup>e</sup> Biennale Internationale de São Paulo, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.

- KAPROW, Alan, *L'art et la vie confondus*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- KLEE ET LA MUSIQUE, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Daniel Abadie (commissaire), 1985.
- KUBELKA, Peter, *Une histoire du cinéma*, Paris, Catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne, 1976.
- *LYGIA CLARK*, catalogue d'exposition coédité par : Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (21/10-21/12/1997); MAC, Galeries contemporaines des Musées de Marseille (16/01-12/04/1998); Fundação de Serralves, Porto (30/04-28/06/1998); Société des Expositions du Palais des Beaux-arts, Bruxelles (24/07-27/09/1998); Paço Imperial, Rio de Janeiro (8/12/1998-28/02/1999).
- MAIOLINO, Anna Maria, *Ligne de vie de Vida Afora*. Catalogue de l'exposition, *une traversée elliptique d'art du 20ème siècle*, Ed. Catherine de Zegher-Cambridge : Le MIT pressent, 1996.
- MUNIZ, Vik, *Catalogue d'exposition Vik Muniz*, Le Musée imaginaire, par MEZIL Eric, Arles, Editions Actes Sud, 2012.
- NETO, Ernesto, *A culpa civilizada*, Nantes, Catalogue d'exposition, 2009 par Eric Alliez, Jean-Claude Bonne, Blandine Chavanne, Alice Fleury, Fage Editions, 2009.
- O MODERNISMO no Brasil, São Paulo, SUDAMERIS--Banco Francês e Italiano para a América do Sul 1982. Catalogo da Esposição: *Modernidade*, Paris, MAM, commissaire, Bardi, Pietro Maria, 1987.
- PAPE, Lygia, catalogue d'exposition, texte de G. Brett, New York, The Americas Society, 2001. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- VARAJÃO, Adriana, *Chambre d'échos*, Catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Arles, Actes Sud, 2005.

## Articles

- AMADO, Jorge, « Préface », *Miroir ou mirage d'un continent*, Lyon. Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- ANDRADE, Mário de, « Esta paulista familia ». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.10, São Paulo, USP, 1971. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ARMENGAUD, Françoise, « La Médiation du corps dans les relations personnelles », in *Philosophie et relations personnelles*, Montréal, A. Montefiore, 1973.

- AUGE, Marc, « Les Métamorphoses du vampire », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6 (*Destins du cannibalisme*), 1972.
- AVENZA, Martina & LAFERTE, Gilles, « Dépasser la construction des identités. Identification, image sociale, appartenance », *Revue Genèses*, n° 61, 2005.
- BARROS Filho, Omar & TAVARES, Julio, « Mario Pedrosa : exil, art et impérialisme », *Revue Versus* n°17, décembre 1977.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 2004.
- BASSAN, Raphaël, « Le cinéma underground », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline, LAVALLÉE, Danièle, LEFORT, Catherine, « AMÉRIQUE (Structure et milieu) - Géographie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- BELMONT, Nicole, « FRAZER JAMES GEORGE - (1854-1941) », *Encyclopædia Universalis On line*.
- BENTES, Ivana, « Cosmética da fome marca cinema do pays » (cosmétique de la faim, marque cinéma brésilien), *Jornal do Brasil*, 08/07/2001. Trad. Hugues HENRI, 2014.
- BENTES, Ivana, « Glauber et le flux audiovisuel anthropophagique », *XXIVe Biennale de São Paulo, Art contemporain brésilien*, Commissaires : Paulo Herkenhoff et Mario Pedrosa, São Paulo, 1998. Trad. Hugues HENRI, 2014.
- BERTHET, Dominique, « Avant-Propos », *Art et appropriation*, Matouri, Ibis Rouge, 1998.
- BONNEFOY, Yves, « La Poésie française et le principe d'identité », *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967.
- BORGES, Jorge-Luis, « El Aleph », *Oeuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993
- BOURDIEU, Pierre, « L'Identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 35, 1980.
- BRUBAKER, Roger, « Au-delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139, 2001.
- BRETON, André, « Second Manifeste du surréalisme », *Revue La Révolution surréaliste*, 1929.
- CAILLOIS, Roger, « Les arbres de Patelle », *Les impostures de la poésie*, Buenos Aires, Lettres Françaises, Sud, 1944
- CAZENEUVE, Jean, « La mentalité prélogique », *Encyclopédie Universalis on line*.
- CHARLES, Daniel, « Art performance », *Encyclopédie Universalis on line*.

- CLARK, Lygia, « Lygia Clark : Entretien avec Roberto Pontual », *Jornal do Brasil*, 21/9/1974.
- CLARK, Lygia, « Nous proposons », 1968, *Lygia Clark*, Barcelone, Fondation Tapies & Marseille, Réunion de Musées nationaux, MAC & Porto, Fundação de Serralves & Bruxelles, Société des expositions du Palais des beaux-arts, 1997.
- CLARK, Lygia, « Nous sommes domestiqués » (1968), *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- CLARK, Lygia, « Livre-Œuvre », Rio de Janeiro, Luciano Figueiredo, 1983.
- CLARK, Lygia, « Sur le cannibalisme », 1973, *Lygia Clark Archive*, au Centro de Documentação, Museu De Arte Moderna do Rio de Janeiro. Trad. Hugues HENRI, 2014.
- CLASTRES, Hélène, « Les Beaux-Frères ennemis. A propos du cannibalisme tupinamba », *La Terre sans mal*, Paris, Seuil, 1974.
- CLAY, Jean, « Unité du champ perceptif », *Revue Robho n°5-6, 2<sup>e</sup> trimestre 1971*.
- COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna-Bella, « Interview de Décio Pignatari », *Abstractionnisme géométrique et informel : a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*, Rio de Janeiro, Funarte, 1987. Trad. Hugues HENRI, 2014.
- COLLOVALD, Annie, « Identité », *Encyclopédie Universalis on line*.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie, « Altérité, philosophie », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- DAGEN, Philippe, « Lucio Fontana, la caresse et la torture », Paris, *Le monde, culture*, vendredi 2 mai 2014.
- DAVID-MÉNARD, Monique, « Corps - Le corps et la psychanalyse », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- DAVILA, Thierry, « Lygia Clark, la relation thérapeutique », *L'art Médecine*, Paris, RMN, 1999.
- DE CASTRO ROCHA, João Cezar, « Devorando Oswald », de Folha de S. Paulo /MAIS, São Paulo, 10 Aout, 2004. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- DE CASTRO ROCHA, João, « Um Tempo Antropófago para Um Espaço Multicultural », *Notas sobre antropofagia e multiculturalismo*, Walter Bruno Berg; Cláudia Nogueira Brieger; Joachim Michael; Markus Kalus Schaeffauer. (Org.). As Américas do Sul no contexto latino-americano. Tuebingen: Max Niemeyer, 2001. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- DE COPPET, Daniel, « Tabou », *Encyclopédie Universalis on line*.
- DE COPPET, Daniel, « Totem et totémisme », *Encyclopédie Universalis on line*.
- DELEUZE, Gilles, « Lettres à un critique sévère », *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1988.

- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, « Introduction : Rhizome », *Mille plateaux, capitalisme ou schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- DERRIDA, Jacques, « Il faut bien manger ou le Calcul du sujet », *Confrontations, Cahiers n°20*, 1989.
- DUFRÊNE, Thierry, « PAPE LYGIA - (1929-2004) », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- DRUMOND de ANDRADE, Carlos, « Devant les photos d'Evandro Teixeira », *Aimer c'est apprendre en aimant*, São Paulo, catalogue de la 24<sup>e</sup> Biennale Internationale de São Paulo, 1998. Traduction partielle : Hugues Henri, 2014.
- ELIADE, Mircea & SINDZINGRE, Nicole, « ANIMISME », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- FEBVRE, Lucien, « Civilisation, le mot, l'idée », *Première Semaine internationale de synthèse*, fasc. II, Albin Michel, 1930.
- FOURQUET, François, « Analyse institutionnelle, L'Idéal historique », *Revue recherches n°14*, 1974.
- FURET, François, « Civilisation et barbarie selon Gibbon », *Revue Daedalus*, févr. 1976.
- « Gilles Deleuze 1 », *Revue Concepts*, hors série Éditions Sils Maria, 2002.
- « Gilles Deleuze 2 », *Revue Concepts*, hors série Éditions Sils Maria, 2003.
- GOMES da SILVA, Jos Carlos, « Nous-mêmes, nous autres », *L'Homme*, vol. XXIII, 1983.
- GOMEZ-MULLER, Alfredo, « DIFFÉRENCE, philosophie », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- GRAMSCI, Antonio, « Les intellectuels et l'organisation de la culture », *Carnets de prison*, Paris, Gallimard, avec avant-propos, notices et notes de Robert Paris : 2. Cahiers n° 6 à 9, 1983, 770 p.3. Cahiers 10 à 13, 1978, 548 p. 4. Cahiers 14 à 18, 1990, 548 p. 5. Cahiers n°19 à 29, 1992, 588 p.
- GUENANCIA, Pierre, « Quelques Doutes sur la différence entre l'homme et l'animal », *Milieus*, n° 26, 1986.
- GUILBAUT, Serge, « La Terrifiante Liberté du pinceau, Le Boston Institute of Contemporary Art et l'art moderne », *Voir, ne pas voir, faut voir*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
- HEIDDEGER, Martin, « D'une conversation sur le langage entre un japonais et un penseur », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.

- HERKENHOFF, Paulo, « Interview de Cildo Meireles », 30 décembre 1998, *Lygia Pape, Espacio imantado*, São Paulo, Pinacothèque d'état de São Paulo, 2012.
- HERKENHOFF, Paulo, « Interview de Lygia Pape », 7 avril 1995, *Lygia Pape, Espacio imantado*, São Paulo, Pinacothèque d'état de São Paulo, 2012.
- HERKENHOFF, Paulo, « Le ghetto labyrinthique : le travail de Cildo Meireles », *Cildo Meireles*, Londres, Phaidon, 1998.
- HUITOREL, Jean-Marc, « CLARK LYGIA - (1920-1988) », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- JAMESON, Fredric, *The political Uncnscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JARDIM, Reynaldo, « Duas formas no tempo », *Supplément dominical du Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 22 mars 1959.
- JAUSS, Hans Robert, « La Modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception* (1974), trad. franç. , Paris, Gallimard, 1978.
- JENNINGS, Michael, «Walter Benjamin: Sur les concepts d'histoire », *Selected Writings*, Cambridge, The Belnap Press of Harvard University Press, 2003, Vol. 1, 1938-1940
- KOJEVE, Alexandre, « Ford est Dieu, Marx est son prophète », *Le colonialisme dans une perspective européenne*, conférence à l'université de Düsseldorf, 1957, *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
- LACAS, Pierre-Paul, « Introjection », *Encyclopédie Universalis on line*.
- LAGEIRA, Jacinto, «Vito Acconci», *Encyclopédie Universalis on line*.
- LEGRAND, Gérard, « KOJÈVE ALEXANDRE - (1902-1968) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
- LEFORT, Claude, « CLASTRES PIERRE - (1934-1977) », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- L'HERITIER, Françoise, « L'Identité samo », *L'Identité*, Paris, Grasset, 1977.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « Jean-Jacques Rousseau, fondateur des sciences de l'homme », *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1973.
- LEVI-STRAUSS, Claude, « Le Champ de l'anthropologie », *Anthropologie structurale II, ibid.*, 1973.
- LIPPARD, Lucy, « Eva Hesse », New York, Da Capo Press, 1992.
- MACAULAY, Alastair, « A Kinetic Innovator, Plumbing the Surreal », *The New York Times*, 28 février 2010.

