



HAL
open science

Nid de frelons : neuf temps pour neuf atlas : histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)

Carolina Ruoso

► **To cite this version:**

Carolina Ruoso. Nid de frelons : neuf temps pour neuf atlas : histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011). Héritage culturel et muséologie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H059 . tel-01844404

HAL Id: tel-01844404

<https://theses.hal.science/tel-01844404>

Submitted on 19 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Carolina RUOSO

Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art

Sous la direction de M. le Professeur Dominique Poulot

**NID DE FRELONS. NEUF TEMPS POUR NEUF ATLAS. HISTOIRE D'UN
MUSÉE D'ART BRÉSILIEN (1961-2011)**

Paris, 2016

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE



**NID DE FRELONS. NEUF TEMPS POUR NEUF ATLAS.
HISTOIRE D'UN MUSÉE D'ART BRÉSILIEN (1961-2011)**

Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art

Sous la direction de M. le Professeur Dominique Poulot

Traduit du portugais (Brésil) par Julien Zeppetella

Jour de la soutenance : 28 novembre 2016

Lieu de soutenance : INHA

Membres du Jury :

Dominique Poulot, Professeur,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Directeur de Thèse

Béatrice Joyeux-Prunel,
Maître de Conférences HDR,
Ecole normale supérieure

Jesus Pedro Lorente Lorente, Professeur,
Universidad de Zaragoza
Rapporteur

Ana Paula Simioni, Professeur,
Universidade Sao Paulo

Manuelina Maria Duarte Cândido, Professeur,
UFG - Universidade Federal de Goiás
Rapporteur

REMERCIEMENTS

À la Terre-Mère, pour l'énergie vitale des quatre éléments. Au cercle de femmes, pour la grandeur des chants des nuits de pleine lune. Aux *cirandas* et aux rondes de *brincantes*, aux Indiens qui m'ont enseigné la force du Toré. À maman Oxum. Aux maîtres de la culture et de la vie, pour le savoir tant de fois transmis. Aux sorcières, pour leur force guerrière. Aux griots, pour l'astuce des récits. Aux nomades, aux *retirantes*, à ceux qui m'ont transmis le pouvoir et la richesse des voyages, des déplacements et des migrations. Aux migrants, qui m'ont enseigné, dès la plus tendre enfance, la valeur de la circulation des savoirs et les défis d'être étrangère. Aux voyageurs, qui m'ont montré les sens de la mémoire pour les exilés. À mes ancêtres, aux plus vieux, pour m'avoir fait cadeau du courage de l'amour.

À ma famille, mon père et ma mère, pour tout leur amour, pour les conseils, pour la confiance qu'ils ont déposée dans le potentiel créatif de mes rêves, pour avoir pris soin de mes ailes et m'avoir présenté un monde pour voler. Un grand merci, maman et papa ! Vous êtes mes références en ce qui concerne le goût pour les études et le désir de liberté. Aux grands-mères Rosa et Ivone (et aux grands-pères Domingos et Affonso, *in memoriam*), pour l'accueil chaleureux, pour l'émerveillement, pour l'admiration et l'affection, sentiments qui nous font continuer dans les moments de doute. Vos trajectoires de vie sont des exemples qui nous aident à faire notre propre chemin. Aux oncles et tantes, pour les mots d'encouragement, pour croire en nous et nous soutenir à tout moment. Aux cousins, qui tout comme nous, sont dans cette vie des études et du travail. Merci pour avoir partagé nos luttes, et pour votre soutien. Un remerciement particulier à l'oncle Charles pour m'avoir présenté l'art postal et m'ouvrir les portes des mondes de l'art, ainsi que pour tous ses messages d'encouragement. À mes frères Leonardo, Alexandre et Daniel, pour leur patience, leurs conseils, comme celui de ne pas accepter les étiquettes ou les stigmates, et pour me parler de l'importance d'être disposée à vaincre ses propres fantômes. Il semble que j'ai réussi à les écouter, à prendre leurs conseils au sérieux, et je les en remercie maintenant. Spécialement mon frère Alexandre, avec qui j'ai discuté pendant des heures sur les questions de cette

recherche. Tu as été extrêmement généreux, dédié et attentionné. « *Positive vibration* » à tous. Aux neveux et aux nièces, vous êtes merveilleux ! Chères belles-sœurs, un grand merci pour avoir été présentes au long de ce parcours, pour être ces femmes qui vont à la lutte. Un remerciement tout spécial à Izabelly (*in memoriam*), toujours admirative de ceux qui choisissaient les études comme possibilité de vie. Ma chérie, ton enchantement et ta persévérance me manquent. À mon beau-frère et mes beaux-parents, pour leur patience, pour la compréhension de mon absence, et pour m'avoir toujours soutenu. Mes remerciements sincères.

À Marcílio, avec qui j'ai partagé ma vie pendant 16 années, temps durant lequel nous nous sommes soutenus mutuellement, et je t'en remercie. Je te remercie aussi pour les encouragements dans les moments les plus critiques, pour ton soutien et ta confiance sur la qualité de cette recherche qui allait être menée, pour avoir cru en la possibilité de la bourse de la Capes. Merci pour le temps prit pour discuter à propos des musées, de l'art et du patrimoine culturel, lorsque cela a été nécessaire. Je te remercie aussi pour les conversations sur l'école de Chicago et le pragmatisme, entre autres moments enrichissants de dialogue durant ce processus d'écriture.

À mon amour le plus précieux, mon fils aimé, mon Rudá, je n'ai qu'à remercier pour ta présence dans nos vies. Pour ta capacité à éveiller en moi la persévérance, le dévouement et la détermination. À toi qui m'as montré combien je m'efforçais dans les études, même quand je ne voulais pas y croire. Ta poésie m'a fait confier dans les trames que je tissais. Pour la compréhension vis-à-vis de mon temps d'absence, temps loin de toi, sans parc, sans plages, sans piscine, sans atelier de papier recyclé, montages et autres bricolages que nous aimons tant inventer ensemble. Merci pour tout.

À mes amis et amies, cette grande famille d'affects que j'ai reçue, vous avez tous été fondamentaux durant ce chemin. Je vais commencer par les plus anciens, ceux que je connais depuis toujours, comme la chère Emérita, une sœur avec qui j'ai partagé toutes les découvertes du chemin pour devenir femme. Ce remerciement s'étend aussi à toute ta famille. Aux amis et amies du temps de l'ETFCE, vous avez pu durant tout le parcours de cette écriture, me montrer un miroir, quand on me demandait quelles étaient les qualités qui me faisaient être Caroline. Vous m'avez aidé à avoir confiance dans les choix que j'ai faits, à reconnaître mon style, les formes qui m'habitent depuis les plus vieux temps. Merci Cellina, Gustavo, Aline Almeida, Talles et Vaneza. Je vous

remercie aussi pour la constante présence, même si parfois distante dans la spatialité, mais toujours proche en amitié.

Aux proches du temps de l'université, avec qui j'ai appris à être historienne, à vivre les mondes de l'art et des musées, et avec qui j'ai partagé les expériences des mouvements étudiants : Josiane, Adolfo Júnior, Cassundé, Mônica Ribeiro, Giovana, Juliana, Rita, Adoniram, Amanay, João Paulo, Tayrone, Paulinho, Aspásia, Gisele Girassol, et les socio-poètes, Rebeca, Sandra, Toño, Shara, Hercilene, Leleu, ainsi que les internes du Patio, Fabiano, Andréa (*in memoriam*), Eduardo et Paulo. Aux professeurs de l'université, Fred, Ivone, Adelaide, Meize, Régis, Funes, Simone et Almir, pour m'avoir enseigné la valeur de l'engagement politique dans la pratique de l'historien, et pour m'avoir montré l'importance de la circulation dans la formation professionnelle. À cette époque je ne pouvais même pas imaginer que j'allais circuler internationalement. Merci beaucoup !

Je remercie, au nom du professeur Régis Lopes Ramos, les travailleurs du musée du Ceará, et tous les collaborateurs, pour l'opportunité de participer du Lamu (Laboratoire de muséologie), et aux activités développées par le centre éducatif du MUSCE. C'est dans ce musée que mon intérêt pour l'histoire des musées et du patrimoine est devenu une possibilité de recherche. Je vous laisse ici mes remerciements. La participation aux cours de la professeure Sandra Petit, maîtresse de la vie, a été fondamentale dans la construction des notions de collaboration et de participation comme méthode structurante des propositions conceptuelles des processus curatoriaux que je travaille en tant que gestionnaire, et qui sont aussi présents dans les choix des récits qui font partie de l'élaboration des questionnements de cette thèse. La thèse collective sur le labyrinthe comme métaphore de l'éducation, proposée par les internes du Patio, a été pour moi une merveilleuse expérience de formation, avec laquelle j'ai pu cohabiter durant mes premières années d'étude d'histoire, quand j'ai pu expérimenter dans la pratique des possibilités innovatrices en éducation et en muséologie. Je suis reconnaissante envers tous les acteurs impliqués dans la construction de ces possibilités, un grand merci pour toute ma vie.

À Recife, je tiens à remercier le professeur Antônio Paulo Rezende, maître de la vie, pour avoir accueilli la proposition de recherche sur l'histoire d'un musée, lorsque de nombreux enseignants d'histoire ne comprenaient pas que les musées pouvaient être

des objets de recherche pour l'historien. De nombreuses fois, on m'a conseillé de réaliser mes recherches en éducation sur l'enseignement de l'histoire ou des arts, on m'a questionné de nombreuses fois à ce sujet. Antônio Paulo Rezende a défendu l'importance de la recherche que j'ai développée lors de mon master sur le musée du Ceará, en histoire des musées et du patrimoine. Merci pour la confiance, la motivation et pour les dialogues toujours encourageants. Je remercie aussi Natália, Cristiana, Gleyce et Joana, pour nos dialogues permanents sur les mondes de l'art. Vous faites partie du processus d'élaboration de cette thèse. Merci beaucoup pour partager avec moi vos rêves et vos connaissances, continuons à élargir les réseaux sur une écriture de l'histoire de l'art en dehors de l'axe. À Fortaleza, aux collègues du Laphista et de la galerie Antônio Bandeira : Anderson, Milton, Paula et Mariana, qui ont aussi contribué à ce débat sur l'écriture d'histoires plurielles et à partir de nos lieux. J'ajoute à ce groupe les chercheurs Delano et Gerciane, ainsi que la professeure Glória Diógenes, membre fondatrice du RAIU (Réseau luso-brésilien d'art et d'intervention urbaine).

Un grand merci aussi à tous les collègues et amis des mondes des musées et de l'art, qui ont bien voulu me recommander pour le processus de sélection du doctorat : Simone Flores Monteiro, Cristina Holanda, Fátima Mesquita, Mário Chagas, Régis Lopes, Antônio Paulo Rezende, Manuelina, Cristiana Tejo et Jacqueline Medeiros. À tous ceux que j'oublie à ce moment, je m'excuse si je n'ai pas cité leur nom. Je remercie aussi la chercheuse Ana Claudia Fonseca Brefe, pour l'appui et ses indications sur les procédures à suivre pour réaliser un doctorat en France. Merci.

En France, nous tenons à remercier les familles françaises, brésiliennes et franco-brésiliennes qui nous ont accueillies chaleureusement. Merci pour la solidarité, pour les encouragements, pour les conseils, tant pour le doctorat comme pour la vie quotidienne à Paris et à Saint-Denis. Merci pour nous avoir intégrée à vos vies. Giovana, Olivier, Rita, Ozir, Paula, Leleu et Adrian, Fadila, Marie, Sebastian, Sandrine, Luciana, Nicolas, Roman, Lívia, Olivier, Clémentine, Alexandra, Liana, Denise, Edilson, Elioska, Leila, Américo, Sandra et Ernandi, Clara, Cristiana et Antônio, Cristiano et Jaro, et à tous les enfants qui ont enchanté nos vies, nous ont présenté les parcs, les fêtes et les écoles. Nous vous remercions les enfants pour rendre hommage à tous ceux qui ont participé de nos vies en France. Aux adultes, merci pour nous avoir présenté les associations politiques, la médiathèque, le cinéma, la programmation de la ville, le conseil de parents et d'enseignants de l'école, la braderie,

la fête de quartier, les fêtes d'artistes. Tous mes remerciements du fond du cœur pour l'accueil, pour notre belle amitié qui est née de cette expérience. Je remercie aussi les amis brésiliens pour les retrouvailles, le raffermissement de l'ancienne amitié, et pour réaliser le rêve de vous revoir. Merci pour les encouragements de chacun d'entre vous, qui ont accompagné ce parcours de doctorat depuis mon arrivée en France, pour avoir cru en cette possibilité, et pour m'avoir expliqué les rouages du système français. Aux enfants, un grand merci pour amener la joie dans ma maison, pour embellir la vie loin de la ville natale, pour m'avoir enseigné le français du quotidien, pour les beaux mots du vocabulaire enfantin que j'ai pu apprendre avec vous. Merci les amis pour avoir rempli la maison les jours de fête, lors des repas. Vous êtes une vraie famille, vous avez été très généreux. Nous n'oublierons jamais l'attention et l'accueil de tous, qui a été si important lors de toutes les saisons.

Lors des chemins du parcours doctoral, nous remercions premièrement le professeur Dominique Poulot. Pour sa confiance, pour les dialogues et les observations critiques, pour les conseils de lecture, tous ont été fondamentaux dans l'élaboration de cette thèse. Pour partager sa trajectoire en tant qu'historien, nous avons appris beaucoup de son expérience de chercheur. Merci pour m'avoir présenté un débat international sur l'histoire des musées et du patrimoine et les connexions avec l'anthropologie. Merci pour les questions qui ont provoqué les réflexions qui m'ont permis de penser au sujet des choix que je faisais au cours de mon parcours doctoral. Ce sont de nombreux messages d'encouragement dans les moments de doute sur la continuité du parcours. Je vous remercie aussi pour la proposition de direction de recherche qui valorise l'autonomie du doctorant dans la construction de savoirs.

Durant ce parcours doctoral, j'ai pu aussi compter sur le travail de Madame Zinaïda Polimenova, qui dès les premières indications a montré son extrême patience vis-à-vis des doutes d'une étudiante étrangère. J'ai été très bien reçue dans cette université. Merci Zinaïda. Antoine Scotto est aussi un plus dans ce travail, merci beaucoup. À Monsieur François aussi, merci beaucoup pour m'avoir expliqué le fonctionnement des salles pour l'organisation des séminaires.

Durant ce parcours doctoral, nous avons pu participer à de nombreux séminaires. Nous aimerions mettre en exergue le séminaire doctoral commun, qui nous a permis de nous rapprocher et d'intégrer cette école doctorale, et qui a été fondamental

pour notre compréhension des questions qui orientaient les recherches des doctorants. Le séminaire *Frontières du patrimoine : circulation des savoirs, des objets et œuvres d'art* nous a permis de nous approfondir sur la compréhension de la notion de circulation. La diversité des cas et des situations relatifs au patrimoine et les recherches présentées sont présentes dans l'écriture de cette thèse. Je tiens à remercier tout spécialement les professeures Nabila Oulebsir et Astrid Swenson. Le séminaire *Mises en scène du patrimoine* a amené à ce parcours doctoral une perspective scientifique d'analyse des expositions, et l'expérience de la participation à ce séminaire au musée du quai Branly a marqué notre compréhension sur la notion de public qui fréquente et qui collabore avec le musée. Les nombreux débats sur les thèmes choisis nous ont ouvert les yeux sur l'amplitude de la vie des objets, des disputes politiques et symboliques qui les entourent, et principalement sur les complexes jeux de scène des objets dans l'exposition. Ainsi, je remercie les professeurs Thierry Bonnot et Bernard Müller.

Durant ce parcours doctoral, nous avons participé à l'organisation du *Groupe de Travail en Histoire des Musées et du Patrimoine (HiPaM)*. Je voudrais exprimer ma gratitude aux collègues de doctorat avec qui j'ai partagé ces moments d'apprentissage, de visites de musées et d'expositions, de réunions de lecture et d'organisation de journées d'études. Merci à *Anne-Lise Auffret, Andrea Delaplace, Nathalie Cerezales, Déborah Couette, Lucas Menezes* et Elodie Baillot, et bien sûr à Arnaud Bertinet et à Dominique Poulot pour leurs conseils sur les activités de l'HiPaM. Je remercie aussi tous les participants qui sont venus présenter leurs recherches et qui ont enrichi notre parcours doctoral, élargissant notre répertoire d'études. Je remercie aussi les interlocuteurs brésiliens du champ du patrimoine et des arts avec qui j'ai eu l'opportunité de discuter sur nos recherches durant cette trajectoire en France, Lucia Campos, Aline Miklos, Camila Bechelany, Eduardo Dimitrov, Érica Zingano, ainsi que les professeurs Regina Abreu et Charles Monteiro. Je remercie aussi le groupe de la galerie la Maudite, Wagner Morales et Beatriz Toledo, sans oublier Igor Câmara et Fabiana Moraes. Merci à tous, cet espace a enrichi ma compréhension des possibilités des espaces autonomes de l'art.

Je profite de cette occasion pour remercier, au travers de la professeure de l'université fédérale du Ceará, Beatriz Furtado, les professeurs qui ont bien voulu partager leurs suggestions de lecture par les réseaux sociaux en ligne. Certaines de ces

indications ont été d'une grande importance dans l'argumentation du récit présenté ici. Je remercie aussi les professeurs qui ont dialogué, par messages électroniques sur ces réseaux sociaux en ligne, au sujet des défis de la thèse. Je remercie spécialement le professeur Mário Chagas avec qui j'ai longuement discuté à propos de la métaphore du « nid de frelons ». Je remercie aussi les artistes et les curateurs avec qui j'ai dialogué sur ces réseaux sociaux en ligne, et qui m'ont gentiment accordé des entretiens, cédé des archives numérisées privées, qui m'ont permis, même à distance, d'avoir accès aux documents dont j'avais besoin pour élaborer la trame du nid de frelons.

Au travers du professeur Antônio Gilberto Ramos Nogueira, je tiens à remercier l'accueil que j'ai reçu de la part des membres du groupe d'études sur le patrimoine et la mémoire du second et troisième cycle d'histoire de l'UFC.

Je remercie les collègues de la Fondation Joaquim Nabuco, au travers de Silvana Meireles, et les collègues du musée de l'Homme du Nordeste, au travers de Maurício Antunes, pour le soutien et les encouragements dans cette fin d'écriture de la thèse. Je remercie aussi les collègues du secrétariat à la culture de Fortaleza, spécialement le groupe de la coordination du patrimoine historique et culturel, ainsi que le groupe du Sobrado José Lourenço. Merci beaucoup à tous !

Je tiens à remercier la professeure Manuelina, pour avoir accompagné ma trajectoire depuis le temps où j'étais stagiaire au musée du Ceará, pour avoir démontré un intérêt pour ce que nous faisons et ce que nous pensions. Depuis le début, elle s'est offerte pour nous écouter et nous diriger. Au cours du master, elle a toujours cherché à dialoguer et lire nos travaux, nous a conviées aussi à participer de séminaires. Durant tout le parcours doctoral, elle a été présente et nous a encouragées, dès les premières conversations avec Dominique Poulot. Merci professeure pour avoir accompagné notre trajectoire, vous faites partie de ce processus d'écriture et de réflexion.

Je remercie la professeure Meize, pour nous avoir présenté nos premières lectures d'historiens de l'art, pour avoir conversé avec nous sur l'histoire de l'art. Merci pour votre ouverture sur des thèmes différents de ceux qui prédominent chez les historiens. Merci aussi pour nous avoir accompagné depuis le début de ce parcours doctoral, durant tout le processus de sélection du doctorat, et ensuite de celui de la bourse de la Capes. Pour nos conversations en tête à tête et via e-mail au Brésil et en France, qui ont été fondamentales dans l'élaboration de ce récit sur le MAUC. Merci

Meize pour avoir accepté d'être notre tutrice et d'avoir accompagné ce parcours avec le programme de *Doutorado Pleno no Exterior* de la Capes. Vous qui connaissez les défis de vivre à l'étranger, vous avez su nous encourager lorsque cela a été nécessaire, en valorisant notre parcours et nos conquêtes. Merci !

Je remercie aussi Joana Gonçalves, technicienne de la Capes, responsable pour notre accompagnement à l'étranger. Je voudrais vous remercier pour la qualité technique et professionnelle de votre prise en charge, pour vos conseils précieux sur les problèmes difficiles à résoudre, pour avoir pris le temps de chercher des solutions aux problèmes qui apparaissaient. Merci Beaucoup ! Je remercie aussi Carolina Dutra, la technicienne qui nous a accompagnées dans la phase finale de cette thèse et dans les procédures de la soutenance. Merci Beaucoup !

Je remercie le programme de *Doutorado Pleno no Exterior* de la Fondation Capes (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*). Ce programme de doctorat nous a permis d'avoir l'opportunité d'étudier au sein de l'université Paris 1 / Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'un professeur de référence dans mon domaine de recherche. J'ai eu ainsi accès à un réseau international de chercheurs spécialisés sur les musées et le patrimoine, et j'ai pu développer cette recherche dans le centre de référence de l'histoire de l'art en France. Cette recherche a été possible en raison du financement de la Capes.

Je remercie aussi le traducteur de cette thèse, Julien Claudio Francesco Zeppetella, pour la qualité de son travail, pour sa lecture minutieuse, respectueuse et en consonance avec le thème de la thèse ; un traducteur-chercheur ayant un profil permettant de dialoguer de manière enrichissante afin de garantir à cette traduction, une fidélité aux idées de l'auteure.

Des remerciements tout spéciaux vont aux travailleurs du MAUC, au travers de son directeur Pedro Eymar, de son photographe Pedro Humberto, de la muséologue Gracielle Siqueira et de la secrétaire Júlia. Vous tous du MAUC aviez été extrêmement réceptifs et collaboratifs à tous les moments afin que cette recherche puisse être menée. Merci beaucoup ! Je remercie le professeur Gilmar de Carvalho, chercheur collaborateur du MAUC, pour ses ouvrages, ses dialogues et l'entretien qu'il a bien voulu nous concéder. Je remercie l'artiste Sérvulo Esmeraldo et toute sa famille. Ainsi que les artistes Estrigas et Nice Firmeza (*in memoriam*), pour leur contribution

et pour leur générosité. À Lívio Xavier Júnior (*in memoriam*) et à ses enfants, mes remerciements pour la gentillesse à me céder toute la documentation. De la même manière, je remercie l'artiste Heloísa Juaçaba et sa fille Ana Virgínia pour m'avoir permis de consulter ses archives à des fins de recherche. Je remercie José Murilo de Carvalho Martins pour m'avoir présenté une partie de la documentation de son père, le premier président de l'UFC, Antônio Martins Filho, ainsi que la documentation de l'écrivain Milton Dias. Je remercie les familles des artistes et des acteurs collaborateurs des mondes de l'art, qui prennent soin des collections et accueillent les chercheurs, rendant possible le développement de recherches et élargissant nos connaissances sur les arts et les musées.

Cette recherche est le résultat de la collaboration de tous. Ce travail est le fruit des efforts d'un réseau de collaborateurs qui ont créé les conditions pour le développement des recherches. Merci à tous ceux qui se préoccupent des mémoires et des archives. Merci à la solidarité des amis et des familles. Un grand merci à tous !

RÉSUMÉ

Cette recherche cherche à comprendre comment le musée d'art de l'université du Ceará (MAUC) est devenu un *nid de frelons*. Afin d'étudier ce phénomène, nous avons analysé les cinquante premières années de sa trajectoire (1961-2011), en partant de l'intrigue sur les modèles de musée en dispute à la fin du XX^{ème} siècle dans la ville de Fortaleza, et aussi à partir des controverses autour de sa mémoire. Nous avons organisé notre récit en *Neuf temps pour neuf Atlas*, en analysant ce *nid de frelons* de l'intérieur et de l'extérieur, en le prenant à l'envers, à rebrousse-poil. Pour cette raison, nous présentons le MAUC au travers de ses coulisses, en observant par-dérrière les vitrines quels sont les caractéristiques et les mouvements propres de cette désignation. Pour nous, un musée nid de frelons est traversé par la mise sous silence, en même temps qu'il développe des pratiques communautaires et collaboratives qui sont constitutives de sa trajectoire, contribuant à l'élaboration conceptuelle élargie de ses processus curatoriaux. Dans cette thèse, nous démêlons les aspects conceptuels qui justifient la création du MAUC. Au travers d'une lecture de la circulation de savoirs, d'œuvres d'art et d'expositions, nous établissons une cartographie des réseaux de relations mobilisés par ce musée au travers de son programme structurel. Nous enquêtons sur les possibilités de création artistique dans l'espace physique du musée et sur les dimensions de collaboration proposées par l'institution en ce qui concerne la fabrique d'expositions et d'œuvres d'art. Nous cherchons aussi à identifier les formes de voir et d'être des visiteurs dans le MAUC au travers du regard de photographes de vue d'exposition.

Mots-clés : histoire du patrimoine et des musées d'art ; circulation de savoirs et d'œuvres d'art ; formation professionnelle en muséologie ; création collaborative ; pratiques des visiteurs de musées.

ABSTRACT

This research sought to understand how Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) has become a Hornets House. In order to elaborate this explanation, we observed fifty years of its history (1961 - 2011), starting from the intrigue about the museum models in dispute in the late twentieth century, in Fortaleza city, as well as about the controversies involving its memory. So, we organized our narrative in *Nove Tempos para Nove Atlas*, trying to analyze this Hornets House inside out, against the grain, and for this reason we present the MAUC through its scenes, watching from behind the windows, which are the characteristics and movements to this adjective. We understand that a Hornets House Museum goes through silence, while develops community and collaborative practices that take part of its history, contributing to the broad conceptual elaboration of its curatorial process. In this thesis we unfold its conceptual aspects that justified the creation of MAUC. We traced through a reading on knowledge circulation, works of art and exhibitions, a mapping of relationships networks mobilized by this museum through its structural program. We investigate the possibilities of artistic creation in the physical museum space and the dimensions of cooperation proposed by the institution regarding expositions and works of art. We also try to identify the ways of seeing and being of the visitors at MAUC through the eyes of photographers while viewing exposures.

Keywords: History of Heritage and Art Museums. Knowledge circulation and works of art. Curatorship. Professional training in Museology. Collaborative Creation and Practice of Museum Visitors

Liste des sigles et abréviations

BNB	Banco do Nordeste (Banque du <i>Nordeste</i>)
CLÃ	Grupo CLÃ de literatura (Groupe CLÃ de littérature)
CDMAC	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (Centre Dragão do Mar d'art et de culture)
DNOCS	Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (Département national des travaux contre les sécheresses)
EJA	Educação de Jovens e Adultos (Éducation de jeunes et d'adultes)
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado (Fondation Armando Álvares Penteado)
FAT	Fundo de Apoio ao Trabalhador (Fonds d'appui au travailleur)
FHC	Fernando Henrique Cardoso
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco (Fondation Joaquim Nabuco)
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Institut brésilien de géographie et de statistiques)
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Institut du patrimoine historique et artistique national)
LAPHISTA	Laboratório de História da Arte da Galeria Antônio Bandeira (Laboratoire d'histoire de l'art de la galerie Antônio Bandeira)
LAMU	Laboratório de Museologia do Museu do Ceará (Laboratoire de muséologie du musée du Ceará)
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Musée d'art contemporain de l'université de São Paulo)
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Musée d'art moderne de Rio de Janeiro)
MAM/BA	Museu de Arte Moderna da Bahia (Musée d'art moderne de Bahia)
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Musée d'art moderne Aloísio Magalhães)
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (Musée d'art de l'université fédérale du Ceará)
MASP	Museu de Arte de São Paulo (Musée d'art de São Paulo)
MoMA	Museum of Modern Art (Musée d'art moderne de New York)

MUHNE	Museu do Homem do Nordeste (Musée de l'Homme du <i>Nordeste</i>)
MUSCE	Museu do Ceará (Musée du Ceará)
NYU	New York University (Université de New York)
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas (Société des Arts Plastiques du Ceará)
UFC	Universidade Federal do Ceará (Université fédérale du Ceará)
UFS	Universidade Federal de Sergipe (Université fédérale de Sergipe)
USP	Universidade de São Paulo (Université de São Paulo)
UEE	União Estadual de Estudantes (Union des étudiants de l'État)
SUDENE	Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Surintendance pour le développement du <i>Nordeste</i>)
SEMTA	<i>Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia</i> (Service spécial de mobilisation de travailleurs pour l'Amazonie)

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	20
PREMIÈRE PARTIE.....	40
LA FABRIQUE DU MAUC : DÉFIS CONCEPTUELS	40
CHAPITRE 1	41
LES TEMPS D'INTRIGUE : DISPUTE DE MÉMOIRES ET DÉBATS AUTOUR DES MODÈLES DE MUSÉE	41
1.1 FAIRE L'INTRIGUE : L'ÉLABORATION D'UNE TRAME.....	41
1.2 LE MAUC DANS L'HISTORIOGRAPHIE DES MUSÉES BRÉSILIENS D'ART	54
1.3 LE MAUC EST-IL UN <i>NID DE FRELONS</i> ?	64
1.4 <i>NID DE FRELONS</i> : DEVENIR <i>OUTSIDER</i> D'UN MUSÉE DANS LES MONDES DE L'ART	74
ATLAS 1	86
CHAPITRE 2	90
LES TEMPS D'EXILS : LE MAUC POUR LUTTER CONTRE LES SÉCHERESSES ? ..	90
2.1 MUSÉE, DÉVELOPPEMENT ET CONTRE-IMAGE.....	90
2.2 LES GROUPES D'ARTISTES DE LA VILLE DE FORTALEZA DU DÉBUT DU XX ^{ÈME} SIÈCLE	98
2.3 LES ARTISTES, L'IMAGE DU <i>FLAGELADO</i> ET LES DÉPLACEMENTS CENTRE/PÉRIPHÉRIE.....	106
2.4 LES IMAGES DES SÉCHERESSES ET DES <i>RETIRANTES</i> : L'ART DE DÉCRIRE LE <i>NORDESTE</i>	117
ATLAS 2	134
CHAPITRE 3	137
LES TEMPS D'IMAGINATION : TRADITION, CONTRADICTION, NÉGOCIATIONS ET RÉSISTANCE	137
3.1 IMAGINATION MUSÉALE : UNE APPROCHE CONCEPTUELLE.....	137
3.2 IMAGINATION MUSÉALE AU BRÉSIL	145
3.3 LE MAUC, UN MUSÉE PLURIEL	152
3.3.1 ANTÔNIO BANDEIRA : MUSÉE, CREUSET, COSMOPOLITE.....	155
3.3.2 LÍVIO XAVIER JÚNIOR : MUSÉE, PROFESSIONNEL, MODERNE.....	159

3.3.3 ESTRIGAS : MUSÉE, HISTOIRE DE L'ART, CEARÁ	162
3.3.4 ANTÔNIO MARTINS FILHO : MUSÉE, ÉDUCATION, L'UNIVERSEL PAR LE RÉGIONAL	165
3.3.5 JEAN-PIERRE CHABLOZ : MUSÉE, AUTRE, AMBASSADEUR DES ARTS	168
3.3.6 MARIO BARATTA : MUSÉE, ART CEARÁ, POLITIQUES PUBLIQUES.....	170
3.3.7 HELOYSA JUAÇABA : MUSÉE, GESTION, RÉSEAU NATIONAL DE COLLABORATEURS.....	172
3.3.8 PEDRO EYMAR : MUSÉE, MÉMOIRE, COLLECTIF	175
3.3.9 SÉRVULO ESMERALDO : MUSÉE, EXCITABLES, ÉLECTRICITÉ STATIQUE ...	177
ATLAS 3	180
 DEUXIÈME PARTIE	 184
 MONTAGE DU PROGRAMME : CIRCUITS MUSÉAUX	 184
 CHAPITRE 4	 185
LES TEMPS DE CIRCULATIONS : EN QUÊTE D'UNE FORMATION PROFESSIONNELLE	185
4.1 LÍVIO XAVIER JÚNIOR PART À MADRID POUR ÉTUDIER LA MUSÉOLOGIE	185
4.2 LÍVIO XAVIER JÚNIOR ET SÉRVULO ESMERALDO À PARIS : CIRCUIT DE VISITES	196
4.3 LE RETOUR À FORTALEZA : UN PROJET D'ÉTUDES INACHEVÉ	211
ATLAS 4	217
CHAPITRE 5	222
LES TEMPS DE COLLECTE : CARTOGRAPHIE DES PROCESSUS D'ASSEMBLAGE D'UNE COLLECTION MUSÉOLOGIQUE.....	222
5.1 PARCOURS DE COLLECTE.....	222
5.2 ASPECTS DE LA PATRIMONIALISATION AU BRÉSIL	227
5.3 CARTOGRAPHIE DES COLLECTIONS DU MAUC	234
5.4 TROIS EXPÉDITIONS : CHEMINS DE LA MUSÉALISATION DE L'ART AU CEARÁ	241
5.4.1 EXPÉDITION COLLECTION DE XYLOGRAVURES	242
5.4.2 EXPÉDITION COLLECTION ART ÉTRANGER.....	250
5.4.3 EXPÉDITION COLLECTION BAHIA	258
ATLAS 5	264

CHAPITRE 6	268
LES TEMPS D'EXPOSITION : SCÉNARIOS, DÉTOURS ET POLITIQUE	268
6.1 HISTOIRE DES EXPOSITIONS : RÉCITS MUSÉAUX ET CURATORIAUX EN QUESTION.....	270
6.2 LES EXPOSITIONS DU MAUC	274
6.3 LE MAUC, UN MUSÉE SANS MURS	280
6.4 CIRCULATIONS DE COLLECTIONS, RELATIONS INTERNATIONALES.....	290
ATLAS 6	308
TROISIÈME PARTIE	315
SOCIABILITÉS : CRÉATION, PRODUCTION ET PERFORMANCE	315
CHAPITRE 7	316
LES TEMPS D'ATELIERS : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE PROCESSUS CRÉATIFS ?	316
7.1 L'ATELIER « <i>ENGENHO DE DENTRO</i> » ET LE MUSÉE D'IMAGES DE L'INCONSCIENT	331
7.2 LES DIMANCHES DE CRÉATION AU MAM/RJ.....	335
7.3 LES ESPACES D'ATELIERS INVENTÉS AU MAUC	341
ATLAS 7	358
CHAPITRE 8	363
LES TEMPS DE COLLABORATION : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE SPECT-ACTEUR	363
8.1 LA CONSTRUCTION D' ACTIONS COLLABORATIVES AU BRÉSIL : THÉÂTRE, ÉDUCATION ET MUSÉES	367
8.2 QUELQUES PROCESSUS COLLABORATIFS DANS DES MUSÉES D'ART : CONSTRUCTION D'UNE MÉTHODOLOGIE DE <i>CURATING</i> ?.....	372
8.3 TROIS EXPOSITIONS : INTERDISCIPLINARITÉ, ÉDUCATION ET ART.....	380
8.3.1 LES 130 ANS DE LA COMMUNE DE PARIS.....	380
8.3.2 LES MONDES DU TRAVAIL.....	386
8.3.3 LABYRINTHE DE L'ART ET DE LA VIE	392
ATLAS 8	407
CHAPITRE 9	412
LES TEMPS DE VISITE : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE PERFORMANCE .	412

9.1 UNE « SALLE » POUR LES VISITEURS SUR LE SITE WEB DU MAUC	415
9.2 LA PRATIQUE DES VISITEURS : LES MAINS	419
9.3 VISITEURS : LES VISAGES SANS NOM.....	427
9.4 LA PRATIQUE DU VISITEUR AU TRAVERS DE LA <i>PERFORMANCE</i>	435
9.5 LES GROUPEES, LE CERCLE ET LA DANSE AU MUSÉE	441
9.6 LES RAMASSEURS, LE MARACATU SOLAR ET LE MAUC SUR LE RÉSEAU.....	445
ATLAS 9	457
CONCLUSION	464

INTRODUCTION

“Écrire sur les images, c’est d’abord écrire. C’est articuler malgré tout ce qui apparaît d’abord comme une expérience de l’inarticulable. C’est écrire l’inarticulable même, ou à partir de lui, en le préservant, en sachant écrire qu’on le préserve. C’est aller chercher toute son énergie dans l’écriture elle-même, c’est ouvrir les possibilités poétiques et philosophiques de tirer quelque chose — une parole, un texte, un style particulier qui rendrait compte de cette image particulière — à partir d’une mutité première. Il faut, pour cela, une sorte de courage : courage de regarder, regarder encore, courage d’écrire, écrire malgré tout.”
(Georges Didi-Huberman)

Je suis restée interdite à l’écoute de la phrase provocatrice: « - Le MAUC¹ est un nid de frelons! » Face à cette image, nous avons décidé d’écrire ; écrire malgré tout. Nous avons commencé, donc, des travaux de recherche pour dévoiler ses diverses couches, en renversant cette image de *nid de frelons* et en essayant de comprendre le MAUC à partir de ses coulisses. En démêlant les temps pour un examen sous une perspective décolonisée de la pensée, nous avons décidé de brosser de l’intérieur vers l’extérieur, à l’envers, à rebrousse-poil, pour ensuite élaborer les atlas. Nous avons écrit, alors, *Neuf temps pour neuf atlas*².