- MALRIEU, Philippe, « Genèse des conduites d'identité », *Identité individuelle et personnalisation*, sous la dir. de P. Tap, Toulouse, Privat, 1980.
- MARIGHELLA, Carlos, « Quelques questions sur la guérilla au Brésil », (1967), *Journal du Brésil*, Rio de Janeiro, 5 septembre 1968.
- MARIN, Louis, « Corps et langage », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- MAUSS, Marcel, « Techniques du corps », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F. , 1973.
- MAUSS, Marcel, « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de moi », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F. , 1<sup>re</sup> éd. 1950.
- METRAUX, Alfred., « L'Anthropophagie rituelle des Tupinamba », *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967.
- METRAUX, Alfred, « Les Migrations historiques des Tupi-Guarani », *Journal de la société des américanistes*, vol. XIX, Paris, 1927.
- MICHAUD, Yves, « L'Art contemporain international à l'heure de la globalisation. La place de la France dans le concert des nations », *Pratiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, printemps 2002.
- MORAES de, Angelica, « Interview de Lygia Pape », *L'état de São Paulo*, 5 août 1997.
- OITICICA, Hélio, « Apparition du supra-sensoriel dans l'art brésilien », *Aspiration au grand labyrinthe*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio, « Schéma général de la nouvelle objectivité, » *Art conceptual : Une anthologie critique*. Édité par Alesander Alberro et Blake Stimpson. (Presse de MIT, 2000).
- PAPE, Lygia, « Déclaration », Rio de Janeiro, Funarte, 1980, mécanographie.
- PAPE, Lygia, « interview par Paul Herkenhoff », *Journal du Brésil*, 7 avril 1995.
- PEDROSA, Mario, « Les tendances sociales de l'art et Kaethe Kolwitz », (1933), *Art : nécessité vitale*, Rio de Janeiro, Librairie- éditrice de la Maison de l'étudiant du Brésil, Rio de Janeiro, 1949.
- PEDROSA, Vera, « Lygia Clark, l'homme est le centre », *Courrier du Matin*, Rio de Janeiro, 30 mai 1968.
- PEIRCE, Charles, « One, two, three : Fundamental Categories of Thought & Natures », *Peice on Signs : Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce*. James Hooper (ed.), Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1992.
- PETIT, Lucette, « Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral : un pèlerinage poétique et pictural aux sources du Brésil », *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Editions Unesco, sous la dir. De Montserrat Prudhon, 1996.

- PONTALIS, Jean-Bertrand, «Destins du cannibalisme», in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°6, Paris, Gallimard, automne 1972.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, « KLEIN, MELANIE - (1882-1960) », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- POUILLON, Jean, « Manières de table, manières de lit, manières de langage », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 6, pp. 9-27, 1972.
- REGNAULT, Félix, « Il convient de différencier l'ethnie linguistique de la race anatomique », *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, t. X, Paris, 1920.
- SANTIAGO, Silviano, « Le commencement de la fin », *Colloque Brésil/Europe, repenser le mouvement anthropophage*, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007 Auditorium, Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain, 75007 Paris, *Papiers n°60* Septembre 2008.
- SCARPETTA, Guy, «Le Trouble», *Art Press*, janvier 1993.
- SCHÄFER, Matthias, « Actionnisme viennois », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- SCHLEMMER, Oskar, « Journal, septembre 1922 », *The Letters & Diaries of Oskar Schlemmer*. Org. Tut Schlemmer, (trad. Krishna Winston). Evanston : Northwestern University Press, 1990
- SILVA GUIMARAES, Renato, « Politique et poétique : une esthétique de la faim. Le cinéma politique selon Glauber Rocha », *Sens Public Revue Web*, Mai 2008. Disponible sur: <http://www.sens-public.org/article557.html>
- SINDZINGRE, Nicole, « CORPS - Données anthropologiques », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- SINDZINGRE, Nicole, « RITUEL », *Encyclopædia Universalis en ligne*.
- SOLLERS, Philippe, « Les vertiges d'Adriana Varejão », *Chambre d'échos*, Paris, Fondation Cartier-Actes Sud, 2004.
- SUELY, Rolnik, « Anthropophage zombie », *Colloque Brésil/Europe, repenser le mouvement anthropophage*, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007 Auditorium, Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain, 75007 Paris, *Papiers n°60*, Septembre 2008.
- SUELY, Rolnik, « Lygia Clark et la production d'un état de création », *L'art au corps*, Marseille RMN, 1996.
- TARIANT, Eric, « Marchés nouveaux », *Le Guide 2008 du marché de l'art*, Paris, Le Figaro-Beaux-Arts, 2008.
- THIESSE, Anne-Marie, « La création des identités nationales », *Encyclopédie Universalis on line*.
- THIS, Bernard, « Cannibalisme », *Encyclopédie Universalis on line*.



- TORRIS, Georges, « Introversion, extraversion », *Encyclopédie Universalis on line*.
- TRONCHE, Anne, « Body Art », *Encyclopédie Universalis on line*.
- TYTELL, Pamela, « LAING RONALD DAVID (1927-1989) », *Encyclopédie Universalis on line*.
- VAREJÃO, Adriana, « Chambre d'échos », interview par Hélène Kelmacher, *Chambre d'échos*, Paris, Fondation Cartier-Actes Sud, 2004.
- VERA, Suzy, « Entretien avec Adriana Varejão », *Dossier de presse*, Fondation Cartier, 2005.
- WINICOT, Donald Wood, « Crainte de l'effondrement, (Fear of Breakdown) », *Figures du vide*, Paris, Gallimard, 1975.
- XAVIER, Ismail, « Glauber Rocha : le désir de l'Histoire », *Le Cinéma brésilien* (sous la direction de Paulo Antonio Paranagua), coll. Cinéma/Pluriel, Centre Georges Pompidou, 1987.

## Colloques

- *ART ET APPROPRIATION*, Colloque organisé par le CEREAP, sous la direction de Dominique Berthet, IUFM de Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, décembre 1996, Matoury, éd. Ibis rouge, 1998.
- *BRESIL /EUROPE : repenser le Mouvement Anthropophage* ONETO, Paulo, KIFFER, Ana, NORDMANN, Jean-François, ROQUE, Tatiana, *Revue Papiers* n°60, Septembre 2008, COLLEGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE, Mercredi 20 et jeudi 21 juin 2007. Auditorium, Maison de l'Amérique latine, 217 bd St-Germain.
- *EISENSTEIN, L'Ancien et le Nouveau*, Château, Dominique, Jost, François, Lefebvre, Martin. Paris, colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2001.

## Thèses

- COSTA DE CARVALHO, Maria Conceição, *La présence du Brésil dans l'oeuvre de Blaise Cendrars*, Doctorat en littérature comparée, dir. Alain Vuillemin, Université d'Artois, décembre 2009.
- DANTAS, Monica, *Ce dont sont faits les corps anthropophages : la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*, Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, Octobre 2008.
- VILNET, Geneviève, *Champ et hors champ : la photographie et le cinéma dans les manifestes et les romans d'Oswald de Andrade*, (thèse universitaire) Paris, Indigo, 2006.



## TEXTES REPERES



## Manifeste Poésie Bois Brésil, 1924

Il y avait eu l'inversion de tout, l'invasion de tout : le théâtre à thèse et la lutte sur scène entre moraux et immoraux. La thèse doit être résolue dans une guerre de sociologues, d'hommes de loi, gras et dorés comme le Corpus Juris.

Une suggestion de Blaise Cendrars : - Mettez les locomotives sous pression, faites-les partir. Un nègre tourne la manivelle de la plaque tournante où vous vous stationnez. La moindre distraction vous fera partir dans la direction opposée à votre destin.

Il n'y a pas de lutte au pays des vocations académiques. Il n'y a que des habits. Les futuristes et les autres. Une seule lutte : la lutte pour le chemin. Séparons : Poésie d'importation. Et la Poésie Bois Brésil, d'exportation.

Or la révolution ne fit que montrer que l'art retournait aux élites. Et les élites commencèrent à se désagrèger. Deux phases : la première, la déformation à travers l'impressionnisme, la fragmentation, le chaos volontaire. De Cézanne et Mallarmé, Rodin, Debussy jusqu'à présent. La seconde, le lyrisme, la présentation dans le temple, les matériaux, l'innocence constructive.

Le Brésil profiteur. Le Brésil docteur. Et la coïncidence de la première construction brésilienne avec le mouvement de reconstruction générale. Poésie Bois Brésil.

Comme l'époque est miraculeuse les lois sont nées de la propre dynamique des facteurs des facteurs destructifs.

La synthèse

L'équilibre

Les finitions de la carrosserie

L'invention

La surprise

Une nouvelle perspective

Une nouvelle échelle.

Travailler contre le détail naturaliste - par la synthèse ; contre le morbide romantique - par l'équilibre géomètre et par le fini technique ; contre la copie - par l'invention et la surprise.

Remplacer la perspective visuelle et naturaliste par une perspective d'un autre ordre : sentimentale, ironique, ingénue.

Une nouvelle échelle.

L'autre, c'est celle d'un monde proportionné et catalogué avec des lettres, dans les livres, des enfants dans les bras. La publicité produisant des lettres plus grandes que des tours. Et les nouvelles formes de l'industrie, du transport. Ports et aéroports. Pylônes. Gazomètres. Rails. Laboratoires et bureaux techniques. Voix et crépitements de fils, ondes et fulgurations. Etoiles familiarisées avec les négatifs photographiques. L'équivalent de la surprise physique en art.

Réagir contre le sujet envahisseur, qui n'a rien à voir avec le but. La pièce à thèse était un fourre-tout monstrueux. Le roman d'idées, une mixture. Le tableau historique, une aberration. La sculpture éloquente, un épouvantail dénué de sens.

Notre époque annonce le retour au sens pur.

Un tableau est fait de lignes et de couleurs. La statuaire : des volumes sous la lumière.

Aucune formule pour l'expression contemporaine du monde. Voir avec des yeux libres.

Le travail de la génération futuriste a été cyclopéen. Mettre à l'heure l'horloge Empire de la littérature nationale. Cette étape franchie, le problème est différent. Être régional et pur dans son époque.

Le contrepois de l'originalité native pour annihiler l'adhésion académique.

Réagir contre toutes les indigestions de sagesse. Le meilleur de notre tradition lyrique. Le meilleur de notre démonstration moderne.

Brésiliens de notre époque et rien d'autre. Le strict nécessaire de chimie, d'économie et de balistique. Tout digéré. Sans meeting culturel. Pratiques. Expérimentaux. Poètes. Sans réminiscences livresques. Sans comparaisons à l'appui. Sans recherches étymologique. Sans ontologie.

Barbares crédules, pittoresques et affables. Lecteurs de journaux. Bois Brésil. La forêt et l'école. Le Musée national. La cuisine, le minerai et la danse. La végétation. Bois Brésil.

Correio de Manha 18 mars 1924.Pp.257-263

## Manifeste anthropophage, 1928

Seule l'anthropophagie nous unit. Socialement. Economiquement. Philosophiquement.

Unique loi du monde. Expression masquée de tous les individualismes, de tous les collectivismes. De toutes les religions. De tous les traités de paix.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contre toutes les catéchèses. Et contre la mère des Gracques.

Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage.

Nous sommes fatigués de tous les maris catholiques suspicieux mis en drame. Freud en a fini avec l'énigme femme et les autres frayeurs de la psychologie imprimée.

L'obstacle à la vérité, c'était le vêtement, l'imperméable entre le monde extérieur et le monde intérieur. Réagir contre l'homme vêtu. Le cinéma américain informera.

Fils du soleil, mère des vivants. Trouvés et aimés féroceement, avec toute l'hypocrisie des souvenirs, par les immigrés, par les trafiqués et les touristes. Au pays du grand serpent.

C'est pourquoi nous n'avons jamais eu de grammaire, ni collectionné les herbiers. Et nous n'avons jamais su ce qui était urbain, suburbain, frontalier et continental. En flemmardant sur la mappa mundi du Brésil.

Une conscience participante, une rythmique religieuse

Contre tous les importateurs de conscience en boîte. L'existence palpable de la vie. Et la mentalité prélogique pour les études de M. Lévy-Bruhl.

Nous voulons la Révolution Caraïbe. Plus grande que la Révolution Française. L'unification de toutes les révoltes efficaces en direction de l'homme. Sans nous l'Europe n'aurait même pas sa pauvre déclaration des droits de l'homme.

L'âge d'or annoncé par l'Amérique. L'âge d'or. Et toutes les girls.

Filiation. Le contact avec le Brésil Caraïbe. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. L'homme naturel. Rousseau. De la Révolution Française au Romantisme, à la Révolution Bolcheviste, à la Révolution Surréaliste et au barbare technicisé de Keyserling. On a fait du chemin. Jamais nous n'avons été catéchisés. Nous vivons selon un droit somnambule. Nous avons fait naître le Christ à Bahia. Ou à Belém du Para.

Mais nous n'avons jamais admis la naissance de la logique parmi nous.

Contre le Père Vieira. Auteur de notre premier emprunt, pour toucher la commission. Le roi-analphabète lui avait dit : couche ça sur le papier mais sans trop de combines. L'emprunt a été fait. Le sucre brésilien indexé. Vieira laissa l'argent au Portugal et nous a ramené les combines. L'esprit se refuse à concevoir l'esprit sans le corps. L'anthropomorphisme ; Nécessité du vaccin anthropophage. Pour contrebalancer les religions du méridien. Et les inquisitions extérieures. Nous ne pouvons être disponibles qu'au monde auriculaire.

Nous avons la justice codification de la vengeance. La science codification de la Magie. Anthropophagie. La transformation permanente du Tabou en totem.

Contre le monde réversible et les idées objectivées. Cadavérisées. Le stop de la pensée qui est dynamique. L'individu victime du système. Source des injustices classiques. Des injustices romantiques. Et l'oubli des conquêtes intérieures.

Plans de route. Plans de route. Plans de route. Plans de route. Plans de route. Plans de route. Plans de route.

L'instinct Caraïbe.

Mort et vie des hypothèses. De l'équation, moi partie du Cosmos, à l'axiome, Cosmos partie du moi. Subsistance. Connaissance. Anthropophagie.

Contre les élites végétales. En communication avec le sol.

Jamais nous n'avons été catéchisés. Nous avons fait le Carnaval. L'indien costumé en sénateur d'Empire. En Pitt pour de rire. Ou bien dans les opéras d'Alencar plein de bons sentiments portugais.

Nous avons déjà le communisme. Nous avons déjà la langue surréaliste. L'âge d'or.

Catiti Catiti  
 Imara Notià  
 Notià Imara  
 Ipeju.

La magie et la vie. Nous avons la relation et la distribution des biens physiques, des biens moraux, des biens distinctifs. Et nous savions transposer le mystère et la mort à l'aide de quelques formes grammaticales.

J'ai demandé à un homme ce qu'était le Droit. Il m'a répondu que c'était la garantie de l'exercice de la possibilité. Cet homme s'appelait Galli Mathias. Je l'ai mangé.

Le déterminisme n'est absent que là où il y a mystère. Qu'est-ce qu'on en a à faire?

Contre les histoires de l'homme qui commencent au Cap Finistère. Le monde sans date. Sans rubrique. Sans Napoléon. Sans César.

La fixation du progrès au moyen de catalogues et d'appareils de télévision. Seulement la machinerie. Et les transfuseurs de sang.

Contre les sublimations antagoniques. Apportées dans les caravelles.

Contre la vérité des peuples missionnaires, définie par la sagacité d'un anthropophage, le vicomte de Cairu: – C'est un mensonge maintes fois répété.

Mais ce ne sont pas des croisés qui vinrent. C'étaient des fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger, parce que nous sommes forts et vindicatifs comme le Jabouti.

Si Dieu est la conscience de l'Univers Incréé, Guaraci est la mère des vivants. Jaci est la mère des végétaux.



Nous n'avions pas la spéculation. Mais nous avons la divination. Nous avons la Politique qui est la science de la distribution. Et un système social-planétaire.

Les migrations. Fuir les Etats ennuyeux. Contre les scléroses urbaines. Contre les Conservatoires et l'ennui spéculatif.

De William James et Voronoff. La transfiguration du Tabou en totem. Anthropophagie.

Le pater familias et la création de la Morale de la Cigogne : Ignorance réelle des choses + manque d'imagination + sentiment d'autorité devant la progéniture curieuse.

Il faut partir d'un profond athéisme pour parvenir à l'idée de Dieu. Mais la caraïbe n'en avait pas besoin. Parce qu'elle avait Guaraci.

L'objectif créé réagit comme les Anges Déchus. Ensuite Moïse divague. Qu'est-ce qu'on en a à faire ?

Avant que les Portugais ne découvrent le Brésil, le Brésil avait découvert le bonheur.

Contre l'indien au flambeau. L'indien fils de Marie, filleul de Catherine de Médicis et gendre de Dom Antonio de Mariz.

La joie est la preuve par neuf.

Dans le matriarcat du Pindorama.

Contre la Mémoire source de coutume. L'expérience personnelle Créé par Gilles Créé par Gilles renouvelée.

Nous sommes concrétistes. Les idées s'imposent, s'opposent, brûlent les gens sur les places publiques. Supprimons les idées et les autres paralysies. Pour les plans. Croire aux signaux, croire aux instruments et aux étoiles.

Contre Goethe, la mère des Gracques, et la cour de Dom Joao VI.

La joie est la preuve par neuf.

La lutte entre ce qui s'appellerait l'Incréé et la Créature, – illustrée par la contradiction permanente de l'homme et de son Tabou. L'amour quotidien et le modus vivendi capitaliste.

Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. L'humaine aventure. La finalité terrienne. Pourtant, seule les pures élites parvinrent à réaliser

l'anthropophagie charnelle, qui porte en soi le sens le plus élevé de la vie et évite tous les maux identifiés par Freud, maux catéchistes. Ce qui se passe n'est pas une sublimation de l'instinct sexuel. C'est l'échelle thermométrique de l'instinct anthropophagique. De charnel, il devient électif et crée l'amitié. Affectif, l'amour. Spéculatif, la science. Il dévie et se transfère. Nous tombons dans l'avilissement. La basse anthropophagie agglomérée dans les péchés du catéchisme, – l'envie, l'usure, la calomnie, l'assassinat. Peste des soi disant peuples cultivés et christianisés, c'est contre elle que nous agissons. Anthropophages.

Contre Anchieta baratinant les onze mille vierges du ciel, sur la terre d'Iracema, – le patriarche Joao

Ramlho fondateur de Sao Paulo

Notre indépendance n'a pas encore été proclamée. Phrase typique de Dom Joao VI : – Mon fils, pose cette couronne sur ta tête avant qu'un quelconque aventurier ne le fasse ! Nous avons expulsé la dynastie. Il faut expulser l'esprit de Bragance, les ordinations et la poudre à priser de Maria da Fonte.

Contre la réalité sociale, vêtue et répressive, répertoriée par Freud – la réalité sans complexe, sans folie, sans prostitution et sans pénitenciers du matriarcat de Pindorama.

Oswald de Andrade

Piratininga (Brésil)

An 374 de la déglutition de l'évêque Sardinha.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Théodore de Bry, éditeur/imprimeur des 2 récits au XVI <sup>e</sup> siècle _____	497
Figure 2 : 2 Gravures du recueil imprimé par Théodore de Bry, <i>America tertia pars</i> , 1592. _____	498
Figure 3 : 2 Scènes d'anthropophagie réalisées d'après le récit d'Hans Staaden, <i>Nus, féroces et anthropophages</i> . _____	499
Figure 4 : PROTO ANTHROPOPHAGIE CHEZ FRANCISCO LISBOA, XVIII <sup>e</sup> siècle : _____	500
Figure 5 : PROTO ANTHROPOPHAGIE : SYNCRETISMES AFROBRESILIENS ET AMERINDIENS : _____	501
Figure 6 : Brésil du XIX <sup>e</sup> siècle : société esclavagiste néocoloniale - _____	502
Figure 7 : Anita MALFATTI & TARSILA DO AMARAL : 1 <sup>ères</sup> FEMMES ARTISTES DU MODERNISME, _____	503
Figure 8 : TARSILA DO AMARAL S'APPROPRIE LE CUBISME DE FERNAND LEGER ET LE BRASILIENNE : _____	504
Figure 9 : TARSILA DO AMARAL : FONDATRICE DE L'ANTHROPOPHAGIE EN 1928 _____	505
Figure 10 : TARSILA DO AMARAL : MOTIFS ANTHROPOPHAGES du BICHO et du PAYSAGE ANTHROPOPHAGE _____	506
Figure 11 : TARSILA DO AMARAL : MOTIF ANTHROPOPHAGE de l'ŒUF _____	507
Figure 12 : DE 1929 à 1971, TARSILA EXPLOITE CE MOTIF EN VARIANT LES MOYENS : LAVIS/PASTEL/GRAVURE ... _____	508
Figure 13 : TARSILA POURSUIT SES RECHERCHES ORGANIQUES EN EXPLOITANT LE MOTIF DU BICHO ENTRE 1928 ET 1971 – Comparaison avec SALVADOR DALI _____	509
Figure 14 : PARADIGME DE LA SCULPTURE ANTHROPOPHAGE : L'IMPOSSIBLE, 3 VERSIONS BRONZE & PLÂTRE, 1942-46. _____	510
Figure 15 : MARIA MARTINS EXPOSE AVEC LES SURREALISTES PENDANT ET APRES GUERRE : _____	511
Figure 16 : Lygia Pape s'approprie la xylographie expressionniste d'Oswaldo Goeldi et les motifs « Petits drapeaux » d'Alfredo Volpi : _____	512
Figure 17 : Par la xylographie et l'appropriation d'œuvres « musicales » de Paul Klee, Lygia Pape se libère du carcan concrétiste : _____	513
Figure 18 : LYGIA PAPE INSTALLE LES TISSAGES DANS L'ESPACE ET ANTICIPE SUR LES SHAPE CANEVAS DE FRANK STELLA : _____	514
Figure 19 : Dès son arrivée au Brésil, Anna-Maria MAIOLINO produit des xylographies en s'appropriant Oswald GOELDI, les Cordels et l'anthropophagie comme démarche et comme thèmes : _____	515
Figure 20 : Lygia PAPE s'approprie le livre d'artiste sous la forme du LIVRE OBJET/INSTALLATION : _____	516
Figure 21 : Lygia PAPE invente le LIVRE MONUMENT : LE LIVRE DU TEMPS 1961-1963 ; LE LIVRE DE LUMIERE, NUIT & JOUR, 1963-1976, 365 PIÈCES de 16x16x1,5 cm _____	517
Figure 22 : Anna-Maria MAIOLINO s'approprie le LIVRE D'ARTISTE COMME OBJET, LIEU, PASSAGE, TRAJECTOIRE : _____	518
Figure 23 : Glauber ROCHA invente le CINEMA NOVO en 1959 : CINEMA ANTHROPOPHAGE. Lygia PAPE y participe : _____	519
Figure 24 : Lygia PAPE VA s'approprier le CINEMA EXPERIMENTAL et la VIDEO comme MOYENS DE RESISTER : _____	520
Figure 25 : Anna-Maria MAIOLINO s'approprie la VIDEO dans des PERFORMANCES qui critiquent LA DICTATURE et la CONDITION FEMININE : _____	521

Figure 26 : Lygia PAPE s'associe avec un POETE et un MUSICIEN pour réaliser 2 BALLETS NEOCONCRETS :	522
Figure 27 : Distances avec la DANSE et la MUSIQUE contemporaines, anticipation sur le MINIMALISME	523
Figure 28 : Lygia CLARK invente L'OBJET ORGANIQUE, MANIPULABLE, par REAPPROPRIATION du BICHO de TARSILA DO AMARAL :	524
Figure 29 : Lygia CLARK implique directement le corps du spectateur-participant dans ses PROPOSITIONS SENSORIELLES	525
Figure 30 : Lygia CLARK propose La maison est le corps, à la Biennale de Venise en 1968 : monument de l'anthropophagie féminine, puis des Architectures biologiques, des Masques Abîmes.	526
Figure 31 : Lygia CLARK poursuit ses Propositions sensorielles à travers ses cours à Paris, Université Paris1 dont 2 performances collectives anthropophages : Cannibalisme et Nounou Anthropophage en 1973. Filmées par A.M. Duguet & J. Roualdès.	527
Figure 32 : Sylvie Coëllier compare le rituel chez Lygia Clark en citant Allan Kaprow qui l'assimile à l'Action Painting de Jackson Pollock, inspiré des peintures de sable des Navajos du Nouveau Mexique.	528
Figure 33 : Les Autrichiens Otto Muhl et Herman Nitsch pratiquent en communauté une sorte d'art thérapie. Karin Lambrecht s'approprie leur rituel dans les années 1990 :	529
Figure 34 : Lygia Pape s'approprie les propositions sensorielles de Lygia Clark et les labyrinthes d'Hélio Oiticica :	530
Figure 35 : Lygia Pape réalise une performance collective subversive pendant la dictature, dénonciation de la censure, de l'oppression et du contrôle totalitaire. L'échelle est comparable aux œuvres de Cristo et Jeanne -Claude et à celles de Richard Serra :	531
Figure 36 : Lygia pape se réapproprie l'œuf anthropophage de Tarsila do Amaral et la performance gutai de Saburo Murakami :	532
Figure 37 : Lygia Pape réalise des boîtes comme « épidermisation d'idées » entre 1966 et 2000 :	533
Figure 38 : Hélio Oiticica s'approprie les pénétrables de Soto et les transforme en environnements sensoriels. Il s'approprie les projets utopiques d'Archigram : Plugging City et Living Pod	534
Figure 39 : Convergences entre Lygia Pape/Lygia Clark/Hélio Oiticica : Chez ces 3 artistes, la dimension organique est omniprésente, on la retrouve chez Artur Barrio :	535
Figure 40 : Lygia Pape s'approprie la nouvelle sculpture anglaise, notamment celle d'Antony Caro, mais	536
Figure 41 : Lygia Pape s'approprie des installations de Bruce Nauman et de Lawrence Weiner :	537
Figure 42 : Dans les années 2000, Lygia Pape réalise une série d'installations, de performances en	538
Figure 43 : Dans les années 1970/1980, Anna-Maria Maiolino réalise des installations subversives. Dans les années 1990/2000, elle revient à des installations archaïsantes en utilisant l'argile.	539
Figure 44 : Anna-Maria Maiolino adopte le colombage d'argile crue dans des installations proliférantes et monumentales. Comparaison d'échelle avec Cildo Meireles	540
Figure 45 : Anna-Maria Maiolino s'approprie la démarche d'Arte Povera et d'Eva Hesse :	541
Figure 46 : Adriana Varejão s'approprie le baroque colonial, les azulejos et les gravures de Théodore de Bry :	542
Figure 47 : Adriana Varejão transforme l'eucharistie en rituel anthropophage et s'approprie un graffiti subversif contre la dictature militaire au Brésil (1964 - 1984) :	543
Figure 48 : Adriana Varejão réalise cette installation anthropophage en rapport avec une anecdote tragi-érotique survenue dans l'effondrement d'un hôtel de passe de Rio de Janeiro :	544
Figure 49 : Adriana s'approprie les Concepts spatiaux de Lucio Fontana :	545