Cette recherche a été développée dans un contexte spécifique à l’échelle locale, mais s’intègre aussi à un parcours international des historiens et, plus spécifiquement, des

¹ Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – Musée d’art de l’université fédérale du Ceará.

² Au long du parcours doctoral et à partir de la lecture des sources, est née une proposition de titre pour la thèse assez différente de la proposition déposée lors de l’inscription auprès de l’école doctorale.

historiens de l'art. À Fortaleza, on dénomme *escola livre de Museologia* (école livre de muséologie), un groupe d'étudiants, de professeurs et de chercheurs du tournant du XX^{ème} au XXI^{ème} siècle, dont nous faisons partie, intéressé par les mondes des musées. Actuellement, il n'y a pas de formation en muséologie dans la ville de Fortaleza. De cette manière, ceux désireux de s'instruire dans ce domaine de connaissances sont enclins à partager des bibliographies, à organiser des groupes de discussion, à étudier et faire des recherches en groupe, aussi bien que de développer des actions muséologiques en relation avec leurs disciplines de formation : histoire, sciences de l'éducation, arts, tourisme, entre autres.

Au début des années 1990, le Museu do Ceará (MUSCE)³ a commencé à être géré principalement par des historiens (Ruoso, 2009 ; Costa, 2012). Valéria Laena⁴, Berenice Abreu de Castro Neves⁵ et Francisco Régis Lopes Ramos⁶ ont été les trois premiers responsables de la création d'une coordination pédagogique ayant pour but la réalisation d'un travail d'orientation des stagiaires recrutés pour assurer la réception des groupes de

³ Le Museu do Ceará (musée du Ceará) a été fondé en 1932 par Eusébio de Sousa. De nombreuses recherches ont été menées sur ce musée : Cristina Holanda (2005) a étudié ses premières années et son processus de fondation ; Ana Amélia Rodrigues de Oliveira (2009) a étudié les transformations promues par les directeurs des salles d'exposition entre les années 1932 et 1976 ; Carolina Ruoso (2009) s'est intéressée à la gestion d'Osmirio de Oliveira Barreto du point de vue du directeur et des employés du musée ; Marcos Uchoa da Silva Passos (2011) a mené une recherche sur les publics du musée du Ceará ; Yazid Jorge Guimarães Costa (2012) s'est penché sur la dernière décennie du XX^{ème} siècle du musée du Ceará en étudiant, plus particulièrement, le rôle des historiens. L'intérêt de la plupart des chercheurs cités pour mener des recherches sur ces thèmes a été suscité lors d'un stage au sein du musée du Ceará.

⁴ Historienne et directrice du musée du Ceará de 1993 à 1998, elle a aussi été directrice du Memorial da Cultura Cearense (mémorial de la culture du Ceará) de 1999 à 2003. Elle est actuellement directrice générale des musées du Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (centre Dragão do Mar d'art et de culture).

⁵ Après un premier et deuxième cycle universitaire en histoire au sein de l'Universidade Federal do Ceará (université fédérale du Ceará) à la fin des années 1980, elle a obtenu un master en sociologie au sein de la même université en 1998, puis un doctorat en histoire au sein de l'Universidade Federal Fluminense (État de Rio de Janeiro) en 2007 ; elle a aussi effectué un stage post doctoral au sein du centre de recherche et de documentation de l'histoire contemporaine du Brésil de la fondation Getulio Vargas en 2013. Elle a été directrice du musée du Ceará de 1999 à 2000. Actuellement, elle est maîtresse de conférences au sein de l'Universidade Estadual do Ceará (université de l'État du Ceará) et mène des recherches sur les thèmes de la ville, de la politique et de la période de l'*Estado Novo*.

⁶ Après un premier et deuxième cycle universitaire en histoire au début des années 1990 au sein de l'Universidade Federal do Ceará, il a obtenu un master en sociologie au sein de la même université en 1996, puis le grade de docteur en histoire au sein de la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (université pontificale catholique de l'État de São Paulo) en 2000. Depuis 1994, il est professeur au sein du département d'histoire de l'Universidade Federal do Ceará. De 2000 à 2007, il a été directeur du musée du Ceará. De 2009 à 2011, il a été directeur du centre de documentation culturelle de l'Universidade Federal do Ceará, ainsi que coordinateur des formations de second et de troisième cycle en histoire de la même université de 2010 à 2011. Ses nombreuses publications portent sur les musées, les théories historiques, la littérature et la religiosité. En 2007, il a reçu le prix Rodrigo de Mello Franco décerné par l'IPHAN (l'institut du patrimoine historique et artistique national) pour la conception et l'exécution de la politique éditoriale du musée du Ceará. Entre 2003 et 2007, il a été membre du conseil du patrimoine culturel de l'État du Ceará. Actuellement, ses recherches portent sur les relations entre temps et récit dans l'écriture de l'histoire et l'écriture littéraire.

visiteurs du musée, principalement des groupes d'écoliers. J'ai eu moi-même⁷ l'opportunité de faire partie de l'équipe de moniteurs du Memorial da Cultura Cearense du musée do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), dirigé, à cette époque, par Valéria Laena. Ensuite, j'ai participé au LAMU, le laboratoire de muséologie du musée du Ceará, créé dans les années 2000 sous la direction de Berenice Abreu et coordonné par le professeur Régis Lopes, qui a assumé ensuite la direction de cette institution. Au LAMU, nous étudions la muséologie et l'enseignement de l'histoire dans les musées. J'ai eu ainsi l'opportunité de participer aux dialogues sur le montage de l'exposition *Fortaleza: imagens da cidade*, montée par ce laboratoire. Selon Ramos (2004, p. 44-45) :

Le LAMU fonctionnait comme un espace qui cherchait à établir les innombrables possibilités d'activités pédagogiques des musées historiques. En discutant de manière critique et prospective, les réunions du LAMU ont mis en évidence les difficultés et les déconvenues ; mais, c'est aussi de là qu'ont émergé certaines décisions d'actions, comme, entre-autres, l'organisation de la Semaine Paulo Freire et de diverses expositions sur la ville de Fortaleza. Le programme de publication [...] faisait partie d'un désir d'approfondissement, de la propre raison d'exister du musée, du caractère d'institution de recherche et de diffusion de la connaissance, qui interagit avec la société des manières les plus diverses. Tout cela signifie que le musée doit être un espace où tous réfléchissent au patrimoine culturel duquel nous faisons partie et dont nous sommes responsables⁸.

Ce laboratoire a été fondamental pour la formation de professionnels de formations disciplinaires différentes, principalement d'historiens, comme de spécialistes en patrimoine et musées. À partir de cette perspective du rôle de l'historien en tant que sujet social responsable de son patrimoine et engagé dans les questions politiques du présent,

⁷ Dans ce texte, j'écris à la première personne du singulier dans les deux situations suivantes : 1. Lorsque j'explique au lecteur des événements spécifiques en relation avec le processus de recherche ; 2. Lorsque je narre des souvenirs personnels de cette chercheuse qui a fréquenté le MAUC en tant que visiteuse et collaboratrice. Et, j'écris à la première personne du pluriel lorsque je me réfère aux deux situations suivantes : 1. La présentation de réflexions issues du dialogue avec mon directeur de recherche et avec les différents interlocuteurs rencontrés au long de ce parcours qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse ; 2. Quand nous vous incluons, lecteur, dans la conversation en vous conviant à penser avec nous sur les questions ici traitées.

⁸ Traduit par nos soins.

beaucoup de ces professionnels sont aussi devenus des militants du patrimoine. Beaucoup d'historiens se sont engagés dans l'enseignement de l'histoire, en particulier lorsqu'il était associé à l'éducation patrimoniale.

La maquette des cours du département d'histoire de l'Universidade Federal do Ceará est passée par un processus de réélaboration. Ainsi, de nombreux débats et expérimentations ont été organisés. À cette époque, où j'étais étudiante au sein de ce département, de nouveaux cours étaient proposés et évalués : Pratiques de l'historien, Langages et enseignement de l'histoire, Musées et enseignement de l'histoire, ainsi que Histoire et manuel didactique. Le premier cours cherchait à présenter aux tout récents étudiants les possibles espaces d'activités de l'historien ; le second essayait d'examiner, à partir de la perspective de l'École des Annales, les différentes sources avec lesquelles l'historien travaille ; le troisième abordait le rôle des musées dans l'enseignement de l'histoire ; et le quatrième proposait une évaluation des manuels d'enseignement de l'histoire. En me basant sur ces informations, je peux affirmer que le contexte de formation professionnelle a abondamment stimulé l'intérêt de jeunes historiens, comme moi, pour des thèmes de recherche et des lieux de pratiques tels que les musées, l'image, le cinéma, la culture matérielle et le patrimoine.

Forte de mon expérience au musée du Ceará, mes intérêts de recherche et d'occupation oscillaient entre l'enseignement de l'histoire et l'histoire des musées. J'ai opté pour l'histoire des musées en entrant en contact avec une collection de cinq albums de photographies d'expositions et d'objets du MUSCE. Durant mes recherches sur la gestion d'Osmirio Barreto (de 1971 à 1990), j'ai eu un premier contact avec des sources documentaires qui faisaient référence au MAUC. Parmi elles, mon attention a été retenue par une interview concédée par le muséologue Henrique Barroso au quotidien *O Povo*. Ce muséologue travaillait au sein de ces deux musées et avait suivi la formation de technicien de musée du Museu Histórico Nacional (musée historique national) de la ville de Rio de Janeiro. Durant mon master en histoire au sein de l'Universidade Federal do Pernambuco (université fédérale du Pernambouc), toujours au Brésil, j'ai participé à un groupe de travail du musée d'art moderne Aluísio Magalhães (MAMAN), où je me suis associée à des débats sur une écriture de l'histoire de l'art élaborée à partir de la ville de Recife. Ce dialogue a été provoqué par la conservatrice et directrice du MAMAN, Cristiana Tejo à cette époque. J'ai pu ainsi participer aux séminaires et colloques organisés par la fondation Joaquim Nabuco qui soulevaient de nombreux

questionnements. Ma décision de mener une recherche sur la trajectoire du MAUC a été prise à ce moment de conclusion du master et au début d'un nouvel emploi en tant que directrice de la galerie d'art Antônio Bandeira⁹, un équipement culturel du secrétariat de la culture de la municipalité de Fortaleza.

Quels sont les défis pour la production d'une histoire de l'art écrite en dehors de l'axe¹⁰ ? Quelles sont les problématiques politiques qui accompagnent nos choix narratifs lorsque l'on circonscrit ou régionalise certaines expériences artistiques et que l'on en universalise d'autres ? Ces réflexions ont été initiées après ces rencontres à Recife et à Fortaleza, quand nous avons créé un laboratoire de recherche en histoire de l'art dans la galerie Antônio Bandeira (le LAPHISTA), où nous nous rencontrions avec d'autres personnes intéressées par ces sujets, pour partager nos lectures et nos projets de recherche, entre les années 2009 et 2011¹¹. En 2011, nous avons organisé un colloque intitulé : *Desdobrar histórias da arte: redes, narrativas e patrimônio (Démêler des histoires de l'art : réseaux, récits et patrimoine)*. Le verbe démêler permettait de libérer notre créativité afin de répondre à nos questionnements initiaux et par démêler des histoires de l'art nous entendons :

Démêler les trames narratives élaborées sur les mondes de l'art pour comprendre les références multiples des discours, des pratiques et des allégories qui composent ce que nous entendons par histoire de l'art. Déplier les feuilles des catalogues, des archives et des inventaires, et chercher les indices sur les coulisses des travailleurs de la culture et des lignes tracées par la circulation de savoirs et d'œuvres d'art, de patrimoine. Démêler les interprétations, les descriptions et les inventions et se projeter dans l'espace et dans le temps pour examiner les continuités et les ruptures qui sont constitutives du savoir-faire artistique, s'informer sur les processus de production et sur les dialogues comme composants de la réélaboration des techniques et des règles. Démêler les écoles, les dates, les styles, les jeux, les

⁹ Par galerie, nous entendons un espace muséologique d'expositions qui ne garde pas de collections. Dans ce cas, même sous cette dénomination, elle ne se confond pas avec un établissement commercial d'œuvres d'art. Au Brésil, il existe de nombreuses galeries d'art rattachées à l'État, sans but lucratif et ouvertes au public.

¹⁰ L'expression en dehors de l'axe (*fora do eixo*) est à mettre en relation, au Brésil, avec les villes périphériques en ce qui concerne les politiques culturelles et le marché des arts, en opposition à l'axe Rio de Janeiro-São Paulo (*eixo Rio-São Paulo*), les deux villes considérées comme capitales culturelles du pays. En cela, qui est en dehors de l'axe se situe dans les périphéries culturelles. On peut comprendre aussi être en dehors de l'axe comme être à la marge de la production culturelle internationale. Pour l'histoire de l'art, être en dehors de l'axe signifie être hors de l'histoire de l'art.

¹¹ À partir de l'année 2010, les rencontres étaient réalisées par vidéo-conférences afin que je puisse y participer de France, où je me trouvais pour débiter mes études doctorales.

pouvoirs pour écrire parmi d'autres articulations sur les recherches qui sont inscrites dans le temps présent, circonscrites à l'espace social et aux questions de l'historien de l'art¹².

Mon désir d'écrire sur la trajectoire du MAUC est issu de cet effort de démêler, premièrement, les références établies par l'histoire de l'art ; puis de penser en dehors de l'axe afin de décoloniser la pensée. Si l'on considère l'histoire de l'art comme une construction historique, il est nécessaire de questionner les canons établis. C'est pour cette raison, qu'en 2008, la direction culturelle de la fondation Joaquim Nabuco (Fundaj)¹³ a organisé un atelier invitant à réfléchir à la question suivante : *Existe-t-il une histoire de l'art à Pernambouc ?*¹⁴ Les textes proposés à la suite de cet atelier ont été publiés et regroupés autour d'une autre question : *Une histoire de l'art ?*¹⁵ Pour y répondre, il a fallu initialement la fragmenter en histoires de l'art, en écrivant et en en parlant au pluriel afin justement de révoquer son caractère universalisant et linéaire. Dans le texte d'introduction, Cristiana Tejo et Natália Barros (2012, p. 10) présentent l'argumentation qui les a conduit à élaborer cette question :

Malgré l'intense production et exhibition de l'art produit en dehors de l'axe Rio-São Paulo, on rencontre encore peu de registres et d'analyses critiques qui donneraient une visibilité à l'histoire de l'art produite, principalement, dans les régions Nord et *Nordeste* du Brésil. Il y a une lacune historiographique, l'absence d'histoires construites à partir de ses propres spécificités et disposées à rompre avec des canons et convictions distants et de significations imposées. Néanmoins, cette tâche n'est pas aussi facile qu'il y paraît. Avec la remise en question des grands récits, particulièrement de la propre notion d'histoire, cette mission est ponctuée d'incertitudes et de défis méthodologiques et théoriques. De la sorte, ce livre s'adresse à ceux intéressés à connaître et à se confronter aux défis de

¹² Je me permets, ici, de citer la traduction du texte disponible sur le blog de mes recherches dans et/ou sur des musées ; où j'ai organisé quelques-unes des réflexions que j'ai élaborées durant mon parcours doctoral. Disponible sur : <https://pesquisamuseu.wordpress.com/2011/10/04/desdobrar-historias-da-arte/>. (Page consultée le 08/02/2016)

¹³ La fondation Joaquim Nabuco est un organisme autonome du gouvernement fédéral brésilien rattaché au ministère de l'Éducation, et qui a pour mission le développement de projets qui produisent des rapports de complémentarité entre culture et éducation. La Fundaj est établie à Recife (État du Pernambouc) dans la région *Nordeste* du Brésil.

¹⁴ *Existia uma história da arte em Pernambouc ?*

¹⁵ *Uma história da arte ?*

l'écriture de l'histoire de l'art brésilienne ; et surtout à ceux disposés à comprendre que la recherche historiographique s'articule en tant qu'espace de production socio-économique, politique et culturel, impliquant un milieu d'élaboration délimité par des déterminations propres. Toute historiographie, et celle de l'art n'est pas différente, est soumise à des impositions, liée à des privilèges, enracinée dans des particularités. Ainsi, c'est en fonction de cet espace que les méthodes sont établies, qu'une topographie d'intérêts se dessine, que les documents et les sujets qui lui sont proposés s'organisent¹⁶.

Nos efforts se sont concentrés sur l'occupation des espaces vacants, ainsi que de faire partie de la construction de ces histoires qui risquent de disparaître, de devenir invisibles. Par conséquent, mener des recherches sur le MAUC a été, dans un premier temps, déchiffrer les processus de tentative d'inscription dans une histoire de l'art spécifique. Notre étude d'une histoire des musées et du patrimoine est une analyse du musée comme producteur d'une écriture de l'histoire de l'art. Nous nous sommes demandés alors : Quels sont les modèles de musée et de récit choisis pour le MAUC ? En raison de la présence d'artistes de la ville de Fortaleza à Paris à l'époque de son inauguration, y a-t-il une influence des musées français ? Petit à petit, nous avons commencé à percevoir que le MAUC a été élaboré par une expérience de groupe et par la vie associative¹⁷ des artistes qui vivaient dans la ville de Fortaleza. Ce mouvement d'expression communautaire et d'autogestion, réunissant des artistes autour de l'organisation d'expositions, a fait que certaines des caractéristiques appartenant au groupe soient incorporées au MAUC. Dans ce dialogue avec une histoire de l'art prédéterminée, nous ne sommes pas arrivés à classer le MAUC dans les définitions établies pour les musées d'art : musée d'art régional, musée d'art national, musée d'art moderne, musée d'art contemporain, musée des arts populaires ou même musée universitaire. Nous étions en présence d'un musée hybride¹⁸. Comment construire une explication narrative pour un musée hybride ? Le besoin s'est fait sentir de dialoguer avec la notion philosophico-politique d'anthropophagie. Comme le dit Oswald

¹⁶ Traduit par nos soins.

¹⁷ Au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, les artistes vivant dans la ville de Fortaleza se sont associés et ont fondé la Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP – Société du Ceará des arts plastiques).

¹⁸ Nous parlons ici de musée hybride à partir des réflexions introduites par Néstor García Canclini sur les problématiques autour des cultures de l'Amérique latine.

de Andrade, dans son *Manifeste Anthropophage* (1928) : "Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien." Démêler les processus dévorant de ce qui nous est inhabituel. Un musée *nid de frelons* pourrait-il être un musée dévorant ? Nous avons compris, alors, que l'expression *nid de frelons* était un dispositif d'analyse qui rendait possible une recherche à rebrousse-poil, ayant pour point de départ une perspective amérindienne, pour produire un récit élaboré parmi les nombreux centres de conscience. Selon Eduardo Viveiros de Castro :

-[...] L'idée que la culture est un vêtement, littéralement, que vous enlevez et qui révèle la vérité nue, que nous sommes des animaux, en général mauvais. Les Indiens pensent plutôt le contraire. Que ce sont les animaux qui portent des vêtements, le corps animal est vu comme un vêtement qui cache un fond humain, une essence humaine, une âme humaine. Et que, dans certaines situations spécifiques, l'animal se révèle comme une personne. Ce sont aussi des situations périlleuses. Ainsi, pour nous, lorsque l'homme montre son côté animal, en général, ce n'est pas son bon côté. De même, quand un animal montre son côté humain, ce n'est pas, non plus, son bon côté. Ceci, parce que les Indiens ne vivent pas en harmonie avec les animaux. [...] Le fait que les animaux soient des personnes ne veut pas dire que tout va bien, contrairement à ce que l'on imagine. [...] Ils vivent dans le monde réel où tout le monde est humain. Disons que la différence entre nous et les Indiens est la suivante, ici dans notre monde mental et culturel, rien n'est humain, à l'exception de nous. C'est le principe fondamental. Alors nous sommes un peu seuls dans l'univers, nous sommes l'espèce élue et en même temps maudite, parce que nous ne pouvons parler avec personne. [...] Parce que les humains sont spéciaux, nous sommes les seuls à être humains. Nous avons le côté animal, mais nous avons une chose que personne d'autre n'a. Les Indiens partent d'un principe opposé. L'univers entier, « au fond » disons, la radiation, « au fond », est humaine. La condition humaine traverse l'univers entier. Sauf que les choses ne sont jamais humaines en même temps, les unes en même temps que les autres. Ces bêtes qui sont des personnes, sont des personnes pour eux, et non pour moi. Et réciproquement, je ne suis pas une personne pour eux. Ils ne me voient pas comme une personne. [...] Il y a des histoires extrêmement intéressantes à ce sujet. L'idée que, par exemple, les jaguars nous voient comme des pécaris ; parce que les jaguars sont des gens comme nous et que nous mangeons des pécaris, et que les jaguars nous mangent. De la sorte, ils nous voient comme

des pécaris. Autrement dit, cette idée, c'est ce que j'ai appelé perspectivisme, chaque espèce est un centre de conscience¹⁹.

Si dans les mondes de l'art, le MAUC a été reconnu comme un *nid de frelons*, comment pourrions-nous l'appréhender à partir de la notion de perspectivisme amérindien, en prenant en considération que chaque espèce est un centre de conscience ? Pour Howard Becker (2010 [1988]), les mondes de l'art sont créés par l'action de nombreux acteurs qui participent d'un réseau de coopération, où les accords sont négociés et objets de conventions. Les musées font partie de ce réseau d'acteurs qui coopèrent, et donc, sont aussi des centres de conscience des mondes de l'art. C'est pourquoi, nous avons décidé de démêler les temps de ce *nid de frelons*, pour le révéler dans un mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur. Un *nid de frelons* peut aussi être vu comme un atlas, comme une structure qui renferme le monde ou la nuit, et ainsi, nous avons déployé *Neuf temps pour neuf atlas*.

En renversant la perspective habituelle d'appréciation du musée, nous nous déparons plus avec ses coulisses qu'avec ses vitrines ; et nous nous consacrons à connaître des acteurs qui ont imaginé, circulé dans différentes villes, collecté des pièces, monté des collections et des expositions, photographié et réalisé des visites. Notre question s'est métamorphosée, et à partir de ce moment, nous avons voulu savoir : comment un musée d'art est-il fait ? Combien de temps trouve-t-on dans les activités et les savoirs d'un musée d'art ? Comment un musée d'art s'organise-t-il ? Comment produit-on et crée-t-on dans un musée d'art ? Comment expose-t-on dans un musée d'art ? Qui expose-t-on ou qui l'on renonce à exposer ?

L'élaboration des histoires des musées et du patrimoine est liée à l'École des Annales et à l'ouverture des historiens sur de nouveaux problèmes, de nouvelles approches et de nouveaux objets. Pierre Nora (1984 ; 2002) a participé à ce moment d'élaboration de la Nouvelle histoire et a proposé le concept de lieux de mémoire. Par lieux de mémoire, on peut concevoir, par exemple, les archives, les monuments, les plaques de rue, les dates commémoratives et les musées. Écrire une histoire des lieux de mémoire serait ainsi écrire

¹⁹ Extrait, traduit par nos soins, de l'entretien concédé par l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro au documentaire *Somos um só*, où il discute le concept de perspectivisme dans la culture par rapport à l'âme et au corps. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=eSrJcwnqOt4>. (Page consultée le 20/01/2014)

une histoire de l'histoire ou, pour mieux le dire, une histoire de la manière dont des hommes et des femmes organisent l'histoire. On se réfère alors à une « histoire au second degré²⁰ ».

Certains lieux de mémoire sont considérés comme patrimoines culturels, et les musées sont des institutions responsables pour les processus de patrimonialisation : collecte, conservation, recherche, exposition et éducation patrimoniale. Ils sont reconnus comme lieux de mémoire. Durant la modernité, ils ont été les instruments de l'invention de la tradition de la nation républicaine française et de celle d'autres pays. Au Brésil, les commémorations du centenaire de l'indépendance, en 1922, ont été le catalyseur de la création de musées, principalement ceux d'histoire.

Si la mémoire a été l'instrument du renforcement des identités nationales pendant la modernité, les utilisations de la mémoire ont connu un processus d'attribution de nouvelles significations dans la contemporanéité ; et selon François Hartog (2012), la mémoire serait un instrument présentiste pour le présentisme. Pour cet historien, les personnes, en construisant des identités de soi, sont responsables pour la dénomination de leurs propres appartenances. Les processus d'auto-identification, associés aux batailles patrimoniales, démontrent que les utilisations de la mémoire comme instrument politique, dans le cadre de revendications de mouvements sociaux, révèlent des tensions, des conflits, des jeux de pouvoir, ainsi que beaucoup de solidarité. C'est la raison pour laquelle nous appréhendons les musées aussi comme arène politique ; un espace de constante négociation où les mémoires sont instruments de pouvoir, et donc négociées. Nous prenons en compte cette complexité en analysant le musée aussi comme une zone de contact (Clifford, 1997 ; Boast, 2011). Les musées ont gagné une valorisation jamais vue auparavant, et avec la construction identitaire de l'État-nation dans la modernité, ils ont été désignés pour insuffler un sentiment d'appartenance aux citoyens, par le biais de l'institutionnalisation du patrimoine culturel comme héritage commun, partagé entre compatriotes.

Avec les commémorations du bicentenaire de la Révolution française, les Journées du patrimoine et la reprise des politiques publiques à l'égard des musées en France (durant les divers mandats de Jack Lang au ministère de la Culture), les musées ont été mis en

²⁰ L'expression « histoire au second degré » a été élaborée par Pierre Nora à l'époque où il écrivait la collection des *Lieux de mémoire*. Une décennie plus tard, il a publié l'article « Pour une histoire au second degré » dans la revue *Le Débat* en 2002.

évidence sous une perspective sociale, valorisant la participation des communautés dans la gestion du patrimoine²¹. À partir du milieu du XX^{ème} siècle, les sujets mis à l'ordre du jour dans les espaces dédiés aux musées et au patrimoine demandaient aussi aux historiens de penser et de réfléchir au sens des commémorations dans le présent, sur le rôle social des lieux de mémoire et sur la manière dont s'organisaient les œuvres de patrimonialisation. Selon Dominique Poulot (2013, p. 189-190), c'est à partir des années 1980, sous l'influence de Pierre Nora, qu'un domaine d'études s'intéressant à l'histoire des musées et du patrimoine s'est constitué en France :

L'histoire *au second degré* du patrimoine, prise dans cette acception, a d'abord été écrite par des professionnels de l'administration ou de l'expertise, parfois dans les marges d'un travail de rapporteur sur des dossiers juridiques, archivistiques ou techniques, parfois dans le cadre d'un engagement personnel et militant cousin de l'emploi officiel, en tout cas étroitement lié à une position dans le temps présent de la patrimonialisation. L'appropriation du sujet par des historiens académiques, professionnels, a été beaucoup plus récente, et à vrai dire, ce n'est guère qu'avec les *Lieux de mémoire* de Pierre Nora que cette histoire du patrimoine a eu droit de cité. On peut avancer que le cadre méthodologique et les objectifs de la majorité de ces recherches n'ont guère varié depuis lors, mais que d'évidents ajustements paraissent aujourd'hui nécessaires.

Cette recherche sur le MAUC se rallie à ce mouvement d'historiens, proche du contexte de la production historiographique française à la suite de Pierre Nora et des *Lieux de mémoire*, en cherchant à comprendre les processus historiques de l'institutionnalisation des musées en France et pour la constitution d'une raison patrimoniale pour la République des Lettres à la période révolutionnaire de l'ouverture des musées au public. Cette raison patrimoniale formatrice et militante, qui s'est engagée contre le vandalisme et a agi en défense d'une mémoire nationale, s'est modifiée au long du XX^{ème} siècle, à partir d'un point de vue critique sur l'histoire des vaincus, des oubliés, des voués à la disparition, apportant à ses pratiques une ouverture aux procédures démocratiques de patrimonialisation. En ce sens, nous nous rangeons aux côtés de Dominique Poulot

²¹ Durant ce parcours doctoral, en tant qu'activité de l'HiPaM (Groupe de recherche en Histoire du Patrimoine et des Musées), nous avons organisé un entretien avec le professeur Dominique Poulot publié dans l'édition de janvier-juin 2016 de la revue *Vox Musei*. Cet entretien a été de fondamentale importance pour que nous comprenions comment une histoire des musées et du patrimoine a été constituée en France.

(1997 ; 2006 ; 2013), et situons cette recherche parmi les études tournées vers le temps présent et liées aux professionnels militants. Je me présente comme une historienne, chercheuse, gestionnaire de musées et de politiques du patrimoine ; je me considère travailleuse des musées et je comprends qu'un travail comme celui-ci est élaboré comme un instrument de gestion, parce que l'histoire des musées intègre les procédures de construction d'un diagnostic muséologique, selon Manuelina Maria Duarte Cândido (2014).

La rencontre avec le professeur Dominique Poulot, afin de mener une recherche de doctorat en histoire de l'art centrée sur l'histoire des musées et du patrimoine au sein de l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), a guidé notre parcours de recherche vers une perspective de compréhension du processus de constitution et d'organisation du patrimoine. Les constructions patrimoniales sont des modes d'appropriation et de traitement du passé. Notre intention consiste à montrer comment les acteurs qui opèrent les mécanismes de la chaîne patrimoniale (Heinich, 2009) relatent leurs expériences dans les dossiers de production d'inventaires. Nous cherchons à démêler le canevas des intrigues, à examiner comment elles sont élaborées pour justifier des modèles de sélection, de conservation et de communication du patrimoine. De cette façon, pour nous, le *nid de frelons* est un indice pour analyser la trajectoire du MAUC à partir de ses coulisses, en tissant ses intrigues et en examinant ses procédures de conservation.

Nous ne voulions pas analyser une écriture de l'histoire de l'art élaborée comme un grand récit, exposée dans les vitrines du MAUC. Nous avons commencé à étudier comment les vitrines étaient montées et démontées, quels étaient les outils de travail, les formes de registre et les efforts envers la professionnalisation. Nous voulions savoir comment les idées, les savoirs et les pièces artistiques manipulées par les acteurs/collaborateurs du MAUC circulaient.

En organisant notre récit, nous avons remarqué qu'il ne serait pas possible de configurer une structure qui suive une logique linéaire de l'histoire de l'art ou de l'histoire. Nous avons opté pour la complexité des temporalités, pour les mouvements de va-et-vient des actions dans le temps et dans l'espace. Nous avons voulu présenter un musée avec ses propres temps et espaces, représentés dans les atlas de l'histoire. Les temps sont conçus dans leurs pluralités et en prenant en compte la dimension de leurs appropriations créatives en différentes circonstances. Les formes d'organiser et de gérer les temps de la

vie, des récits et des expériences sont différentes, complexes, multiples, et très souvent hybrides. La notion de temporalité est une construction sociale et culturelle tissée par un réseau de relations en processus constant de négociation. La notion de *nid de frelons* nous a offert la possibilité de penser le MAUC dans un mouvement constant de reconstruction, et nous avons remarqué que dans ces mouvements, beaucoup de temporalités étaient mobilisées simultanément.

Pour Johannes Fabian (2002), ce n'est pas l'éloignement spatial qui est responsable de la construction de l'*Autre*, mais la manipulation des temporalités accomplie par l'anthropologue. L'*Autre* est considéré comme un sujet atemporel, autrement dit, sans temps, en dehors du temps lorsqu'il est étudié et transformé en objet de connaissance par les anthropologues. Le MAUC, en étant nommé *nid de frelons* dans les mondes de l'art, semble être projeté comme un *Autre* : classifié comme *Autre*, hors du temps, sans fonction sociale, sans visibilité, sans programme de conservation, catalogué comme marginal parmi les acteurs/collaborateurs des mondes de l'art. Pour certains, le MAUC n'est pas en syntonie avec les temps de l'histoire linéaire de l'art ; et est, pour cette raison, estimé comme statique et hermétique. Nous avons essayé de défier les canons des temporalités, en les appréhendant comme chronopolitiques. Toujours selon Johannes Fabian, le *Temps* soutient une histoire linéaire de progrès, de développement et de modernité, en opposition à une histoire stagnante, sous-développée et traditionnelle (Lobão, 2005).

Alors, pour présenter les *Temps* du MAUC, nous nous mettons face à l'image, qui pour l'historien Georges Didi-Huberman (2000, p. 9) est être face au temps :

Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. Comme le pauvre illettré du récit de Kafka, nous sommes devant l'image comme *Devant la loi* : comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même – et je ne parle pas du gardien – nous arrête : la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps. Mais quel genre de temps ? De quelles plasticités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps peut-il être question dans cette ouverture de l'image ?

Quels genres de temps ? De quelles fragilités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps est-il question dans cette ouverture de l'image ? C'est à partir de ces questions que nous avons décidé de suggérer le temps au pluriel : *les temps*.

Nous avons tenté de raisonner avec la chronopolitique afin de travailler avec les anachronismes, consciente des simultanités entre les temps. Alors, pour démêler les temps, nous avons décidé de monter et démonter à partir des images, des photographies que nous avons rencontrées dans les archives du MAUC. Le travail d'assemblage s'accomplirait dans l'écriture sur les temps et dans la production des atlas. Selon Didi-Huberman (2012), Aby Warburg a produit un chef-d'œuvre, bien qu'inachevé, *L'atlas mnémotaxie (Bilderatlas Mnemosyne)*, dont les atlas ont fait voler en éclats les cadres établis proposés par une science protectrice de certitudes et d'un art certifié par des critères. En déconstruisant les idéaux d'unité, de pureté et d'un savoir totalisant, les atlas créent des intervalles et des zones d'interstices. « Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donnés » (Huberman, 2012, p. 243). Les images sont montées sur une table ou planche d'atlas, dénommée la *Table d'offrande, de cuisine, de dissection ou de montage (Ibidem, p. 247)*.

La table ou la planche des atlas devient l'espace d'un travail où les pièces sont toujours prêtes à être déplacées, leurs dispositions altérées dans l'espace ou bien même à être recommencer du début. Sur le plan horizontal, l'idée d'unicité ou de complétude devient une ouverture pour de nouvelles configurations, provoquées par le nouveau sens attribué au contact entre images. Chaque fois que l'on meut, sur la planche, une image parmi les autres organisées dans l'espace, de nouvelles possibilités de lecture se présentent ; de nouvelles questions, nouvelles inquiétudes et incertitudes, ouvrant des interstices susceptibles de stimuler notre imagination. Nous avons pris notre temps face aux images, face aux temps du MAUC, montant et démontant les planches des atlas, cherchant les interstices, les mouvements, les indices qui puissent nous en révéler plus sur les coulisses de ce musée d'art surnommé *nid de frelons*. Les photographies occupent un pan important de la composition de ce récit, formant neuf atlas que nous considérons comme partie intégrante du récit. Nous ne les voyons pas simplement comme une page de photographies illustratives, qui pourrait passer pour négligeable. Les atlas sont des montages conceptuels et explicatifs sur le MAUC. Neuf atlas intègrent le corps des neuf temps, et sont eux aussi des textes singuliers.