## INDEX DES NOMS PROPRES

### A

Abramo, Livio, 212  
Acconci, Vito, 365, 366, 571  
Ades, Dawn, 183, 189, 194  
Adir Bothelo, 273  
Adler, Alfred, 118  
Alf, Johny, 260  
Aguilar, Gonzalo, 189  
Ailey, Alwin, 334  
Albers, Joseph, 262, 267  
Alençar, José de, 35, 57, 108, 295  
Alden Jewell, 200, 201  
Alexandrino, Pedro, 151  
Almeida, Junior, 58, 64, 97, 304  
Aluísio Carvão, 243  
Amado, Jorge, 5, 38, 39, 109, 264, 473  
Amaral, Tarsila do, 15, 16, 19, 20, 65, 66, 67, 76, 91, 97, 113, 119, 133, 134, 135, 142, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 189, 193, 210, 212, 217, 220, 230, 235, 266, 271, 274, 276, 283, 300, 313, 342, 349, 354, 355, 374, 380, 403, 405, 438, 445, 462, 475, 479, 481, 497, 500, 541, 558, 561, 566, 572  
Anchiera, José de, 157  
Andrade, Oswald de, 14, 15, 16, 19, 20, 28, 33, 35, 43, 45, 50, 53, 55, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 78, 79, 80, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 137, 138, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 173, 177, 185, 186, 189, 209, 210, 230, 231, 235, 273, 283, 300, 313, 333, 384, 407, 410, 428, 429, 438, 440, 441, 455, 465, 475, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 492, 493, 497, 500, 501, 502, 547, 558, 559, 560, 563, 569, 572, 574, 581  
Anibal, Machado, 263  
Anselmo, Giovanni, 445  
Apollinaire, Guillaume, 63, 163  
Apulée, 195

Aquino, Flavio de, 193  
Aracy, Amaral, 154, 159  
Aragon, Louis, 85, 102  
Aranha, Graça, 63  
Araripe, Junior, 209  
Araujo, Murilo, 64  
Araújo Porto Alegre, 53, 57, 58  
Arciniegas, German, 33  
Arp, Hans, 460  
Arpad, Szenes, 222, 242  
Asger, Yorn, 284  
Ataïde, 159  
Atay, Hélène, 276, 319

### B

Bachelard, Gaston, 268  
Bacon, Francis, 466  
Baden, Powel, Aquino de, 260  
Bakhtine, Mikhail, 93, 94  
Ball, Hugo, 85  
Bandeira, Manuel, 64, 65, 119, 263, 264, 299, 329  
Banville, Théodore de, 52  
Barbett Newman, 422  
Bardi, Paulo-Marco, 135, 169  
Barrés, Maurice, 87, 212  
Barrio, Arthur, 137, 220, 276, 412, 413, 429, 454, 544  
Barros, Geraldo de, 243  
Basaglia, Franco, 384  
Bastide, Roger, 41, 58, 108, 110  
Bataille, André, 195, 202, 204, 351, 353, 417  
Bateson, 395  
Baudelaire, Charles, 202, 203, 204, 205  
Baudrillard, Jean, 388, 479  
Bazin, André, 322  
Becheret, Victor, 64  
Beck, Julian, 305  
Beckmann, Max, 200  
Beethoven, Ludwig von, 338  
Béjart, Maurice, 336  
Bentes, Ivana, 297, 442, 568

Bergson, Henri, 323, 324  
 Bernhardt, Sarah, 52  
 Bernini, 194  
 Bertarelli, Ernesto, 63  
 Berthet, Dominique, 5, 15, 29, 112, 113, 114, 574  
 Brecht, Berthold, 334  
 Bethânia, Maria, 137  
 Bill, Max, 244, 246, 288, 421, 423  
 Beuys, Joseph, 360, 364, 372, 402, 416, 442  
 Blanchot, Maurice, 204  
 Boetti, Alighiero e, 445  
 Blossfeldt, Karl, 192  
 Bopp, Raul, 76, 97, 101, 134, 162, 163, 169, 184,  
 185, 186, 264  
 Borges, Jorge Luis, 394  
 Boss, Homer, 144  
 Bougainville, Louis Antoine de, 33  
 Boukman, 59  
 Bourgeois, Louise, 211, 213, 363, 398, 564  
 Bracquemond, Marie, 142  
 Brancusi, Constantin, 66, 121, 135, 152, 169, 170,  
 171, 181, 348  
 Becheret, Victor, 212  
 Brett, Guy, 228, 239, 240, 241, 280, 432, 440  
 Breton, André, 14, 76, 84, 87, 88, 90, 173, 178, 179,  
 180, 181, 183, 266, 417, 559  
 Bronia Perlmutter, 207  
 Brus, Gunther, 398  
 Bry, Théodore de, 30, 31, 457, 458, 464, 482, 506,  
 507, 551, 560  
 Buarque, Chico, 137, 156, 412  
 Buffon, Georges-Louis Le clair de, 33, 561  
 Buñuel, Luis, 314, 330  
 Burden, Chris, 369  
 Burger-Mühlfeld, 144  
 Burroughs, William, 305

## C

Cabanel, Alexandre, 58  
 Cabral, Pedro Alvarez, 28, 29, 44, 157, 441  
 Cacã Diegues, 412  
 Cage, John, 364  
 Caillois, Roger, 201, 202, 206, 207, 568  
 Cairu, 78, 580  
 Calas, Nicolas, 201  
 Caldas, Waltercio, 281  
 Camnitzer, Luis, 277, 278  
 Campos, Antonio, 294  
 Campos, Haraldo de, 94, 284, 288, 289, 291, 294,  
 441  
 Candido, Rondon, 103  
 Capellaro, Vittorio, 294  
 Carneiro, Lucia, 428, 559, 564  
 Caro, Antony, 435  
 Cartier, Jacques, 33, 231, 456, 462, 463, 468, 482,  
 567, 573  
 Carvalho, Flavio do, 248

Carvalho, Ronald de, 64, 119, 263, 334  
 Carvão, Aluísio, 243  
 Cassat, Mary Stevenson, 142  
 Cassirer, 249, 250, 251, 340, 407  
 Cassou, Jean, 50  
 Castañon, 194  
 Castro, Amilcar de, 98, 131, 243, 244, 277, 278,  
 421, 441, 453, 484, 501  
 Cavalcanti, Emiliano di, 57, 64, 130, 135, 174, 212,  
 263, 425  
 Cazeneuve, Jean, 115  
 Cendrars, Blaise, 63, 67, 68, 101, 121, 122, 152, 159,  
 160, 162, 163, 164, 170, 283, 558, 574, 578  
 Césaire, Aimé, 126, 127, 183  
 César, Jules, 77, 580  
 Cézanne, Paul, 85, 121, 578  
 Chaimovich, Felipe, 5  
 Chalk, Warren, 432  
 Chaplin, Charly, 339  
 Chariarse, Leopoldo, 86  
 Charoux, Lothar, 243  
 Château, Dominique, 314, 574  
 Che Guevara, 411  
 Chirico, Giorgio di, 173  
 Christo, 417, 418, 540  
 Cildo Meireles, 277, 281, 282, 412, 413, 414, 443,  
 444, 448, 449, 454, 476, 489, 494, 549, 570  
 Clair, Jean, 189, 193  
 Clark, Lygia, 20, 118, 119, 130, 136, 137, 167, 173,  
 210, 212, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225,  
 226, 227, 229, 230, 239, 241, 244, 245, 247, 248,  
 251, 253, 254, 255, 256, 269, 270, 271, 276, 277,  
 278, 279, 285, 286, 287, 288, 308, 313, 316, 329,  
 330, 333, 344, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 354,  
 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365,  
 366, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379,  
 380, 381, 382, 383, 384, 386, 389, 390, 391, 392,  
 394, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 408,  
 412, 414, 415, 416, 421, 422, 423, 426, 427, 430,  
 434, 436, 443, 444, 445, 446, 449, 450, 452, 454,  
 462, 476, 477, 478, 479, 480, 498, 499, 537, 539,  
 544, 561, 568, 569, 572, 573  
 Claudel, Camille, 142  
 Claudel, Paul, 142  
 Clay, Jean, 246, 378, 400  
 Clayton de Souza, 309, 311  
 Cocchiarale, 407, 569  
 Cocteau, Jean, 63, 68, 84, 121, 152, 170  
 Coëllier, Sylvie, 246, 348, 349, 350, 351, 352, 353,  
 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 371, 372, 374,  
 375, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 392, 396, 401,  
 402, 403, 427, 537  
 Cohn-Bendit, Daniel, 392  
 Compagnon, Olivier, 55, 56

Comte, Auguste, 43, 109, 124, 467  
 Cook, Jammes, 114, 432  
 Cooper, David, 383, 384, 400, 562  
 Coppet, Daniel de, 115, 116  
 Cordeiro, Analivia, 335  
 Cordiero, Waldemar, 243  
 Correa, José Celso Martinez, 137  
 Corinth, Lovis, 144  
 Costa, Lucio, 48, 56, 101, 131, 132, 137, 315  
 Courbet, Gustave, 89, 133  
 Cranach, Lukas, 207  
 Cristeva, Julia, 410  
 Crompton, Dennis, 432  
 Cruz-Diez, Carlos, 278  
 Cunha, Euclides da, 108, 183, 184, 185, 206  
 Cunningham, Merce, 334, 338, 339, 342, 343, 532,  
 566

## D

Dali, Salvador, 87, 88, 89, 90, 202  
 Dantas, Monica, 103  
 Darwin, Charles, 265  
 David, Jacques-Louis, 34, 51, 383, 384, 388, 400,  
 432, 543, 562  
 Dawn Ades, 183, 189, 194  
 Debord, Guy, 284, 333, 345, 414  
 Debret, Jean-Baptiste, 34, 50, 60  
 Debussy, Claude, 121, 578  
 Décio, Pignatari, 284, 288, 407, 569  
 Décio, Vieira, 243  
 Delaunay, Sonia, 142  
 Delaune, Etienne, 482  
 Deleuze, Gilles, 219, 322, 326, 327, 385, 386, 387,  
 400, 484, 501, 559, 570  
 Delfim, Neto, 441  
 Demharter, Edith, 333  
 Deren, 305  
 Derrida, Jacques, 483  
 Descoufflé, Philippe, 333  
 Dias, Cicero, 104, 119, 157, 181, 274, 276, 277, 407,  
 411  
 Diderot, Denis, 33, 33, 149, 151, 561  
 Didi Uberman, Georges, 272  
 Diegues, Carlos, 296  
 Dieu le Père, 88  
 Dilma, Yussef, 410  
 Dobrinsky, Isaac, 222  
 Dom João VI, 51  
 Dostoïevski, Fiodor, 264  
 Ducasse, Isidore, dit Comte de Lautréamont, 467  
 Duchamp, Marcel, 83, 85, 89, 179, 180, 181, 184,  
 187, 189, 196, 197, 201, 203, 204, 205, 207, 208,  
 305, 342, 348, 413  
 Duguet, Anne-Marie, 329, 381  
 Duque, Gonzaga, 55  
 Durkheim, Emile, 43

## E

Eckel, Erich, 123  
 Eckourt, Albert, 34  
 Einstein, Carl, 204  
 Eisenstein, Serguei, 314, 408, 574  
 El Lissitsky, 284  
 Elis Regina, 320  
 Eliseu, Viconti, 248  
 Elpons, Georg, 151  
 Empédocle d'Agrigente, 195  
 Ernst, Max, 179, 202, 204, 283, 351  
 Erston, Aaron, 384  
 Evandro, Teixeira, 410, 569  
 Exter, Alexandra, 143