Les temps ont été organisés en trois parties, et chaque partie est formée de trois chapitres. La première partie se nomme : *La fabrique du MAUC : défis conceptuels*. Dans cette partie, nous analysons les temps de production de sa conception, les questions qu'il pose au présent et qui nous ont poussé à étudier ce musée, ainsi que les préoccupations qui ont provoqué le besoin de fonder un musée d'art dans la ville de Fortaleza et les imaginations des différents acteurs qui ont participé à sa gestation durant ces cinquante dernières années. Lorsqu'il est créé, chaque musée est traversé par des justifications qui corroborent les modèles choisis pour l'organisation de son programme de fonctionnement. Les arguments conceptuels dialoguent, en général, avec la ville, avec différents personnages et avec les mondes de l'art, passant à être attractifs ou non. Nous discutons les jeux de pouvoir et de mémoire érigés en espaces de débats dans le façonnage du MAUC.

Dans le premier chapitre, *Les temps d'intrigue : dispute de mémoires et débats autour des modèles de musée*, nous abordons, premièrement, l'élaboration d'une intrigue autour des modèles de musée d'art et des mémoires proposés au sujet de sa trajectoire. Nous montrons que le MAUC n'est pas très connu dans les mondes des arts, ainsi que peu référencé dans l'histoire des musées brésiliens. Ces questions sont fondatrices de son image de *nid de frelons*. Nous avons examiné quels seraient les forces et les défis d'un musée désigné par cette expression, ainsi que les raisons qui ont fait que ce musée soit qualifié de cette manière. *Nid de Frelons* s'est transformé en un devenir *outsider* pour ce musée, et nous allons voir au long des *neuf temps* comment ce lieu marginal des mondes de l'art a été constitué comme possibilité afin d'exister dans la ville de Fortaleza. Un musée résistant, même si dans de nombreux débats, la condition même de musée lui soit niée. Un musée qui, après cinquante ans, est en train de délaissé son aspect collaboratif pour devenir traditionnel, en raison des pressions des mondes de l'art.

Les temps d'Exils : le MAUC pour lutter contre les sécheresses ? Dans ce deuxième chapitre, nous avons essayé de mettre en relation la création du MAUC avec les projets de développement du Brésil du milieu du XX^{ème} siècle, qui ont provoqué création de la région du *Nordeste*²². Les périodes de sécheresse font la partie de la construction de

²² Selon le géographe Hervé Théry (2005), le *Nordeste* est la région problème du Brésil, notamment par son historique de sécheresses (surtout la région dite du *sertão*, aussi qualifié de « polygone de la sécheresse »), de pauvreté et de phénomènes migratoires (déplacements de population fuyant la sécheresse vers les grandes villes côtières et vers les autres régions plus riches du pays). Elle est la région la plus pauvre du pays. Elle est aussi traversée de disparités internes. Elle possède une superficie de 1 558 196 km pour une population de plus de 53 millions d'habitants (IBGE, 2010). Elle est composée de neuf États : Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte et Sergipe.

l'image du *Nordeste* et divers acteurs impliqués dans le processus de formation du MAUC font référence à ces images de la sécheresse, en les reliant aux politiques culturelles et aux besoins économiques de la région. L'utilisation des images de la sécheresse, en particulier l'image de l'exil, de la tragédie ou de la débandade, a aussi été un instrument de négociation des artistes du Ceará ; car avec la création du MAUC, les artistes pouvaient demeurer dans la ville, le musée étant un espace offrant des opportunités de travail et de construction de mémoires pour les arts. La présence de la sécheresse, avec les images des *flagelados*²³ et des migrants climatiques, dans les collections du musée est aussi analysée, en montrant comment ces migrants anonymes ont occupé les vitrines de l'histoire du MAUC.

Le dernier chapitre qui compose la première partie de cette thèse est consacré aux : *Temps d'imagination : tradition, contradiction, négociations et résistance*. Notre intention, en abordant le MAUC à travers ceux qui l'ont imaginé, est de le présenter comme un musée pluriel. Sa fondation est le résultat d'ententes et de mésententes de différentes imaginations muséales au long de ses cinquante ans ; la plupart des acteurs que nous avons sélectionnés sont fortement liés aux premières années de la formation du MAUC. Pour nos analyses, nous sommes parties du concept d'imagination muséale en l'associant à la pensée muséologique qui s'est développée durant le XX^{ème} siècle. Nous présentons de manière panoramique quelques aspects de l'imagination muséale de dix personnages présents dans ce récit : Antônio Bandeira, Lívio Xavier Júnior, Estrigas, Antônio Martins Filho, Mário Baratta, Jean-Pierre Chabloz, Heloysa Juaçaba, Pedro Eymar et Sérvulo Esmeraldo.

Dans la deuxième partie, *Montage du programme : circuits muséaux*, nous analysons les mouvements de circulation de professionnels, d'objets et d'expositions, en même temps que nous présentons les tâches dans les coulisses du montage du programme du musée et ses actions de collecte, de conservation et d'expositions. Notre intention est de démontrer comment ce musée s'est fondé sur les bases de circuits de dialogues muséaux internationaux et nationaux. Nous étudions les itinéraires de différents personnages qui cherchaient à enrichir leur bagage professionnel et qui circulaient en accomplissant un travail d'acquisition de nouvelles pièces pour la collection du musée. Nous avons réalisé

²³ Littéralement, ceux qui sont flagellés par la sécheresse.

une cartographie des chemins parcourus par des objets de la collection et des expositions, en cherchant à montrer la dynamique du programme du MAUC.

Dans le chapitre quatre, *Les temps de circulation : en quête d'une formation professionnelle*, nous présentons le parcours de Lívio Xavier Júnior, un personnage qui se distingue, non pas pour être un artiste, mais pour son intérêt à voyager pour étudier la muséologie en Europe. En parcourant son itinéraire et son agenda de voyage, par la lecture de ses lettres de comptes rendus, nous avons pu comprendre certains aspects de l'histoire de l'enseignement de la muséologie en Espagne et les raisons qui l'ont poussé à s'inscrire à l'École du Louvre. À Paris, Lívio Xavier Júnior retrouve Sérvulo Esmeraldo, où ils poursuivent leur quête d'études sur les musées et accomplissent des visites techniques dans les musées européens. Au travers de Lívio Xavier Júnior et de Sérvulo Esmeraldo, nous connaissons différents acteurs des mondes des musées et nous apprenons avec ces expériences partagées sur le MAUC ; mais surtout, nous entrons en contact avec quelques idées et techniques muséologiques qui circulaient en Europe au cours des années 1970.

Dans *Les Temps de collecte : cartographie des processus d'assemblage d'une collection muséologique*, nous développons une recherche qui a pour but de cartographier les parcours des objets qui intègrent actuellement la collection du MAUC. Notre proposition a pour intention de présenter les circuits et les zones d'intérêt dans la formation des différentes collections du musée. Nous avons réussi à quantifier de façon approximative le nombre de pièces et à retracer le parcours qu'elles ont suivi depuis leurs villes d'origine. Nous avons été confrontée à la difficulté de savoir si les pièces sont enregistrées selon la ville natale des artistes ou en accord avec le lieu d'achat ou de donation. Dans de nombreux cas, cette information n'est pas claire dans les registres, ou bien, nous n'avons pas réussi à la saisir. En étudiant la sélection des pièces, nous avons enrichi cette analyse des noms des responsables pour les collectes et les lieux par où ils sont passés. Certaines de ces expériences sont traitées comme des études de cas, comme par exemple les trois expéditions présentées à la fin de ce cinquième chapitre.

Les temps d'exposition : scénarios, détours et politique est le titre du sixième chapitre, où à partir de la perspective d'une histoire des expositions, nous analysons les expositions réalisées au MAUC au long des cinq décennies de son existence. Nous interprétons les catalogues et les images des visites d'expositions, documents produits par les employés

et les collaborateurs du musée. Par l'analyse de comptes rendus, nous présentons, entre autres, les matériaux acquis pour les montages des expositions, la fabrication des différents supports, des bases et des rails pour la fixation des pièces. Nous décrivons les politiques du programme des expositions du MAUC, que ce soit pour diffuser ses collections dans d'autres lieux, ou par rapport aux efforts consentis afin de faire venir des expositions d'artistes d'autres villes brésiliennes ou d'autres pays pour les expositions d'art du musée. Dans ce chapitre, nous mettons en relation la programmation des expositions du MAUC avec la politique culturelle au Brésil durant les dernières cinquante années, période traversée par la dictature civile et militaire, et à partir des années 1980, par le processus de re-démocratisation du pays.

Nous arrivons à la troisième et dernière partie de cette thèse : *Sociabilités : création, production et performance*. Dans cette partie, nous avons choisi de mettre en exergue les expériences du MAUC orientées vers la construction collective, en comprenant que l'histoire est aussi l'histoire des solidarités. Ainsi, nous nous attachons à présenter les actions qui rapprochent le MAUC de pratiques qui s'assimilent à la notion de musée communautaire : les ateliers en tant qu'espaces de développement de la force créative, les situations dans lesquelles les processus de conception et d'organisation d'expositions sont collaboratifs, et aussi les gestes performatifs des visiteurs durant les expositions. Avec ces exemples, nous décrivons comment, au long de ses cinquante ans, le MAUC a construit un modèle de musée impliqué dans les controverses autour de la participation dans les mondes de l'art et du patrimoine.

Nous inaugurons cette troisième partie avec le thème des ateliers, avec *Les temps d'ateliers : le musée d'art comme lieu de processus créatifs*. Nous nous sommes intéressée à la présence de l'atelier de l'artiste Chico da Silva dans les dépendances du MAUC, durant les trois premières années d'existence du musée, à la manière dont nous considérons aujourd'hui une résidence artistique. De cette façon, nous étudions la construction sociale de l'atelier en tant qu'atelier d'artiste. Dans ce processus, nous avons perçu quels seraient les modes de présentation de l'atelier dans le musée d'art. Nous avons choisi, alors, de travailler avec la notion étendue d'atelier, en procurant des expériences collectives de production au Brésil. Nous comprenons que ces expériences de stimulation de la puissance créatrice d'artistes et de non-artistes n'ont pas encore été étudiées comme biens patrimoniaux et leurs formes muséologiques pour le registre, la conservation, l'exposition et la transmission culturelle ne sont pas définies. Nous tentons de présenter

les ateliers du MAUC et de montrer comment les artistes et ceux qui fréquentent le musée sont aussi des collaborateurs ; c'est la raison de notre intérêt à décrire la manière dont ces groupes dialoguaient avec la ville de Fortaleza.

*Les temps de collaboration : le musée d'art comme lieu de spect-acteurs*²⁴ est le huitième chapitre de cette thèse. Il examine la construction historique des approches collaboratives dans les arts, principalement dans le théâtre, mais aussi dans l'éducation populaire. Pour nous, les méthodes collaboratives d'apprentissage, de création et de processus de conception et d'organisation d'expositions sont associées aux mouvements de contestations des politiques colonisatrices et dictatoriales. Les coopérations en tant que possibilités de participation dans les musées font que les étapes de la chaîne patrimoniale sont accomplies de manière plus démocratique. Nous avons choisi trois expériences de montage d'exposition au sein du MAUC, pensées et réalisées à partir de principes d'organisation collaborative. Dans ces trois expositions, l'interdisciplinarité entre les langages artistiques et les différents domaines de connaissances a été un important dispositif pour la création collective, en accord avec les considérations sur les processus de conception et d'organisation d'expositions développées par des commissaires d'art tels que Pontus Hultén et Walter Zanini.

Dans le dernier chapitre, *Les temps de visite : le musée d'art comme lieu de performance*, nous analysons les gestes performatifs des visiteurs. Nous partons de l'analyse des photographies prises lors d'expositions, en présence des visiteurs, par deux photographes du MAUC : Antônio Evangelista Bonfim et Pedro Humberto. Nous montrons comment ces derniers élaborent de manière conceptuelle la forme comme les visiteurs se positionnent dans le scénario des expositions. Nous étudions l'interprétation du geste en tant qu'acte esthétique, au travers du mouvement des mains et du corps. Nous essayons de comprendre l'importance politique de l'exposition des visages des visiteurs anonymes et l'association de ces derniers avec les peintures ou les dessins des artistes. Nous avons choisi d'analyser la présence du cercle en tant qu'espace d'accueil des visiteurs, ainsi que

²⁴ Spect-acteur est un concept créé par Augusto Boal, le fondateur du Théâtre de l'opprimé. Sa proposition réside dans le fait que les spectateurs peuvent aussi être acteurs durant les scènes élaborées au travers des processus de création collaborative, ce qui aboutira à la publication du livre *200 exercícios para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* publié en 1977 au Brésil, et traduit l'année suivante en français sous le titre *Jeux pour acteurs et non-acteurs*. Le spect-acteur est invité à interagir et à intervenir dans les jeux théâtraux en présentant des solutions ou des réflexions à propos de la situation/problème mise en scène.

la présence du corps qui danse, se dandine et se trémousse dans l'exposition, ce corps résistant qui se transforme en *sankofa*²⁵.

Le MAUC a reçu le surnom de *nid de frelons*, et en même temps, vivent en lui des corps-*sankofa*²⁶. Son parcours a été disqualifié par les acteurs des mondes de l'art, pour sa condition de résistant et de marginal ; un musée rendu au silence, au long de ces cinquante dernières années, qui a peu à peu perdu de l'espace au sein des politiques culturelles de l'Universidade Federal do Ceará. Nous espérons que cette thèse contribue à le faire sortir de son silence, aussi bien qu'elle permette que les expériences développées dans cet espace soient reconnues comme des activités importantes par les acteurs des réseaux de coopération des mondes de l'art. Ce travail n'a pas l'intention de répondre à toutes les questions. Nous espérons que ces temps puissent se déployer en d'autres temps, avec d'autres noms. Le *nid de frelons* est une image qui nous a mis face au temps, ouvrant la porte à des temps pluriels. D'autres représentations peuvent être utilisées pour qualifier le MAUC ; celle-ci est l'histoire de cette recherche, qui est à peine l'une des possibilités d'écriture sur le parcours de ce musée. Que viennent beaucoup d'autres récits !

Nous espérons pouvoir apprendre ensemble au cours de cette lecture, qu'elle soit agréable et amène de nouvelles possibilités et de nouvelles questions sur les musées d'art. Nous souhaitons que la vie de ces personnages qui agissent dans les coulisses de ce musée puisse nous aider à comprendre ce qui nous pousse à nommer un musée de *nid de frelons*. Et aussi, que cette compréhension contribue à notre travail développé quotidiennement dans les musées et pour le patrimoine. Nous espérons que le présent récit puisse être considéré comme un espace de dialogue dans le développement de recherches en histoire de l'art et en histoire des musées et du patrimoine. Nous vous souhaitons une agréable lecture.

²⁵ La *sankofa* est une image d'un oiseau qui recourbe sa tête en arrière pour prendre un œuf sur son dos. Il s'agit d'une référence de la *Pretagogia* (Petit, 2015) en relation avec l'étude des ancestralités à partir d'une perspective afro-centrée de l'éducation. Pour nous, les études des africanités sont fondamentales à l'analyse des pratiques circulaires présentes dans l'éducation muséale. Le concept de *sankofa* s'est imposé au cours des analyses que j'ai effectué sur les groupes de discussion, ainsi que sur les rondes de *capoeira* et de *maracatu* organisés au sein du MAUC.

²⁶ Le corps-*sankofa* est en relation directe avec le geste performatif du visiteur au musée. Ce serait ce visiteur qui est capable d'élaborer son art de visiter des musées en faisant usage de toute l'extension de son être, de son corps en entier : avec son jeu de jambes, sa ruse et fluidité corporelles, virevoltant ou se traînant ; cela peut être pieds-nus, disposé à explorer le musée à sa manière, dans son temps propre, comme qui danse la *capoeira*.

PREMIÈRE PARTIE

LA FABRIQUE DU MAUC : DÉFIS CONCEPTUELS

CHAPITRE 1

LES TEMPS D'INTRIGUE : DISPUTE DE MÉMOIRES ET DÉBATS AUTOUR DES MODÈLES DE MUSÉE

1.1 FAIRE L'INTRIGUE : L'ÉLABORATION D'UNE TRAME

En 1999, le journal *O Povo*²⁷, de la ville de Fortaleza²⁸ (État du Ceará²⁹), a publié un reportage sur le musée d'art de l'université fédérale du Ceará (*Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará - MAUC*). La une du journal du 28 septembre de cette année avait pour titre : « *Um museu hermético e estático*³⁰ » (« Un musée hermétique et statique »). La matière occupait les deux pages centrales du cahier de culture *Vie&Art* (*Caderno de Cultura Vida&Arte*). La double page centrale formait une seule planche, dont la composition visant à traiter du problème du MAUC était organisée de la sorte : centré en haut de page, le texte qui présentait une conversation avec l'artiste Sérvulo Esmeraldo (né en 1929), dont le titre est une propre phrase de l'artiste. En dessous de ce texte, au centre de la planche, on trouve une reproduction d'un tableau d'Antônio Bandeira (1922-1967)³¹. Juste en dessous, se trouve un autre article intitulé : « *O que é que o MAUC tem ?* » (« Qu'est-ce que le MAUC a ? »). Ce dernier retrace une interview avec le directeur du MAUC de l'époque, le professeur Pedro Eymar (né en 1948), à

²⁷ Le journal *O Povo* a été créé en 1928 par Demócrito Rocha, son siège social est basé à Fortaleza.

²⁸ À cette époque, la ville de Fortaleza comptait environ deux millions d'habitants. Les politiques publiques de cette période s'occupent de projets à caractère touristique, programme principal de développement économique de cette ville et de l'État du Ceará. Le « gouvernement des changements » (« *governo das mudanças* »), tel qu'il a été appelé, élu depuis 1986 à la tête de l'État du Ceará, créé le slogan « *Ceará Terra da Luz* » (« Ceará, terre de la lumière ») afin de valoriser le potentiel de tourisme de loisirs en référence à la présence continue de soleil et aux 153 km de plages du littoral de l'État.

²⁹ Le Ceará est l'un des 27 États de la République fédérative du Brésil, ayant comme limites l'océan Atlantique au nord et au nord-est, les États du Rio Grande do Norte et de Paraíba à l'est, l'État du Pernambouc au sud, et l'État du Piauí à l'ouest. Sa superficie est de 148 825,6 km², soit 9,37% de la superficie totale du Nordeste et 1,7% de la superficie totale du Brésil. En 2015, sa population était estimée à 8 904 459 habitants, lui conférant le titre du 8^{ème} État le plus peuplé du pays. Sa capitale est la ville de Fortaleza (IBGE, 2015). 1999 est l'année de la construction du Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (centre Dragão do Mar d'art et de culture), qui faisait partie du projet du « gouvernement des changements », initié par le premier gouverneur élu du Ceará après les gouvernements militaires.

³⁰ E. de Carvalho, «Um museu hermético e estático», *O Povo*, [Caderno de Cultura e Arte], 28/09/1999, p. 4b-5b. Ce document est issu des archives personnelles d'Heloyza Juçaba, de la section « *Sistema Estadual de Museus : 1980-1999* » (« Système régional des musées : 1980-1999 »). Nous avertissons le lecteur que cet article sera beaucoup utilisé dans ce chapitre, où il sera décrit minutieusement, et il sera aussi repris en différentes circonstances dans les autres chapitres de la thèse. Il s'agit d'une importante source documentaire pour la problématisation du thème de l'invention du MAUC en tant que *nid de frelons*, et pour cette raison, nous ferons constamment référence à cette citation.

³¹ Antônio Bandeira est l'artiste qui a été exposé lors de l'inauguration du MAUC, en 1961. Il a vécu à Paris de 1947 à 1967. Entre des allers et retours à Fortaleza, il a vécu dans la ville de Rio de Janeiro et a participé à la Biennale de São Paulo en 1951.

propos des collections du MAUC. Du côté gauche, on trouve une interview du président de l'université fédérale du Ceará (UFC), Roberto Cláudio à cette époque, ayant pour titre « *O MAUC tem que abrir* » (« Le MAUC doit ouvrir »). Dans cette interview, le président de l'université s'engageait à résoudre les problèmes de sécurité et de personnel, en outre de rouvrir le musée avec une grande exposition des collections avant la fin de l'année. Dans la marge droite, on trouve un texte nommé « *Tempos bons, Hein ?* » (« Bons temps, hein ? »), qui parle des projets réalisés durant les années 1990, comme par exemple : « *Arte nas Fábricas* » (« Art dans les usines ») et « *Oficinas de Gravuras* » (« Ateliers de gravures »).

Sérvulo Esmeraldo et Pedro Eymar sont les figures principales de l'intrigue présentée par le journal. Ce sont aussi deux personnages qui nous aident à construire une compréhension de ces cinquante ans du MAUC. Sérvulo Esmeraldo, parce qu'il a participé du moment de fondation de l'institution, et Pedro Eymar, pour avoir une proximité avec ce musée depuis l'époque où il était étudiant en architecture, lorsqu'il s'est impliqué dans la création du projet « bolsa arte³² », et en tant que gestionnaire durant ces vingt-sept dernières années, ainsi que pour avoir été élève du cours de dessin de Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) au sein du conservatoire de musique de l'université fédérale du Ceará. Nous plaçons ces deux personnages au début de l'élaboration de cette intrigue, en mettant en évidence leurs accords et désaccords au sujet de la trajectoire, des fonctions et des modèles du musée, afin de construire les temps de ces cinquante années de l'institution en partant de ce point de tension où le rôle du MAUC est questionné.

« Intrigue », « intriguer » et « intrigué » sont en relation avec l'idée d'éveil de la curiosité, de se donner à penser ou de donner à penser à l'autre à propos d'un événement ou d'une histoire, mais les termes portent aussi en eux le sens de souci, d'embarras et de difficulté. Durant les intrigues, peuvent naître des ressentiments ou des ennemis. Pour le Littré, ce sont « Différents incidents qui forment le nœud d'une pièce dramatique.³³ » L'intrigue comporte des pratiques secrètes, des guets-apens, ou encore, des intrigues en coulisses entre les artistes et les acteurs dramatiques. Nous avons choisi cette polysémie autour du mot intrigue pour nommer ces temps du MAUC, qui cherchent à présenter les tensions, les différences, les heurts, les accords, les désaccords, les silences, les adjectifs, les forces,

³² Projet de bourse destinée aux étudiants de l'UFC (Universidade Federal do Ceará) pour étudier et produire de l'art au MAUC sous la direction de professeurs.

³³ Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d/f150.item>. (Page consultée le 6/04/2016)

les travaux, les réfutations, les affirmations, les négations, c'est-à-dire les intrigues qui font et qui ont fait ce musée, depuis ses coulisses jusqu'aux débats publics, en y incluant aussi les parcours des visiteurs et les collections. Nous allons esquisser ces temps dans leurs mouvements afin de tenter d'expliquer comment ce musée a été engendré, vu et réduit au silence, produisant diverses demandes autour de son modèle de musée, de son rôle dans les mondes de l'art, de Fortaleza et du monde.

Ce sont les intrigues autour du MAUC qui font partie de cette opération historiographique. Les jeux mis en scène dans cette arène politique³⁴, nommée musée, constituent la trame de cette intrigue. À mettre en intrigue, en agencant les événements dans les plis des temps construits ici, nous sommes, selon Paul Ricœur (1983), en train de configurer une intrigue pour ce récit. Ces temps d'intrigue sont le début que nous avons choisi pour composer une justification de la compréhension que nous avons imaginée et créée à propos de la trajectoire de cette institution, dédiée à la fabrication de mémoires pour les arts, à partir de la ville de Fortaleza, entre les fonctions d'éducation culturelle et de production d'une histoire des arts. Les chemins qui sont tracés, entre rêves (augmentant les possibilités) et pratiques (s'écartant des limitations), font partie des événements sélectionnés et interprétés qui composent cette trame. L'intrigue qui commence ici nous invite à faire la traversée des temps – de l'intérieur vers l'extérieur, du local au global, entre périphérie et capitale culturelle, avec les affections et les désaffections – d'un musée pour lequel je n'ai pas trouvé, jusqu'à maintenant, un adjectif qui puisse le qualifier : il n'est ni régional, ni national, ni d'art populaire, ni d'art contemporain, ni de soi, ni de l'autre. Le modèle analysé est en suspens, mis en accusation dans les témoignages, comme ceux de ces articles de journaux cités et analysés dans ce chapitre.

Au-delà de la réouverture du musée, ce sont les mémoires du MAUC qui sont en jeu dans ce reportage. La mémoire est composée de souvenirs et d'oublis. Les souvenirs ne sont pas toujours racontés de la même manière ; ils sont évoqués à partir de ce qui est vécu dans le temps présent. Ils n'obéissent pas à une linéarité préétablie, ils sont le flux de

³⁴ Les musées sont des lieux de négociation, de discours et de contre-discours, de tradition et de contradiction, de tensions et de conciliation, de cris et de murmures. « L'espace muséal (espace symbolique et imaginaire faisant partie du tissu social) s'exprime et s'institue comme une arène permanente de négociation, de controverses et d'accord/désaccord, c'est-à-dire de ce qui est dit et de ce qui est interdit. Les récits muséaux – ou pour mieux le dire, les discours produits/institués par les musées – dans leurs divers degrés de tension, révèlent un jeu discursif/archivistique entre mémoire et contre-mémoire, en prenant en considération qu'il y a une relation constitutive entre le musée et l'imaginaire historique et social. » (Borges, 2014, p. 233 [Traduit par nos soins]).

fragments organisés et construits à partir du dialogue entre le narrateur et le récepteur, l'enquêteur et l'enquêté, objets en constante construction et réélaboration (Pollack, 1993 ; Poulot, 1997 ; Augé, 1998 ; Dosse, 1998 ; Ricœur, 2000). Les musées sont des institutions qui dialoguent avec les mémoires, les élaborent et les diffusent ; cependant les recherches à propos de l'histoire des musées, tout comme du patrimoine, sont récentes, et datent de la fin du XX^{ème} siècle, comme pour le cas français (Poulot, 2013). Ainsi, faire des recherches dans les archives des musées était, et est encore aujourd'hui, dans certains cas, un défi vis-à-vis de l'organisation des documents et des archives. Selon Maria Cristina Oliveira Bruno (2005), ces archives démontrent un abandon et un désintérêt des musées pour leur propre mémoire. L'historien Dominique Poulot décrit et analyse les défis des chercheurs qui s'intéressaient à la recherche sur l'histoire des musées en France vis-à-vis des archives et de la difficulté d'y avoir accès :

Esquisser, en l'instant, un bilan des recherches menées en France sur l'histoire des musées conduit à un tableau plutôt morose des insuffisances de ces entreprises, incertaines jusque dans la définition de leur objet. Les sources (archives d'expositions et d'accrochages) sont souvent mal conservées, voire pas du tout, même pour la période contemporaine (Lawless, 1988) ; cette carence pour le moins paradoxale, et le caractère « professionnel » de la mémoire des musées aboutissent, trop souvent, à une administration jalouse, semi-privative, qui rend *de facto* les informations inaccessibles au chercheur. Par-dessus tout, le genre historique, privé de reconnaissance et de soutien, fût-il seulement financier, demeure largement dépourvu d'ambition intellectuelle, prisonnier qu'il est de conventions étroites : parfois pont aux ânes des concours de recrutement de conservateurs, toujours en marge des tâches nobles de classement des fonds, d'exégèse des œuvres et de publication de catalogues. Bref, cette histoire est à la recherche de sa démarche et de ses enjeux (1992, p. 126).

Cette réflexion sur la situation des archives des musées, sur la forme avec laquelle leurs employés traitent ces registres, sélectionnent les témoignages, les coupures de journaux, les correspondances expédiées et reçues, les comptes rendus et photographies des expositions, des ateliers et des visiteurs, est fondamentale pour notre compréhension du MAUC. Le reportage que nous avons cité au début de ce chapitre, signé par Eleuda de Carvalho, est emblématique, car il va susciter en Pedro Eymar une réflexion sur le parcours du MAUC, provoquant un intérêt singulier pour les archives, et va aussi influencer ses choix d'expositions, par rapport à la composition des salles d'expositions de longue durée, tout autant que pour les thématiques, créant le profil que j'ai rencontré durant la période de recueil des données réunies pour cette recherche. Bien qu'il ait été

mentionné par Pedro Eymar lors de nos conversations au MAUC³⁵, ce reportage n'a pas été trouvé dans les dossiers du musée, mais dans les archives privées d'Heloyza Juaçaba (1926-2013). L'exercice de négociation, de la part de Pedro Eymar, a eu pour résultat, son intérêt pour le traitement de la mémoire du musée. C'est à partir de cette voie que nous allons pouvoir explorer la trajectoire du MAUC au long de ce texte.

Pour le moment, nous allons laisser de côté les trajectoires de vie de ces deux acteurs. Nous allons nous concentrer sur ce qu'ils ont dit sur le MAUC dans des entretiens accordés au journal *O Povo*. Premièrement, intéressons-nous à Sérvulo Esmeraldo. Dans son entretien, il affirme sa relation avec la genèse du musée, délimitant sa place dans la fondation du MAUC. Il narre, à la première personne du singulier, sa relation avec les premiers moments de ce musée, décrivant qu'à la demande de l'ancien président de l'université fédérale du Ceará, Antônio Martins Filho³⁶, il a acquis des pièces d'art en Europe et s'est rendu dans les villes de Juazeiro do Norte et du Crato³⁷ pour y effectuer un inventaire sur la situation des graveurs sur bois (xylogravure)³⁸ en 1961, après son retour de France. C'est à cette époque qu'il sollicite un financement auprès de l'UFC (Universidade Federal do Ceará) pour acquérir deux albums de xylogravures de Mestre Noza (1897-1983)³⁹ pour le musée. Selon lui, la situation des graveurs sur bois était très

³⁵ Durant les visites de terrain au musée d'art de l'Université fédérale du Ceará (MAUC), dès nos premiers contacts avec le directeur du musée Pedro Eymar (en 2009), avant de présenter un document, ce professeur prenait toujours le temps de discuter, d'expliquer la situation de la documentation du musée, de narrer les événements que peu à peu il s'appropriait à partir de la lecture des différentes sources maintenues au sein de l'institution. Lorsque nous nous référons à ces conversations, nous identifions la citation comme information verbale.

³⁶ Antônio Martins Filho a été le premier président de l'UFC, il est même le fondateur de cette université, tout comme du MAUC. Dans le chapitre dédié aux *temps d'imagination*, nous présentons sa trajectoire.

³⁷ Juazeiro do Norte et Crato sont deux villes de la sous-région du Cariri dans l'État du Ceará. Ces deux villes sont situées à environ 300 kilomètres de Fortaleza et ont une certaine importance culturelle au Brésil. Elles sont décrites en détail dans la dernière partie de cette thèse.

³⁸ Les albums de xylogravure sont inventés dans ce dialogue du MAUC avec les artistes graveurs sur bois, au travers de commandes. Sérvulo Esmeraldo est un important acteur de cette invention : de l'album comme modèle de montage et de présentation des xylogravures.

³⁹ Mestre Noza (Maître Noza) fut un sculpteur de saints, né dans la ville de Taquaratinga do Norte (dans l'État du Pernambouc). Il parcourut le chemin à pied, lors d'un pèlerinage, de Quipapá (Pernambouc) jusqu'à Juazeiro do Norte (Ceará). Là, il travailla comme dinandier, apprit à faire des étiquettes, des crosses de revolver, et à la demande des pèlerins, il commença à sculpter des saints. Dans les années 1940, il commença son office d'artiste graveur sur bois, en réalisant les couvertures de livres de littérature de *cordel*.

précaire⁴⁰, une activité quasiment en extinction⁴¹. Il suggère alors que le MAUC acquière un de ces albums par an.

Sérvulo Esmeraldo continue sa description en remémorant les intentions attribuées à Antônio Martins Filho, qui aurait pensé le MAUC comme un musée-école⁴², un lieu qui proposerait des cours et où les artistes travailleraient. Il conclut en critiquant la durée au poste de directeur, vingt-cinq années pour Zuleide Martins⁴³, et selon lui, Pedro Eymar⁴⁴ occuperait ce poste depuis plus de vingt années. Ce serait un musée malchanceux, un musée captif, qui cache ses collections et vit sans cesse en chantier. Sérvulo Esmeraldo concède cette entrevue corsée « [...] sur la véranda de sa maison décorée avec des pièces d'artistes du Cariri et des sculptures du propriétaire des lieux, à l'ombre d'anacardiers en fleurs et gorgés de fruits⁴⁵ », selon la description d'Eleuda de Carvalho⁴⁶. Nous allons essayer de comprendre comment Sérvulo Esmeraldo a formulé sa critique, à partir de l'image construite par la journaliste. Le premier élément de cette scène est l'endroit à *l'ombre de l'anacardier*, qui n'est pas un simple élément décoratif de la scène, mais est chargé de significations. Il serait commun si l'on considère la forte présence de cet arbre dans la ville. Cependant, l'anacardier tisse un dialogue entre les arts du Cariri et les pièces de Sérvulo Esmeraldo, y compris la conversation sur le MAUC entre cet artiste et Eleuda de Carvalho. Ainsi, pour comprendre cet endroit, à *l'ombre de l'anacardier*, nous citons les travaux de Jakeline Fernandes Cunha sur la signification de l'anacardier dans l'œuvre de Mário de Andrade, *Macunaíma* :

La scène de « l'épilogue », dans laquelle l'homme entend la conure pavouane
« du haut de ces feuilles » tanniques pour ensuite « crier au monde en chantant
dans le discours impur les phrases et les affaires de Macunaíma », peut être

⁴⁰ En ce qui concerne la situation des graveurs sur bois, et aussi le processus d'acquisition de la collection de xylogravure du Mauc, on peut consulter les recherches d'Everardo Ramos (2005).

⁴¹ La rhétorique de la perte est une ressource discursive beaucoup utilisée dans l'élaboration argumentative des protecteurs du patrimoine culturel. Cf. J. Gonçalves, *A Retórica da Perda : os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, 1996.

⁴² La notion qui marque le binôme musée/école au Brésil est associée à l'événement organisé par l'UNESCO à Rio de Janeiro en 1952, où le thème de l'éducation dans les musées a provoqué de nombreux débats. Sur ce sujet, on peut consulter : M. M. Duarte Cândido. *Ondas do pensamento museológico brasileiro*, 2003. À Fortaleza, ce binôme a été diffusé dans la presse locale par le directeur du musée du Ceará, Osmírio de Oliveira Barreto, entre 1971 et 1990 (Ruoso, 2009).

⁴³ Zuleide Martins, fille de l'ancien président de l'Universidade Federal do Ceará, a été directrice du MAUC de 1965 à 1983, c'est-à-dire durant 28 ans.

⁴⁴ Pedro Eymar a commencé à occuper le poste de directeur du MAUC en 1987.

⁴⁵ E. de Carvalho, *op. cit.*, p. 4b-5b.

⁴⁶ Eleuda de Carvalho est journaliste et animatrice de radio. Elle travaille dans la ville de Fortaleza. Elle est intervieweuse spécialisée sur les questions de culture pour le journal *O Povo*.

liée de manière parodique aux images de la nationalité façonnées par la poésie brésilienne, telle celle de la grive chantant posée sur le palmier. Les feuilles de l'anacardier semblent former un espace-lieu propice pour écouter/conter les histoires de nos héros populaires. Comme ces feuilles sont dures, rugueuses, « dotées de nervures et de veines saillantes », nous pouvons les considérer alors en tant que symboles de résistance contre l'oubli, contre la perte de notre identité culturelle. Dans les branches de l'anacardier, le discours du narrateur, refusant de se soumettre intégralement aux cultures étrangères, entretient la tension d'une fusion toujours différée ou d'une synthèse jamais atteinte entre les images de tradition européenne et celles du monde de Macunaíma, du Brésil (Cunha, 2009, p. 131)⁴⁷.

Le travail de mémoire effectué par Sérvalo Esmeraldo présente sa manière de décrire son espace entre Fortaleza et Paris, entre les références européennes et brésiliennes, au fondement de sa participation et de sa légitimation, qui sustentent sa manière muséale de faire dans la ville. Ce travail a été marqué par cette tension d'une fusion toujours différée entre les images de tradition européenne et celles des nouveaux mondes de l'art de Fortaleza. Cette élaboration, parmi tant d'autres, fait partie de la gestation d'un projet de mémoire des arts à Fortaleza.

En même temps qu'il se remémore son expérience et sa connaissance de la vie artistique en France, il cherche à affirmer une affinité continue avec les projets locaux, construisant les ponts entre le nouveau et l'ancien monde. À partir d'un entrelacement narratif entre la gravure sur bois et l'art cinétique⁴⁸, Sérvalo Esmeraldo revendique et affirme son autorité par rapport au musée, basée sur la symbiose entre son parcours de vie et le temps de vie du MAUC.

Cependant, la pomme de cajou, le fruit de cet arbre sur/sous lequel nous travaillons, lorsqu'elle est cueillie et dégustée, présente un goût amer (« *travoso* »). C'est dans le frein

⁴⁷ Traduit par nos soins.

⁴⁸ Sérvalo Esmeraldo était présent, aux côtés d'autres artistes brésiliens tels que Mauricio Nogueira Lima, Almir Mavignier, Lygia Clark et Mary Vieira, afin de participer à l'exposition *Dynamo*, Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013, avec l'œuvre *Les excitables*. Cette exposition a eu lieu au Grand Palais, à Paris, entre le 10 avril et le 22 juillet 2013. Pour plus d'information, voir Roxana Azimi, « « Dynamo » : le mouvement en pleine lumière au Grand Palais », *le quotidien de l'art*, 08/04/2013. Disponible sur : http://www.lequotidiendelart.com/quotidien_articles_detail.php?idarticle=2378. (Page consultée le 21/06/2014)

de la langue (« *trava da língua* »)⁴⁹ que nous examinons les heurts qui ont secoué le MAUC en cette année 1999. Bien qu'un projet de musée universitaire d'art, basé initialement sur des notions en relation avec l'expérimentation artistique et/ou l'écriture d'un récit de l'histoire du MAUC, était en marche, une prise de position était nécessaire : Quelle proposition choisir ? Quel était le modèle possible ? La journaliste (Eleuda de Carvalho) a élaboré l'article en prenant aussi en considération sa conversation avec le directeur du MAUC et a organisé les réponses données par Pedro Eymar dans le texte intitulé : « *O que é que o MAUC tem ?* » (« Qu'est-ce qu'il y a au MAUC ? »). Initialement il présente la quantité de pièces, 3700 pièces au total. Ensuite, il mentionne les noms d'artistes considérés comme renommés parmi ceux présents dans les collections : Pablo Picasso, Antônio Bandeira, Raimundo Cela et Aldemir Martins. Puis, il choisit d'évoquer certains types de pièces : ex-voto, imagerie populaire (*imaginária popular*), 500 supports originaux de xylogravure, art utilitaire de la ville de Cascavel⁵⁰ et polychromie baroque. Il décrit la collection de Jean-Pierre Chabloz, cédée récemment au musée par un don de la famille. Dans un paragraphe, il fait une rapide biographie de l'artiste, en présentant la diversité des documents de la collection et conclut en mettant en avant le rôle de Jean-Pierre Chabloz comme agent de l'artiste Chico da Silva.

Eleuda de Carvalho mentionne aussi la réserve technique du musée comme étant « réfrigérée et avec des cabinets appropriés aux toiles⁵¹ », et établit une liste des artistes brésiliens contemporains qui y sont gardés : Floriano Teixeira, Hector Julio Páride Bernabó, plus connu sous le nom de Carybé, Calazans Neto, Mário Cravo Júnior, Sérvulo Esmeraldo, Zenon Barreto, Estrigas, Alberon, Helio Rôla, Nice Firmeza et Vicente Leite. Elle reprend le cours descriptif de sa présentation avec les collections d'Antônio Bandeira

⁴⁹ Je fais ici un jeu de mots avec les termes portugais « *travoso* » (« amer/qui freine »), « *trava-língua* » (« virelangue », ou « casse-langue », ou encore « fourche-langue ») et « *trava da língua* » (« frein de la langue »). Le *trava-língua* est un jeu avec la langue portugaise qui a pour fonction d'améliorer l'articulation de la parole, en proposant des locutions ou des phrases qui présentent des difficultés de prononciation. En portugais, ce jeu de mots est possible car « *trava-língua* » vient du verbe « *travar* » (« freiner » ou « empêcher »). Nous pouvons dire, ainsi, freiner la langue ou empêcher la langue. La pomme de cajou freine la langue (ou la fait fourcher) lorsqu'on la mange.

⁵⁰ Cascavel est une municipalité de l'État du Ceará, située sur le littoral. Cette ville est reconnue pour la qualité des céramiques qui y sont produites. Récemment la Maître de la culture Maria Quirino da Silva (Dona Tarina) a été reconnue comme trésor vivant de la culture du Ceará par le secrétariat à la Culture de l'État du Ceará. Actuellement, dans cette ville, plus exactement dans le district de Moita Redonda, se trouve le Musée Mataquiri qui rapproche la céramique traditionnelle des références contemporaines de création artistique, spécialement avec l'*Orquesta de Barro Uirapuru* (l'orchestre d'argile Uirapuru).

⁵¹ Les armoires de cette réserve technique, où sont disposées les œuvres qui ne sont pas en exposition, ont été fabriqués par Pedro Eymar et les fonctionnaires du MAUC, avec du matériel récupéré des rails utilisés précédemment pour accrocher les tableaux en exposition dans les salles du musée.

et de Chico da Silva. Elle continue en spécifiant les problèmes de conservation des arts populaires, affirmant la nécessité de les restaurer. Parmi les arts populaires, elle cite les créations en argile crue de Maître Vitalino, de la ville de Caruaru ; ensuite, elle dresse la liste des villes d'origine d'autres pièces, sans nommer les artisans du Ceará : Ipu, Granja, Barbalha, Juazeiro do Norte, Crato et Cascavel (elle y ajoute Chico Santeiro du Rio Grande do Norte). La journaliste indique au lecteur qu'elle écrit de l'intérieur de la réserve :

Les armoires montrent, derrière les vitres, des exemplaires d'art sacré baroque en bois polychromé, dont de nombreux présentent des fractures, et une collection de crucifix, dont « deux pièces rarissimes » taillées en ivoire selon Pedro Eymar. La salle de réserve accueille aussi 500 supports originaux de xylogravure de Noza, Valderêdo, Lino et d'autres maîtres graveurs du Cariri⁵².

En conclusion, Eleuda de Carvalho explique que le MAUC a reçu récemment deux collections par le biais de donations. Luiz Hermano a donné au musée 40 de ses propres gravures. L'artiste Bené Fonteles a fait don au MAUC de 16 sérigraphies de Rubem Valentim. Descartes Gadelha a fait donation d'un polyptyque du projet *Catatores de Jangurussu* et des sculptures de l'ensemble *Cicatrizes Submersas*. Et, l'artiste Zé Tarcísio aurait fait une donation significative.

Cette longue description de cette source a été réalisée, au tout début de cette trame, afin de présenter brièvement les collections du musée. Mais surtout pour comprendre de quelle manière le thème de la mémoire du musée, avec l'impact de l'installation du Centro Dragão do Mar de Arte et de Cultura (CDMAC) à Fortaleza, est devenu obligatoire, au point que Pedro Eymar doit exprimer une position en tant que directeur. Avec l'arrivée du *Dragão* (comme ce centre culturel est appelé par les habitants de la ville), il était nécessaire de repenser la place du MAUC dans la ville, sa mission et sa relation avec le public. Le reportage d'Eleuda de Carvalho a été publié cinq mois après l'inauguration officielle du CDMAC, le 26 avril de cette même année. Eleuda de Carvalho a mis en avant Sérvulo Esmeraldo afin de réclamer l'exposition permanente des collections auprès du directeur du musée.

⁵² E. de Carvalho, *op. cit.*, 1999 [Traduit par nos soins].

Au-delà des disputes autour de la mémoire du MAUC, une autre polémique entre en jeu. Il s'agit des différentes attentes autour du modèle du musée. Ce conflit est plus explicite dans la matière intitulée « *O MAUC nunca parou* » (« Le MAUC ne s'est jamais arrêté »), qui fait partie de ce groupe de textes élaborés par la journaliste, que nous avons mentionné précédemment. Nous commençons par la conclusion de cet article dans lequel Eleuda de Carvalho présente sa revendication muséale : « En attendant, il reste aux visiteurs le souvenir de jours meilleurs où le MAUC était, plus qu'un espace didactique ou de récréation, un musée. De droit et de fait. Alors, que veut dire un musée de droit et de fait ?⁵³ » Comment ce musée était-il gravé dans les souvenirs des visiteurs ? Quel est ce musée présenté par Pedro Eymar ? Un musée qui a des problèmes au niveau de la sécurité des collections, et aussi, un musée qui porte en lui, selon Eymar : « une vocation initiale en tant qu'atelier des arts.⁵⁴ » Comment Pedro Eymar identifie cette vocation ? Et, qu'est-ce qu'un musée qui serait atelier des arts dans la perspective de ce directeur ? Il répond de la sorte à ces questionnements : « Ce que nous prétendons faire, c'est mettre ces collections non seulement en exposition, mais aussi qu'elles puissent entrer dans l'esprit d'appropriation du public, par le biais d'ateliers.⁵⁵ » Le journal *O Povo* somme l'université et le directeur du musée d'ouvrir l'institution, ainsi que d'établir le programme et de définir quelle serait la marche à suivre.

Le journal *O Povo* pose la question des collections, tandis que Pedro Eymar défend la sécurité des œuvres, et surtout les projets qu'il est en train de développer. En décrivant les collections pour Eleuda de Carvalho, Pedro Eymar présente un musée fait au pluriel par différents personnages. De cette manière, nous pouvons nous demander : comment chacun d'entre eux a participé de ce temps de fabrication ? Comment, au long de cette trajectoire de 50 ans du musée, les choix ont-ils été faits pour former les collections du MAUC ? Il y aurait-il un modèle de musée défini pour le MAUC ? Quels sont les modèles qui sont en jeu et comment la ville de Fortaleza a-t-elle provoqué un débat autour du rôle d'un musée d'art ?

En 2010, est réalisée au Museu de Arte Contemporânea (MAC) du Centro Dragão do Mar de Arte e de Cultura (CDMAC)⁵⁶, une exposition qui examine le parcours du Salão de

⁵³ E. de Carvalho, «O MAUC nunca parou», *O Povo*, [Caderno de Cultura e Arte], 28/09/1999, p. 1b. [Traduit par nos soins].

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Musée d'art contemporain du centre Dragão do Mar d'art et de culture.

Abril⁵⁷, des années 1980 jusqu'à l'année 2010. Pour accompagner cette exposition, un livre a été publié avec des articles de différents auteurs, dont Ricardo Resende (né en 1962), le directeur du MAC entre les années 2005 et 2007. Ricardo Resende dresse un bref panorama de la situation des institutions d'art dans la ville de Fortaleza avant la création du CDMAC :

Le paysage institutionnel à Fortaleza était fragile : on pouvait s'appuyer sur le Salão de Abril, les galeries commerciales d'art, le musée universitaire (qui ne remplissait pas le rôle qu'il pouvait développer), et il est peut-être bon de se rappeler, de l'UNIFOR Plástica, du Salão Norman Rockwell, de l'IBEU Art Gallery, expositions qui ont aussi agité le circuit d'art local à cette période. Le musée d'art contemporain du centre Dragão do Mar d'art et de culture a seulement été inauguré de manière tardive pour le public, en 1998 (Resende, 2010, p. 233)⁵⁸.

Nous voulons mettre en évidence, dans cet extrait de l'article de Ricardo Resende, son observation sur la fonction du MAUC dans la ville de Fortaleza, qui ne remplissait pas le rôle qu'il pouvait jouer. Quel rôle le MAUC n'aurait-il pas joué ? En fin de compte, quelle est la fonction d'un musée d'art ? La fragilité, qu'énonce Ricardo Resende, diffère de l'argumentation d'Eleuda de Carvalho, qui dit avoir des souvenirs du jour où le MAUC a été un musée *de fait*. Comment pouvons-nous comprendre le paradoxe qui existe entre ces deux partis pris au sujet de la trajectoire de cette institution ? Ricardo Resende et Eleuda de Carvalho se réfèrent à deux modèles de musée et à leurs respectives formes de fonctionnement : comment Pedro Eymar a élaboré un dialogue avec ces différentes visions présentées durant ces 25 dernières années ?

Ici, nous avons confronté deux points de vue sur le MAUC, qui ont un intervalle de 10 ans entre eux, et maintenant, en mettant en contraste ces deux lectures, nous pouvons expliquer les questions qui seront considérées et présentées dans ce texte : nous allons analyser comment le MAUC a dialogué avec les mémoires de sa trajectoire et comment

⁵⁷ Le Salão de Abril (Salon d'avril) est le plus ancien événement d'art de la ville de Fortaleza encore en activité. Sa première édition a été organisée en 1943 par les étudiants de la faculté de droit, à l'époque. Ensuite, il a été mis sous la tutelle de la SCAP, la Sociedade Cearense de Artes Plásticas (la Société du Ceará des arts plastiques), et enfin sous celle de la mairie de Fortaleza à partir de 1964. Pour approfondir ses connaissances sur l'histoire de ce salon d'art, on peut consulter le mémoire de master d'Anderson de Sousa Silva (2015).

⁵⁸ Traduit par nos soins.

celles-ci peuvent dialoguer avec l'histoire des arts, à partir de la ville de Fortaleza. Nous prétendons aussi analyser les processus muséologiques et les modèles en dispute qui sont énoncés ici. Comment ce musée a-t-il agi dans le réseau de coopération des mondes de l'art ? Nous considérons que c'est au moyen de la lecture des coulisses des musées que nous arriverons à comprendre les étapes de la patrimonialisation de l'art à Fortaleza qu'a mis en œuvre le MAUC. Nous ne voulons pas analyser le grand récit d'une histoire de l'art élaborée et légitimée par le MAUC. Nous nous sommes plus intéressée à rendre compte de l'histoire de l'élaboration muséologique, que ce soit en coulisses, ou dans le débat public.

De la sorte, nous devons comprendre de quelle manière Ricardo Resende a construit sa notion de fragilité pour décrire le paysage institutionnel des arts à Fortaleza, avant la création du musée d'art contemporain du CDMAC. Ricardo Resende produit son discours à partir de son espace social : il a complété un premier cycle universitaire en éducation artistique au sein de la Fondation Armando Alvares (FAAP) et un master en arts visuels au sein de l'Université de São Paulo (USP). Ces deux formations professionnelles ont été effectuées dans la ville de São Paulo, au Brésil. Son mémoire de master examine le projet muséographique de Lina Bo Bardi (1914-1992) pour le musée d'art de São Paulo (Museu de Arte de São Paulo - MASP). Ricardo Resende a été le directeur du MAC du CDMAC pendant deux ans, où il a accompli un important travail de formation d'une partie des professionnels de musées qui continuent à travailler au Brésil ; parmi eux, Carlos Eduardo Bitu Cassundé, curateur et actuel directeur du MAC ; Michel Platini Fernandes da Silva, historien et muséologue, professeur du département de muséologie de l'UFS (Universidade Federal de Sergipe) ; et Mariana Ratts, l'actuelle coordinatrice des services éducatifs du Musée de l'Homme du *Nordeste* (Museu do Homem do Nordeste) au sein de la FUNDAJ (Fundação Joaquim Nabuco) à Recife. Ricardo Resende est arrivé à Fortaleza cinq ans après la création du MAC, et son point de vue, dans le texte ici présenté, est aussi le résultat de son expérience locale, et a été généré à partir des réseaux de sociabilités locaux, entre les jeux de pouvoir des mondes de l'art de Fortaleza.

L'affirmation de Ricardo Resende sur le MAUC nous a conduite à réfléchir à la circulation des idées qui font partie de la production de discours sur les institutions d'art au Brésil, ancrés dans la relation entre les périphéries et les centres de l'art. Ainsi, Ricardo Resende, étant un conservateur originaire de la ville de São Paulo, porte en lui des connaissances, une vision du monde, et aussi des contacts personnels de ses réseaux

sociaux, qui influencent sa manière de penser et produisent des articulations entre ces espaces culturels distants. Mais, une ville comme Fortaleza, mobilisée par ses acteurs de la culture, contribue aussi à former un avis sur ce lieu, d'habitude qualifié comme périphérique par ces derniers. Aucune de ces influences n'est neutre, autant celle qui vient du centre, comme celle de la périphérie. De cette façon, Ricardo Resende, en disqualifiant le rôle du MAUC, légitime une compréhension produite par certains des acteurs culturels de Fortaleza et reproduit, sans examiner plus profondément la trajectoire du musée, des discours sur l'institution.

Nous concevons que le fait qu'il existe des différences, des conflits et des tensions entre le MAUC et le MAC, n'annule aucunement la trajectoire du MAUC, puisque ces questions sont en relation avec le mode opératoire de l'arène politique des mondes des musées à Fortaleza. La production du débat sur les musées, à l'époque où le texte de Ricardo Resende a été publié, dépendait de la manière avec laquelle l'arène locale dialoguait avec une production externe, y compris les discours ou les silences que l'autre produit à son endroit.

Ricardo Resende est un curateur en cohérence avec sa trajectoire professionnelle, et principalement avec la recherche qu'il développe sur l'artiste Leonilson depuis 1993. Il est même le coordinateur du projet Leonilson⁵⁹ depuis 1996. Après avoir vécu dans la ville natale de l'artiste, il assume, en 2014, le poste de conservateur du musée Artur Bispo de Rosário dans l'État du Rio de Janeiro. Pendant sa gestion à la tête du MAC, il a contribué à l'enrichissement de la collection et a développé des projets de grande envergure pour le développement des arts et des artistes à Fortaleza. Nous attirons l'attention sur *Obras em Destaque* (2005-2007), dans laquelle le public du musée était

⁵⁹ Leonilson (1957-1993) est un artiste originaire de Fortaleza, connu en tant qu'intégrant de la génération quatre-vingt (*geração oitenta*), et qui a pratiqué son art dans la ville de São Paulo. Il a travaillé sur la broderie et certains spécialistes considèrent que son travail a une grande proximité avec celui de Bispo do Rosário (1909/1911-1989). Bispo do Rosário a vécu dans la Colônia Juliano Moreira (Colonie Juliano Moreira), un asile psychiatrique, et a produit des pièces faites sur broderie. Ce grand volume de production a été ensuite transformé en fonds culturel. Le projet Leonilson est une association formée par des proches qui se voue, au travers du volontariat, à constituer l'inventaire des œuvres de l'artiste, articule et stimule le développement de recherches sur la vie et l'œuvre de l'artiste, organise des expositions et des publications. On peut visiter la page internet de l'association sur : <http://www.projetoleonilson.com.br/>. La présence de Ricardo Resende au Ceará va être fondamentale pour renforcer la relation des habitants du Ceará avec le travail de cet artiste. Ce qui a motivé l'organisation d'expositions, le développement de recherches académiques et artistiques, et des publications portant sur cet artiste. En outre, de nombreux artistes contemporains ont commencé à s'intéresser à l'art sur broderie. Notons que Ricardo Resende va se rapprocher de Dodora Guimarães, galeriste qui représente l'artiste Leonilson au Ceará et épouse de Sérvulo Esmeraldo.

convié à visiter la réserve technique, à y choisir une œuvre, et à partir de cette visite, une exposition était organisée de manière conjointe, qui présentait les témoignages du public invité, comme l'explique Mariana Ratts dans son mémoire de master sur la médiation et une étude de cas sur l'approche d'un *curating* partagé (2014). Cependant, nous avons remarqué qu'en raison de conflits locaux, Ricardo Resende a peut-être eu certaines difficultés dans la construction d'un dialogue avec le MAUC. Quelles en sont les raisons ? Quelle est la différence entre l'insertion de Pedro Eymar et celle de Ricardo Resende dans le circuit de l'art contemporain au Brésil ? Dans quelle mesure la méconnaissance de la trajectoire du MAUC a contribué à produire une tension entre les deux institutions ? Et quel serait le motif de la méconnaissance de l'histoire de ce musée d'art inauguré en 1961 ? Eleuda de Carvalho reconnaît une pratique muséologique ; Ricardo Resende affirme que le musée n'a pas joué son rôle dans la consolidation de l'art. Après tout, quelle est la place du MAUC dans les mondes de l'art ?

1.2 LE MAUC DANS L'HISTORIOGRAPHIE DES MUSÉES BRÉSILIENS D'ART

En conversant avec un de mes informateurs⁶⁰ à propos du thème de la recherche, c'est-à-dire la formation du MAUC, il m'a averti que j'allais secouer un *nid de frelons*, ou encore que ce musée était un endroit intouchable, du fait d'avoir Pedro Eymar comme directeur. Lorsque j'ai révélé mon intérêt pour mener des recherches sur le MAUC à Pedro Eymar en 2009, il m'a expliqué qu'il était en train d'examiner la documentation du musée ; et, il m'a présenté initialement le Mémorial Martins Filho⁶¹, tout en se mettant à ma disposition pour collaborer vis-à-vis de la documentation du musée. Dans la continuité de la recherche, en juillet de l'année 2012, pendant une conversation qui a eu lieu au MAUC, entre deux cartons d'archives, Pedro Eymar m'a confessé qu'il était intéressé par la recherche que je menais, car après avoir lu l'ouvrage *Museus acolhem moderno* de Maria Cecília França Lourenço (1999), il avait remarqué un silence autour du MAUC⁶². Préoccupé, le directeur de cette institution a révélé un

⁶⁰ Une grande partie de cette recherche a été développée en dialoguant avec différents informateurs par courriel et via le service Messenger de Facebook, du fait que je vivais en France et que j'avais besoin de collecter des informations et des documents pour m'aider à comprendre le processus de formation du MAUC. Avec cet informateur, j'ai discuté au travers de ces deux outils du web. Cependant, je n'ai pas été autorisé formellement, par écrit, à nommer ce dernier. De la sorte, son identité ne sera pas révélée.

⁶¹ Où sont archivés tous les documents relatifs à la trajectoire de l'ancien président de l'université fédérale du Ceará, Antônio Martins Filho ; trajectoire qui se confond avec celle de cette université.

⁶² Pendant le parcours doctoral, j'ai fait de nombreuses visites de recherche de terrain autorisées par la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Durant ces périodes, j'ai visité

problème à propos de l'historiographie des musées d'art au Brésil, en ce qui concerne le parcours du MAUC et de son rôle comme lieu de mémoire des arts dans le pays. Quelle est la raison de cette absence ? Comment le MAUC apparaîtrait-il dans d'autres recherches relatives aux musées d'art au Brésil ? De quelle manière sa présence ou son absence dans ces productions scientifiques légitiment ou négligent le MAUC ?

La production de recherches sur les musées d'art au Brésil est récente et très proche des enquêtes élaborées sur l'histoire du patrimoine au Brésil. Une écriture de l'histoire des musées a initialement cherché à examiner les relations des collections avec l'invention de l'identité nationale : comme dans le cas des recherches qui abordent les processus de formation du Museu Histórico Nacional (musée historique national) et du Museu Paulista (musée de l'État de São Paulo), qui cherchent à comprendre comment les acteurs du patrimoine, par l'exposition et la collecte d'objets, ont produit des discours liés à la nation brésilienne (Abreu, 1996 ; Gonçalves, 1996). Les historiens, à partir des années 1990, se sont aussi préoccupés à agir dans les musées, en comprenant les collections et les expositions comme des espaces d'activité des historiens et de production d'une écriture de l'histoire. Ulpiano Bezerra de Menezes publie en 1994 l'article « Do teatro da memória ao laboratório da História : a exposição museológica e o conhecimento histórico » (« Du théâtre de la mémoire au laboratoire de l'histoire : l'exposition muséologique et la connaissance historique »), dans la revue *Nova Série. Document*, qui à partir de cette date, devient une référence dans ce champ d'études. Entre temps, les muséologues concernés par la construction d'une *nouvelle muséologie* au Brésil, après les années 1970, participaient à une écriture de l'histoire des musées, avec comme objectif établir et justifier les différences de cette nouvelle proposition par rapport aux pratiques traditionnelles prédominantes au Brésil (Cândido, 2003). Historiens, muséologues, éducateurs, commissaires d'exposition et conservateurs étaient en train de penser aux pratiques des musées, en interférant et en proposant de nouveaux dialogues.

À partir des années 1960, de nouvelles discussions sur la dynamique muséale, interne et externe à l'État brésilien, sont apparues pour soumettre une autre

fréquemment le MAUC et beaucoup dialogué avec le directeur de cette institution, le professeur Pedro Eymar. Il a beaucoup collaboré avec cette recherche. Souvent, avant de présenter un ensemble de documents, il dialoguait avec moi à propos de la recherche. Je n'ai pas écrit un journal de terrain ; cependant, certaines énonciations de Pedro Eymar ont été notées pour leur contribution au développement des réflexions de la recherche. Ce passage de la thèse où nous problématisons la mise sous silence du MAUC dans l'historiographie produite au sujet des musées d'art a seulement été rendue possible après ces réflexions spontanées qu'il nous a fait partager au long de la recherche.

question aux musées : la nécessité de communiquer. Les pratiques de communication de leurs collections ont commencé à exiger qu'elles soient « montrées » quotidiennement pour que ce passé puisse, paradoxalement, réfuter et autoriser sa propre existence. Ce sont les années où la question, formulée de longue date, gagne le cœur des discussions muséologiques : après tout, à quoi sert un stock qui ne peut pas être vu ? À côté de son compromis historique avec la conservation d'un déterminé « passé », le musée devrait être un canal de communication capable de transformer l'objet-témoin en objet-dialogue (Oliveira, 2009, p. 19)⁶³.

Certains de ces professionnels, en exerçant leurs activités dans les musées, ont essayé de créer des espaces de formation, des groupes d'études et des laboratoires, stimulant la lecture, le dialogue, la réflexion et la recherche. Ce mouvement d'études et de formation professionnelle dans les musées est survenu dans la plupart des villes dans lesquelles il n'y avait pas de formation en muséologie, sans laisser de côté les villes qui offraient cette possibilité d'études, car les étudiants qui travaillaient comme boursiers des institutions venaient de différents domaines de formation, faisant prévaloir l'interdisciplinarité. Le processus de re-démocratisation du pays, qui suit les 30 ans de dictature civile-militaire, inspire les institutions à repenser leurs histoires. Il est important de prendre en considération que beaucoup de musées brésiliens d'art ont été fondés après les années 1940, et que l'événement marquant de la fondation des musées d'histoire du Brésil est la date de commémoration du centenaire de l'indépendance en 1922. Cette même année, se déroule la *Semana de Arte Moderna* (semaine d'art moderne), considérée comme l'événement fondateur d'un art moderne brésilien.

En 1931, Oswald de Andrade (1890-1954) écrit un texte intitulé « *Museu de Arte Moderna* » (« Musée d'Art Moderne »), où il exige la création, plus que nécessaire, d'un musée d'art moderne à São Paulo. Selon Oswald de Andrade, à cette époque, il n'existe pas d'endroit où ceux qui s'intéressent à l'art puissent conférer les maîtres de la peinture, qui sont gardés dans les galeries d'art et dans les collections privées, inaccessibles aux yeux du public et de la critique. Il critique les collections de la Pinacoteca de São Paulo (Pinacothèque de São Paulo) et du Museu do Ipiranga (musée de l'Ipiranga), en soutenant

⁶³ Traduit par nos soins.

que l'artiste agrandirait et actualiserait sa vision de l'art en ayant accès aux œuvres produites par des artistes contemporains (Andrade, 1992 [1931]). Le Museu de Arte Moderna de São Paulo (musée d'art moderne de São Paulo – MAM/SP –) est fondé en 1948, 17 ans après qu'Oswald de Andrade ait écrit ce texte.

La production historiographique sur les institutions d'art au Brésil a cherché à examiner la formation de certaines collections brésiliennes d'art, et a élaboré différents récits, particulièrement à partir de la Mission artistique française de 1816, organisée après l'installation de la famille royale portugaise au Brésil. Ainsi, le Museu de Belas Artes (le Musée des Beaux-Arts) de la ville de Rio de Janeiro, réunit des pièces qui font référence au Brésil colonial. Le thème des collections et des musées brésiliens d'art s'inspire des investigations des historiens de l'art, et est le centre d'intérêt principal des recherches, mais en traitant presque toujours le musée comme un espace pour une collection qui relate une histoire de l'art au Brésil. De la même façon, il y a aussi des études qui traitent des collections de l'Escola de Belas Artes (École des Beaux-Arts), des salons et des Prix de voyage, expériences qui sont à l'origine des premiers musées d'art au Brésil.

Notre intérêt, plus précisément, est de situer le MAUC dans l'historiographie des arts, mais nous soulignons que dans les dernières années, au Brésil, il y a eu un intérêt plus vif pour le développement de recherches diversifiées sur les musées d'art : analyses de la création de musées, les formations de collections, ou encore, l'histoire de l'architecture des musées, entre autres. Nous avons choisi quelques exemples pour présenter quelques thèmes choisis par des chercheurs et offrir une vue d'ensemble de ces thèmes.

Au sein de l'histoire de l'architecture des musées, un des aspects abordé par les chercheurs porte sur la présence de projets architecturaux de musées élaborés durant le mouvement moderne (Fishmann, 2003). Dans ce même domaine, les musées d'art projetés par Oscar Niemeyer, construits au Brésil entre les années 1951 et 2006, ont été l'objet d'analyses, cherchant à expliquer le rôle du programme en tant qu'auxiliaire, au sein de la méthodologie de son projet (Gonçalves, 2010).

Dans son mémoire de master intitulé *Pintura para catálogo : notas sobre o arquivamento da arte (Peinture pour catalogue : notes sur l'archivage de l'art)*, Hélio Alvarenga Nunes (2010) présente une approche critique de la place du catalogue dans la production artistique et dans le dialogue avec le musée et avec les archives. Carolina Amaral de Aguiar (2007) a réalisé une enquête sur le processus de muséalisation de l'art vidéo dans

le musée d'art contemporain de l'USP/São Paulo (MAC/USP) dans les années 1970 ; et l'a mis en relation avec d'autres espaces qui étaient aussi ouverts à l'art vidéo, à cette époque, comme le musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM/RJ) et la Fundação Bienal de São Paulo (Fondation de la Biennale de São Paulo). Évidemment, ce ne sont pas seulement les musées d'art moderne qui sont objets d'études des recherches sur les musées d'art au Brésil. Le Museu de Imagens do Inconsciente (musée d'images de l'inconscient – MII –), par exemple, a été étudié par Cruz Júnior (2009) en considérant ce musée en tant que patrimoine culturel. L'auteur présente de manière historique le contexte de sa formation, avec la figure de la chercheuse Nise de Silveira comme référence principale, contribuant aux réflexions sur les relations du musée avec la communauté en général.

Outre les recherches mentionnées, j'attire l'attention aussi sur deux autres travaux. Le premier (Padula, 2007) analyse, du point de vue de la gestion, trois sites web de musées d'art : MOMA, TATE et MAM-SP. Ce travail est fondamental pour notre analyse, parce que le MAUC a créé son site en 1999 et a mis à disposition des images des collections, ainsi que des photographies de groupes scolaires en visite aux expositions. La seconde recherche est celle de Bianchi (2006), qui retrace un profil historique de la trajectoire administrative du MAM-SP, décrivant comment il a été élaboré au long des gestions, la construction de ce musée, comme une marque importante dans le paysage culturel brésilien. Ces deux cas sont des recherches menées par des administrateurs, préoccupés par la gestion des musées. Tous deux ont dû composer une ligne historique pour développer leurs propositions d'analyse. Ainsi, en prenant en considération ces deux recherches, nous reconnaissons l'importance du rôle de l'historien dans le musée, qui va au-delà de la responsabilité d'une collection ou des expositions. Les travaux de recherche sur l'histoire des musées doivent être reconnus en tant qu'importantes contributions dans l'élaboration des diagnostics et des programmes muséologiques.

Revenons sur la recherche de Maria Cecília França Lourenço sur les musées d'art moderne au Brésil, publiée en 1999. L'auteure présente une analyse des processus de création, des réseaux de collaborateurs et de collectionneurs, des origines des collections, des ruptures et des continuités, et des projets d'action muséologique, entre autres approches. Il s'agit d'un travail de longue haleine, qui est devenu une importante référence pour l'historiographie des musées d'art au Brésil, pour être l'un des premiers à aborder historiquement les processus de formation de différents musées brésiliens d'art,

établissant des comparaisons et offrant une vue d'ensemble de la muséologie brésilienne du XX^{ème} siècle. Ce travail étudie les musées créés à la fin des années 1940, ainsi que dans les années 1950 et 1960. Selon l'auteure, ils sont en relation avec le projet développementaliste du Brésil et avec la construction d'une image plus proche de ce qui était considéré comme une ville moderne à cette époque.

Maria Cecília França Lourenço (1999) analyse les musées d'art moderne (MAM) de Rio de Janeiro, de São Paulo, de Bahia et de Florianópolis. Elle étudie aussi la présence du moderne dans d'autres musées, comme le musée Lasar Segall (dans la ville de São Paulo) et le musée Casa Portinari (dans la ville de Brodowski, État de São Paulo), et aussi dans des musées qualifiés de régionaux par l'auteure, comme ceux de la ville d'Aracaju et de la ville de Porto Alegre. Tout travail de recherche fait partie de la construction d'un domaine de connaissances et aucun ne peut embrasser la totalité d'un thème. Dans ce cas, on peut noter l'absence du musée d'art de l'université Fédérale du Ceará (MAUC), qui n'a pas été mentionné lorsque l'auteure présente Antônio Bandeira, ni lorsqu'elle mentionne l'ouverture du musée d'art moderne de Bahia (MAM/BA). On peut mettre en exergue que le MAUC a été inauguré en 1961, avec justement une exposition d'Antônio Bandeira, en présentant une collection significative des œuvres de l'artiste, acquise par l'Université Fédérale du Ceará. Cette collection est d'ailleurs considérée comme étant la plus représentative de cet artiste au Brésil. On peut aussi mentionner que le MAUC était présent lors de l'inauguration du MAM de Bahia, par le biais du prêt de pièces de ses collections pour les expositions d'inauguration.

Le MAUC n'apparaît pas dans la catégorie des musées qui accueillent du moderne, ni dans celle des musées d'art contemporain régionaux. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2009) n'a pas, lui aussi, analysé le musée d'art de l'université fédérale du Ceará. La recherche de Dionísio, aussi bien que la recherche de Maria Lourenço, compte parmi les rares travaux qui cherchent à présenter une analyse de différents musées brésiliens, en établissant des comparaisons entre les collections, en essayant de comprendre de façon générale le lieu qu'occupent ces institutions dans le contexte brésilien. Dionísio de Oliveira (2009) sélectionne neuf musées brésiliens régionaux d'art⁶⁴ fondés entre 1965 et

⁶⁴ « Ce sont : le musée d'art de Brasília, le musée d'art contemporain de Campinas, le musée d'art contemporain de Goiás, le musée d'art contemporain du Paraná, le musée d'art contemporain du Pernambouc, le musée d'art contemporain du Rio Grande do Sul, le musée d'art de Londrina, le musée d'art contemporain du Mato Grosso do Sul et le musée d'art de Ribeirão Preto » (Oliveira, 2009, p.1).