## F

Fabro, Luciano, 445  
 Fanon, Frantz, 126, 127  
 Fayga Ostrower, 226, 262, 268  
 Febvre, Lucien, 42, 44, 45, 46  
 Fédica, Pierre, 416, 561  
 Feliza Burztyrn, 334  
 Fellini, Federico, 327  
 Ferenczi, Sandor, 116, 117  
 Ferraz, Geraldo, 97, 101, 102, 105, 186  
 Ferraz de Almeida, 54  
 Ferreira Gullar, 243, 244, 248, 249, 253, 262, 273,  
 289, 290, 291, 332, 342, 421, 443  
 Ferrez, Marc, 60  
 Fiaminghi, Hermelindo, 243  
 Fiaminghi et Judith Lauand, 212  
 Figari, Pedro, 66  
 Flavin, Dan, 435  
 Flynt, Henry, 364  
 Fontana, Lucio, 231, 278, 443, 459, 461, 462, 554,  
 569  
 Foucault, Michel, 386, 388, 389, 396  
 Foujita, Tsouguharu, 149  
 France, Anatole, 102  
 Frazer, Jammes George, 97, 114, 115, 116, 124  
 Freire, Gilberto, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 110, 111,  
 131  
 Freud, Sigmund, 16, 35, 87, 96, 115, 116, 117, 118,  
 119, 163, 167, 173, 292, 352, 353, 384, 386, 387,  
 388, 398, 399, 502, 579, 581  
 Fried, Michael, 335  
 Frohner, Adolf, 400

## G

Gala, 88, 89  
 Gandhi, 191, 194, 209



Gaudi, Anton, 89  
 Gauguin, Paul, 50, 66, 123, 151, 266, 274, 351  
 Gautherot, Marcel, 193  
 Gautier, Théophile, 52  
 Gego, 449, 450  
 Geiger, Anna- Bella, 276  
 Genette, Gérard, 359  
 Gentileschi, Artemisia, 142  
 Giacometti, Alberto, 193  
 Gil, Gilberto, 137, 260, 300, 338, 430  
 Gilvan Samico, 274  
 Gleizes, Albert, 121, 152  
 Glissant, Edouard, 361, 371, 464, 493  
 Godard, Jean-Luc, 322  
 Goeldi, Oswaldo, 135, 174, 212, 260, 262, 263, 264,  
 265, 266, 267, 273, 275, 299, 329, 425, 521  
 Goethe, 191, 192, 196, 581  
 Goldwater, Harry, 92  
 Goll, Yvan, 201  
 Gonzalès, Eva, 142  
 Gontcharova, Natalia, 141  
 Gonzalez, Julio, 435  
 Goya, Francisco, 466, 468  
 Graça Aranha, 64, 97, 158  
 Graham, Martha, 334  
 Gramsci, Antonio, 407, 570  
 Granato, Ivald, 433  
 Grande , Otelo, 412  
 Grandjean de Montigny, Victor, , 51  
 Greenberg, Clement, 436  
 Greene, David, 432, 543  
 Grippo, Victor, 442, 448  
 Guaraci, 95, 580, 581  
 Guattari, Felix, 219, 385, 386, 387, 389, 400, 484,  
 501  
 Guggenheim, Peggy, 228, 271, 304, 412, 418  
 Guimarães, Rosa, 110, 194  
 Guiomar, Novaes, 64

## H

Haendel, Georg Friedrich, 338  
 Haeckel, Ernst, 265  
 Hannes, Winkler, 333  
 Harald, Heinrich, 254  
 Haraldo de Campos, 284  
 Hatoun, Mona, 368  
 Hayter, Stanley William, 178  
 Hegel, Friedrich, 202, 346, 452, 562  
 Heidegger, Martin, 417  
 Heinrich, 254  
 Heizer, Mikael, 434  
 Hendrix, Jimmy, 304, 305, 329  
 Hérédia, José Maria, 52  
 Hérolde, Jacques, 204  
 Hesse, Eva, 449, 499, 550, 571  
 Higgins, Dick, 364

Hindemith, Paul, 333  
 Hitler, Adolph, 200, 387, 389  
 Ho Chi Min, 408  
 Holm, Hanya, 334  
 Horowitz, Frederik, 269  
 Hugnet, Georges, 283

## I

Iole de Freitas, 453, 454  
 Ivald Granato, 433  
 Izou, Isidore, 284

## J

Jacob, Mary Jane, 449  
 Jagger, Mick, 304  
 James, William, 96, 114, 337, 572, 580  
 Jameson, Frédéric, 406  
 Jarry, Alfred, 85, 86, 87, 163  
 Jdanov, 260, 261  
 Jeanne-Claude, 418, 540  
 Jennings, 193, 412, 571  
 Jimenez, Marc, 494  
 Jobim, Tom, 137, 260  
 Johns, Jasper, 342  
 Jones, William, 97, 458  
 Joplin, Janis, 304  
 Journiac, Michel, 366, 369  
 Jung, Carl Gustav, 116, 118, 124

## K

Kafka, Frantz, 193, 393, 409  
 Kaprow, Allan, 350, 360, 364, 401, 537  
 Kelmatcher, Helen, 456, 459, 468, 482, 573  
 Kerouac, Jack, 305, 306  
 Keyserling, 79, 579  
 Kirchner, Ernst Ludwig, 123, 265  
 Kjellén, Johan Rudolf, 206  
 Klein, Yves, 401  
 Kojève, Alexandre, 202, 208, 209  
 Kooning, Robert de, 352  
 Kounellis, Janis, 445  
 Krajcberg, Frans, 454  
 Krug, Jorge, 144  
 Kubelka, Peter, 305, 306, 566  
 Kubin, Alfred, 263, 265  
 Kümmerly, Hermann, 263

## L

Lacan, Jacques, 119, 281, 341  
 Lacas, Pierre Paul, 118  
 Lagnado, Lisette, 248  
 Laib, Wolfgang, 436, 437, 545

Laing, Ronald, 119, 383, 384, 385, 388, 389, 400, 562  
 Lam, Wilfredo, 135, 172  
 Lambrecht, Karin, 400, 494, 499, 500, 501, 538  
 La Monte, Young, 364  
 Lang, Fritz, 339  
 Lauand, Judith, 243  
 Laude, Jean, 92  
 Lavrentev, Alexandre, 271  
 Lawrence, David Herbert, 388  
 Leão, Nara, 412  
 Le Corbusier, 131, 132  
 Leconte de Lisle, 52  
 Léger, Fernand, 113, 121, 135, 149, 152, 159, 169, 170, 222, 227, 333, 339, 531  
 Leiris, Michel, 195, 204  
 Lénine, Vladimir Ilitch, 88, 125  
 Lennan, John Mac, 97, 124, 116  
  
 Leroi-Gourhan, André, 351, 353  
 Lery, Jean de, 15, 179  
 Lévi-Strauss, Claude, 31, 79, 115, 351  
 Lévy-Bruhl, Lucien, 97, 115, 128, 579  
 Lévy-Soussan, Pierre, 386, 562  
 Lima, Souza, 151, 212  
 Lipchitz, Jacques, 178, 187, 194, 195  
 Lisboa, Francisco, dit l'Aleijadinho, 54, 455, 481  
 Lispector, Clarice, 187  
 Livio, Abramo, 212  
 Lothar, Charoux, 243  
 Lothe, André, 113, 152, 158, 169, 170  
 Lowen, Alexander, 399  
 Lucia Silva, Joséane, 28, 34, 52, 58, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 77, 78, 90, 95, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 121, 133, 134, 135, 174  
 Luiz, Washington, 102  
 Lyotard, Jean-François, 388, 478, 488

## M

Macaulay, Alaiester, 341, 343, 571  
 Machado, Alcantera, 289, 412, 413  
 Macedo, Watson, 295  
 Maciunas, George, 364  
 Mafra, João Maximiano, 53  
 Magritte, René, 204, 437  
 Maïakovski, 408  
 Maiolino, Anna-Maria, 20, 119, 130, 136, 137, 138, 167, 217, 220, 221, 229, 230, 260, 265, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 303, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 330, 407, 412, 431, 434, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 462, 476, 477, 478, 494, 498, 499, 500, 501, 548, 549, 550  
 Malfatti, Ana, 64, 65, 135, 142, 144, 145, 151, 156, 158, 169, 178, 193, 217, 475, 497  
 Malevitch, Kazimir, 246, 268, 333, 421  
 Malina, Judith, 305  
 Malinowski, Bronislaw Kasper, 398  
 Mallarmé, Stéphane, 52, 121, 578  
 Mamuth, Hans, 350, 353  
 ManRay né Emmanuel Rudzitsky, 207  
 Manet, Edouard, 142  
 Marcuse, Herbert, 388, 399  
 Maria Rilke, Rainer, 181  
 Marighella, Carlos, 411, 415  
 Mariko, Mori, 486  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 14, 68, 90, 122, 162, 283  
 Marker, Chris, 306, 329  
 Mariz, Antonio de, 78, 581  
 Martial, Raysse, 435, 458  
 Martins, Carlos, 178, 197  
 Martins, Maria, 20, 45, 110, 130, 135, 154, 167, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 219, 220, 265, 266, 271, 354, 355, 476, 498  
 Marx, Karl, 43, 125, 209, 222, 341, 386, 448, 452, 454, 571  
 Marzulo, Francisco, 294  
 Masami, Kuni, 334  
 Masson, André, 176, 179, 193, 351  
 Matisse, Henri, 149, 352  
 Mauricio, Jayme, 188  
 Mauro, Humberto, 295  
 Mauss, Marcel, 351, 353  
 Matta, Roberto, 176  
 Mattar, Denise, 338, 440, 563  
 Mekas, Jonas, 305  
 Médicis, Catherine de, 78, 581  
 Meirelles, Cildo, 137, 220  
 Mello, Gilda de, 187, 274  
 Mendieta, Ana, 368  
 Mendonça, Cristovão, 47  
 Menezes, Emilio de, 101  
 Mercadé, Jean, 179, 180  
 Merleau-Ponty, Maurice, 247, 249, 250, 251, 253, 270, 277, 340, 342, 345, 416  
 Merquior, Guilhermé, 286  
 Merz, Mario, 445  
 Métraux, Alfred, 96, 124, 484  
 Millet, Jean-François, 88  
 Milliet, Sergio, 129, 149, 152, 153, 223, 225, 566  
 Milton, John, 207, 412  
 Mingusi, 193  
 Mira Schendel, 277, 281, 289, 290, 449, 450  
 Moebius, August Ferdinand, 224  
 Mondrian, Piet, 180, 182, 246, 253, 289, 339, 421  
 Monroe, Marilyn, 305, 329

Montaigne, Michel de, 15, 31, 32, 54, 79, 129, 165,  
166, 500, 579  
Monteiro, Lobato, 148  
Montoya, 76, 162, 169, 481  
Moorman, Charlotte, 364  
Morisot, Berthe, 142  
Morais, Frederico, 454  
Mousnier, Mireille, 5  
Muñiz, Vik, 480, 483  
Murilo Mendes, 181, 193, 194  
Murakami, Saburo, 405  
Murnari, Bruno, 289  
Mussolini, Benito, 62, 387

## N

*Nabuco*, 44, 52  
Napoléon, Bonaparte, 77, 89, 580  
Nara Leão, 412  
Narboni, Jean, 322  
Nascimento, Milton, 412  
Nassau, Maurice de, 34  
Nauman, Bruce, 437, 546  
Nehru, 191, 194, 209  
Nelson Perreira dos Santos, 295, 298  
Neri, Louise, 456  
Nery, Ismael, 119, 333  
Neto, Augusto, 480, 483  
Newman, Barbett, 422  
Niemyer, Oscar, 131, 132, 569  
Nietzsche, Fredrich, 191, 196, 486  
Nikolais, Alwin, 333, 341, 532  
Nilo, Peçanha, 294  
Nils, Udo, 436, 437  
Niteroi, 30  
Nitsch, Hermann, 398  
Noguez, Dominique, 306  
Nolde, Emil, 123, 265  
Nunes, Benedito, 98, 163, 166, 484

## O

Oiticica, Hélio, 111, 137, 220, 221, 225, 226, 227,  
229, 230, 239, 241, 243, 245, 248, 249, 251, 253,  
254, 255, 256, 269, 273, 276, 277, 278, 279, 285,  
286, 287, 299, 304, 306, 307, 311, 312, 316, 329,  
333, 338, 339, 346, 354, 355, 377, 379, 383, 395,  
400, 404, 405, 408, 411, 412, 414, 415, 421, 422,  
423, 424, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,  
434, 436, 437, 438, 440, 449, 450, 452, 453, 454,  
480, 488, 539, 543, 544, 559, 564, 572  
Ole, Henrik Moe, 259  
Oliveira, Alberto de, 63  
Omar de Barros Filho, 407  
Ono, Yoko, 304, 364  
Oppenheim, Meret, 142  
Osorio, Carlos, 287  
Otero, Alejandro, 278