1995. Son intérêt porte sur l'examen de la visibilité (ou de l'invisibilité) de l'art contemporain générée par ces institutions de mémoire, ayant pour tâche d'élaborer des récits représentatifs d'une histoire de l'art au Brésil. Selon l'auteur, cette recherche pourrait être considérée comme faisant partie d'une deuxième génération de recherches sur les musées régionaux au Brésil. Le musée d'art de l'université fédérale du Ceará occupe aussi ce lieu des silences et des oublis dans la production historiographique sur les musées régionaux du Brésil. L'auteur justifie la non-inclusion du MAUC dans sa recherche car ce dernier est lié à l'UFC, et serait donc plus proche des musées universitaires.

Adriana Mortara (2001) a mené des travaux de doctorat sur le Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP). Dans sa thèse, elle présente un parcours des musées universitaires d'art, en cherchant à historiciser la création de ces derniers et en expliquant leur rôle dans différents pays. Mortara tente de situer la fondation du MAC-USP parmi les musées universitaires brésiliens d'art et elle présente un tableau avec chacun d'entre eux en accord avec leur date de création. Parmi les musées mentionnés, le MAUC apparaît, et est, selon cette auteure, le deuxième musée universitaire d'art fondé au Brésil. Le premier étant le Museu de Arte Sacra da Bahia (musée d'art sacré de Bahia), fondé en 1959. Mortara identifie 17 musées universitaires d'art⁶⁵, dont deux appartenant à des entités privées, quatre à des universités d'État de la Fédération brésilienne et le reste à des universités fédérales. Elle présente un panorama de tous ces musées, et donc du MAUC aussi.

Selon Mortara (2001), l'université fédérale du Ceará possède deux musées, le MAUC et le musée Artur Ramos. Ce dernier est accueilli au sein de la Casa José de Alencar. Elle commence son texte sur le MAUC en mettant en avant l'article "b" de la Résolution n°104, du 18 juillet 1961⁶⁶, de la création du MAUC : « [...] promouvoir des expositions d'arts

⁶⁵ « 1. Musée d'art sacré de Bahia (UFBA-1959) ; 2. Musée d'art de l'UFC (UFC-1961) ; 3. Musée d'art brésilien - MAB (FAAP/SP-1961) ; 4. Musée d'art contemporain - MAC (USP-1963) ; 5. Galerie du Brésil (UFMG-1966) ; 6. Musée d'art Assis Chateaubriand - MAAC (UEPB-1967) ; 7. Collection d'arts visuels - IEB (USP-1968) ; 8. Musée du Seridó (UFRN-1968) ; 9. Galerie d'art espace universitaire (UFES-1978) ; 10. Musée d'art et de culture populaire (UFMT-1974) ; 11. Musée de la gravure brésilienne (URCAMP/RS-1977) ; 12. Musée d'art populaire (UFPB-1978) ; 13. Musée Dom João VI (UFRJ-1979) ; 14. Galerie d'art UNICAMP (UNICAMP/SP-1984) ; 15. Musée régional d'art (UEFS/BA-1985) ; 16. Pinacothèque (UFPB-1987) ; 17. Musée d'art Leopoldo Gotuzzo (UFPEL/RS-1996) » (Mortara, 2001, p. 127).

⁶⁶ « Art. 2 – Le musée d'art de l'université aura comme finalité : a) Maintenir une collection de productions artistiques, dans tous les genres, en particulier d'auteurs nés ou résidents au Ceará ; b) promouvoir des expositions d'arts plastiques, visant l'élévation du niveau culturel du peuple ; c) parrainer des cours, des conférences, des colloques et des débats sur des sujets et des problèmes liés aux arts, en général ; d) maintenir des sections spécialisées d'art populaire et d'art sacré, en les subdivisant autant que nécessaire, pour une plus grande unité des collections ; e) organiser des salons d'art, avec des Prix, pour les artistes du

plastiques, visant l'élévation du niveau culturel du peuple », en questionnant le caractère élitiste présent dans cet article qui postule les missions du musée. La thèse d'Adriana Mortara date de l'année 2001 et le contexte universitaire au Brésil du tournant du siècle est très compliqué, et plutôt démotivant en ce qui concerne les politiques culturelles et d'éducation. Le dialogue établi entre cette chercheuse et le directeur du MAUC est révélateur de la situation : au cours des années 1990, ce musée a perdu beaucoup de ses fonctionnaires, sans que de nouveaux concours soient ouverts. Nous devons rappeler qu'Adriana a écrit sa thèse entre les années 1999 et 2001, à la même époque que le reportage analysé au début de ce chapitre :

Le MAUC, peut-être par contingences, a fini par se rapprocher de la communauté universitaire et son fonctionnement actuel dépend de la participation des étudiants et des fonctionnaires de l'UFC. En ce sens, il est devenu plus significatif pour la communauté universitaire. Cependant, il n'y a pas de recherches systématiques réalisées sur ou à partir de ses collections, obligation de tout musée, qui plus est d'un musée universitaire. Les déclarations de l'actuel directeur montrent que le véritable « démantèlement » des institutions fédérales transforme le travail quotidien en un combat pour la survie et pour le maintien des activités minimales. La planification des expositions n'est jamais certaine sur la longue durée, par crainte du manque de budget ou de possibles problèmes structurels, comme de fuites d'eau ou des avaries du système de climatisation (Mortara, 2001, p.115)⁶⁷.

Le diagnostic narré par Mortara révèle un musée sans financement, sans fonctionnaires et sans programme de maintenance. En ce temps, les personnes qui faisaient que le musée existe devaient sans cesse reprendre le façonnage muséal, en redessinant une nouvelle voie possible pour produire de nouveau une exposition.

Peut-être, le MAUC n'a pas le profil pour être mentionné et analysé dans ces deux recherches qui présentent certains des musées d'art du Brésil, justement pour avoir cette

Ceará et du pays entier ; f) préserver le patrimoine artistique du Ceará et stimuler, par tous les moyens à sa portée, le développement des arts plastiques dans l'État [...]. » Arquivo Institucional do MAUC, Documentos Oficiais/Criação do MAUC, Resolução nº104, de 18 de julho de 1961 (Archive institutionnel du MAUC, Documents Officiels/Création du MAUC, Résolution nº 104, du 18 juillet 1961 [Traduit par nos soins]).

⁶⁷ Traduit par nos soins.

qualité de *nid de frelons*. Personne ne touche à un *nid de frelons* ; personne ne veut courir le risque de provoquer un essaim. Si l'université n'a pas investi dans des projets de recherche sur ses collections, elle mettait sous silence la trajectoire de l'institution. Cependant, Mortara souligne les travaux de quelques professeurs de cette université sur les collections, principalement les professeurs et étudiants d'histoire qui menaient des recherches sur la collection de Jean-Pierre Chabloz, intéressés surtout par la campagne du caoutchouc. Ce parcours, au long des années, a abouti à une publication sur les dessins de cet artiste, financée par le ministère de l'Environnement. Au début du XXI^{ème} siècle, quand le musée a complété ses 50 ans, juste quelques années après l'université fédérale du Ceará, un travail sur les archives du musée a commencé à être diffusé, à des fins de recherches.

Maintenant, nous pouvons définir qu'un *musée nid de frelons* est un musée mis sous silence, absent des pages de l'histoire. Ou, un musée, qui tout au long de sa trajectoire, est petit à petit sorti de scène, a quitté les pages des journaux. Serait-il passé du centre à la marge ? Voyons ce que dit l'article du journal *Diário do Nordeste*⁶⁸, daté du 19 mai 2007, et ayant pour sous-titre « *Com obras de Raymundo Cela, Antônio Bandeira e Aldemir Martins, o MAUC é desconhecido dos cearenses* » (« Avec des œuvres de Raymundo Cela, Antônio Bandeira et Aldemir Martins, le Mauc est inconnu des habitants du Ceará »). Dans cet article journalistique, on peut observer que Pedro Eymar est au fait de cette caractéristique du MAUC et il présente son organisation d'expositions, liant la trajectoire des musées à la qualité des collections :

Plus récemment, la salle Descartes Gadelha a été inaugurée, un artiste qui travaille l'art comme forme de critique sociale, sans renoncer à la qualité plastique de la peinture. Eymar justifie que : « Depuis la fondation du Mauc, Descartes Gadelha a présenté des expositions de grande portée, et toujours très visitées. » Selon le directeur, ce sont les collections des bons artistes du Ceará, avec des œuvres éminentes, qui ont contribué à la configuration du musée d'art de l'UFC. Il informe que : « C'est Bandeira qui a inauguré le Mauc, le 15 juillet 1961. » Il complète : « Plus tard, Aldemir a fait la donation,

⁶⁸ J. Leomar, « A Essência da arte cearense », *Diário do Nordeste*, 19 mai 2007. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/essencia-da-arte-cearense-1.703132>. (Page consultée le 19/03/2013)

après être passé par le Minimuseu Firmeza d'Estrigas, d'une collection de dessins, de lithogravures et de peintures.⁶⁹ »

Outre le dialogue avec le cours d'histoire de l'université, le cours de communication sociale a aussi réalisé des activités de recherche à partir des collections du MAUC. Le professeur Gilmar de Carvalho⁷⁰ a systématiquement travaillé avec des étudiants, principalement sur la collection de xylogravures. Les entretiens qu'il a réalisés auprès de graveurs sur bois, ont été publiés par le MAUC, élargissant les connaissances sur les collections. De la même façon, avec la publication sur Antônio Bandeira, *Antônio Bandeira e a poética das cores (Antônio Bandeira et la poétique des couleurs)*, pour laquelle Gilmar de Carvalho a convié des chercheurs pour publier des articles afin de former un dossier sur l'artiste. Les travaux de doctorat d'Everardo Ramos (2005) sur l'histoire de la gravure mettent en exergue le rôle du MAUC dans le recueil de collections de supports originaux de xylogravure dans le Nordeste, dans l'implémentation d'un changement de statut de la xylogravure, passant de *folklore* à art, et dans la promotion de la circulation internationale de ces collections. Cependant, même avec ces recherches, la trajectoire de ce musée d'art n'est pas connue par la plupart des acteurs des mondes de l'art. C'est peut-être pour cette raison que Pedro Eymar a voulu suivre le chemin des travaux de la mémoire, afin de concevoir un projet d'exposition de longue durée, composée par les salles des fondateurs, d'art étranger, de culture populaire, Chico da Silva, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Raimundo Cela, et Descartes Gadelha. Le MAUC, au moment de la commémoration de son demi-siècle, ouvre ses portes au public, avec les noms des salles rendant hommage aux artistes.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Gilmar de Carvalho est né en 1949, dans la ville de Sobral (État du Ceará). Il est diplômé en droit (1971) et en communication sociale (1972), par l'université fédérale du Ceará. Il a commencé sa carrière comme écrivain (*Pluralia Tantum*, 1973). Certaines de ses pièces de théâtre ont été mises en scène (*Orixás do Ceará*, 1974). Il a été le rédacteur en chef du supplément de culture « Balaio » (*Gazeta de Notícias*, 1972). Il a travaillé en tant que rédacteur publicitaire pour les entreprises Scala Publicidade et Mark Propaganda (de 1978 à 1984). Il est professeur du département de communication sociale de l'UFC depuis 1984. Il est titulaire d'un diplôme de master en communication sociale délivré par l'université méthodiste de São Paulo (1991) et est docteur en communication et sémiotique par la PUC-SP (1998). Il est aussi professeur au sein du master en histoire sociale de l'UFC depuis l'année 2000. Il a reçu la mention honorable du Prix Rodrigo Melo Franco, décerné par l'Iphan (en 1998), pour sa contribution à la xylogravure du Ceará. Il a gagné les Prix Sílvio Romero (Funarte, 1999) et Érico Vanucci Mendes (CNPq, 1999). Il est l'auteur, l'organisateur et le co-auteur de plus de trente livres ; il a des articles publiés dans les principales revues académiques brésiliennes et dans certaines revues étrangères.

1.3 LE MAUC EST-IL UN NID DE FRELONS ?

Entre percevoir le *nid de frelons* de l'extérieur, et laisser prévaloir l'idée que ce qui est calme ne doit pas être agité, ou voir cet espace de l'intérieur, nous avons opté pour trouver d'autres approches et mener une enquête allant de l'intérieur vers l'extérieur, en cherchant à comprendre la signification du MAUC en tant que *nid de frelons*. Nous avons donc opté pour ôter une à une les couches de ce lieu, afin de pouvoir comprendre de quelle manière il serait possible d'écrire une histoire des musées à rebrousse-poil, en partant d'une approche de l'écriture de l'histoire inspirée par Walter Benjamin, et reprise par Didi-Huberman, lorsqu'il fait appel à une écriture politique de l'histoire de l'art, dans son livre *Devant le temps* :

[...] prende l'histoire à « rebrousse-poil », c'est donc, avant tout, inverser le point de vue. [...] il faut comprendre en quoi le passé vient à l'historien et, d'une certaine façon, vient le trouver dans son présent, désormais compris comme présent réminiscent. [...] Si d'autre part, l'histoire en son récit est ainsi faite de « renversements » et d' « enveloppements », alors il faudra savoir renoncer aux séculaires modèles de continuité historique. L'historien devra savoir plier son propre savoir – et la forme de son récit – aux discontinuités et aux anachronismes du temps (Didi-Huberman, 2000, p.100-102).

L'histoire des musées et du patrimoine a construit un récit qui démontre comment les musées, qui constituent une partie du projet de modernité, ont été projetés comme des lieux de mémoire au service de la nation. Cet espace muséal a été pensé, à son origine, pour que les visiteurs soient encouragés à la pure contemplation des objets d'art et des objets historiques, comme par exemple des beautés et des gloires de la République française ; un lieu d'instruction publique où les objets sélectionnés à des fins de patrimonialisation, avaient pour fonction d'être les témoins d'un passé qui servirait d'exemple aux citoyens (Poulot, 1997). Dans le cas brésilien, le Museu Histórico Nacional (musée historique national), au travers de l'imagination muséale de Gustavo Barroso, est devenu le lieu du culte à la *saudade* (nostalgie). Nostalgie du temps de l'Empire (Magalhães, 2006), ou encore nostalgie du temps de la maison de maître. Gilberto Freyre (Chagas, 2009) a introduit un regard plus anthropologique en ce qui concerne les efforts de patrimonialisation et de revendication d'une culture régionaliste.

Taunay, par exemple, voulait démontrer historiquement comment São Paulo, par les actions des *Bandeirantes* (pionniers), avait fondé le Brésil (Brefe, 2005).

Dans le cas qui nous intéresse, comment pouvons-nous comprendre le rôle du MAUC à partir de la métaphore du *nid de frelons* ? Le MAUC est un musée situé temporellement dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Alors, quelles seraient les motivations historiques de cette institution d'art ? *Nid de frelons* est une interprétation élaborée par le temps présent. À partir de là, nous avons compris que nous devons aller et venir dans le temps, comme le suggère Didi-Huberman (2000), contribuant à la production d'une écriture inversée.

Nous commencerons par l'historicité de la signification de la locution adjectivale « nid de frelons » ou en portugais « *casa de marimbondo* ». En portugais, on peut dire indifféremment « *casa de marimbondo* » (ce qui serait traduit littéralement par « maison de frelons ») ou « *ninho de marimbondo* » (« nid de frelons »). Pour le cas du MAUC, c'est la locution adjectivale « *casa de Marimbondo* » qui lui est appliquée. Donc, si l'on suit son appellation en portugais, la maison (*casa*) est le foyer, le lieu où habitent les frelons, connu aussi comme nid (*ninho*). « *Marimbondo* » (« frelon ») est un mot d'origine africaine, plus précisément de la langue Kimbundu (du groupe linguistique Bantou), surtout parlée au nord-ouest de l'Angola. C'est le pluriel (« *ma* » étant le préfixe du pluriel) de guêpe (« *rimbondo* ») dans cette langue (Ferreira, 1986). Au Brésil, la « *Casa de Marimbondo* » (« maison de frelons ») est une expression populaire pour désigner un guêpier (*vespeiro*). *Marimbondos* (frelons), c'est le nom octroyé aux révoltés du *Levante* (soulèvement populaire au sein du *Nordeste* durant les années 1851-1852), appelé aussi *Guerra dos Marimbondos* (Palacios y Olivares, 2006), que l'on pourrait traduire en français par « la guerre des frelons ». En 1822, le journal *O Maribondo*, qui était en faveur de l'indépendance, a publié une caricature politique montrant un bossu fuyant des frelons. Le bossu représente celui qui se courbe devant la couronne portugaise, et les frelons seraient ceux qui se révoltent (Magno, 2012). En Angola, le poète Ernesto Lara Filho (1961) écrit « [...] le frelon, c'est le blanc qui l'a inventé.⁷¹ » En historicisant et en étudiant l'étymologie du terme « *marimbondo* » (« frelon »), en le décomposant par l'analyse, nous rapprochons le musée étudié des luttes anticoloniales, des résistances à l'esclavage, construisant une approche plus proche des mouvements sociaux.

⁷¹ *Picada de Marimbondo* (LARA FILHO, 1961) [Traduit par nos soins].

Nous suivons cette voie des mouvements sociaux et nous avons sélectionné deux récits indigènes sur la création du monde, où le nid de frelons est l'un des éléments centraux. C'est le cas pour un mythe de création du peuple Tukano, *Como surgiram o mundo e a Cobra Grande (Cobra Canoa)*⁷². Selon Doethyró Tukano (De Toledo, Giatti et Pelicioni, 2009), le monde aurait été créé en ayant la forme d'un nid de frelons, sur différents niveaux. Dans le deuxième récit, qui est un mythe des Mamaindê (sous-groupe du peuple Nambikwara), un enfant est responsable pour retenir la nuit, qui serait gardée dans unealebasse pleine de frelons, et il ne pouvait pas faire tomber laalebasse. Cependant il a été piqué et a laissé tomber laalebasse par terre, en criant qu'il allait faire nuit. Au même moment, les personnes et les choses sont devenus des animaux. Auparavant, les animaux qui existaient étaient maintenus prisonniers ; seul le chamane contrôlait le trou des animaux. En ce temps, le soleil ne se couchait jamais et tout était clair. Les enfants désobéirent au chamane et laissèrent les bêtes s'échapper, et pour cela, un enfant fut puni. C'est quand la nuit s'est abattue sur le monde. Et au même moment, les personnes et les objets se sont transformés en divers animaux. L'enfant Uratu se transforme en un hibou qui crie la nuit. Pour les Mamaindê, les paniers se sont transformés en jaguar noir, et les paniers abandonnés dans la forêt, peuvent s'être transformés en jaguar tacheté, identique au tressage du panier. À la fin d'une des versions du mythe collectée par Joana Miller, ils affirment que « [...] tous les gens se sont transformés en bêtes et sont partis. Tous les animaux sont faits de gens (*nunã yuhga nagayanã wehnsilatwa*) » (Miller, 2007, p. 214-218).

Donc, l'enfant vit dans le corps d'un oiseau, en continuant à être humain. Et Atlas, dans la mythologie grecque aussi, a été pétrifié après avoir vu le visage de Méduse, c'est-à-dire un homme transformé en statue. Nos atlas, qui font partie de ces mondes des musées, sont aussi unealebasse pleine de frelons. Comment est-il possible de porter le monde s'il est une maison pleine de frelons ? Nous avons décidé de construire un dialogue entre les *Atlas* d'Aby Warbourg (Didi-Huberman, 2012b) et le perspectivisme amérindien, abordé au travers de la métaphysique cannibale, étudiée par Eduardo Viveiros de Castro. Selon cet anthropologue :

En premier lieu, cette notion aborde le monde comme peuplé de nombreuses espèces d'êtres (en plus des humains à proprement parler) dotés de conscience

⁷² En français : *Comment le monde et le grand serpent (serpent canoë) sont apparus.*

et de culture ; et, en deuxième lieu que chacune de ces espèces se voit et voit les autres espèces d'une façon tout à fait singulière : chacune se voit comme humaine, et voit toutes les autres comme non-humaines, c'est-à-dire en tant qu'espèces animales ou en tant qu'esprits (CASTRO *apud* PANSICA 2008)⁷³.

Le monde réel des différentes espèces dépend de leurs points de vue, car le « monde » est composé des différentes espèces. Il est l'espace abstrait de divergence entre elles en tant que points de vue : il n'y a pas de points de vue sur les choses – ce sont les choses et les êtres qui sont des points de vue. Ainsi, la question ici n'est pas de savoir « comment les singes voient le monde », mais quel monde s'exprime au travers des singes, de quel monde ils sont le point de vue (Castro, 2002, p. 384-385)⁷⁴.

Nous voulons dialoguer et apprendre avec le perspectivisme amérindien, dans la tentative de construire une décolonisation permanente de la pensée (Castro, 2012). De cette façon, nous nous intéressons à comprendre la trajectoire du MAUC, en considérant que, d'un point de vue, il est perçu comme un *nid de frelons* (statique, hermétique, intouchable, qui ne remplit pas son rôle institutionnel). Nous avons l'intention d'examiner comment le MAUC s'exprime à partir de la métaphore du *nid de frelons*, et, comme suggéré par Didi-Huberman (2012b), nous voulons inverser le point de vue. Ainsi, par les temps, nous essayerons d'expliquer, en confrontant les sources et en agençant les événements, de quelle manière les intrigues ici présentées rendent possible la compréhension des points de vue, à partir de la notion de perspectivisme, sur le rôle du MAUC dans les mondes de l'art.

Selon Becker (2010 [1988], p. 58-63), les mondes de l'art sont formés par tous ceux qui sont impliqués dans la production des œuvres, lesquelles sont définies par ces acteurs comme œuvres d'art, en incorporant des schémas constitués et en agissant au travers de réseaux de coopération ; où sont partagées des connaissances et des conventions qui rendent possible et qui facilitent la réalisation d'activités collectives. Par exemple, les artistes et les employés des musées font partie des mondes de l'art.

Revenons sur le thème présenté par Mortara, en examinant l'idée d'une différence entre le statut (qui contient la mission du musée), mentionnée par l'auteure, et les processus autour de sa formation et des activités du MAUC durant ces cinquante ans. Serait-il

⁷³ Disponible sur : <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1417,1.shl>. (Page consultée le 25/09/2014)
[Traduit par nos soins].

⁷⁴ Traduit par nos soins.

suffisant d'essayer de comprendre ce musée d'art en retraçant son existence à partir de l'histoire des musées en tant qu'histoire de la nation ? Ce statut, où est affirmé l'intention d'élever le niveau culturel du peuple, est aussi en relation avec la déclaration d'Antônio Martins Filho, qui pensait que s'il avait eu l'occasion d'étudier l'art dans sa ville, il aurait pu mieux profiter des musées européens lors de son voyage à l'étranger :

Quelques années plus tard, alors que j'exerçais déjà mes fonctions de président de l'Université du Ceará, j'ai commencé à prendre en compte l'importance des musées et de leur grande signification dans la consolidation de la culture d'un peuple. J'ai aussi compris que j'aurais tiré un plus grand profit de mes visites sporadiques aux musées européens, en ayant été plus familiarisé avec le merveilleux monde des arts plastiques. J'en ai alors tiré la conclusion que nous devons initier le mouvement en faveur de la fondation du musée d'art de l'université, idée d'ailleurs discutée plusieurs fois avec Mme Heloísa Juaçaba, avec les peintres Zenon Barreto et Antônio Bandeira, en outre d'autres amis qui soutenaient totalement cette initiative (Martins Filho, 1996, p. 97)⁷⁵.

En se projetant comme l'un des créateurs du musée, l'ancien président de l'université se présente comme quelqu'un désirant apprendre sur l'art et les musées en ayant pour référence les musées européens. Martins Filho considère le modèle culturel européen à partir d'un point de vue européocentrique du concept de culture ; donc, il semble considérer que ceux qui n'avaient pas accès au modèle culturel européen étaient dépourvus de culture. Ce concept de culture, dont les musées commencent à lui attribuer une nouvelle signification à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, et qui est réélabore au long des dernières décennies au travers d'une approche anthropologique, permet de combattre des positions ethnocentriques (Laraia, 2007). Les musées brésiliens, d'une façon toute particulière, s'inspirent de l'enseignement de Paulo Freire (1981, p. 79) : « personne n'éduque personne, personne ne s'éduque lui-même, les hommes s'éduquent entre eux, au travers de la médiation du monde.⁷⁶ » C'est pourquoi, la critique de Mortara est pertinente, en situant la mission du MAUC, ainsi que la compréhension de la culture du président à cette époque, par rapport aux débats contemporains.

⁷⁵ Traduit par nos soins.

⁷⁶ Traduit par nos soins.

C'est uniquement pour cette raison que la première voie de cette recherche réside dans le fait de : chercher à identifier en France un modèle de musée qui aurait été adopté pour la fondation du MAUC, en suivant la voie européocentrique suggérée par Martins Filho. Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo, Lívio Xavier Júnior, Milton Dias, Fran Martins, Antônio Martins Filho, Zuleide Martins, entre autres acteurs, ont circulé à travers l'Europe pendant le processus de création du MAUC et ont essayé d'apprendre comment il serait possible de créer un musée d'art à Fortaleza ; ils ont cherché des modèles, et ont principalement voulu rencontrer des interlocuteurs pour établir des dialogues. Petit à petit, nous avons compris que ce n'est pas à partir d'un héritage européen (même si c'était la volonté initiale de ces acteurs) que nous pourrions comprendre le processus de formation, de création et du développement des actions de ce musée d'art, objet de cette recherche. Nous ne sommes pas, ici, en train d'ignorer les influences européennes et nord-américaines ; nous affirmons seulement qu'il est nécessaire de tisser un autre dialogue avec les temporalités. Il n'a pas été possible de suivre une ligne continue du temps, il a été nécessaire de considérer cette analyse à partir d'autres régimes de temporalité (Fabian, 1983).

En même temps qu'est amené un point de vue européen, il est nécessaire d'introduire l'engagement des artistes pour que l'existence du MAUC soit rendue possible. À partir de la pratique, il était connu qu'un musée ne se faisait pas seul, qu'un musée n'enseignait à personne. Le musée serait-il un des lieux possibles de médiation avec les choses du monde ? En ayant conscience d'être un néophyte, le président de l'université Martins Filho, à cette époque, convoque différents collaborateurs pour monter un musée d'art au sein de l'université. Par conséquent, le MAUC est un musée de beaucoup de personnes et d'idées, et peut-être pour cette raison, sa trajectoire a engendré des conflits autour des modèles possibles et de sa mémoire. Entre les références européennes et le mode d'existence du MAUC, quel est le motif pour qu'il soit considéré comme un *nid de frelons* ?

Quand le MAUC a été qualifié de *nid de frelons*, quelle était l'intentionnalité de cette déclaration ? En nommant ce musée en faisant une comparaison avec les insectes, notre interlocuteur séparerait-il le MAUC de ce que sa compréhension considérerait comme lieu que devrait occuper le musée dans la culture, et le situerait-il dans un lieu dédié à la nature ? Selon Viveiros de Castro (2002 ; 2012), dans notre mode de penser, la culture serait comme un vêtement : lorsque nous l'enlevons, nous montrons notre côté animal, en

général pour montrer notre côté dangereux. Pour les Indiens, tous auraient une essence humaine, les animaux nous voient aussi comme des animaux, autrement dit, nous mangeons des pécaris. Alors, pour les jaguars, qui se considèrent comme des hommes et qui peuvent nous manger, nous sommes des pécaris. De cette manière, l'idée du perspectivisme réside dans le fait que chaque espèce est un centre de conscience. De la sorte, le MAUC, en tant que nid de frelons, aurait-il ôté son vêtement de culture pour montrer son côté animal ? Ou pourrions-nous essayer de comprendre le MAUC comme un centre de conscience où habite un corps-frelon ?

Pour répondre à cette question, à savoir si le MAUC est un *nid de frelons*, notre exercice, dorénavant, consistera premièrement à décrire pour seulement ensuite élaborer la métaphore. En étudiant le mode de vie des guêpes (le frelon faisant partie de cette famille d'insectes), nous avons accès à quelques informations. Il existe beaucoup de communautés de frelons ou de guêpes, qui peuvent vivre de manière solitaire ou en groupe. Dans un même nid, peuvent cohabiter beaucoup de reines et les guêpes peuvent avoir des âges différents. Une ouvrière peut, en absence de reine, devenir reine. L'architecture ne suit pas toujours le même modèle, et dépend beaucoup de l'endroit où est placé le nid, ainsi que de la spécificité de la tribu de frelons. La structure peut être ouverte ou enveloppée, contenir beaucoup d'alvéoles, confondre le prédateur en ne laissant pas explicite quel est le véritable trou de sortie et d'entrée, couches sur couches avec des connexions entre les circuits. La construction du nid est faite pour protéger les œufs et larves, ainsi que pour garantir la croissance des jeunes guêpes. La taille du nid est proportionnelle à la taille de l'essaim. Quand ce nid est détruit par des prédateurs ou par d'autres causes naturelles, comme de fortes pluies et de grands vents, les guêpes migrent pour faire un nouveau nid, et marquent le chemin de migration en laissant une traînée odorante (Felippoti, 2010).

La comparaison de n'importe quel objet ou situation avec un nid de frelons produit une notion d'éloignement, d'interdiction, de danger, et par-dessus tout, d'isolement. Dans la photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, sélectionnée pour faire partie de ce premier atlas, nous observons un travailleur en train d'ériger un mur de briques. Dans la photographie, apparaissent ses instruments de travail ; le maçon est vu de dos et en mouvement, tandis qu'une image dessinée sur le mur nous observe. Cette photographie nous convie à penser au passage d'un temps à un autre dans le musée : le projet en

construction de l'artiste Barrinha⁷⁷ enregistré par Pedro Humberto, pensé pour l'exposition « *Labirinto da Arte e da Vida* » (« Labyrinthe de l'Art et de la Vie »), occupe l'espace de la salle d'exposition réservée au portrait d'un autre personnage, dessiné sur le mur, pensé pour une exposition antérieure. Comme une alvéole indépendante à l'intérieur du nid de frelons, la proposition de Barrinha a la prétention de questionner les forteresses présentes à l'intérieur de Fortaleza⁷⁸, murailles de la peur tant marquantes dans la ville contemporaine. Cette image interroge l'affirmation qui dépeint le MAUC comme un lieu hermétique et statique, en montrant les scissions, les ruptures, et par-dessus tout, le mouvement des musées, au travers de l'image de la construction, de la superposition des briques. Cette vision de Barrinha qui met en exergue une contradiction, en ayant une lecture de la ville qui se veut protégée, qui invente la peur, invite les gens à penser au sujet de la construction du lieu de la peur. L'idée du nid de frelons, initialement, évoque aussi la peur.

Ces alvéoles, qu'elles soient comme des anneaux de « protection » ou comme des structures indépendantes, sont comme les temps dans le musée, l'institution qui se fait et se défait à tout moment, et son existence est variable en fonction de la taille de l'essaim. Les anneaux font partie de ce que l'on nomme la *chaîne patrimoniale*. Selon Nathalie Heinich (2012), nombreuses sont les étapes qui font la fabrique patrimoniale, ce qui implique beaucoup d'acteurs. De ceux présents dans les institutions, qui élaborent les inventaires, classifient et composent les informations dans les fiches de classement, jusqu'aux propriétaires des biens privés, qui révèlent des relations épineuses dans la patrimonialisation, en se refusant de conserver le bien en question, arrivant même au point pour certains d'entre eux de décider de démolir le monument. Nous allons mettre en évidence, ici, le travail de l'émotion qui est mis en œuvre pour faire entrer un bien commun dans la chaîne patrimoniale. Disons que le MAUC est constamment convoqué

⁷⁷ Barrinha (né à Fortaleza en 1961), autres noms : Barrinha, Franzé Chaves, Francisco José Chaves da Silva. Peintre, graveur et artiste multimédia. Il est diplômé en philosophie par l'université fédérale du Ceará. Il a suivi divers cours pour approfondir ses connaissances artistiques. Il a été élève de Guto Lacaz, d'Eduardo Eloy, de Luiz Áquila et d'Aderson Medeiros. Il a suivi des cours de sculpture auprès de l'artiste plasticienne française Roseline Granet et de la sculptrice suisse Irma Corecco, et a participé au cours de sérigraphie de l'atelier de gravure de La Havane (Cuba). Voir l'encyclopédie Itaú d'arts visuels, disponible sur : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10217/barrinha>. (Page consultée le 5 janvier 2014)

⁷⁸ Le nom commun portugais « *fortaleza* » signifie « fort » ou « forteresse ». Le propre nom de la ville Fortaleza provient du fort Notre-Dame de l'Assomption (*fortaleza da Nossa Senhora da Assunção*) daté du milieu du XVII^{ème} siècle. Pour approfondir ce thème de sur les représentations de la ville de Fortaleza, on peut consulter : A. L. M. Silva Filho, *Fortaleza : imagens da cidade*, 2001.

par les travaux d'émotion patrimoniale, étant revendiqué et occupé par les différents acteurs des mondes de l'art depuis sa gestation. Cela parce que l'émotion évoque la mobilisation, beaucoup de mobilisations patrimoniales sont des engagements militants. Quels sont les engagements mobilisés autour du MAUC ?

Après l'obtention du diplôme de maîtrise en histoire⁷⁹, j'ai présenté un projet d'exposition à Pedro Eymar. Durant notre conversation, qui portait sur le collectif dans l'art, le directeur de l'institution nous a dit que le musée était ouvert aux conversations, aux rencontres, pour les productions collectives, cependant il était important de réfléchir, car, selon Eymar, la force du collectif réside dans le fait d'agréger, et il a conclu notre conversation en disant : « [...] le collectif, c'est une vague.⁸⁰ » Le collectif dépend de l'essaim, de qui laisse la traînée odorante pour attirer et pour marquer les lieux de passage. Dans le cas du MAUC, son mouvement dépend de ses essaims, qui vont et viennent dans ce mouvement de vague, plus ou moins intensément, plus ou moins bruyamment, avec leurs propres manières d'être.

La recherche d'Elisa Noronha do Nascimento (2014), intitulée *A musealização da arte contemporânea como processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu (La muséalisation de l'art contemporain en tant que processus discursif et réflexif de réinvention du musée)*, indique ce mouvement de participation et d'intervention des artistes, mais aussi des mouvements sociaux, avec des demandes différentes de revendications au long du XX^{ème} siècle. Elle présente deux voies pour les musées contemporains, ceux orientés vers le patrimoine local, en dehors des grands centres ; et ceux plus spectaculaires, orientés vers le grand public. Dans le cas du MAUC, deux

⁷⁹ Avant de mener des recherches sur la trajectoire du MAUC, j'ai été public de ce musée. En tant qu'étudiante en histoire, j'ai participé à des projets d'expositions avec des professeurs du cours ou avec d'autres acteurs. En cette occasion (en 2004), un ami et moi avons présenté un projet d'exposition qui portait en lui la possibilité de construire un projet collectif. Le professeur Pedro Eymar a fait plusieurs critiques au matériel présenté, disant qu'il y avait un discours de collectivité, mais qu'au niveau des photographies, il était visible qu'un plus grand accent était mis sur la qualité d'auteur individuel de l'artiste. Ce jour-là, il nous dit que si nous étions enclins à vivre une expérience artistique collective, il nous ouvrirait les portes du musée et y participerait. Mais qu'il était nécessaire que ce soit collectif, au sens même de la construction du projet. Je ne suis pas allé de l'avant avec ce projet, parce que peu après notre conversation, j'ai dû aller vivre dans une autre ville. Comment travailler, en tant qu'historienne, ce dialogue comme une source ? Lorsque nous réalisons un entretien, quand on travaille avec des sources orales, nous savons que ce récit est une construction élaborée à partir de la relation entre l'enquêté et l'enquêteur. Je me rappelle que mon ami et moi avons été contrariés parce que Pedro Eymar n'avait pas accepté notre proposition toute prête ; il voulait dialoguer avec nous. Dans quelle mesure l'opération historiographique travaille avec le souvenir, le témoignage du propre chercheur ?

⁸⁰ Souvenir d'une conversation avec Pedro Eymar au cours d'une visite au MAUC en 2004, lorsque l'auteure était simple public.

chemins ont été pris : la construction d'un discours de la mémoire de l'institution, réclamée dans le reportage journalistique mentionné au début de ce chapitre (voir la commémoration des cinquante ans du musée). Et, le deuxième chemin est celui du maintien du musée comme lieu d'expérimentation et d'appropriation publiques des collections. Aurait-il été possible de concilier les deux alternatives ?

Pour mieux comprendre la composition de ce lieu d'expérimentation, et aussi de mémoire des arts, examinons les photographies de l'Atlas 1, à la fin de ce chapitre. À côté de la photographie qui a enregistré l'installation de Barrinha, dans la partie supérieure de l'Atlas (sur la droite pour le lecteur), il y a un portrait en noir et blanc, qui est aussi une vue d'exposition, tiré en 1961, pendant l'exposition inaugurale du MAUC. Il s'agit d'un portrait d'Antônio Martins Filho, président fondateur de l'Université Fédérale du Ceará, au côté d'Antônio Bandeira, artiste qui a vécu entre Paris, Rio de Janeiro et Fortaleza. L'intention du photographe est d'immortaliser un moment de célébration et de conquête, car à partir de ce moment, il y avait un musée d'art dans la ville de Fortaleza. La photographie juste au-dessous est aussi un portrait, il témoigne d'une rencontre entre Pedro Eymar et Sérvulo Esmeraldo, en 2011, durant les activités commémoratives des 50 ans du musée. Sérvulo était un des personnages mis à l'honneur, et dans la photographie de vue d'exposition, les deux protagonistes sont dans la salle d'art étranger, que l'artiste a collectionné lorsqu'il vivait à Paris ; activité qu'il a mentionnée dans l'entretien accordé à la journaliste Eleuda de Carvalho.

Nous devons observer qu'un musée fait par de nombreuses mains, à partir de multiples idées et coopérations, n'a pas hérité de collections d'autres collectionneurs ou mécènes, ayant été idéalisé pour mener une politique publique en faveur de la culture au moyen de l'éducation. La ville de Fortaleza ne jouissait pas de musées d'art, mais elle vibrait d'art à travers les actions collectives, des groupes et des sociétés autonomes. Elle caressait le rêve de construire une École des beaux-arts et un musée d'art. Nombreuses ont été les initiatives et les tentatives avant l'arrivée du MAUC. Ces mouvements ont engendré des imaginations muséales, des perspectives pour un art produit au Ceará, et beaucoup de ces rêves se sont transformés en actions du musée ; d'autres n'ont pas suivi le mouvement. De la sorte, beaucoup d'*alvéoles* ont été *mâchées*, mais toutes ne servirent pas d'abri ou de modèle à ce musée d'art de l'université fédérale du Ceará. Comme nous narrons l'intrigue entre Sérvulo Esmeraldo et Pedro Eymar, nous devons aussi mettre en relief d'autres noms, comme Estrigas, Zenon Barreto, Mário Baratta, Floriano Teixeira, parmi

d'autres personnages qui ont proposé des idées, accomplis des actions, faisant du MAUC ce lieu de multiplicité, rhizomatique, labyrinthique, en même temps qu'hermétique et statique, parmi d'autres adjectifs que nous allons continuer à chercher pour spécifier l'explication sur la compréhension de tout un réseau d'intrigues géré en ce lieu.

1.4 NID DE FRELONS : DEVENIR OUTSIDER D'UN MUSÉE DANS LES MONDES DE L'ART

Dans un entretien⁸¹, Descartes Gadelha parle de sa familiarité avec Zenon Barreto, artiste qui a travaillé au MAUC durant les premières années et qui a réalisé un panneau de mosaïque intitulée *Jangadas*⁸², pour orner la façade du musée. Lorsque Gadelha était plus jeune, il fréquentait le musée, et il décrit, dans cet entretien, le contexte du début de sa relation avec Zenon de la façon suivante :

C'est-à-dire, le professeur Martins Filho invitait quelques artistes pour consolider son idée d'inaugurer le musée de l'université, de fonder le musée de l'université fédérale. Et, il appelait les collègues : « Venez par ici, on va faire bouger ça, et tout. » Nous y sommes allés et on a discuté. Et cette rencontre est presque devenue une sorte d'école d'informations culturelles, d'informations artistiques, car une des grandes passions du professeur Martins Filho était la fondation, l'inauguration, le montage du musée. Ces artistes étaient là exactement pour cela : rassembler des pièces et tracer les grandes lignes de comment obtenir ce musée. J'étais encore adolescent (Estrigas, 2012, p. 182).

C'est au MAUC que Descartes Gadelha a connu son premier professeur de dessin, l'artiste Zenon. Ce dernier donnait des cours d'art pour les jeunes au sein du conservatoire de musique de l'université fédérale du Ceará. Par ce témoignage, nous pouvons penser le MAUC comme un espace de rencontres, étant donné que les artistes étaient conviés pour donner vie au lieu, proposer des idées et dialoguer. De cette expérience, ont surgi des apprentissages. Ici, nous considérons la place de la participation dans l'insertion du musée dans les mondes de l'art. Pour Becker (2010 [1988]), un monde de l'art naît à partir de l'engagement d'acteurs participants à la chaîne de coopération du travail artistique ; le

⁸¹ Cet entretien a été concédé le 28 janvier 2012, spécialement pour un projet de publication sur l'artiste Zenon Barreto (Estrigas, 2012, p. 181-198). Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

⁸² Embarcation typique des pêcheurs traditionnels du littoral du Nordeste, entre le radeau et le petit voilier.

musée fait partie de cette chaîne. Il peut y avoir des travaux artistiques, comme le *land art*, qui dispensent de cette chaîne de coopération la participation des employés de musées. Jusqu'aux années 1960, Fortaleza ne s'appuyait pas sur les employés de musées. Dans cette chaîne de coopération, il y avait principalement les artistes et les écrivains. Et les artistes s'appuyaient sur d'éventuels collaborateurs externes à la ville de Fortaleza, comme dans le cas des bourses des Prix de voyage. Les artistes mobilisaient les musées et les musées mobilisaient les artistes, pour maintenir leurs espaces de participation dans les mondes de l'art. Selon Becker (2010 [1988]), il n'existe pas de frontière claire pour les mondes de l'art ; ce sont les acteurs et le niveau d'adhésion aux conventions établies en commun accord, qui vont garantir, ou non, la présence dans la chaîne de coopération. Avec la croissance d'un monde de l'art, les savoirs s'élargissent, rendant possible la circulation par différentes villes et pays, principalement pour garantir que les savoirs maniés dans ce monde se retrouvent en différents espaces, tous acteurs participants du réseau de coopération ; et de cette manière, nous pouvons nous référer aux professions.

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde de l'art et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux. Il importe ensuite de voir si d'autres personnes sont indispensables aussi à cette production, de manière à construire peu à peu une image aussi complète que possible du réseau de coopération qui se déploie autour de l'œuvre considérée. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. Par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer et que ce qui est négligeable aujourd'hui peut être primordial demain si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir (Becker, 2010 [1988], p. 59).

Avant le MAUC, il existait un très petit réseau de coopération dans le monde de l'art local, entre artistes liés au club littéraire et artistes liés à la société d'arts plastiques. Ces acteurs s'appuyaient mutuellement et ils géraient leurs activités de manière autonome, comme les expositions et/ou les publications. Avec l'ouverture du musée, les relations de coopération précédemment établies devaient changer. Et certains efforts ont été faits en ce sens, garantissant la présence de professionnels qui puissent participer et accroître ce réseau. Cependant, le MAUC a compté beaucoup plus sur la présence des propres artistes, il y a eu beaucoup de disputes dès son inauguration, car il était nécessaire d'effectuer le transfert du petit réseau associatif vers l'institutionnalisation d'un musée d'art. Après cette

première étape, d'autres institutions ont été créées : le secrétariat à la Culture de l'État du Ceará, la Casa Raimundo Cela, des galeries, des salles d'expositions d'institutions privées, et, après plus de 30 ans, le centre Dragão do Mar d'art et de culture. Nous cherchons à comprendre comment le MAUC a été mis à l'écart du monde de l'art et/ou comment il a produit sa propre mise à l'écart, en faisant partie activement de ce réseau de coopération, au long des 50 ans de son existence. Être *nid de frelons* est en relation directe avec cette mise à l'écart et avec le rôle qui est attribué au lieu de mémoires des arts, avec les changements opérés dans le monde local de l'art.

Nous continuons notre parcours de lecture de l'Atlas 1. Dans la photographie de vue d'exposition, datée de l'année 1965, prise par Evangelista Bonfim, nous pouvons observer le registre d'un processus de montage d'exposition. Dans cette photographie, nous identifions huit personnes en train de travailler sur des pièces artistiques et de mobilier. Elles ne semblent pas poser pour la scène. Le photographe a pris la scène en mouvement, en cherchant l'instant du dialogue. Il voulait narrer l'exposition en train d'être montée. À cette époque, la plupart des photographies des expositions du MAUC étaient des portraits des invités du vernissage des expositions, vu qu'il était important de capter les personnages qui étaient présents à chaque moment solennel. Les expositions étaient divulguées dans le bulletin de l'UFC, ainsi que dans les journaux, rendant important de mettre en exergue la présence de personnalités. L'histoire de l'exposition serait traversée par la présence de ce public. En observant la scène de plus près, on peut voir deux personnes qui sont occupées à accrocher un tableau sur un rail, deux femmes qui marchent dans la salle avec le regard dirigé vers les pièces artistiques. Un homme étend son bras, comme s'il s'adressait à l'homme qui le regarde de l'autre côté de la salle ; au milieu de ces regards, il y a une femme qui observe et un jeune homme qui semble s'atteler à l'organisation des céramiques d'un des artistes exposé. Dans cette exposition, on peut observer des toiles de Bandeira (accrochées au mur), des xylogravures et des céramiques dites populaires. Par la disposition des œuvres, on peut visualiser que le visiteur pourra circuler entre elles, effectuant un parcours plus autonome, en pouvant établir les dialogues entre les objets exposés par une libre association, ne manifestant pas la présence d'un scénario prédéterminé par les organisateurs. Quelle serait l'intention de cette organisation ? De quelle façon la réunion de ces œuvres produit un savoir sur l'art ? Quelle compréhension est mise en œuvre dans la relation entre la peinture abstraite de Bandeira, les xylogravures et les céramiques ?

Une vue d'exposition ne peut plus être une simple reproduction pour laquelle l'unique sujet serait l'œuvre. Elle se définit, à l'opposé, en fonction de l'espace et du temps. Caractérisée par la nécessité de représenter les liens entre des œuvres mais aussi avec le lieu dans lequel elles s'inscrivent, son sujet est la mise en exposition et l'accrochage (Parcollet, 2013, p. 3).

Rémi Parcollet explique que le point de vue du photographe va être marqué par un changement dans l'angle d'approche choisi pour décrire une exposition. L'œuvre en soi n'est plus suffisante pour présenter le concept de l'exposition ; il est nécessaire de documenter l'opération de montage, les dialogues, la distribution des œuvres dans l'espace, la délectation du public, ses manières de circuler au milieu de la mise en place. Cette photographie nous présente les mouvements d'accrochage et de mise en place des œuvres dans le scénario, en faisant ressortir les rails, le mobilier et les bases. Ce cadrage de la salle d'exposition met en relief les gestes des organisateurs. Il nous présente la scène de formation d'un groupe de professionnels spécialistes en expositions, qui vont commencer à participer, à partir de ce moment, au réseau de coopération des mondes de l'art.

Malgré l'invitation faite aux artistes pour qu'ils s'engagent dans le projet du MAUC, tous ne se sont pas sentis totalement pris en considération. Les propositions d'expositions n'embrassaient pas les désirs de la diversité des propositions, et tous les artistes n'ont pas voulu s'associer à cette image collaborative construite autour de la création. Certains sont restés en arrière-plan, aux aguets et en silence. Estrigas, artiste qui a participé à la Société d'arts plastiques du Ceará, écrivait divers commentaires dans un journal intime et il ne mentionne pas le moment de l'inauguration du musée, ni dans son journal intime, ni dans sa colonne de presse intitulée : « *Arte & Crítica* » (« Art & Critique »). C'est seulement en 1962 que l'on trouve ses premiers commentaires, avec l'exposition de Nearco Araújo, Estrigas écrit son premier texte pour le catalogue du MAUC. Le 24 août 1965, après quelques changements à la direction du MAUC, Estrigas écrit un article pour le journal *Tribuna do Ceará*, intitulé « *Mauc em nova fase* » (« Le MAUC dans une nouvelle phase »), dont nous soulignons deux paragraphes :

Le MAUC, dans une nouvelle phase, avec un nouveau directeur (directrice), de nouvelles installations, semble être bien intentionné quant à sa finalité artistique et désireux de suivre le bon chemin qui est celui de comprendre l'art et les artistes, se remettant des inefficacités initiales qui l'ont mené à de destructives crises. Ne pas se laisser contaminer par le germe qui l'a miné à

son origine, sabotant l'art et les artistes locaux, condition *sine qua non* pour le succès. Le plus est l'organisation, la réception, la programmation et la désillusion. Les moyens pour mener à bien l'opération existent et le reste est de mettre la main à la pâte.

[...] Le MAUC devrait cultiver la confiance (qui a été détruite, que la vérité soit dite) de ceux qui se consacrent à l'art et rendre réel le grand espoir (il l'est encore) de ceux l'ont vu naître, et vers lui se dirige le désir d'un nom artistique pour le Ceará. Il incombe au MAUC d'attirer et d'agréger, en soi, avec le soutien convenable, nos artistes et notre art, devenant de fait son conducteur dynamique et potentiel (Estrigas, 2009, p. 54-55)⁸³.

À la date de ce texte d'Estrigas, le MAUC venait récemment de compléter quatre années de fonctionnement, tous apprenaient les règles, et principalement les conventions des mondes de l'art qui impliquaient d'un musée d'art, un travail coopératif. L'expérience était nouvelle pour tous dans la ville de Fortaleza, que ce soit pour les administrateurs, les employés et les artistes. Certains artistes ont fait partie de la direction, comme c'est le cas de Floriano Teixeira, mais Lívio Xavier Júnior n'était pas un artiste. Ce sont eux, les directeurs d'avant 1965, qui sont visés dans ce texte. Dans ce texte, Estrigas fait référence au manque de confiance, aux crises destructives et au sabotage des artistes, pointant un probable manque de respect aux codes, objets de conventions, qui avaient été établis dans ce réseau de coopération, avant même la création du MAUC. En 1963, durant la gestion de Lívio Xavier Júnior, une situation emblématique de ce processus d'apprentissage de nouvelles règles est survenue. Lina Bo Bardi était en train de sélectionner des pièces artistiques pour l'exposition inaugurale du musée d'art de Bahia et Lívio Xavier Júnior servait d'intermédiaire à ce processus. Et, certains artistes ont été choisis au détriment d'autre. Estrigas (1997, p. 98-99) transcrit la lettre de l'artiste Zenon Barreto, qui entendait que les demandes faites par lui, en tant qu'artiste qui travaillait au MAUC, n'avaient pas été respectées. Parmi ses réclamations, il y avait la demande de respect de la décision de considérer la participation d'une commission composée, aussi, par des membres locaux. Pour obtenir ce respect, Zenon menace Lina Bo Bardi par cette lettre et laisse entendre qu'il retirerait ses œuvres de l'exposition, au cas où ses propositions ne seraient pas

⁸³ Traduit par nos soins.

respectées. Nous analyserons plus en profondeur ce cas, dans le chapitre consacré aux « temps d'exposition. »

Nous continuons avec la colonne d'Estrigas dans le journal *Tribuna do Ceará*, datée du 5 février 1966, avec l'article intitulé : « *O Ceará artístico na palavra de um conceituado crítico de arte* » (« Le Ceará artistique dans les mots d'un critique d'art renommé »). Clarival Valadares, un des éditeurs de la revue *Cadernos Brasileiros*, et directeur de la Galeria Goeldi à Rio de Janeiro, était à Fortaleza pour sélectionner quelques pièces artistiques, des artistes Francisco da Silva (Chico da Silva) et Agnaldo, pour la Biennale de Venise, en outre de donner une série de conférences organisées par l'université fédérale du Ceará. Estrigas profite de la présence de Clarival Valadares pour lui demander ses impressions sur le milieu artistique du Ceará, qu'il retranscrit dans cet article pour le journal :

Il existe des talents, dit-il, mais les artistes du Ceará vivent très isolés, sans contact avec les milieux les plus avancés, et en outre, ils ont souffert de l'absence d'espace, de matériel, d'ateliers et d'une ambiance commune de travail. Ce critique pense (et cela est aussi notre avis déjà exprimé publiquement) que le musée d'art de l'université fédérale du Ceará devrait donner des machines, un lieu, le matériel pour que les artistes travaillent, formant comme ceci une ambiance d'art. [...] Les collections du MAUC doivent être constituées, et montrer, non seulement l'artiste local, mais aussi amener le national vers son patrimoine, rassemblant les pièces des deux, vu que le travail international est d'un coût financier très élevée. [...] Pour terminer notre conversation/entretien, et déjà debout (l'heure de commencer la conférence arrivait), nous lui avons demandé s'il confirmait sa déclaration de la première conférence, à savoir que le MAUC posséderait les meilleures pièces sculptées par l'artiste de Bahia, Agnaldo (acquises pour notre musée par la peintre Heloísa Juaçaba dans l'État de Bahia). Oui, certainement les pièces de plus grande importance du sculpteur (Estrigas, 2009, p. 61-62)⁸⁴ [Traduit par nos soins].

À lire les écrits d'Estrigas, nous observons que dans la proposition élaborée par ses soins pour le MAUC, publiée en 1965, le musée devrait construire un rapprochement avec les

⁸⁴ Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

artistes locaux, faisant du musée un espace de réception responsable pour créer un nom artistique pour le Ceará. Qu'est-ce que signifiait, pour Estrigas, créer un nom artistique pour le Ceará ? Estrigas entrevoyait une répercussion des artistes du Ceará dans le circuit national des arts, autrement dit, du musée vers le monde. En même temps que les acteurs locaux des mondes de l'art demandent l'avis des acteurs des mondes de l'art externes à la ville ; ils exigent, comme le fait Zenon, le respect des conventions locales. Quelles sont les possibilités de négociation entre ces mondes de l'art qui impliquent les musées ? Les réponses comme celles de Zenon aux acteurs externes, telle que Lina Bo Bardi, ont-elles fait du MAUC un *nid de frelons* ? Ce qui est en jeu, ici, ce sont les critères établis et convenus sur le rôle de chacun des acteurs qui participent au réseau de coopération des mondes de l'art. Cependant, les acteurs qui travaillent au MAUC remettent souvent en question ces rôles, exigeant la divulgation de notes publiques incluant les artistes, et cherchent à garantir la présence des acteurs locaux dans la commission de sélection des œuvres. Des situations déconcertantes comme celles-ci, épineuses même, n'arrivent pas toujours à maintenir le musée en tant que membre actif et sollicité dans les mondes de l'art.

Clarival Valadares et Lina Bo Bardi passaient par un moment où la profession de curateur commençait tout juste à être mise en place au Brésil (Tejo, 2014). C'est dans les années 1960 que Walter Zanini, Frederico Morais et Aracy Amaral commencent à expérimenter une forme différente d'agir et de dialoguer avec les artistes, à partir de l'espace qu'ils occupaient aux musées récemment créés dans leurs villes. Tejo affirme aussi que l'expérience qu'ils avaient de curateur (« *curador* » en portugais) – qui n'avait pas encore ce titre – a instauré de nouvelles positions remarquablement différentes de celles des critiques d'art, car les premiers curateurs brésiliens ne faisaient pas que parler ou débattre d'art, ils le vivaient, ils s'investissaient dedans, comme dans le cas de l'image analysée par Cristiana Tejo à propos de la posture de Frederico Morais, qui se pare du Parangolé de Hélio Oiticica (reproduite dans l'Atlas 1). La profession de curateur a commencé à gagner de l'espace, avec la pratique, lorsque certains des professionnels qui travaillaient dans les musées ont commencé à réaliser des travaux indépendants, acquérant une certaine singularité, en même temps qu'ils assumaient la condition d'auteur des expositions. Au Brésil, le conservateur ou *curator* est reconnu comme muséologue, et la réglementation de la profession date de 1984. Le curateur ne doit pas obligatoirement être

muséologue, ni issu de n'importe quelle profession en particulier, cependant des cours pour curateur commencent à apparaître au Brésil.

Au Brésil, la formation en techniques de musées est apparue en 1932, au sein du musée historique national de Rio de Janeiro. De ce cours, est née la formation universitaire en muséologie de l'UNIRIO. Le muséologue peut agir dans différents domaines du musée : la gestion, la pédagogie, la recherche, la communication et le *curating*, et tous ces domaines peuvent aussi être pris en charge par différents professionnels, dépendant souvent de la spécialité du musée. Cependant, seul le muséologue peut signer le bordereau d'envoi et de réception de collections, réaliser des diagnostics, réaliser le service de convoyeur, gérer les informations sur la documentation et l'inventaire des collections. Le programme muséologique doit être signé de préférence par le muséologue. Le curateur peut avoir besoin d'un muséologue, qui devra autoriser ou non l'utilisation d'une certaine pièce artistique en exposition, présentant des risques quant à la sécurité et à la conservation. Ce travail peut aussi, dans certains cas, être assuré par un restaurateur. De même que le curateur a besoin des monteuses, du personnel du nettoyage, des peintres, entre autres, il a aussi besoin du photographe. Le photographe de vue d'exposition apparaît en même temps que le curateur ; c'est lui qui produit la mémoire et reproduit le concept de montage réalisé par le commissaire d'exposition (Parcollet, 2013), coopérant au travail de la reconnaissance du commissaire (curateur) comme auteur, par ses pairs. Qu'est-ce qui fait du commissaire d'exposition un auteur et qu'est-ce qui le différencie des pratiques curatoriales réalisées précédemment dans les musées ?

L'augmentation d'une demande de curateurs, à un niveau global depuis les années 1980⁸⁵, a conduit à l'établissement de nouvelles formes de recrutement, de formation et de légitimation. Malgré le fait que ce ne soit pas une profession régulée par la législation au Brésil, le champ curatorial est protégé par la reconnaissance des pairs et par des lois invisibles pour les non-initiés. Ainsi, comme pour n'importe quelle profession créative, elle est dépendante d'un réseau de relations, d'accumulation de capital culturel et d'une série de projets considérés comme bien exécutés dans le champ de l'art. Il n'existe pas de règles, de recettes et d'étapes toutes prêtes et sûres pour arriver au sommet de la carrière,

⁸⁵ Jusqu'au début des années 1980, il n'existait que trois biennales d'art dans le monde. Aujourd'hui, ils existent plus de 200 expositions dispersées sur tous les continents. C'est un marché de l'emploi compétitif et fortement spécialisé.

et c'est cela qui fait du *curating*, une profession enchevêtrée dans les nouvelles lois du marché international du travail (Tejo, 2013).

Les curateurs sont évalués en fonction des expositions, des catalogues et d'autres publications des mondes de l'art. Ces professionnels travaillent, en général, de façon indépendante et sont recrutés pour les salons, biennales, et surtout, pour les expositions de courte durée. Ils sont auteurs, parce que leurs travaux reposent sur des recherches spécifiques sur l'art, les collections et les artistes. Ils manifestent un point de vue d'auteur, avec un texte de présentation et apposent leur signature, et donc, le travail de montage réalisé, garantit la singularité. Les expositions réalisées par les muséologues ou les fonctionnaires de musées, liés aux institutions, dont la préoccupation réside dans la présentation d'une collection dans des expositions dites permanentes, ne sont normalement pas signées ; mais prétendent présenter le point de vue de l'institution, selon la ligne argumentative de Bettina Rupp (2011). Le curateur, pour continuer à être un acteur actif dans le réseau de coopération des mondes de l'art, doit construire une proximité avec des artistes de différentes générations, mais, principalement, avec de jeunes artistes, avec lesquels il pourra travailler sur le long terme et les présenter au marché de l'art. Il doit être capable de jouer le rôle d'agent artistique pour des artistes et les insérer dans les mondes de l'art, par la réalisation d'expositions. Il doit maintenir un bon dialogue avec les différentes institutions d'art, manipuler des collections et travailler avec des montages qui permettent d'insérer les artistes dans des thématiques ou des traditions spécifiques de l'histoire de l'art. Il doit arriver à subsister dans le réseau de sociabilité professionnelle, entre ses pairs, les muséologues, les gestionnaires de musées, et principalement, les artistes. Le curateur doit faire des recherches sur l'art dans les ateliers, analyser des portfolios et être attentif aux silences de l'histoire de l'art. Pour accomplir ses activités, le curateur doit circuler par différentes villes, développer la capacité de se mettre à jour dans son axe thématique, garantissant sa singularité. Pour cela, le curateur se doit d'être bien reçu et reconnu dans les espaces où il transite, créer son propre réseau de sociabilité dans les villes, en s'affirmant en tant qu'auteur, et donc, comme une autorité du réseau de coopération des mondes de l'art (Tejo, 2013 ; Rupp, 2011 ; Heinich et Pollack, 1989).

En étant des auteurs, les curateurs sont reconnus comme des autorités, et à partir de cette position, ils exercent un pouvoir qui est assuré par le réseau de coopération des mondes de l'art, principalement par leurs pairs ; et donc, ils s'assurent un monopole du savoir qui

est propre à la qualité de la profession de curateur (Gonçalves, 2007). Le MAUC ne possède pas dans sa trajectoire de directeur qui soit curateur. Pedro Eymar est architecte de formation et est reconnu comme professeur. De la sorte, nous pouvons affirmer que le MAUC n'appartient pas à ce réseau de sociabilité des curateurs. Le MAUC ne possède pas, non plus, de budget qui permette de recruter des commissaires pour réaliser des expositions de courte durée. Les curateurs qui passent d'habitude par cette institution sont associés à des projets spécifiques, comme c'est le cas, par exemple, pour les projets Itaú Cultural et du Salão de Abril. Parfois, lorsqu'une sollicitation pour un prêt de pièces artistiques de ses collections lui est adressée, le MAUC répond négativement à la demande. J'en ai eu connaissance au travers de commentaires informels de curateurs ; mais aussi, lorsque j'ai travaillé à la galerie de la mairie de la ville de Fortaleza, dans le projet « *História do Salão de Abril* » (« Histoire du salon d'avril »), lorsqu'une demande de prêt m'a été refusée. À cette époque, une des justifications avancées par Pedro Eymar était que les pièces des collections étaient constamment sollicitées, mais que jamais il n'y avait un intérêt pour inviter le MAUC pour dialoguer sur les projets⁸⁶. Si nous juxtaposons la lettre de l'artiste Zenon Barreto avec les réponses avancées par l'actuel directeur du MAUC, nous pouvons noter une continuité d'expectatives, dans la garantie du respect et du dialogue avec le musée en question. Il y a une résistance, de la part du MAUC, au monopole du savoir défendu par les curateurs. Cette résistance produit des indispositions, et, peut-être, elle est l'un des motifs pour le qualificatif de *nid de frelons*.

Cette résistance peut être vue comme une déviation aux normes de ce qui serait apparemment normal pour rendre opérationnel les tâches de chacun des acteurs du réseau de coopération des mondes de l'art. Quand le MAUC refuse le prêt d'une pièce de ses collections, qui viendrait composer le travail d'auteur d'un curateur, il brise la normalité, impose une tension dans les codes, objets de conventions et d'accords dans les mondes de l'art. Quand Pedro Eymar se réfère au dialogue, c'est parce qu'il croit en un autre processus de montage d'expositions, comme il l'affirme dans l'extrait analysé au début de ce chapitre. Le musée aurait pour lui une vocation d'atelier d'art. Nous le citons : « Ce

⁸⁶ J'ai été coordinatrice du projet pour une exposition sur l'histoire du Salão de Abril, en 2008. Nous avons demandé un portrait, ayant Raimundo Cela pour auteur, pour cette exposition. Pedro Eymar nous a conseillé de faire une reproduction de l'œuvre et d'indiquer au public le chemin jusqu'au MAUC, pour qu'il puisse y voir l'original, au milieu de son ensemble, dans la salle réservée aux œuvres de l'artiste. Toute l'équipe savait déjà que le MAUC ne prêterait pas n'importe quelle œuvre sollicitée. Quelques curateurs et producteurs culturels ont confessé qu'ils n'ont jamais obtenu le prêt d'œuvres qu'ils ont sollicité pour leurs projets d'exposition.

que nous prétendons faire, c'est de mettre ces collections non seulement en exposition, mais aussi qu'elles puissent entrer dans l'esprit d'appropriation publique, par des ateliers.⁸⁷ » Ce point de vue sur le musée est en relation avec l'invitation, attribuée à Martins Filho et qui nous est rapportée par Descartes Gadelha, faite aux artistes pour se mobiliser pour faire du MAUC un musée, pour qu'ils occupent la maison. Ainsi, la qualité de *nid de frelons* est déviante, car à ne pas être reconnu comme un partenaire qui assure le monopole des curateurs, il ne peut pas avoir sa place dans le réseau de coopération des mondes de l'art, et est obligatoirement marginal, *outsider*. Cependant, le MAUC opère dans la déviance, sans pour autant, cesser d'être un musée, sans cesser de réaliser des expositions.

Selon Becker (1963), la déviance ou le déviant est le produit des interactions sociales. C'est seulement à partir de la nomination comme déviant par un réseau de sociabilité, qui stigmatise en qualifiant certains comportements comme déviants, que se fait un déviant. Pour être déviant, l'étiquette attribuée doit être appliquée avec succès, une action ne sera pas déviante en elle-même, elle est produite par le regard qui est élaboré sur elle. Pour Becker, ce sont les groupes sociaux qui créent les déviants en instituant des normes, et les transgressions de ces normes vont produire des étiquettes pour les individus concernés. La pratique déviante n'est pas homogène, elle s'opère dans la différence. De la sorte, pour le MAUC, serait-il possible de penser à partir de l'étiquette *nid de frelons*, dans la construction d'un devenir musée, *outsider* des mondes de l'art ?

Comment les mouvements de déterritorialisation et les procès de reterritorialisation ne seraient-ils pas relatifs, perpétuellement en branchement, pris les uns dans les autres ? L'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes, On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante (mimesis, mimétisme, leurre, etc.). Mais ce n'est vrai qu'au niveau des strates - parallélisme entre deux strates telles qu'une organisation végétale sur l'une imite une organisation animale sur l'autre. En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation,

⁸⁷ E. de Carvalho, *op. cit.*, 1999. Traduit par nos soins.

mais capture de code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant (DELEUZE, 1980, p.17).

Le devenir *nid de frelons* n'est pas une imitation de l'étiquette produite par le réseau de coopération des mondes de l'art, qui ne reconnaît pas en lui la mise en œuvre des tâches établies comme fonctions d'un musée d'art à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, quand le commissaire d'exposition commence à être reconnu comme auteur d'expositions. Nonobstant, le MAUC reste pour autant un musée, parce qu'il se déterritorialise, en attribuant de nouvelles significations aux modèles qui lui sont évoqués, à partir d'autres pratiques qui reterritorialisent le musée dans la ville, comme lieu de mémoire des arts, mais aussi comme lieu de dialogue avec la ville et avec la communauté universitaire. Être *nid de frelons*, donc, ne peut pas être simplement l'acceptation des adjectifs répertoriés par les temps d'intrigue. La compréhension du devenir *nid de frelons* est cartographiée par « Neuf temps pour neuf Atlas », où les mémoires et les modèles, construits tout au long de la trajectoire du MAUC, sont narrés afin de comprendre dans quelle mesure ils dialoguent avec les mondes de l'art et entretiennent un rôle de ce musée comme partie intégrante de ce réseau de coopération ; en certains moments, questionnant les normes établies, en d'autres moments, réaffirmant de vieilles valeurs.

ATLAS 1



ARTE
NAS FABRICAS



1989



BANDEIRA
NEARCO
HELOISA
FLORIANO
ALDEMIR
SERVULO
ZENON
ESTRIGAS





1



2



3



4



5



6



7



8



10



9



16



11



17



14



13



12



15

Légendes des photographies, Atlas 1

01. Photographie du remblai du Flamengo, local du futur MAM/RJ avec la plaque de ce musée sur le tracteur. Datée de 1954, archives du MAM/RJ, photographe inconnu. Pour de plus amples informations, consulter la page : www.revistadehistoria.com.br/secao/agenda/mam-rio-completa-65-years.
02. Photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, montage de l'exposition *Labirinto da Arte e da Vida* (Labyrinthe de l'art et de la vie), installation de l'artiste Barrinha. Datée de 2004, archives du MAUC.
03. Photographie de vue d'exposition d'Evangelista Bonfim, à l'occasion de l'inauguration du MAUC avec l'exposition de l'artiste Antônio Bandeira. Sur la photographie, on peut identifier Antônio Martins Filho sur le côté droit, et Antônio Bandeira sur le côté gauche pour l'observateur. Datée de 1961, archives du MAUC.
04. Couverture du catalogue de l'exposition *Arte nas Fábricas* (Art dans les fabriques), projet du MAUC de l'année 1990. Datée de 1990, archives du MAUC.
05. Projet architectural de la réforme du MAUC. Daté de 1989, archives du MAUC.
06. Photographie de la gravure sur bois *Repentistas*, collection de xylogravures du MAUC acquise en 1960 dans la ville de Juazeiro du Nord. Le *repente* gagne le défi entre deux guitaristes. Celui qui soutient la rime du récit, gagne. Datée de 2013. Pedro Humberto.
07. Photographie de vue d'exposition au cours de la solennité de commémoration du demi-siècle du MAUC, dans la salle d'art étranger de ce musée. À cette occasion, c'est à l'artiste Sérvulo Esmeraldo que l'on rend hommage. Datée de 2011, archives du MAUC.
08. Titre : Reproduction d'illustrations de Mémoires verse pour servir à l'histoire des insectes, t. VI. Suite de l'histoire des mouches à quatre ailes, avec un supplément à celle des mouches à deux / Aussard, Simonneau, Filloeuil, dess. et grav. ; René Antoine Ferchault de Réaumur, aut. du texte ; Auteur : Haussard. Graveur Auteur : Simonneau, Ludovic. Graveur Auteur : Filloeuil. Graveur Auteur : Réaumur, René Antoine Ferchault (1683-1757 ; seigneur de). Éditeur : Imprimerie royale (Paris). Date d'édition : 1742 Identifiant : ark:/12148/btv1b2300293x. Source : Bibliothèque nationale de France Relation :

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384982533>. Provenance : Bibliothèque nationale de la France. Date de mise en ligne : 15/10/2007

09. Reproduction d'une xylogravure de J. Borges intitulée *A sombra do cajueiro* (l'ombre de l'anacardier), xylograeur du Pernambouc, de la ville de Bezerros. Disponible sur la page : www.flickr.com/photos/gabinetedecuriosidades/4035427836. (Page consultée le 16/11/2013)
10. reproduction d'une photographie de vue aérienne du Centre culturel Dragão do Mar (CDMAC). Sans date et sans auteur, disponible sur : site1382380002.hospedagemdesites.ws/?m=201004&paged=2. (Page consultée le 16/11/2013)
11. Photographie numérisée du livre d'Estrigas, *A fase renovadora da arte cearense* (1983), premières expositions organisées dans les années 1920/1930, dans la ville de Fortaleza.
12. Photographie de vue d'exposition (digitalisée) d'Evangelista Bonfim. Montage d'exposition. Datée de 1965, archives du MAUC.
13. Reproduction numérisée de la photographie de Frederico Morais se parant de P19 Parangolé Capa 15 « Guevarcália », en 1968 au cours de l'événement *Apocalipopótese*. Photographie : Cláudio Oiticica. Source : Entretien avec Frederico Morais, Rev UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, janvier/juin. 2013.
14. Photographie de vue d'exposition (digitalisée) d'Evangelista Bonfim. Montage d'exposition. Datée de 1965, archives du MAUC.
15. Photographie de vue d'exposition (auteur inconnu). Exposition *Nordeste* ayant pour curatrice Lina Bo Bardi au Museu do Unhão à Bahia. Daté de 1963, archives du MAMA/BA.
16. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition *Oito artistas cearenses no Museu de Arte Moderna da Bahia* (Huit artistes du Ceará au musée d'art moderne de Bahia), texte de présentation d'Antônio Bandeira. Datée de 1963, archives du MAUC.
17. Photographie numérisée de la couverture du livre d'Estrigas, *A fase renovadora da arte cearense* (1983).