Oudaltsova, Nadejda, 142  
Ovide, 195  
Ozu, Yasujiro, 328, 329

## P

Paolini, Julio, 445  
Paik, Nam June, 364  
Pane, Gina, 310, 367, 369  
Pape, Lygia, 20, 119, 136, 137, 138, 167, 212, 217,  
219, 220, 221, 225, 226, 227, 228, 230, 239, 240,  
241, 243, 244, 245, 248, 249, 251, 253, 254, 255,  
256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,  
267, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 278, 283, 284,  
285, 286, 287, 289, 298, 299, 300, 301, 302, 303,  
306, 307, 316, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336,  
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346,  
347, 379, 384, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410,  
411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421,  
422, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 431, 433,  
434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 445, 462, 476,  
477, 478, 480, 488, 498, 499, 500, 501, 521, 522,  
539, 540, 542, 544, 545, 546, 547, 559, 563, 570,  
572  
Popova, Luibov, 141  
Parménide, 344  
Parnet, Claire, 391, 560  
Pascal, Blaise, 485  
Pauvert, Jean-Jacques, 86  
Peçanha, Nilo, 294  
Pechstein, Max, 123  
Pedrosa, Mario, 213, 250, 251, 256, 262, 267, 335,  
407, 408, 411, 442, 567, 568  
Peixoto, Alvarenga, 56  
Penone, Giuseppe, 442, 446  
Pereira dos Santos, 137, 296  
Péret, Benjamin, 181, 183, 188, 202  
Perreira da Silva, 54  
Pétain, Philippe, 393  
Petit, Lucette, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163,  
164, 165, 166, 167, 315, 385, 572  
Petton, Luc, 333  
Pevner, Anton, 348, 246  
Picabia, Francis, 68, 76, 82, 83, 84, 85, 163, 207  
Picasso, Pablo, 68, 121, 135, 151, 169, 170, 171,  
193, 194, 195, 227, 435  
Peirce, Charles Sanders, 336  
Perls, Fritz, 399  
Picchia, Menotti del, 63, 64, 65, 97, 148, 151, 157,  
158  
Pino, Pascali, 445  
Pinto, André Teixeira, 151  
Pistoletto, Michele-Angelo, 446  
Plínio, Salgado, 97, 98  
Pollock, Jackson, 350, 537  
Pontual, Roberto, 29, 91, 279, 372, 568  
Porter, Liliana, 277  
Portinari, Candido, 57, 64, 125, 135, 174, 212  
Post, Frantz, 34

Prado, Paulo, 65, 66, 160  
Prestes, Luis Carlos, 62, 101, 102  
Primoli, Juan Batista, 48

## Q

Quemin, Alain, 500

## R

Rabelais, François, 93, 94  
Ragon, Michel, 132  
Rangel, Alberto 185  
Raysse, Martial, 435, 458  
Reed, Lou, 304  
Elis, Regina, 320  
Regina, Elis, 320  
Reich, Willelhm, 119, 386, 388, 390, 398, 399, 564  
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 85, 466, 468  
Remizov, Alexei, 283  
Renard, Emile, 151  
Renoir, Pierre-Auguste, 85  
Resende, José, 449, 452  
Ribas, Alberto 335  
Richier, Germaine, 193, 211  
Rilke, Rainer Maria, 181  
Rimbaud, Arthur, 52  
Riva, Castleman, 274  
Rocha, Glauber, 137, 226, 227, 295, 296, 297, 298,  
300, 301, 302, 303, 307, 314, 430, 442, 564, 565,  
573  
Rodin, Auguste, 121, 194, 578  
Rodrigues, Dias, 76  
Rodtchenko, Alexander, 283, 348, 271  
Rogério, Duarte, 431  
Rogosin, Lionel, 306  
Rondon, Candido, 103  
Ronsard, Pierre de, 33  
Ropp, Raul, 15  
Roscellini, Roberto, 327  
Rosset, Clement, 486  
Rossi, Maria, 5  
Rothko, Mark, 354, 422  
Roualdès, 329, 381, 536  
Rousseau, Jean-Jacques, 15, 33, 34, 54, 79, 104,  
135, 424, 561, 565, 571, 579  
Rozanova, Olga, 141  
Rubin, William, 92, 267  
Rugendas, Johan Moritz, 34  
Rui, Barbosa, 194  
Rui, Guerra, 296

## S

Saburô, Murakami, 405  
Sacilotto, Luiz, 212, 243  
Sade, Donatien-Alphonse- François de, 378  
Salgado, Plinio, 97

Salomão, Waly, 137, 249  
Samico, Gilvan, 274  
Sanchez Cotan, 405  
Sartre, Jean-Paul, 202, 203, 251, 302, 303, 565  
Satie, Eric, 68, 152  
Saturne, 88, 466, 468  
Schendel, Mira, 277, 281, 289, 290, 449, 450  
Schnabel, Julian, 455  
Schneemann, Carolee 367  
Schmidt-Rottluff, Karl, 123, 265  
Schwarz, Roberto, 98, 303, 565  
Schercher, Herman, 338  
Schmitt, Carl, 208, 209  
Schöffner, Nicolas, 333, 339, 343  
Scorcèse, Martin, 326  
Segall, George, 64, 135, 212, 260  
Segreto, Alfonso, 294  
Serpa, Ivan, 222, 226, 229, 243  
Shakespeare, William, 28  
Siron Franco, 489, 494  
Sitney, Adams, 306  
Skira, Albert, 195  
Slavoj Zitek, 341  
Somoza, 404  
Soto, Jesús Rafael, 278  
Spencer, Herbert, 43, 97, 124  
Staadén, Hans, 30, 31, 458, 464, 506, 508  
Staline, Joseph, 407  
Stella, Frank, 262, 345, 346, 499  
Stepanovna, Varvara, 142  
Suely, Rolnik, 381, 483, 489, 490, 491, 566, 573  
Supervielle, Jules, 201  
Swift, Jonathan, 86

## T

Tanguy, Yves, 179  
Tapiè, Michel, 179  
Tapiès, Michel, 266  
Taunay, Nicolas Antoine, 51  
Teilhard, de Chardin, 443  
Teixeira, Pinto, 151  
Tell, Guillaume, 88, 89  
Telles, 58, 386  
Teixeira, 410, 569  
Tiradentes, 56, 282  
Tonia, Carrero, 412  
Torquato, Neto, 137  
Torrís, Georges, 118  
Trotski, Léon, 408  
Tunga, 453, 454  
Tupi-Guarani, 14, 28, 560, 572  
Tupinamba, 16, 28, 30, 31, 79, 99, 130, 172, 265,  
468, 499, 502, 547, 571  
Tzara, Tristan, 83, 87, 163

## U

Ubaldo, Ribeiro, 110

## V

Valentin, Thomas, 304  
Vantongerloo, Georges, 246  
Varejão, Adriana, 20, 130, 138, 167, 217, 220, 221,  
230, 231, 455, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 464,  
465, 466, 467, 468, 480, 481, 482, 483, 492, 493,  
499, 500, 501, 551, 552, 553, 573  
Vargas, Getulio, 16, 62, 93, 102, 110, 125, 130, 243,  
440  
Vautier, Benjamin, 192, 411, 412, 571  
Vaz de Caminha, 157, 564  
Veloso, 137, 300, 338, 412, 417, 430, 431  
Verissimo, José, 185, 201, 274  
Verlaine, Paul, 52  
Viary, Alex, 295  
Viconti, Eliseu, 248  
Viera, Decio, 77, 315  
Vieira da Silva, Maria Elena, 242  
Villa-Lobos, Heitor, 64, 110  
Villegagnon, Nicolas-Durand de, 30, 32, 79, 166,  
579  
Vinci, Léonardo da, 142  
Visconti, Luchino, 327  
Volpi, Alfredo, 424, 425, 426, 521  
Voltaire, François-Marie Arouet dit, 33, 85, 561  
Voronoff, Serge, 96, 97, 580

## W

Waldberg, Patrick, 204

Warchavchik, Grégori, 131  
Warhol, Andy, 304, 306, 307,  
Watson Macedo, 295  
Watts, Jonathan, 132  
Webb, Michael, 432  
Weiner, Lawrence, 437, 546  
Weiniger, Otto, 344 451  
Weissmann, Charles, 244  
Wells, Luis, 277  
Wigman, Mary, 334, 336, 341, 343, 531  
Wilson, Bob, 333, 532  
Winkler, Hannes, 333  
Winnicott, Donald Wood, 278, 421, 401, 444

## X

Xavier, Ismael, 297, 302

## Y

Yorn, Asger, 284

## Z

Zadig, William, 151  
Zé, Tom, 137  
Zé Toung, Mao, 261  
Zegher, Catherine de, 313, 317, 319, 320, 567  
Zílio, Carlos, 57  
Zorio, Gilberto, 446  
Zurbaran, Francisco de, 405



## TABLE DES MATIERES

<b>TOME 1 .....</b>	<b>3</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>4</b>
<b>RESUME.....</b>	<b>9</b>
<i>Abstract .....</i>	<i>11</i>
<b>MOTS CLEFS .....</b>	<b>14</b>
<b>Introduction – Problématisation – Plan .....</b>	<b>16</b>
1-Introduction.....	16
2- Problématiques.....	20
1° Questions préalables.....	20
2° Question centrale.....	21
<i>Place des femmes artistes brésiliennes dans l'introduction de concepts esthétiques et dans les productions artistiques de l'anthropophagie initiale et postérieure ? .....</i>	<i>21</i>
3 - Plan.....	25
<b>PARTIE 1.....</b>	<b>28</b>
<b>ANTHROPOPHAGIE : ENTRE HISTOIRE, ESTHETIQUE ET IDEOLOGIE ?.....</b>	<b>28</b>
1-Quelles relations entre l'Anthropophagie et l'identité culturelle d'un pays comme le Brésil ? .....	30
<i>Initialement, lors de la "Découverte" .....</i>	<i>30</i>
<i>Rencontre de l'autre, premières représentations de l'anthropophage .....</i>	<i>31</i>
<i>Contrepoint humaniste : Michel de Montaigne.....</i>	<i>33</i>
<i>Continuité dans l'iconographie européenne du mythe du "Bon sauvage" .....</i>	<i>36</i>
<i>Réappropriation de l'anthropophagie, au nom de l'identité brésilienne.....</i>	<i>37</i>
<i>Hybridation et métissage .....</i>	<i>37</i>
<i>Origines coloniales du métissage.....</i>	<i>39</i>
<i>Synchrétisme.....</i>	<i>40</i>
2 - Identité comme construction nationale post coloniale.....	43
<i>Emergence de la notion d'identité nationale avec acculturation et métissages .....</i>	<i>43</i>



<i>Maîtres et esclaves</i> .....	44
<i>Réception houleuse et relations avec l'anthropophagie</i> .....	45
<i>Histoire des Missions : prémices anthropophages</i> .....	49
3 - Question primordiale de l'identité culturelle : Qui suis-je ? .....	52
<i>Complexe néocolonial particulier</i> .....	52
<i>L'influence française est dominante au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	53
<i>Qu'en est-il de l'artiste brésilien au XIX<sup>e</sup> siècle ?</i> .....	55
<i>Recentrage progressif de l'artiste brésilien au début du XX<sup>e</sup> siècle</i> .....	57
<i>Antériorité de la quête d'identité culturelle</i> .....	58
<i>Montée du nationalisme et abolition de l'esclavage</i> .....	60
<i>République "Café avec lait"</i> .....	62
<i>Hétérogénéité ethnique et antagonismes sociaux</i> .....	63
<i>Soubresauts nationalistes et identitaires</i> .....	64
<i>Dépassement des influences artistiques françaises</i> .....	65
<i>La "Semaine d'Art moderne" de São Paulo, février 1922 :</i> .....	66
<i>Première manifestation moderniste</i> .....	66
<i>Le manifeste de la poésie Pau Brasil</i> .....	67
4- Oswald de Andrade : poète fondateur de l'anthropophagie?.....	70
<i>Qui est-il ?</i> .....	70
<i>Approche anthropologique et appropriations de l'anthropophagie</i> .....	71
<i>Cannibalisme réel ou mythique ?</i> .....	72
<i>Mythe fondateur : relation à l'autre</i> .....	74
<i>Capacité d'assimilation des ex-cannibales tupinamba :</i> .....	75
<i>Relation immanente à l'altérité des tupinamba :</i> .....	76
<i>Élément déclencheur : la peinture de Tarsila do Amaral</i> .....	78
<i>Le Manifeste anthropophage du 1<sup>er</sup> mai 1928</i> .....	78
<i>Primitivisme et indianisme ?</i> .....	80
<i>Diffusion littéraire de l'anthropophagie : Mario de Andrade</i> .....	82
<i>Anthropophagie et Cannibales dadaïstes ? Droits d'auteur dadaïste ?</i> .....	84