CHAPITRE 2

LES TEMPS D'EXILS : LE MAUC POUR LUTTER CONTRE LES SÉCHERESSES ?

2.1 MUSÉE, DÉVELOPPEMENT ET CONTRE-IMAGE

En lisant son discours devant l'assemblée universitaire réunie le 3 mars 1960, texte publié dans la *Revista CLÃ* et ayant pour titre, « Universidade e Desenvolvimento » (« Université et développement »)⁸⁸, le président de l'université fédérale do Ceará, Antônio Martins Filho, affirme de manière catégorique : « [...] ce serait comme installer Rembrandt dans une pailote occupée par des habitants affamés. » À cette occasion, le recteur fait sa déclaration au sujet de la planification de la vie universitaire, ses buts, et principalement, sur son importance pour le propre développement du Brésil. L'université, selon lui, devrait être au service et s'occuper d'une région problématique, où vit une *communauté martyrisée par tout le hasard des souffrances*. Planifier sur le long terme la manière dont cette université pourrait contribuer au développement du *Nordeste*, en formant des professionnels capables d'agir dans les plus divers secteurs de la société, serait la mission de l'institution. Cette phrase de l'ancien président de l'université que nous avons choisi pour inaugurer ce chapitre évoque certaines questions qui nous ont tracassées durant l'élaboration de ce texte. Le MAUC serait-il une invention d'un lieu de mémoire pour les arts, faisant partie du cadre du combat contre les sécheresses ? Ou existerait-il, inversement, pour faire des images de sécheresses, du passé ? S'il n'était pas possible d'investir dans des espaces dédiés à la culture en face du problème de la faim, quelle aurait été la justification pour créer le MAUC ? Quelle devrait être la fonction d'un musée d'art dans une région qui était décrite de la manière qui suit :

Dans une région qui n'a pas résolu le problème élémentaire de l'alimentation, et où une économie structurée sur des bases semi-féodales a conduit le revenu par habitant à l'un des plus bas indices du monde, ce serait vraiment désastreux, pour ne pas dire ridicule, de penser simplement au savoir pur et désintéressé⁸⁹.

⁸⁸ A. Martins Filho, « Universidade e Desenvolvimento », *Revista CLÃ*, 1960, p. 94-101 [traduit par nos soins]. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

⁸⁹ *Idem.*, p. 100. Traduit par nos soins.

Nous voulons comprendre comment les utilisations des discours et des images sur les sécheresses ont été mobilisées dans le processus de création du MAUC, aussi bien du côté des gestionnaires que de celui des artistes. Et le directeur de l'université, au travers de sa déclaration, amenait le dilemme de la place de la culture dans l'éducation, face à la nécessité d'en finir avec la faim et la pauvreté. Il serait fondamental, donc, de faire face premièrement à ces défis, s'occuper du développement, dont l'université serait le fer de lance de ce changement, car elle pourrait former des professionnels compétents et des chercheurs intéressés par la quête de solutions pour le dénommé *problème de la sécheresse*. Comment les intellectuels et les artistes intéressés à faire de la culture un outil de développement pour le *Nordeste* du Brésil ont trouvé des chemins pour renforcer une revendication de mise en place de politiques culturelles au Ceará ?

Pour cerner de plus près la trame de ce récit, nous avons sélectionné quelques témoignages recueillis en 1960 par la *Revista CLÃ*. Cette revue de littérature a publié 29 exemplaires en quarante ans (de l'année 1948 à l'année 1988) et beaucoup de ses organisateurs étaient directement associés à l'université fédérale du Ceará, certains étaient membres du club littéraire (*Clube Literário*) et occupaient des postes administratifs ou étaient membres du conseil de cette université. Ces informations sont importantes pour la compréhension du rôle de ces intellectuels dans l'élaboration d'une défense de l'université et de la culture, dans ce contexte politique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. De cette façon, nous avons choisi quelques commentaires de certains visiteurs étrangers à propos des impressions qu'ils eurent en connaissant l'université fédérale du Ceará. L'université a reçu le chercheur d'origine espagnole et naturalisé États-Unien, Ernesto Guerra da Cal (1911-1994), responsable de la création de l'Institut d'études brésiliennes au sein de la NYU (New York University), et à cette occasion, il a livré un témoignage à la *Revista CLÃ* :

Pour moi cela a été un plaisir extraordinaire de connaître la ville de Fortaleza et l'État du Ceará, dont d'habitude on n'entend uniquement parler qu'au travers de références au polygone de la sécheresse, aux *flagelados*, aux migrants climatiques, tout en ignorant la réalité culturelle de l'État et celle d'une

université, qui, en 3 ans, a connu un développement réellement miraculeux et surprenant (Cal, 1960, p. 103)⁹⁰.

Dans cet extrait du témoignage de ce chercheur en visite au Ceará, nous pouvons observer la production d'une évaluation sur l'importance de l'université pour le changement de l'image de l'état, provoqué par le travail accompli pendant les trois premières années d'existence de l'université. Ce lieu associé aux sécheresses⁹¹, serait en train de montrer la force de sa réalité culturelle, faisant en sorte que le développement recouvre la souffrance des migrants climatiques, image du retard social. La transition du problème des sécheresses en tant que puissance identitaire, avec une nouvelle signification de l'image du garçon-vacher ou du *sertanejo*⁹², nous convie à penser sur la question travaillée par Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001 [1999]), lorsqu'il a cherché à examiner comment ces images de souffrance causée par les problèmes de la sécheresse, se transforment au cours du XX^{ème} siècle en images identitaires, d'un patrimoine répertorié, comme des forteresses présentes dans ce que l'on appelle la culture populaire, définissant des biens culturels d'une tradition de la région du *Nordeste* du Brésil (Albuquerque Júnior, 2001 [1999] ; 2013). Toujours selon Durval Muniz de Albuquerque Júnior, le Ceará, aussi bien que d'autres États du *Nordeste*, a été décrit en incorporant l'idée de province, et dans ce cas, nous nous référons à l'image d'un lieu reculé du Brésil. Cette image était associée à une pensée sur une possible pureté de l'identité brésilienne présente au Ceará, vue comme originale, pratiquement pas touchée par la civilisation. Pour continuer la compréhension de cette construction, nous avons choisi ce second témoignage d'Adolfo Casais Monteiro (1908-1972)⁹³ datant de la même année, publié dans la *Revista CLÁ* :

L'intellectuel du Ceará est profondément humain. C'est peut-être même l'homme le plus en contact avec la terre par rapport à n'importe quel autre brésilien. Ici, on sent plus directement la présence du Brésil que dans d'autres

⁹⁰ Traduit par nos soins.

⁹¹ Le polygone de la sécheresse (« *Polígono das Secas* ») a été créé par la loi du 13 septembre 1946, pour définir une aire spécifique de la zone semi-aride brésilienne, traversée par des périodes de sécheresse prolongée. Cependant, c'est seulement à partir du Décret-loi n°63.778, daté du 11 décembre de l'année 1968, que l'inclusion des municipalités du polygone de la sécheresse a été réglementée. À partir de cette législation, l'État fédéral brésilien a commencé à élaborer des politiques publiques envers ces municipalités se trouvant dans le polygone de la sécheresse.

⁹² Habitant de la région du *sertão*, la région semi-aride du *Nordeste*.

⁹³ Écrivain et poète portugais, qui émigre au Brésil et devient professeur et critique littéraire à São Paulo, à partir de 1954.

recoins que j'ai visité, où les auteurs, du fait qu'ils vivent dans des villes très éloignées de la vie rurale, ne présentent pas ce remarquable trait de nationalité. Ce côté humain, cette simplicité, sont pour moi, particulièrement représentés dans les magnifiques moments que j'ai passé au Ceará, [...] me donnant une grande leçon d'humanité, de la souffrance de cette terre, de la lutte de l'homme du Ceará avec la nature rurale (Monteiro, 1960, p. 104-105 [Traduit par nos soins]).

Un troisième témoignage nous est fourni par l'auteur Jorge Amado, originaire de la région de la Bahia et acteur présent dans la création de politiques du patrimoine et de la culture au Brésil (Calixto, 2011). L'université fédérale du Ceará a construit, lors de sa fondation, une relation importante avec l'université fédérale de la Bahia. L'auteur de *Capitaines des sables* (*Capitães de Areia*) a entretenu une relation étroite avec certains artistes du Ceará, avec Floriano Teixeira entre autres, qui a été embauché par lui pour illustrer ses romans en 1963, quand ce dernier a été écarté de la direction du MAUC et est allé vivre à Bahia :

Pour moi, c'est un grand bonheur de pouvoir être de nouveau à Fortaleza, ville de prédilection toute particulière pour moi, et de pouvoir revoir de vieux amis, les écrivains du Ceará, qui possèdent une grande force créative, liée à leur terre et à leur peuple, et qui forment une œuvre qui continue la grande tradition d'Alencar. Cette ville est particulièrement agréable à mon cœur, tant brésilienne qu'elle est, tant du *Nordeste*, si belle et si simple, si pleine de vie, tant sans prétention, avec des résidences si agréables et de si belles plages. Pour moi, cette fois, le bonheur de la rencontre avec Fortaleza prend une autre dimension avec la prise de contact avec l'université du Ceará, œuvre admirable, réalisation de la plus haute importance pour le développement de la culture du Ceará et de la culture brésilienne. Aujourd'hui, nous sommes en présence, au Brésil, du phénomène de décentralisation culturelle. Rio n'est déjà plus la vieille cour vers laquelle les auteurs et les artistes émigraient, hommes de culture forcés à quitter leurs villes, parce que seulement là, ils rencontreraient les possibilités et l'atmosphère pour produire une œuvre. C'est heureusement un fait du passé. Aujourd'hui, les centres culturels sont divers au Brésil, et Fortaleza est l'un d'entre eux, l'un des centres de plus grande importance culturelle dans le pays. C'est dû, je pense, en grande partie à

l'université du Ceará, au travail extraordinaire qu'elle est en train d'accomplir (Amado, 1960, p. 105)⁹⁴.

Dans ces trois témoignages, nous sommes en présence de trois visions distinctes du Ceará. Le premier rattache l'image du Ceará au polygone de la sécheresse, à la souffrance des victimes de la sécheresse, qui se voient obligées de quitter le *sertão* pour les grandes villes, afin de survivre. Le deuxième présente un Ceará pensé comme lieu du primitif, où le Brésil y serait encore vierge, pur et intact, dans ce lieu encore épargné par le monde civilisé, où le vrai art brésilien pourrait apparaître. Dans le troisième, on peut observer un témoignage enthousiaste, catégorique à propos des forces créatives de la ville de Fortaleza, ville brésilienne et du *Nordeste*. Une ville qui promeut des actions qui stimulent la décentralisation des politiques de la culture, étant considérée aussi comme un centre culturel ; changement produit par la création de l'université et de ses actions en faveur du développement de la culture.

Nous commencerons par la première image de la description du Ceará, en tant que lieu des sécheresses. L'historien Durval Muniz Albuquerque Júnior (2001 [1999], p. 68), dans sa recherche sur l'invention du *Nordeste*, explique que cette région n'a pas toujours existé. Selon lui, jusqu'en 1920 on parlait simplement de Nord et Sud du Brésil. Le terme « *Nordeste* » a été utilisé pour délimiter la région de laquelle s'occupait l'Inspection fédérale des œuvres contre les sécheresses (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas – IFOCS), renommée de la forme en 1919⁹⁵, et à partir de ce choix politique et d'une production imagétique et discursive, le *Nordeste* va être conçu comme le *fils des sécheresses*.

À propos de la deuxième image produite sur le Ceará, comme lieu pur et véritablement brésilien, Durval Muniz (2001 [1999], p. 86) soutient que ce *Nordeste*, capable de créer artistiquement, étant libre du colonialisme culturel, était un thème combattu par Gilberto Freyre (1900-1987), au travers d'un « [...] mouvement à caractère culturel et artistique

⁹⁴ Traduit par nos soins.

⁹⁵ La création de cet organisme remonte à l'année 1909, sous le nom de Inspetoria de Obras Contra as Secas – IOCS (Inspection des œuvres contre les sécheresses), en réponse aux problèmes de la sécheresse dans le *sertão*.

dédié à sauver et préserver les traditions du *Nordeste* » qui a commencé en 1926, avec le Congrès régionaliste de Recife (*Congresso Regionalista do Recife*).

Le *Nordeste* serait cette région non spécifiquement européenne, comme était en train de devenir São Paulo, et pour cela, elle était la région véritablement brésilienne. Donc, ce serait aussi du *Nordeste* que viendrait le mouvement de rénovation des lettres et des arts brésiliens. Un mouvement avec ses propres conditions « écologiques ». Les traditions développées à l'ombre des maisons de maître, des églises, des *sobrados*⁹⁶, des paillotes, des contacts « affectifs » entre Blancs, Noirs et Indiens, qui sont le substrat véritablement national de notre culture (Durval Muniz, 2001, p.89).

À Fortaleza, ce projet pour les arts et la culture a été nommé d'*Arte Ceará* (Art Ceará), inspiré aussi du travail de Gilberto Freyre. Le *régional au sein de l'universel* aurait été l'enseignement du sociologue, affirme Aldemir Martins (1922-2006), lorsqu'il répond à une question de Mário Baratta (1914-1983) sur ses motifs de prédilection. Pour Aldemir, « Le *jangadeiro*⁹⁷ en soi, en tant que motif du folklore est presque ridicule, mais est magnifique en tant que motif de la crainte de la mer, dans son immense tragédie » (2004, p. 41-42)⁹⁸. Le *jangadeiro* est comme un symbole du social, une lecture de la vie culturelle et de ses problèmes. Aldemir Martins faisait partie du *manifesto das esquerdas* (le manifeste des gauches), un marxiste qui *accepte l'art prolétaire*, pour qui le *grand motif* était *dans l'homme et dans ses problèmes*. Dans la suite de cet entretien publié originellement le 27 mai 1945 dans le journal *O Estado* et réalisé à la veille du départ de Fortaleza d'Aldemir Martins, l'interviewer et l'interviewé se sont rendus à la maison de l'artiste pour voir ses derniers travaux. D'après Baratta, « [...] ce paysage vu sous l'angle révolutionnaire était 100% du Ceará. » Ensuite, il conclut le texte de l'entretien en exprimant avec antécédence le manque (*saudade*) que va laisser Aldemir Martins, avec la phrase suivante : « Les oiseaux, les hommes et d'autres animaux émigrent » (Baratta, 2004 [1945], p. 41-42).

⁹⁶ Résidences des notables urbains de l'époque coloniale portugaise. Dans deux œuvres de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala* et *Sobrados e mucambos*, les titres marquent les antagonismes entre les habitations des dominants et des dominés. Le premier antérieur au second, marque un Brésil plus rural, et le second un début d'urbanisation du Brésil.

⁹⁷ Pêcheur qui navigue sur la traditionnelle *jangada* sur le littoral du *Nordeste*, et particulièrement du Ceará.

⁹⁸ Entretien d'Aldemir Martins réalisé par Mário Baratta, et publié par Estrigas (Archives du Minimuseu Firmeza, Édition du Museu do Ceará).

La préoccupation d'Aldemir Martins ne résidait pas dans la sauvegarde d'un *jangadeiro* en voie d'extinction ou un d'un garçon-vacher qui cessait d'exister, menacés par la vie moderne. Aldemir Martins menait des recherches sur les dimensions sociales de la vie de l'homme commun, avec ses luttes, ses défis et aussi ses charmes. Aldemir Martins fait partie des artistes qui, dans les années 1930, commencent à lire le *Nordeste* au travers du marxisme, introduit au Brésil par la production discursive des mouvements ouvriers, et ensuite, par les intellectuels liés au Parti communiste, et seulement plus tard par les intellectuels liés à l'université (créée plus tardivement). À ce moment, créer plastiquement, c'était dénoncer la pauvreté des couches populaires, la faim, les sécheresses, les injustices sociales et chercher dans les expériences quotidiennes, les indices de la révolte populaire ; le *jangadeiro* dans la mer agitée, la crainte de la mer et de ses possibles tragédies. Pour Durval Muniz (2001, p. 192), les artistes, en même temps qu'ils cherchaient à dénoncer les inégalités sociales, ont contribué à inventer une image du *Nordeste* associée au discours de la sécheresse. Image qui a intéressé les politiciens afin qu'ils puissent demander plus de subventions pour la région.

Le 8 juillet 1945, Mário Baratta écrit un article intitulé « A velha arte moderna » (« Le vieil art moderne », où il affirme dans les deux derniers paragraphes :

Jamais l'art n'avait connu une si bonne orientation [se référant au livre de Sérgio Milliet, *Marginalidade da Pintura Moderna (Marginalité de la Peinture Moderne)*]. Les peintres doivent mettre à nouveau de la vie dans leurs tableaux et que chaque artiste peigne pour son peuple, fasse entendre la voix de son peuple dans ses œuvres. [...] C'est pour cela que, de plus en plus, je crois en l'art du Brésil, qu'il doive naître fort et viril comme l'art mexicain, et qu'il viendra probablement, pas des métropoles cosmopolites, mais de notre Nord, qui est la terre la plus brésilienne de tout le Brésil. Enterrons l'art moderne importé des salons blasés de Paris. Profitons, sur ses dépouilles, de la liberté et faisons un art brésilien pour le Brésil (Baratta, 1994 [1945], p. 57 [Traduit par nos soins]).

Nous entendons que pour le critique Mário Baratta, l'art serait seulement brésilien s'il se rapprochait du peuple, de cette manière, il atteindrait la dignité de la peinture. Les questions sur ce lieu où naîtrait un art brésilien ont été aussi discutées par Baratta dans un texte daté du 1^{er} juillet 1945, publié dans le journal *O Estado*. En cette occasion, Baratta

dialogue avec le texte du critique d'art Ruben Navarra, publié dans le catalogue de l'exposition de Chabloz, Bandeira, Inamá, Feitosa et Chico da Silva, réalisée dans la Galerie Askanasy, à Rio de Janeiro, la même année. Dans la première partie de ce débat, Baratta (1994 [1945]) défend la pureté primitive de Chico da Silva, un Indien qui n'aurait jamais été *maculé* par les gravures occidentales. Cependant, ce qui nous intéresse ici, pour l'instant, c'est la conclusion de ce texte, où Baratta affirme être d'accord avec Navarra lorsqu'il dit que ce processus de création pourrait être accéléré si dans les provinces du Nord, une protection *économique pour l'artiste* était créée. Autrement dit, il ne serait pas possible qu'un art brésilien se développe dans les provinces du Nord, si les artistes étaient toujours obligés de *quitter* leurs villes. Pour Navarra (Navarra *apud*. Galvão, 1986), « [...] ce ne sera pas dans les villes cosmopolites et qui désagrègent que sera préservé, avec son incertitude, le caractère brésilien et ses manifestations créatrices.⁹⁹ » Et Baratta continue en soulignant que ce ne serait pas non plus en province, en mourant de faim, et en manque d'un public pour acheter ses œuvres, que l'artiste pourrait vivre (Baratta, 1994 [1945]). En conclusion de son article en réponse à Navarra, Baratta avance une proposition pour résoudre ce problème de la nécessité des artistes de Fortaleza de quitter leur ville :

Ce dont nous avons besoin, c'est d'une politique réellement fédéraliste, en ce qui concerne la culture, pour la défense de la vitalité spirituelle de notre pays. Il est nécessaire que nous fassions de la culture un problème de planification officielle et nationale, parce que jusqu'ici nous avons vécu, au niveau culturel, d'initiatives privées qui deviennent stériles face aux problèmes économiques (Baratta, 1994 [1945], p. 56)¹⁰⁰.

Retournons à la phrase initiale du recteur Antônio Martins Filho, au sujet de l'investissement dans la culture avant de penser au développement social et économique. Est-il nécessaire d'attendre le développement économique pour seulement plus tard, produire au Ceará un art véritablement brésilien, si dans cet État les personnes vivent dans le besoin, souffrant de la faim ? De quelle manière le musée de l'université, le théâtre universitaire, l'amphithéâtre acoustique et le conservatoire de musique font partie de ce projet de développement ? Il était nécessaire de créer des politiques publiques fédérales qui rendraient possible aux artistes des dénommées provinces, de produire sans qu'ils soient forcés à la migration. De la sorte, nous arrivons au troisième témoignage, celui de

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

l'écrivain Jorge Amado, sur l'importance de la création de l'université comme agent et instrument de la décentralisation de la culture. Sans oublier, qu'un an plus tard, le musée d'art de l'université du Ceará est inauguré officiellement. En analysant ce témoignage de Jorge Amado, il donne à entendre que Fortaleza deviendrait un centre de production de culture ; les artistes n'auraient plus besoin de migrer vers Rio de Janeiro, parmi tant d'autres destinations où ils rencontreraient la possibilité et l'atmosphère pour créer leurs œuvres. Le musée d'art de l'université fédérale du Ceará est le premier musée d'art de la ville de Fortaleza. Dans quel contexte ce musée a été créé ? Quels sont les mouvements qui l'ont précédé ? Ce musée serait-il vraiment responsable de cette décentralisation promise par Jorge Amado ?

2.2 LES GROUPES D'ARTISTES DE LA VILLE DE FORTALEZA DU DÉBUT DU XX^{ÈME} SIÈCLE

Le Ceará est l'un des neuf États de la région du *Nordeste* du Brésil, les autres États sont le Maranhão, le Piauí, le Rio Grande do Norte, la Paraíba, le Pernambouc, l'Alagoas, le Sergipe et la Bahia. Fortaleza est située dans la zone torride¹⁰¹ de la ligne de l'équateur et son nom est issu du Fort Notre-Dame de l'Assomption (*Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção*). C'est le troisième fort érigé au cours du processus de domination et de contrôle de ces terres. En 1603, Pero Coelho de Sousa (fin du XVI^{ème} siècle - milieu du XVII^{ème} siècle) ordonne d'ériger un fortin pour se protéger des attaques indigènes. Après un séjour de deux ans dans ce fortin, il se voit forcé à abandonner le Fortin São Tiago (saint Jacques), situé sur la rive droite du fleuve Ceará, en vertu d'une sécheresse (la première enregistrée au Ceará). Il s'agit d'une occupation militaire stratégique, qui

¹⁰¹ « La zone Torride – zone du globe qui s'étend entre le tropique du Cancer et le tropique du Capricorne, traversée en son centre par la ligne de l'équateur – est une aire aveuglée par l'extravagance de la lumière. La zone torride garde une distance longitudinale stratégique de Greenwich, Paris, Jérusalem, Saint-Pétersbourg, ou de n'importe quelle autre référence. La longitude est une convention arbitraire. Notre Nord n'est pas le Sud, comme sur la carte inversée de Torres García, il n'est même pas sous le tropique du Capricorne, dans la manière où nous le présente Mário de Andrade. Rompre avec l'orientation théocentrique, héliocentrique, « ploucocentrique », « capricornicentrique ». Dans la zone torride, le Nord est le *Nordeste*. Le peintre aspire à la macula [zone de la rétine où l'acuité visuelle est maximale] originale de la latitude. Floues sont les limites des latitudes, c'est dans la direction opposée à celle du risque de la configuration d'un régime optique pour une certaine peinture du *Nordeste* que cette zone torride est dressée sur la carte. Le Brésil, ou n'importe laquelle de ses régions, n'est pas réductible à un unique système de couleur. » Extrait du texte de l'exposition « *Zona Tórrida – certa pintura do Nordeste* » (« Zone torride – une certaine peinture du Nordeste »), ayant pour curateurs Clarissa Diniz et Paulo Herkenhoff (Diniz et Herkenhoff, 2012 [Traduit par nos soins]). Ce texte porte sur les relations entre lumière, couleur et peinture dans l'art produit à partir du *Nordeste* brésilien. Disponible sur : <http://lastroarte.com/files/textos/clarissa-diniz/zona-torrida-clarissa-diniz-e-paulo-herkenhoff.pdf>. (Page consultée le 12/01/2014)

visé à occuper et à protéger le territoire contre les pirates et les corsaires étrangers. Il faisait aussi partie de la stratégie de conquête de la montagne de l'Ibiapaba, permettant de créer ainsi une voie pour envoyer des troupes portugaises au Maranhão et expulser les Français qui s'y étaient installés. En 1612, Martins Soares Moreno et son expédition édifièrent un nouveau fortin dans cette même zone, le Fortin São Sebastião (saint Sébastien). Lorsque Martins Soares Moreno se rendit au Pernambouc pour lutter contre les Néerlandais, des troupes hollandaises, profitant du dynamisme de la colonisation portugaise, prirent le fortin en 1637 et, un an plus tard, furent attaquées par des Indiens, qui tuèrent tous ses occupants. En 1649, Matias Beck, avec son expédition, édifie un fort proche de la rivière Pajeú, le Fort Schoonenborch, établissant un point de défense militaire, en même temps qu'il cherchait des veines d'argent dans les environs. En 1654, les troupes portugaises, après avoir gagné la guerre contre les Néerlandais au Pernambouc, expulsent les Néerlandais et réparent et agrandissent le nouveau fort qu'ils rebaptisent : Fort de Notre-Dame de l'Assomption – Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção (Silva Filho, 2001).

En 1699, le bourg du Ceará est créé par une charte royale. À cette époque, il existait un conflit autour du pouvoir municipal entre Aquiraz et Fortaleza. En 1713, le pilori est installé à Aquiraz, cependant la ville est attaquée par plusieurs peuples indigènes (Anacé, Paiacu, Jaguaribara, pour les plus importants). La présence des indigènes dans cette localité cause beaucoup de dommages et de crainte aux colons, faisant que les habitants de la localité d'Aquiraz cherchent refuge dans le Fort de Notre-Dame de l'Assomption. Après des années d'insistance auprès du monarque portugais pour le transfert du bourg à la localité du fort, cette agglomération se transforme en bourg de Fortaleza, à la date du 13 avril 1726, étant à ce jour considérée comme l'année de sa fondation par l'histoire officielle. Mais une ville n'est pas juste inventée par une date officielle ; elle est construite sur la longue durée, engendrée par les efforts de plusieurs générations (Silva Filho, 2001). Si l'on considère la date officielle, en 1926, Fortaleza a complété ses 200 ans, en ayant commencé son projet d'*embellissement* durant la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : la promenade publique, les places, l'aménagement de la ville sur les bases d'un plan rectangulaire, la Sainte Maison, les asiles, les léproseries, les marchés et le théâtre José de Alencar, inauguré en 1910, époque que l'on nomme aussi de *Belle Époque* à Fortaleza (Ponte, 2001).

À la fin du XIX^{ème} siècle, à Fortaleza, sur la place du Ferreira, on trouve quatre kiosques fréquentés par différents bohèmes, parmi eux quelques artistes. Parmi les artistes, certains sont des lycéens qui travaillent comme employés dans le commerce local. Ainsi, en 1892, un groupe de jeunes artistes crée la *Padaria Espiritual*¹⁰² (1892-1898). Le groupe s'est intitulé de cette façon parce que tous ses membres étaient boulangers et chaque rencontre était nommée de fournée. Ils créent un journal littéraire, nommé *O Pão (Le Pain)*. Ce groupe élabore un statut assez irrévérencieux : un des points du statut consiste à être contre les expressions étrangères (ce qui révèle la présence de sentiments nationalistes à l'époque de la République des Lettres du Ceará). Ainsi, ils s'efforcent de combattre les mots d'origine française. Ils inventent le mot « *cardápio* » pour substituer le mot « menu », par exemple. Somme toute, un groupe bon enfant, qui ridiculise, dans ses plaisanteries, une élite qui se préoccupe à construire sa distinction à partir des influences françaises. Les boulangers étaient : Antônio Sales, Henrique Jorge, Adolfo Caminha, Ramos Cotoco, Lívio Barreto, Rodolfo Teófilo, Álvaro Martins, Lopes Filho, José Carlos Júnior, Antônio Bezerra, X. de Castro, José Nava, Ulisses Bezerra, Sabino Batista, Luís Sá, pour ne citer que les noms des plus connus.

Les boulangers cherchent à diffuser la *Padaria Espiritual* en envoyant des copies du statut à des auteurs comme Olavo Bilac (1865-1918)¹⁰³, certains d'entre eux vont à Rio de Janeiro, cherchant une voie pour que ce groupe de boulangers puisse agrandir ses horizons, en se projetant nationalement. Selon Gleudson Passos Cardoso (2001), les membres de la *Padaria Espiritual* sont des employés de commerce et des fonctionnaires de la douane, et ne sont pas liés aux factions politiques et oligarchiques. Ils sont issus des couches basses et moyennes de la société et viennent aussi de l'intérieur de l'État du Ceará. Pour cet auteur, ces écrivains visent une mobilité sociale et politique, au travers de la reconnaissance artistique. Gleudson Passos Cardoso soutient que ce mouvement littéraire nous aide à comprendre que tous les intellectuels n'étaient pas engagés dans la défense d'un mode de vie européen, vu comme civilisateur, pensé par les hommes de lettres au début de la République, idées en vogue à la *Belle Époque*. La *Padaria Espiritual*, dans la vision de cet historien, doit être perçue au-delà de la qualification

¹⁰² Que l'on pourrait traduire par *Boulangerie Spirituelle* en français.

¹⁰³ Journaliste, conteur, chroniqueur et poète, défenseur du nationalisme littéraire, parnassien et membre fondateur de l'Académie brésilienne des Lettres. Les Boulangers avaient conscience qu'il leur était nécessaire de circuler par Rio de Janeiro afin que leurs idées soient lues par les brésiliens. Ils se sont donc efforcés pour diffuser leurs idées. L'Académie des Lettres du Ceará a été fondée en 1894, trois ans avant l'Académie brésilienne des Lettres, fondée en 1897.

« d'académie littéraire ». Elle doit être reconnue comme une expression artistique d'intellectuels qui ont pensé un projet de nation républicaine qui se différenciait des propositions dominantes. On trouve dans sa revue *O Pão*, des textes qui défendent les divertissements et fêtes populaires, parce que ces auteurs s'intéressent aux manières de vie des couches populaires. Gleudson Passos Cardoso, dans un essai publié par le journal *O Povo* du 20 mai 2012¹⁰⁴, affirme que le plus grand héritage de la *Padaria Espiritual* aurait été une « République du peuple » :

La facétie qui caractérise le groupe, aussi bien que l'importance accordée aux habitudes et aux coutumes des couches populaires dans sa revue, dénonce la manière excluante par laquelle les « hommes distingués » de la période (politiciens, bureaucrates, intellectuels, etc.) ont façonné le nouveau régime : l'exercice de la démocratie qu'une grande fraction de la société brésilienne n'a pas eu le droit de jouir (santé, éducation, habitation, conditions dignes de vie, droit de vote). Une « République du Peuple » ce serait cela le plus grand héritage de la *Padaria Espiritual*, en reconnaissance de la culture nationale authentique, de la valorisation des citoyens, sans distinction ou privilèges (Passos Cardoso, 2012)¹⁰⁵.

Au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, différents groupes d'artistes circulent et échangent des connaissances entre eux dans les espaces de la ville de Fortaleza. Comme en différents endroits du monde, les artistes ont dû construire des stratégies pour rendre viable une visibilité de leurs travaux, et à Fortaleza, on rencontre des histoires de grand dévouement. Durant les premières années du XX^{ème} siècle, quelques expositions sont réalisées dans les clubs locaux et configurent des moments de sociabilité d'une certaine partie de la population, et donc, une pratique de distinction sociale. L'artiste qui d'habitude réalisait ces expositions était Vicente Leite (1900-1941). Ce dernier avait gagné une bourse du gouvernement du Ceará pour étudier à l'École nationale des Beaux-Arts, à Rio de Janeiro. Quelques artistes d'autres villes brésiliennes ont aussi participé de ses expositions. Dans les textes de chroniques d'art, dans les journaux et revues de la ville,

¹⁰⁴ « A República do Povo » (« La République du Peuple »), texte publié le 20 mai 2012 dans le journal *O Povo*. Page disponible sur : http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/05/19/noticiasjornalvidaearte_2841669/a-republica-do-povo.shtml. (Page consultée le 7/12/2012)

¹⁰⁵ Traduit par nos soins.

prédominait l'exaltation du travail de l'artiste. Ils affirment le caractère de difficulté, de souffrance et d'effort, mais renforcent aussi la relation entre la douleur et la beauté ; le sacrifice et la poésie (Rodrigues, 2006). Dans les années 1920, des éditions du *Salão Cearense de Pintura* (Salon de Peinture du Ceará) sont organisées. En observant le peu de photographies disponibles de ces années, on remarque que les photographes sont préoccupés par l'enregistrement de la présence des personnalités aux expositions, choisissant de produire des portraits où pratiquement toutes les personnes présentes sont cadrées aux côtés d'un ensemble de peintures exposées.

Dans les années 1930, les artistes exposent leurs travaux dans les vitrines des magasins et annoncent dans les journaux où leurs travaux se trouvent pour être admirés, et peut-être, achetés. Les artistes avaient une forme très particulière de s'organiser entre eux ou individuellement. Nombreux travaillaient dans la fabrication d'affiches publicitaires et conciliaient cette activité avec la production de tableaux et de dessins ; et ils avaient l'habitude de se rencontrer dans ces espaces. Autre espace considéré comme important pour la formation et l'intégration des artistes était celui des travaux de retouche de photographies de studio à la peinture (Rodrigues, 2006). Quand Mário Baratta arrive à Fortaleza, à l'âge de ses vingt ans, durant la décennie de 1930, il rencontre différents artistes dans leurs ateliers. Il ramène dans ses bagages de nombreuses innovations du milieu artistique de Rio de Janeiro. C'est un jeune homme exalté par le monde des arts, et rapidement, il est accepté comme chef de file (Estrigas, 2004). Cependant, on en sait très peu sur l'irruption de ce personnage sur la scène artistique du Ceará, quelles sont les qualités qui ont conduit à son acceptation aussi facile en tant que chef de file ? Pourquoi a-t-il proposé des idées différentes et était-il prêt à les articuler ? Pourquoi a-t-il assumé le rôle de porte-parole des artistes ? Il est considéré comme le leader de la phase de rénovation de l'art du Ceará. Mais que signifie ce titre ? Et alors, quels sont ces renouvellements ?