<i>La revue Cannibale et la dénonciation du colonialisme</i> .....	86
<i>Anthropophagie et Surréalisme</i> .....	89
5- <i>Autonomie de l'esthétique anthropophage ?</i> .....	92
<i>Mimétisme ? Digestion ? Dérision ?</i> .....	92
<i>Arme défensive et construction identitaire</i> .....	96
<i>La Revue de l'Anthropophagie : la lutte contre le nationalisme</i> .....	98
<i>Modernisme nationaliste et fermeture</i> .....	100
<i>Rayonnement de l'idéologie anthropophage :</i> <i>Séduction/attraction/intégration/unification</i> .....	101
<i>Contexte initial défavorable</i> .....	102
<i>Naissance controversée</i> .....	102
<i>Métaphore agressive mais fédératrice</i> .....	104
<i>Appropriation idéologique par Oswald de Andrade</i> .....	105
<i>L'anthropophagie comme idéologie fédératrice : Recentrage identitaire et dépassement de la modernité importée</i> .....	108
<i>Dénominateur commun pour l'intégration de l'immigration massive et récente</i> .....	109
<i>Le dépassement régionaliste</i> .....	110
<i>Disparition du noyau initial</i> .....	112
<i>Postérité ?</i> .....	113
6- <i>Place de l'appropriation anthropophage</i> .....	114
<i>Quelles appropriations anthropophages ?</i> .....	114
<i>Appropriations multiples dans le champ artistique</i> .....	115
- <i>Appropriations de références à des anthropologues : Totem et tabou, Pensée archaïque et prélogique, etc.</i> .....	116
<i>Appropriations de références à des psychanalystes : Freud (Totem et tabou), Ferenczi, Jung, etc.</i> .....	118
<i>Appropriations de ces références par Oswald de Andrade</i> .....	120
7- <i>Pau –Brasil : prémices esthétiques de l'anthropophagie initiale ?</i> .....	123
<i>Manifeste de la poésie Pau Brasil en 1924</i> .....	123
- <i>Le retour au primitivisme du Manifeste anthropophage de 1928</i> .....	124

<i>Distanciements idéologiques de l'anthropophagie.....</i>	<i>127</i>
<i>La décolonisation et l'identité : Parallèles avec Frantz Fanon et Aimé Césaire .....</i>	<i>128</i>
<i>Dépassement du nationalisme par l'appropriation et l'hybridation .....</i>	<i>130</i>
<i>Revendication de l'hybridation comme pratique fondamentale : la réinvention permanente .....</i>	<i>131</i>
<i>Décloisonnement dans l'architecture .....</i>	<i>133</i>
<b>8 - Place des femmes artistes dans l'anthropophagie ? Rappel du rôle fondateur de Tarsila do Amaral.....</b>	<b>135</b>
<i>Réduction contestable de l'anthropophagie artistique fondée par Tarsila do Amaral.....</i>	<i>135</i>
<i>Tarsila do Amaral : Prototype de l'artiste femme anthropophage.....</i>	<i>136</i>
<i>Notions organiques introduites par Tarsila : l'organique, la métamorphose, l'hybride.....</i>	<i>137</i>
<b>9 - Réactualisation de l'anthropophagie dans la deuxième moitié du XXe siècle.....</b>	<b>139</b>
<i>Renouveau anthropophage pendant la dictature (1964-1984).....</i>	<i>139</i>
<i>La filiation de Oswald de Andrade : réactualisation de l'anthropophagie féminine.....</i>	<i>139</i>
<b>PARTIE 2.....</b>	<b>142</b>
<b>CONTINUITÉ ANTHROPOPHAGE : ANITA MALFATTI/TARSILA DO AMARAL/MARIA MARTINS .....</b>	<b>142</b>
<b>1-Réflexion préalable sur la situation des femmes artistes dans l'histoire de l'art ? .....</b>	<b>144</b>
<i>Prémices difficiles : D'Artemisia Gentileschi à Anita Malfatti et Tarsila do Amaral.....</i>	<i>144</i>
<b>2-Anita Malfatti (São Paulo 1889-1964) .....</b>	<b>146</b>
<i>Appropriations expressionnistes.....</i>	<i>146</i>
<b>3-Tarsila do Amaral (1886-1973).....</b>	<b>153</b>
<i>Formation en France.....</i>	<i>153</i>
<i>Evolution pré-anthropophage.....</i>	<i>154</i>
<i>Evolution ultérieure et permanence anthropophage.....</i>	<i>155</i>
<b>4-Recentrage apporté par Lucette Petit sur la place centrale de Tarsila do Amaral.....</b>	<b>158</b>
<i>Redécouverte de l'identité brésilienne par Anita Malfatti et Tarsila do Amaral .....</i>	<i>158</i>
<i>Tarsila do Amaral : Peintre de sa terre.....</i>	<i>160</i>
<i>Ressourcement de Tarsila : le Minas Gerais et l'Aleijadinho.....</i>	<i>161</i>
<i>Structuration de l'esthétique pré-anthropophage chez Tarsila do Amaral .....</i>	<i>162</i>

<i>Continuité fondatrice chez Tarsila do Amaral</i> .....	165
<i>Métamorphose et astre nourricier</i> .....	167
<i>Pindorama : Société utopique et matriarcale</i> .....	168
5-Tarsila do Amaral : figure fondatrice de l'anthropophagie féminine.....	170
<i>Démarche anthropophage de Tarsila do Amaral : L'Abaporu</i> .....	170
<i>L'appropriation plastique et formelle du Cubisme et du Futurisme de la période Pau-Brasil</i> .....	171
<i>La dimension organique de la période Anthropophage</i> .....	171
<i>Les autres notions anthropophages : l'organique, la métamorphose, la fusion,     l'hybridation, l'incorporation, la gestation, la renaissance, l'onirique et l'inconscient</i> .....	172
<i>L'appropriation de la psychanalyse</i> .....	173
6-Permanence de la démarche anthropophage chez Tarsila do Amaral .....	175
<i>Invalidation des réductions partiales à l'endroit de Tarsila do Amaral</i> .....	175
<i>Permanence des paysages anthropophages</i> .....	175
<i>Permanence des Bichos anthropophages</i> .....	176
<i>Ultimes peintures anthropophages</i> .....	177
7-Continuité anthropophagique entre Tarsila do Amaral et Maria Martins.....	179
<i>Appropriation par la sculpture</i> .....	179
<i>Démarche anthropophage</i> .....	182
<i>La notion anthropophage centrale chez Maria Martins : la métamorphose</i> .....	183
<i>Sculpture à la cire perdue : écriture sculpturale automatique</i> .....	188
<i>Erotisme féminin</i> .....	190
<i>Métamorphose séquentielle du cri en chant</i> .....	191
<i>Erotisme féminin: mante religieuses ou anthropophage ?</i> .....	197
<i>L'Impossible : archétype anthropophage</i> .....	200
<i>L'Impossible Métaphore d'Adam et Ève</i> .....	206
<i>Alexandre Kojève/Maria Martins: Néocolonialisme et anthropophagie</i> .....	209
<i>Résurgences des Bichos anthropophages</i> .....	211
<i>Marginalisation finale</i> .....	212

<i>Synthèse de la première période de l'anthropophagie féminine.....</i>	<i>215</i>
<b>PARTIE 3.....</b>	<b>218</b>
<b>RESURGENCE ANTHROPOPHAGE (1959-2014).....</b>	<b>218</b>
<b>Quelles continuités entre le noyau initial et cette résurgence anthropophage ? Quelles continuités entre Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Maria Martins et Lygia Clark, Lygia Pape, Anna-Maria Maiolino et Adriana Varejão ?.....</b>	<b>218</b>
<b>1-RESURGENCE DU RHIZOME ANTHROPOPHAGE ?.....</b>	<b>220</b>
1- Pourquoi un rhizome anthropophage ?.....	220
<i>Relations avec le noyau fondateur ?.....</i>	<i>221</i>
2- PRESENTATIONS SUCCINTES.....	223
1) <i>Lygia Clark.....</i>	<i>223</i>
<i>Démarche.....</i>	<i>224</i>
2) <i>Lygia Pape.....</i>	<i>226</i>
<i>Démarche.....</i>	<i>227</i>
3) <i>Anna Maria Maiolino.....</i>	<i>230</i>
<i>Démarche.....</i>	<i>231</i>
4- <i>Adriana Varejão: benjamine anthropophage.....</i>	<i>231</i>
<i>Démarche.....</i>	<i>232</i>
<b>2-ANALYSES DES DEMARCHES ANTHROPOPHAGES.....</b>	<b>234</b>
Préambule.....	236
<i>1<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques d'appropriations.....</i>	<i>236</i>
<i>2<sup>e</sup> Anthropophagie= problématiques de l'altérité.....</i>	<i>236</i>
<i>3<sup>e</sup> Anthropophagie = problématiques du corps.....</i>	<i>237</i>
<i>4<sup>e</sup> Anthropophagie = Postmodernité/Actualité contemporaine.....</i>	<i>237</i>
<i>Articulations transversales.....</i>	<i>237</i>
<b>1-Néo-concrétisme et appropriations expérimentales.....</b>	<b>240</b>
1-Dépassement de l'art concret.....	240
<i>Groupe Front.....</i>	<i>240</i>
<i>Dépassement brésilien des dualités entre le corps et l'esprit, entre le sensoriel et intellectuel, entre l'œil et l'esprit.....</i>	<i>241</i>

<i>Dépassement du statut de l'artiste néo colonisé.....</i>	<i>242</i>
<i>Développement des institutions et du marché de l'art brésiliens.....</i>	<i>243</i>
<i>Groupes constructivistes Front et Rupture.....</i>	<i>244</i>
<i>Divorce carioca avec le Concrétisme.....</i>	<i>244</i>
2-Le Manifeste du Néo-concrétisme de 1959: l'œil "corps" contre l'œil "machine" .....	247
<i>Œuvres : Organismes vivants.....</i>	<i>247</i>
3-Phénoménologie – expérimentation – décloisonnement.....	249
<i>La sensorialité multiple.....</i>	<i>249</i>
<i>Appropriation de la phénoménologie de la perception : lumière transversale.....</i>	<i>250</i>
<i>Dépassements de la Gestalt et de l'Existentialisme.....</i>	<i>252</i>
4-Art de la phénoménologie de la perception et politique du corps .....	254
<i>Art poly sensoriel et transgressif.....</i>	<i>256</i>
<b>2- APPROPRIATIONS GRAPHIQUES.....</b>	<b>260</b>
1-Appropriations graphiques de Lygia Pape.....	260
<i>Appropriation de la musicalité graphique de Paul Klee.....</i>	<i>260</i>
<i>Xylographies transgressives: Tissages, 1956-59.....</i>	<i>262</i>
<i>Appropriation des influences fondatrices.....</i>	<i>264</i>
<i>Appropriation par Lygia Pape de la xylographie d'Oswald Goeldi.....</i>	<i>265</i>
<i>Amazonie : références anthropophages à Oswaldo Goeldi.....</i>	<i>267</i>
<i>Tissages et digestion anthropophage de Josef Albers .....</i>	<i>269</i>
<i>Graver n'est pas peindre .....</i>	<i>270</i>
<i>Ligne organique et mort du plan chez Lygia Clark et Lygia pape .....</i>	<i>272</i>
2-Appropriations graphiques par Anna-Maria Maiolino .....	275
<i>Appropriation de la xylographie.....</i>	<i>275</i>
<i>Exil à New-York et découverte de l'eau-forte.....</i>	<i>279</i>
<i>Objets d'impression .....</i>	<i>279</i>
<i>Les trous noirs.....</i>	<i>281</i>
<i>Sculpter le dessin : le dessin-objet.....</i>	<i>282</i>
<i>Appropriation du Concept d'espace anatomique ?.....</i>	<i>283</i>

3- Appropriation du livre d'artiste .....	285
<i>Digestion du livre d'artiste par Lygia Pape</i> .....	285
<i>Livres concrets des frères Augusto et Haraldo de Campos</i> .....	286
<i>Dépassement du livre d'artiste par Lygia Pape</i> .....	286
<i>Livre assemblage/livre installation :</i> .....	287
4- Appropriation du Livre par Anna-Maria Maiolino.....	290
<i>Livre comme espace</i> .....	290
<i>Livre-passage dans le temps</i> .....	291
<i>Livre Trajectoire (1975)</i> .....	292
<i>Dislocation linguistique du sujet ? Mot-chose ou mot-sujet ?</i> .....	293
<b>3-APPROPRIATION ANTHROPOPHAGE DU CINEMA ET DE LA VIDEO .....</b>	<b>296</b>
1- Le "Cinema Novo" : cinéma anthropophage .....	296
<i>Situation antérieure au Cinéma Novo</i> .....	296
<i>L'avènement du "Cinema Novo"</i> .....	297
2-Lygia Pape : appropriation du "Cinema Novo" .....	299
<i>Itinéraire</i> .....	299
<i>Mange-Moi ! : Gourmandise ou luxure ?</i> .....	303
<i>Cinéma et politique : Sables chauds – Vampirou – Nos parents fossiles</i> .....	303
3- Films et vidéos anthropophages d'Anna-Maria Maiolino .....	305
<i>Performances/installations/films expérimentaux</i> .....	305
<i>L'exil new-yorkais comme déclencheur</i> .....	305
<i>Films expérimentaux Dedans-Dehors (Anthropophagie)</i> .....	306
<i>La vidéo-performance comme arme politique et féministe</i> .....	307
<i>L'art du silence</i> .....	308
<i>Dedans et dehors : la politique minimaliste</i> .....	308
<i>Contenus anthropophages</i> .....	310
<i>X et Y, autres films anthropophages ?</i> .....	312
<i>Film sur les disparus</i> .....	313
<i>Appropriation de l'image fixe séquentielle</i> .....	313

<i>Devenir hasardeux</i> .....	314
<i>Présences flexibles</i> .....	315
<i>Œil camera</i> .....	317
<b>TOME 2</b> .....	<b>322</b>
<b>4- APPROPRIATIONS DU CORPS</b> .....	<b>324</b>
1-Ballets néo-concrets .....	324
<i>Ballet : expérience visuelle</i> .....	324
<i>Généalogie moderniste : Appropriation des ballets de Kazimir Malevitch, de Fernand Léger et d'Oscar Schlemmer</i> .....	325
<i>Précédents sud-américains</i> .....	326
<i>Démarche spécifique : corps/espace/lumière/musique</i> .....	327
<i>Transgression de la "Danse-Théâtrale"</i> .....	328
<i>Indépendance danse/musique</i> .....	329
<i>Refus du "Monstre cybernétique"</i> .....	331
2- Du ballet, "Non-objet" néo-concret.....	333
<i>Rencontres entre Néo-concrétisme et Minimalisme ?</i> .....	333
<i>Du "Non-objet" à l'œuf anthropophage</i> .....	334
<i>Corps : moteur de l'œuvre ?</i> .....	334
<i>Corps occulté</i> .....	335
<i>Un nouvel être dansant</i> .....	335
<i>Un tout organique</i> .....	336
<i>Confrontations entre les œuvres néo-concrètes et les œuvres minimalistes</i> .....	337
<i>Ethnocentrisme fâcheux</i> .....	338
3- Lygia Clark : Appropriation de la participation (des corps) du public.....	340
<i>Entité organique : les Bichos</i> .....	340
<i>Sollicitation et activation du spectateur</i> .....	341
<i>L'art préhistorique, le rituel</i> .....	342
<i>Peintures de sable des Navajos : idéologie primitiviste</i> .....	342
<i>Pseudo rituel de Pollock</i> .....	344



<i>Contrepoint de Lygia Clark</i> .....	344
<i>Réappropriation des rituels afro-brésiliens du Candomblé</i> .....	345
<i>Ancrage afro-brésilien de Lygia Clark</i> .....	346
<i>Parallèle d'appropriation du Candomblé avec Hélio Oiticica</i> .....	347
<i>Appropriations ultérieures du Candomblé par Lygia Clark</i> .....	347
<i>Réintégration brésilienne du rituel selon Lygia Clark</i> .....	348
4- Les "Cheminants" : texte capital.....	349
<i>Importance centrale du corps</i> .....	349
<i>Œuvres charnières</i> .....	350
<i>L'expérience du "faire" comme prélude à la "proposition"</i> .....	350
<i>"Dé-fétichisation" de l'œuvre par l'expérience du faire</i> .....	351
<i>Nouvelle perception de la relation : artiste/œuvre/autre/monde</i> .....	352
<i>Pensée de la relation selon Edouard Glissant</i> .....	353
<i>Pensée du corps</i> .....	354
<i>Quelles relations avec le Body Art ?</i> .....	355
<i>Quelles influences du Body Art et du féminisme dans l'art ?</i> .....	359
<i>Distances avec le Body Art chez Lygia Clark</i> .....	361
5- Relations œuvre /spectateurs : les propositions sensorielles.....	363
<i>Faire œuvre</i> .....	363
<i>Nostalgie du corps : 1<sup>e</sup> propositions sensorielles</i> .....	364
<i>Série "Habit-Corps-Habit" : Le Je et le Tu, la Césarienne, 1967</i> .....	365
<i>Bréviaire du corps</i> .....	366
<i>Série des Masques sensoriels : Masques Abîmes</i> .....	367
<i>Association du visuel et du tactile</i> .....	368
<i>La relation contrariée par le filtre, le masque, l'enveloppe</i> .....	368
<i>Relations de pouvoir</i> .....	369
<i>La Maison est le corps, 1968</i> .....	371
<i>Série des Architectures biologiques : Œuf-Suaire (1968)</i> .....	371

<i>L'incorporation anthropophage : propositions Nounou Anthropophagique et Cannibalisme (1973)</i> .....	372
<i>Déni persistant de l'anthropophagie</i> .....	373
6- Appropriations de l'antipsychiatrie de Ronald Laing .....	375
<i>Lygia Clark et l'antipsychiatrie</i> .....	375
<i>Appropriation de l'anti-Œdipe : Contexte propice</i> .....	378
<i>Rupture avec l'orthodoxie freudienne et appropriation du désir</i> .....	380
<i>Appropriation de l'Anti-Œdipe par Lygia Clark</i> .....	381
<i>Appropriations du "désir machiné" et du "sexe non humain"</i> .....	382
<i>Appropriation de l'art-thérapie par Clark</i> .....	384
<i>Relations entre le "rhizome" et les "propositions" de Lygia Clark</i> .....	386
<i>Préoccupations libératrices chez Lygia Clark</i> .....	388
7- Confrontations entre Lygia Clark et l'Actionnisme viennois d'Otto Muehl.....	390
<i>L'AOO (Aktionsanalytische Organisation) et ses références</i> .....	390
<i>La révolution sexuelle selon Wilhelm Reich</i> .....	391
<i>Gestalt Thérapie</i> .....	391
<i>Analogie Otto Muehl/Karin Lambrecht</i> .....	392
<i>Distance entre Lygia Clark et Otto Muehl</i> .....	392
<i>Relativisation de l'influence de l'antipsychiatrie sur Lygia Clark</i> .....	392
<i>Parallèle entre Lygia Clark et Fluxus</i> .....	393
<i>Appropriation anthropophage ou influence directe du Body art chez Clark ?</i> .....	394
8- Appropriation des "propositions sensorielles" de Lygia Clark.....	396
<i>Digestion par Lygia Pape</i> .....	396
<i>Digestion de la performance gutai de Saburo Murakami par Lygia Pape : L'œuf, 1968</i> ....	397
9- Le corps collectif dans la performance par Lygia Pape : <i>Divisor</i> , 1968.....	398
<i>Contexte : le putsch et la dictature militaire (1964-1985)</i> .....	398
<i>Résistances néo-concrètes et néo-anthropophages à la dictature militaire</i> .....	400
<i>1968 au Brésil : "Marche des 100.000", Acte institutionnel n°5", guérilla urbaine et artistique</i> .....	402

<i>Autres tactiques néo-anthropophages de guérilla artistiques</i> .....	405
<i>Appropriations de l'œuvre sans auteur chez Lygia Pape, Lygia Clark et Hélio Oiticica</i> .....	406
<i>Confrontations de Christo, Serra et Pape</i> .....	409
<b>5-APPROPRIATIONS DU VOLUME ET DE L'ESPACE</b> .....	<b>413</b>
1-Appropriation de l'espace néo-concret .....	413
<i>Manifeste du Néo-concrétisme et passage au volume en 1959</i> .....	413
<i>Intégration de l'espace plastique à l'espace réel</i> .....	414
<i>Abandon de la peinture et passage au volume</i> .....	415
<i>Appropriation d'Alfredo Volpi par Lygia Pape</i> .....	416
<i>Volpi : faux autodidacte et anthropophage patenté ?</i> .....	417
<i>Murs reliefs: Le Livre du Temps (1961), Le Livre de Lumière, Nuit &amp; Jour (1963)</i> .....	418
<i>Bichos, Bolides et Boîtes : Volumes organiques</i> .....	418
2-Appropriation de l'installation comme "l'œuvre totale" dans les Labyrinthes.....	422
<i>Manifestations environnementales et pénétrables</i> .....	422
Appropriation d'Archigram : Du Pénétrable à l'Eden -- Nids et Livings Pods.....	424
<i>Appropriation du Land-Art : Rendre la terre à la terre</i> .....	425
3- Lygia Pape : Séries d'assemblages et d'installations .....	427
<i>Défense de l'Amazonie</i> .....	427
<i>Digestion du Nouveau Réalisme et du Minimalisme</i> .....	427
<i>Appropriations tardives de Wolfgang Laib, de Nils Udo et de Jeff Koons</i> .....	429
<i>Installations éminemment anthropophages : Cloaque et Manteaux Tupinambas</i> .....	429
<i>Carandiru</i> .....	430
<i>New House</i> .....	431
4- Installations anthropophages d'Anna-Maria Maiolino.....	433
<i>Monument pour être affamé</i> .....	433
<i>Entre les vies</i> .....	434
<i>Retour à l'installation par empreintes et accumulations</i> .....	437
<i>Digestion anthropophage de l'Arte Povera</i> .....	437
<i>Archaïsme et identité</i> .....	439

5 -Travail, matière et temps – comme expérience .....	440
<i>Masse et travail</i> .....	440
<i>Fin de l'œuvre</i> .....	441
<i>Ethique de la quantité</i> .....	442
<i>Fabrication pure</i> .....	444
<i>Fruits étranges d'un travail rhizomique</i> .....	444
<i>Jardin abstrait</i> .....	445
6 - Installations transgressives d'Adriana Varejão.....	447
<i>Au départ, un retour à la peinture de chevalet</i> .....	447
<i>Appropriation initiale du baroque colonial du Minas Gérais</i> .....	447
<i>Appropriation des Azulejos, comme motif colonial vernaculaire</i> .....	448
<i>Appropriation anthropophage de l'azulejo</i> .....	449
<i>Appropriation anthropophage de la "Combine painting"</i> .....	450
<i>Appropriation des "Concepts spatiaux" de Lucio Fontana</i> .....	451
<i>Les matériaux sont brutalisés, martyrisés. L'hésitation, la mesure, l'allusion sont inconnues de l'Italien</i> .....	452
<i>Installations d'Adriana Varejão : "Chambre d'échos", Fondation Cartier, Paris, 18 mars – 5 juin 2005</i> .....	454
<i>Références et filiation anthropophages</i> .....	456
<i>Esthétique de la relation</i> .....	457
<i>Incompréhension ou européocentrisme ?</i> .....	458
<i>Adriana Varejão : néo anthropophage/néobaroque</i> .....	459
Synthèse de la résurgence anthropophage .....	460
<b>REFLEXION SUR UN SIECLE D'ANTHROPOPHAGIE FEMININE DANS L'ART BRESILIEN : ACTUALITE ET PERTINENCE ?.....</b>	<b>463</b>
1- Préambule .....	465
<i>Choix des artistes, des périodes et des œuvres</i> .....	465
<i>Difficultés inhérentes dues au choix du sujet de la recherche :</i> .....	465
2 - Pertinence dans l'existence de ce courant féminin anthropophage.....	467
<i>Femmes-artistes à l'origine de l'anthropophagie</i> .....	467

<i>Femmes-artistes à l'origine de notions anthropophages persistantes</i> .....	467
<i>Persistence de ces notions actualisées à travers l'adoption de nouvelles démarches et pratiques artistiques</i> .....	468
<i>Influences subies, modélisation ou émancipation anthropophage ?</i> .....	469
<i>Situation défavorable mais assumée</i> .....	470
<i>Permanence dans le contexte postmoderne</i> .....	470
<i>Démarche libératrice étrangère aux simulacres postmodernes</i> .....	471
<i>Appropriationnisme postmoderne ou Anthropophagie authentique chez Adriana Varejão ?</i> .....	472
<i>Retour à Abaporu</i> .....	473
<b>3 - Actualité de l'anthropophagie féminine</b> .....	475
<i>Descente anthropophagique actualisée dans la mondialisation</i> .....	475
<i>Pindorama matriarcal : cœur de l'anthropophagie féminine</i> .....	476
<i>Altérité paradoxale par l'anthropophagie féminine : .....</i>	477
<i>La force majeure du sujet néo-anthropophage : .....</i>	478
<i>L'Anthropophage et le barbare technicisé postmoderne</i> .....	479
<i>Anthropophagies Zombies ?</i> .....	481
<i>Dépassement de la postmodernité obsolète par Adriana Varejão</i> .....	484
<b>Conclusion</b> .....	489
<b>ANNEXES</b> .....	496
<b>PLANCHES D'ILLUSTRATIONS</b> .....	496
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	547
OUVRAGES, MONOGRAPHIES .....	549
Catalogues d'Exposition .....	557
Articles .....	558
Colloques.....	565
Thèses.....	566
<b>TEXTES REPERES</b> .....	568
<b>Manifeste Poésie Bois Brésil, 1924</b> .....	570

<b>Manifeste anthropophage, 1928.....</b>	<b>571</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>575</b>
<b>INDEX DES NOMS PROPRES .....</b>	<b>578</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>587</b>