Mário Baratta était étudiant en Droit, et c'est probablement pour cette raison qu'il est devenu l'avocat de la cause des artistes. Nous interrogeons si sa vision critique de la situation de travail des artistes était radicale, et pour cette raison, nous pourrions le qualifier de défenseur du droit à l'art. Il réaffirmait sans cesse le besoin d'organisation de la part des artistes et d'appui financier des pouvoirs publics. Ainsi, son abnégation a mobilisé les artistes autour de la fondation du *Clube de Belas Artes* (Club des Beaux-Arts) en 1941, devenant en 1944, la *Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP*

(Société des Arts Plastiques du Ceará). En 1946, la SCAP devient responsable de l'organisation du *Salão de Abril* (Salon d'Avril), événement d'arts plastiques promu par l'*União Estadual de Estudantes* – UEE (Union des étudiants de l'État), dont la première édition a été organisée en 1943. Étant donné que les étudiants n'arrivèrent pas à pérenniser la continuité du projet, la SCAP se chargea de cette responsabilité, et organisa sa seconde édition en 1946. Lors de cet événement, Mário Baratta donne une conférence durant la solennité d'ouverture, dans laquelle il dénonce les conditions sociales des artistes. Voici un extrait de son discours, reproduit dans l'édition du lendemain de l'événement, du journal *O Unitário*, sous le titre « Foi solenemente inaugurada, ontem, a mostra de pintura do 2º Salão de Abril » (« Hier, l'exposition de peinture du 2^{ème} Salon d'Avril a été inaugurée solennellement »), et ayant pour sous-titre : « Nos salões de depósito da Livraria Aequitas - os que falaram durante a solenidade - Cocktail aos presentes » (« Dans les salons de l'entrepôt commercial de la librairie Aequitas – ceux qui ont parlé durant la solennité – cocktail pour les présents »).

[...] nos expositions d'art ont toujours une finalité plus éducative qu'économique. Jusqu'à aujourd'hui, avec plus d'une demi-douzaine de salons organisés, à part un, nous nous en sommes sortis sans que l'aventure nous cause préjudice. [...] Nous voulons exposer notre art. Mais nous ne trouvons pas juste, qu'à côté du coton que le Ceará exporte sans le filer, de la cire que le Ceará exporte sans l'industrialiser, des minerais qu'il exporte sans les fondre, se joigne un nouveau genre – les peintres qui exportent sans profits. Il en a été ainsi pour Vicente Leite, pour Cela, pour Bandeira, pour Inamá, pour Aldemir, pour Siqueira. [...] Garder nos artistes est la garantie d'un art pérenne. Laissons-les faire leur gloire à l'extérieur, mais qu'ils ne nous abandonnent pas – et il n'y a qu'une seule voie pour cela : faciliter à l'artiste, l'exposition dans nos centres, et dans d'autres centres parrainant des expositions qui sont de véritables missions d'échanges artistiques (Estrigas, 2009, p. 47-48)¹⁰⁶.

Le ton dénonciateur est perceptible dans les mots de Baratta. Nous mettons en relief la relation qu'il établit entre art et économie, entre art et production de matières premières, entre art et industrialisation, ainsi qu'entre art et commerce extérieur. Le thème fondamental de son discours se concentre sur l'absence d'opportunités, qui rendrait

¹⁰⁶ Traduit par nos soins.

possible à un artiste local de vivre de son art. Si un artiste ne reçoit pas de commandes – ce qui garantirait un prix plus élevé du travail artistique (Grefe, 2007, p. 81) –, il doit construire une relation avec le marché des arts. C'est pour cette raison que dans le même discours, Baratta pointe aussi du doigt l'absence de peintures dans les églises et de sculptures sur les places, du fait du manque de commandes émanant des pouvoirs publics et des commerçants locaux. Il n'y avait pas non plus d'institutions culturelles pour acquérir des travaux d'art, à part de rares fois où le gouvernement a acheté un ou deux tableaux. L'image des *jeunes peintres qui luttent contre un milieu hostile et indifférent* a été amplement diffusée dans les journaux qui ont publié des articles sur ce salon. En raison de cette situation, la seule solution était de partir vers São Paulo, Rio de Janeiro ou, pourquoi pas, Paris ?

Selon Silva Filho (2002), c'est seulement à partir des années 1940 que les gens ont commencé à acquérir des objets sans s'inquiéter de leur utilité pratique. Cette affirmation sur le mode de vie et ses relations avec une culture de la consommation explique que les nouveaux modèles de comportement étaient en train d'être introduit dans la culture des habitants de Fortaleza. Comment cette ville en changement, à partir de cette décennie, a stimulé un besoin de construire des musées d'art ? Selon Silva Filho, à cette époque à Fortaleza, est arrivée une transposition qu'elle nomme de paradigme civilisateur :

[...] un paradigme civilisateur tirant son inspiration de la culture française, plus lié à l'univers des Belles-lettres et de l'érudition de cercles d'élite, se dirigeant vers un courant calqué sur le progrès matériel et l'autorité technique, représenté par la société nord-américaine. Petit à petit, se dessinent les contours locaux d'une ambition pour le moderne profondément marqué par le progrès technologique, l'accélération de la dynamique urbaine et l'incitation à la consommation d'objets importés (Silva Filho, 2002, p. 09)¹⁰⁷.

Même avec autant de protestations, les conditions n'ont pas beaucoup changé pour ceux qui continuèrent dans la ville. Malgré les difficultés, comment les artistes ont-ils continué à organiser leurs expositions ? Après la fin de la SCAP, en 1958, le Salon d'Avril passe sous l'égide de la mairie de Fortaleza, sous la responsabilité du département de Culture du secrétariat municipal de l'Éducation (*Departamento de Cultura da Secretaria*

¹⁰⁷ Traduit par nos soins.

Municipal de Educação), en 1964. 14 ans après le second Salon d'Avril, le 21 août 1960, Estrigas écrit un texte narratif de l'histoire d'une exposition. Dans sa chronique, il présente les coulisses du montage de l'exposition, révélant le processus de négociation du lieu, l'impression du catalogue et l'installation des exposants. De ce récit, nous mettons en exergue la volonté de fer et la solidarité face à une situation de totale précarité, en ce qui concerne la production culturelle.

L'idée est venue du groupe du concret qui a invité d'autres artistes à prendre part, non seulement à l'exposition, mais aussi au labeur de sa réalisation. Au début, ce fut la recherche du salon. Après maintes recherches, le nouvel immeuble Butano a été préféré. La plus grande aire où étaient exposés les fourneaux a été choisie, et Monsieur Edson Queiroz l'a cédée en toute bonne volonté ; lui qui avait déjà cédé, à cinq reprises, la salle de son ancien bâtiment pour des expositions d'arts plastiques. Le propriétaire a consenti, mais le vent a été contre et a obligé au changement pour une salle plus petite, donnant accès à l'ascenseur. Et, à cause de la taille, le nombre de travaux par exposant a été réduit à deux. Il est devenu possible, dès lors, de penser au catalogue, et encore une fois, monsieur Queiroz s'est porté volontaire pour payer l'impression de ce dernier. Il restait encore les supports dont nous avons déjà parlé, et comme dernière solution, grâce à plusieurs éléments du milieu, l'AABB¹⁰⁸ les a cédés. Et le transport ? [...] le problème du transport a fait que le poète Eusébio Oliveira, celui qui a le plus travaillé pour l'exposition, est sorti dans les rues demandant à tous ceux qu'il connaissait, un véhicule pour amener les supports jusqu'à la salle de l'exposition (Estrigas, 2009, p. 47-48).

Les artistes vivaient quotidiennement dans l'improvisation constante, s'en sortant en demandant à une connaissance, et allant demander de l'aide de porte en porte, essayant de trouver où exposer les travaux d'art. Ensuite, il fallait continuer et investir dans l'argumentation nécessaire pour demander le prêt de supports pour les toiles. Et de la sorte, ils continuaient afin d'obtenir le catalogue et le transport. Malgré le manque de ventes et de l'étrangeté manifestée par la plupart du public, l'exposition était motif de commémoration. L'exposition était accessible à n'importe quel passant, même qu'il y aille par simple curiosité. Quelques professeurs ont amené leurs élèves pour qu'ils aient un

¹⁰⁸ *Associação Atlética do Banco do Brasil* (Association athlétique de la banque du Brésil).

contact éducatif avec l'art. C'est ce qu'Estrigas relate dans son texte du 4 septembre 1960, ajoutant que, malgré le fait qu'ils sont heureux avec ce qu'ils pensent être un succès d'exposition, ils étaient bel et bien conscients de la réalité : le lieu de l'exposition était inadéquat et il devrait y avoir un espace dédié aux arts dans la ville.

2.3 LES ARTISTES, L'IMAGE DU *FLAGELADO* ET LES DÉPLACEMENTS CENTRE/PÉRIPHÉRIE

C'est Antônio Bandeira, lors d'une interview, qui a répondu qu'au Ceará, même les artistes étaient des *flagelados*, et la seule solution possible était d'émigrer¹⁰⁹. Dans les entretiens réalisés par Milton Dias (1919-1983), publiés dans la *Revista CLÃ*, un sujet est récurrent lorsque les désirs ou les rêves de l'artiste interrogé sont évoqués : quels sont les plans de voyage ? Y a-t-il une envie de changer de ville ? Parmi les artistes interrogés, seul Zenon Barreto (1918-2002) affirme ne pas vouloir quitter Fortaleza. Son travail circule dans des expositions organisées par des musées d'autres villes¹¹⁰, et il n'a pas de raisons pour vivre ailleurs. Dans le cas de l'entretien réalisé auprès de Floriano Teixeira (1923-2000), Milton Dias s'intéresse à savoir quelle est la région géographique d'affection de Floriano Teixeira, sachant que ce dernier est né dans la ville de Cajipió, dans l'État du Maranhão, puis a vécu à São Luiz (la capitale de cet État), ensuite à Fortaleza, et au moment de l'entretien, il résidait à Salvador (la capitale de l'État de la Bahia).

Le témoignage d'Antônio Bandeira présente le voyage comme l'une des uniques possibilités pour l'artiste en activité au Ceará. Dans cette optique, le voyage est traité comme un sacrifice, pas vraiment comme un choix ni un Prix de voyage, uniquement par manque d'alternatives. Bandeira produirait-il une écriture de soi, en se comparant au migrant de la sécheresse ? Quelle image, Bandeira, donne-t-il de lui en décrivant son parcours à partir de l'image du *flagelado* ? Quel est le poids politique de cette phrase, à l'époque du développement du *Nordeste* ? Pour Ângela de Castro Gomes (2004, p. 10),

¹⁰⁹ « Au *Nordeste*, même les artistes sont *flagelados*, et l'unique moyen est d'émigrer. » In : « Nomes que lideram o movimento atual da pintura neste Estado deixarão brevemente nossa terra, com destino ao Rio de Janeiro », *O Unitário*, Fortaleza, 13/03/1945 [Traduit par nos soins].

¹¹⁰ « - Maintenant, au-delà de Fortaleza, dans quelle ville aimeriez-vous vivre ? – Je donne ma réponse sous la forme d'un vers populaire : "Je ne bouge pas de ma terre, même si j'en ai besoin, le bœuf demeurant en d'autres terres, même les vaches lui sont données." » In : « Conversa com Zenon Barreto », *Revista CLÃ*, 1966, p. 101 [Traduit par nos soins].

l'écriture de soi peut être comprise « [...] à partir de l'idée qui s'est établie entre l'individu moderne et ses documents. » Au XVIII^{ème} siècle, des personnes commencent à produire une mémoire de soi, les termes « biographie » et « autobiographie » apparaissant dans la langue anglaise au cours du XVII^{ème} siècle. Cependant, c'est au XIX^{ème} siècle que ces pratiques de production d'une écriture de soi connaissent leur apogée, au siècle de l'institutionnalisation des musées et de l'apparition du roman moderne. Selon cette auteure, l'émergence du citoyen moderne ayant des droits civils (au XVIII^{ème} siècle) et politiques (au XIX^{ème} siècle), passe par un long processus tout au long du XX^{ème} siècle, et se modifie avec les transformations dans le domaine des communications :

Ces pratiques de production de soi peuvent être comprises comme englobant un ensemble diversifié d'actions, depuis celles plus directement liées à l'écriture de soi proprement dite – comme c'est le cas des autobiographies et des journaux intimes – jusqu'à celles de la constitution d'une mémoire de soi, réalisée par le recueil de matériaux, avec ou sans l'intention de produire des collections. C'est le cas des photographies, des cartes postales et d'une série d'objets du quotidien, qui passent à remplir et à transformer l'espace privé de la maison, du bureau, etc., dans un « Théâtre de la Mémoire ». Un espace qui donne de plus en plus de visibilité à la garde de registres qui matérialisent l'histoire de l'individu et des groupes auxquels il appartient. Dans tous ces exemples qui peuvent être considérés comme des actes biographiques, les individus et les groupes mettent en évidence la pertinence de doter le monde qui les entoure de significations spéciales, en lien avec leur propre vie, qui d'une certaine manière doit posséder une caractéristique exceptionnelle quelconque pour être digne d'être remémorée (Gomes, 2004, p.11)¹¹¹.

Lorsqu'il retourne au Ceará pour l'inauguration du musée d'art de l'université du Ceará, Antônio Bandeira produit une peinture en hommage à Fortaleza, ayant pour titre *Fortaleza queimada de sol (Fortaleza brûlée par le soleil)*. Cette pièce artistique fait partie de l'ensemble de tableaux de l'artiste acquis par l'université à l'occasion de l'exposition qui inaugure le MAUC, en juin de l'année 1961. Il choisit la couleur rouge, une couleur chaude, qui est travaillée comme interprétation de la lumière solaire des tropiques. Bandeira se réfère à une Fortaleza en ébullition, enflammée dans le creuset de son père, son instrument de travail, outil de création. Une ville échiquier, tracée et

¹¹¹ Traduit par nos soins.

planifiée. En 1812, un plan rectangulaire a été dessiné et imaginé pour la ville par José Antônio de Silva Paulet (1778-1837). Bandeira ne dépeint pas la culture populaire comme invention d'une tradition du *Nordeste*, il n'est pas non plus préoccupé par une lecture marxiste du peuple, en faisant une représentation de la résistance contre l'oppression. Bandeira produit un discours sur la ville et son espace cosmopolite, et il compare Fortaleza à Rio de Janeiro, à São Paulo, à Paris et à Londres, villes par où l'artiste a circulé. Quand Bandeira inscrit la couleur rouge dans la ville échiquier, il n'est déjà plus un migrant forcé. Il est un artiste reconnu par les critiques d'art brésiliens, et dans les cercles d'art à Paris ; et, c'est à partir de cette position sociale qu'il produit son interprétation de la zone torride : une ville en transformation, en croissance, active, mixte, de pauvres et de riche, en ébullition constante. En même temps que Bandeira s'approprie de l'image de l'homme flagellé par les sécheresses pour qualifier son expérience en tant qu'artiste, il inaugure une image de la ville de Fortaleza distancée des problèmes de sécheresse. Cette Fortaleza qui brûle est comme le fer et le bronze, une ville qui s'invente à partir d'autres bases. L'histoire de vie de Bandeira ne l'invite pas au sentiment nostalgique d'un *Nordeste* de la maison de maître¹¹². Bandeira apporte avec lui l'affection symbolique pour l'outil de travail manipulé par son père, avec lequel il a lui-même appris à mélanger les peintures, les idées, les sentiments.

Le thème de l'exil a continué vif dans l'imaginaire et dans les pratiques des artistes, même après la création du MAUC. Peut-être Bandeira, en revenant à Fortaleza, qu'il représente matériellement dans son travail comme artiste, crée des significations pour le retour à la ville natale. Cette ville est cosmopolite, engendrée par l'énorme circulation de personnes qui arrivent et qui partent. Dans les années 1970, le chanteur Ednardo co-écrit les paroles de la chanson *O Carneiro (Le mouton)* avec Augusto Pontes, qui fait une allusion au *jogo do bicho*¹¹³. Dans les paroles de la chanson, ce musicien dit que si le mouton tombe, autrement dit, si le mouton est l'animal qui remporte la mise, si la chance est en sa faveur, certainement il pourra partir pour Rio de Janeiro. Avec l'exemple de cette chanson, nous pouvons remarquer que Rio de Janeiro représente la ville qui ferait du jeune Ednardo, un

¹¹² La maison de maître était le lieu d'habitation des seigneurs esclavocrates des grandes propriétés de production de cannes à sucre. Pour connaître un peu mieux ce contexte, on peut lire l'ouvrage *Maîtres et esclaves : La formation de la société brésilienne* de Gilberto Freyre (1978 [1933]). Construire la tradition du *Nordeste* à partir de la mémoire de la maison de maître a été l'un des projets de Gilberto Freyre, ainsi que d'autres intellectuels qui comme lui étaient les héritiers de cet espace social. Voir Albuquerque Junior (1996) sur ce thème.

¹¹³ Le *jogo do bicho* (jeu de la bête en français) est un jeu de hasard créé au zoologique de Rio de Janeiro. À propos de ce jeu, on peut consulter les travaux de Simone Simões (1993) et de Da Matta (1999).

artiste, un chanteur qui retournerait au Ceará avec ses productions, c'est-à-dire dans les revues super-colorées, les clips vidéos et dans ses chansons que les jeunes filles chanterons : « Demain si le Mouton tombe, le Mouton, je pars d'ici pour Rio de Janeiro. Je reviendrai dans des clips vidéo et des magazines super-colorés, pour que la jeune fille à moitié distraite répète ma voix. Que Dieu nous sauve tous » (Ednardo et Augusto Pontes, 1970)¹¹⁴.

Dans cette chanson, Ednardo et Augusto Pontes nous propose une description de la façon dont les jeunes artistes de Fortaleza se positionnent dans la ville, et principalement, comme ils situent l'expérience du voyage à Rio de Janeiro, ayant conscience de la contribution que ce déplacement peut avoir sur leur travail. De la sorte, nous nous référons à une illustration de la relation centre/périphérie dans les arts, puisque Ednardo se réfère à Rio de Janeiro comme une capitale culturelle. À Fortaleza, naissent des artistes ; cependant, la ville continue à être, même après la création de l'université et du MAUC, une périphérie de la culture. Bandeira représentait pour le MAUC, l'acte inaugural de la permanence métaphorique de l'artiste dans la ville. Fortaleza commence à diffuser, exposer, présenter, légitimer et garder des œuvres d'art d'un artiste qui avait vécu le départ. Et, de cette manière, était construite la possibilité pour les artistes de pouvoir revenir et être remémorés dans les récits des arts de la ville. Qu'est-ce qui fait de Fortaleza une périphérie culturelle, une ville subalterne dans les mondes des arts, et qu'est-ce qui fait de Rio de Janeiro une capitale culturelle ? Pour comprendre ce moment de la création de l'UFC et du MAUC, ainsi que les transformations instaurées dans la ville, nous devons introduire dans notre analyse une réflexion sur les relations entre capitales et périphéries de la culture.

Pour l'inauguration du MAUC, avec l'exposition individuelle d'Antônio Bandeira, en juin 1961, différents critiques d'art sont invités, ainsi que des journalistes et des écrivains de Rio de Janeiro et de São Paulo, et aussi de la Bahia, afin de témoigner de la création du MAUC et qu'ils produisent des comptes rendus sur l'exposition de Bandeira et sur l'acte inaugural du musée. Parmi eux, on trouve Fernando Sabino, Rubem Braga et Eneida, trois acteurs plus proches des écrivains, tout comme Jorge Amado. Sont aussi présents José Roberto Teixeira Leite, qui à l'époque était directeur du musée des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, les critiques d'art Valdemar Cavalcanti, João Condé, Aluísio Medeiros, Goebel

¹¹⁴ Traduit par nos soins.

Weyne et Orlando Mota (Pontes, 1961)¹¹⁵. Cette venue d'acteurs de la culture, producteurs de discours sur Fortaleza, offre aux autres artistes résidant dans la ville, une occasion de présenter leurs travaux en cours ou déjà finis, sans sortir de la ville. Parmi les journalistes et les écrivains invités, certains étaient nés au Ceará, et y revenaient pour transformer le premier musée d'art de la ville en information pour le Brésil. On peut remarquer que les responsables de l'inauguration du MAUC étaient conscients de la marche à suivre pour inventer un musée d'art dans les mondes de l'art. Ils savaient qu'il était nécessaire de convoquer différents acteurs, et dans ce cas spécifique, des personnalités qui dominaient l'art de l'écriture et de la communication, interlocuteurs capables d'attribuer la légitimité culturelle nécessaire en différents endroits du pays (Heinich, 2009).

De nos jours, des institutions culturelles organisent des rencontres basées sur la lecture de portfolios, c'est-à-dire qu'un spécialiste ou un curateur est amené dans une ville périphérique pour connaître, observer, dialoguer, orienter ou interpréter les productions locales. Au XXI^{ème} siècle, ces pratiques commencent à être construites à partir de la proposition d'élaborer une cartographie des arts¹¹⁶ au Brésil, intégrant petit à petit les politiques publiques envers les arts, les musées et les écoles de formation. Avec la création du musée d'art à Fortaleza, ce ne sont plus seulement les artistes qui doivent se déplacer, mais aussi les autres acteurs qui commencent à venir à Fortaleza. Ce mouvement inverse se renforce au Brésil avec la création de différents musées d'art, et avec l'apparition de la profession de curateur¹¹⁷. Cet acteur, en particulier, doit se déplacer de plus en plus dans le Brésil, passer par les villes dites subalternes, dans les capitales des États de la fédération et dans l'arrière-pays, dans les grandes et très petites villes. En compensation, le curateur, dans cette construction professionnelle, perçoit aussi qu'il oriente et favorise les opportunités de rencontres avec de jeunes artistes, en même temps qu'il insère les artistes avec lesquels il dialogue dans les mondes de l'art, laisse son empreinte en tant que chercheur et définit son champ d'activité. Ainsi, le curateur doit se

¹¹⁵ C. Pontes, « Momento Literário », *O Povo*, 11/07/1961. Document issu des archives du MAUC (carton n°1, « journaux et revues », DOC 01/73).

¹¹⁶ Page disponible sur : <http://www.itaucultural.org.br/obsanalise/mapeamento-de-experiencias-sociais-em-arte-e-cultura/>. (Page consultée le 18/01/2014)

¹¹⁷ Cristiana Tejo a présenté ses recherches sur la genèse de la profession de curateur au Brésil au cours du séminaire de recherches doctorales de l'HiPaM de l'année universitaire 2013/2014 (école doctorale 441, laboratoire HiCSA), cycle Théâtre(s) Contemporain(s), et aussi sur le rapport entre les collections et les collectionneurs d'art contemporain dans la programmation de l'HiPaM (Groupe de Travail en Histoire des Musées et du Patrimoine de l'université Paris 1 – Panthéon Sorbonne). Page disponible sur : <http://projet-hipam.blogspot.com.br/2014/01/collections-publiques-darts.html>. (Page consultée le 18/01/2014)

déplacer afin de rencontrer ces artistes, créant des espaces d'insertion et d'intégration, et par conséquent, augmentant sa propre circularité dans les mondes de l'art.

N'importe quelle ville peut-elle devenir une capitale culturelle ? Fortaleza se serait-elle transformée en un centre de production culturelle, comme le suggère Jorge Amado dans son témoignage recueilli dans la *Revista CLÃ*, mentionné au début de ce chapitre ? Eduardo Dimitrov (2014), en écrivant à propos de la trajectoire des artistes du Pernambouc du XX^{ème} siècle, remet en question la situation périphérique de la ville de Recife par rapport à ses artistes, car ils étaient envoyés à Rome ou à Paris. Les artistes circulaient et ramenaient, en plus de quelques expositions, des livres, des idées, des images et/ou des informations. Cependant, la ville de Recife constituait-elle un attractif pour les artistes d'autres villes ou d'autres pays ? Le fait qu'une ville ne mette pas en place des institutions culturelles comme des musées, des centres culturels et des écoles d'art comme attractifs pour divers publics ne signifie pas qu'elle est arriérée, ou encore, qu'elle n'a pas produit à partir d'un dialogue simultané avec des artistes d'autres villes, ces dernières considérées comme centres de production culturelle et qui investissent dans l'image de capitales culturelles. Fortaleza aussi avait des artistes de grande mobilité, que ce soit le cas d'Antônio Bandeira ou de Sérvulo Esmeraldo, qui apportèrent à la ville une proximité avec une production contemporaine d'artistes français. Le problème discuté par Eduardo Dimitrov (2014) en relation à la trajectoire d'artistes du Pernambouc est centré sur le débat entre centre et périphérie, lorsqu'il nous a inspiré cette réflexion à partir de sa thèse de doctorat intitulée *Nordeste : a tradição como solução ou prisão (Nordeste : la tradition comme solution ou prison)*. Selon lui, les artistes qui ne produisaient pas un art identifié à partir des valeurs construites en tant qu'identités de formation de l'homme du *Nordeste* seraient vus comme un problème pour les acteurs des mondes des arts. En quoi consistait ce problème ? Produire sur le *Nordeste* était élaborer un récit pour qui ? À qui intéressaient les images du *Nordeste* ? Paris, São Paulo, Rio de Janeiro, New York ?

Nombreux sont les éléments à prendre en considération lorsque l'on se réfère à la mobilité de ces artistes en Europe, principalement à cette période de l'après-guerre, ce qui est le cas d'Antônio Bandeira et de Sérvulo Esmeraldo. Bandeira gagne, en 1947, un Prix du gouvernement français et, dix ans plus tard (en 1957), c'est au tour de Sérvulo Esmeraldo d'en bénéficier. Le départ de ces artistes pour Paris a été rendu possible par une politique culturelle de la France (Couto, 2009), qui cherchait à maintenir Paris en tant que centre de référence culturelle, lieu de nomination des écoles d'art, d'affirmation de l'écriture de

l'histoire de l'art, entre autres. Paris serait menacé par New York, qui serait en train de dérober l'idée d'art moderne, et avec elle, l'hégémonie symbolique parisienne dans le domaine des arts (Guibault, 1996). Il est aussi nécessaire de considérer que la France continuait à affirmer son rôle de métropole, gardant son regard de puissance impériale sur ses colonies, et aussi, sur les pays d'origines coloniales, tel que le Brésil.

Depuis le début du XX^{ème} siècle, les États-Unis d'Amérique commencent un projet qui vise à la construction de leur hégémonie dans les Amériques, traversée par une proposition de libre-échange, s'affirmant comme *une politique de bon voisinage* justifiée, pendant la Seconde Guerre mondiale, par la menace d'occupation des Amériques par des pays totalitaires (Alves Júnior, 2009). Dans cette perspective, nous pouvons mentionner le dialogue du musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM/RJ) avec le Museum of Modern Art (MOMA) de New York. Le MOMA, avec la formation de ses collections d'art moderne, est un auxiliaire important dans la construction de la dénommée *american way of life*, part constitutive de l'identité nord-américaine. L'art moderne était fondamental, car il est associé à l'image de liberté proclamée par les États-Unis d'Amérique. Le rapprochement du MOMA dans le processus de création du MAM/RJ était en relation directe avec les intérêts des États-Unis, parce qu'il renforçait l'image du musée comme modèle à être suivi, renforçant aussi son hégémonie en tant que capitale culturelle (Sant'Anna, 2010).

La photographie datée de 1954 (Atlas 1), représentant la préparation du terrain en vue de la création du MAM/RJ, disponible dans les archives de l'institution et largement diffusée dans les publications et les débats sur l'histoire de la formation des musées d'art au Brésil, est un indice extrêmement riche pour penser ces jeux de pouvoir sur la scène internationale, où quelques pays se disputaient au sujet de l'affirmation de leurs positions en tant qu'espaces hégémoniques de la culture. Pensaient-ils le Brésil comme un grand terrain de travaux, disposé à recevoir les influences les plus diverses ? Après tout, au milieu du XX^{ème} siècle, on trouve différents projets de musées en construction au Brésil. Cette photographie représente aussi le moment où le Président de la République, João Café Filho, entérine l'acte fondateur du siège du MAM/RJ. Les travaux sont initiés par le *Bloco Escola* (bloc école) ; et ensuite, en 1956, les travaux de construction du *Bloco Exposições* (bloc expositions) sont amorcés. Les travaux prévoyaient l'existence d'une école, et il est utile de rappeler qu'en 1958, une rencontre de l'UNESCO a été organisée à Rio de Janeiro. À cette occasion, le binôme musée/éducation a été au centre des

discussions sur les musées. C'est donc un musée qui initie les choix de ses influences, de ses professeurs d'art, de ses professionnels de musées, de l'articulation pour la formation des collections, de l'élaboration des projets d'expositions, afin d'élaborer la mission du musée dans la ville de Rio de Janeiro. Quelle était l'intention du photographe ? Il donne à voir un champ ouvert, nivelé après avoir été déblayé, avec la présence d'un homme sur un tracteur qui transporte une affiche du musée d'art moderne de Rio de Janeiro. En arrière-plan, deux hommes en costume marchent en conversant. Sont-ils en train de projeter l'avenir du MAM/RJ ? Ainsi, cette ville qui planifie l'invention de sa modernité est intéressée par le dialogue avec les projets des villes qui sont considérées comme capitales culturelles et acceptées comme modèles de développement ; dans ce cas, dans le champ de la culture.

Pour Cristina Kott (2008), la muséographie peut être expliquée comme vecteur de la coopération internationale, instrument vu comme monnaie d'échange par la politique culturelle en France, faisant que la présence de l'Office international des musées à Paris soit le catalyseur de l'image de la France comme lieu de référence dans le domaine des musées :

Les Français, conscients de leur « retard », comme en témoignent de nombreux textes et documents au sujet du « problème des musées », se tournent plus encore vers l'étranger : Si la France veut garder sa suprématie culturelle en Europe, elle doit se hisser en matière de muséographie – en théorie comme en pratique – au même rang que les autres pays d'Europe et en l'occurrence l'Allemagne. L'instrument principal de cette promotion sera l'Office international des musées (OIM), créé en 1926 sous l'impulsion d'Henri Focillon et rattaché à l'Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations. L'idée d'origine était que les musées, avec leurs collections d'objets venant en partie d'autres cultures, étaient prédestinés à favoriser les échanges entre les peuples, et par conséquent, à être des vecteurs de la coopération internationale. (Kott, 2008, p. 8)¹¹⁸.

Les chercheuses Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy (2009, p.102) étudient le lien entre le pouvoir des musées et la naissance des capitales culturelles, au tournant des

¹¹⁸ Disponible sur : <http://docplayer.fr/9047022-Un-locarno-des-musees-les-relations-franco-allemandes-en-matiere-de-museographie-dans-l-entre-deux-guerres.html>. (Page consultée le 8/03/2016)

XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Ces auteures montrent qu'une vision décentralisée des activités de collection européennes a produit une attribution exagérée de Paris comme lieu d'émergence d'un modèle muséal. Elles restituent une dynamique plus contrastée des musées dans l'espace européen, révélant les jeux politiques que les collections publiques d'art et d'antiquités impliquent.

Selon ces deux auteures (2009), une analyse comparée des musées à une échelle européenne apporterait une réflexion importante sur ce rôle centralisateur de Paris, qui a tendance à confondre réputation du capital muséal avec capitale culturelle. Elles démontrent que ce rapprochement entre musées et capitale – qui semble évident dans les capitales politiques anciennes comme Paris et Londres – est très difficile à mettre en parallèle avec l'espace allemand d'avant le XIX^{ème} siècle, comme par exemple avec Cassel (Hesse), résidence du comte Frédéric II, qui était doté, à la fin du XVIII^{ème} siècle, d'importantes collections de peintures et d'antiquités ouvertes au public, mais marquée par une marginalité culturelle qui contraste avec les collections d'art de Dresde.

De la sorte, il est fondamental de considérer l'histoire de l'accumulation artistique sur la longue durée, en déplaçant l'intérêt historiographique habituellement considéré dans la recherche sur les musées, qui renforce la marque temporelle de la rupture révolutionnaire et attribue au XIX^{ème} siècle un rôle disproportionné. Le passage des politiques patrimoniales dynastiques aux politiques artistiques d'États a été réalisé sans discontinuité : depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, les idées de patriotisme et d'universalité associées aux collections ont commencé à être reliées à la construction des capitales culturelles. Ces collections commencent à jouir d'un prestige et sont investies d'un nouveau sens politique, se déployant dans un nouveau cadre monumental qui exalte la nation et non plus le prince. Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy continuent leur argumentation en soutenant que les arts visuels commencent à avoir un rôle dans l'émergence des capitales culturelles, et que cela peut être considéré comme un nouveau phénomène, au XVIII^{ème} siècle : son rôle dans l'espace public urbain est sans pareil à Paris et à Londres. En outre, l'accumulation artistique dépend de facteurs de centralité bien différenciés de ceux des capitales politiques. Le mécanisme s'intensifie à partir des années 1770, et comme jamais pendant la Révolution française, l'imaginaire de la capitale associé au musée – qui cristallise les nombreux débats – se présente en tant que nouvelle conception politique des musées, entre l'émergence des collections encyclopédiques et universelles, et la défense de nouvelles idées du patrimoine et du local. Au XIX^{ème} siècle,

les musées deviennent ce lieu où s'articulent l'affirmation de l'identité nationale et la prétention à l'universalité.

Cependant, la présence de l'accumulation de richesses artistiques, même si l'attribution de valeur à ces dernières est méticuleusement traitée, n'est pas suffisante pour transformer les villes en pôles de plus grande attraction, du fait de l'importance de la présence dans les villes d'une accumulation d'institutions culturelles diverses, comme des académies, des universités et des bibliothèques. La propre localisation des villes est très importante, parce qu'elles doivent se trouver sur les grandes voies de communication européennes ou sur les circuits du Grand Tour (il faut passer par Dresde pour aller à Vienne, et par Düsseldorf pour aller d'Angleterre en Italie), posséder des catalogues convenablement diffusés, ou encore, compter sur la présence de personnalités d'envergure internationale. C'est cet ensemble d'éléments combinés qui se révèlent décisifs à propos de l'analyse de ce que l'on appelle les capitales culturelles par rapport aux autres villes, même quand celles-ci possèdent des collections dignes d'intérêt (Guichard et Savoy, 2009, p. 113).

Associé à cet ensemble d'éléments, il faut aussi considérer l'attraction des institutions politiques internationales, comme l'ICOM, visant à une insertion dans les projets de coopération internationale, réaffirmant la position de Paris dans ce circuit comme lieu d'attraction pour les acteurs du monde des musées, attirant aussi des professionnels tel que les conservateurs, les chercheurs et les artistes. En ce sens, peu importe que les artistes et les professionnels des institutions culturelles de Recife et de Fortaleza voyagent dans différents pays du monde, pourvoyant une circularité de la production locale et étrangère, ces villes ne se constituent pas en tant que villes qui attirent, en grand nombre, des visiteurs pour leurs musées ou d'autres de leurs institutions culturelles. L'ouverture du musée d'art à Fortaleza a signifié l'instauration de nouvelles pratiques, y compris celle de collectionner des objets d'art, produisant dans la ville l'accumulation de collections, même si les collections privées, dans leur grande majorité, demeuraient inconnues de la population.

Ainsi, les habitants de Fortaleza étaient attirés par ces villes identifiées comme capitales culturelles, et en même temps qu'ils manifestaient avoir la conscience politique de l'inexistence de cet ensemble d'éléments dans la ville, ils écrivaient et ils tentaient d'exiger que la réalité soit modifiée et qu'il y ait des politiques publiques fédérales décentralisatrices ; ainsi que des politiques publiques municipales et de l'État du Ceará

capables de produire des espaces qui fournissent à l'artiste la possibilité de demeurer dans la ville, qui attisent l'intérêt pour l'acquisition d'objets d'art et la génération d'accumulation de biens culturels, par l'acquisition de collections publiques et privées. Après tout, le MAUC était rattaché au projet de développement de la nation brésilienne, à partir du plan de développement du *Nordeste*, en association avec la création du *Banco do Nordeste do Brasil* (Banque du *Nordeste* du Brésil) et de la SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (surintendance pour le développement du *Nordeste*).

Qu'est-ce que signifiait ce projet de développement en relation avec la création d'un musée d'art ? Nous nous reportons de nouveau à la phrase mentionnée au tout début de ce chapitre : « [...] ce serait comme installer Rembrandt dans une paillote occupée par des habitants affamés. » Quel est le poids symbolique de cette phrase ? La sécheresse et la faim sont des problèmes qui ont été identifiés, décrits et nommés dans le processus de colonisation (par les colons européens et par ceux du *Sudeste* du Brésil). Le projet développementaliste n'a pas pris en considération la coexistence avec la biodiversité de la *caatinga*¹¹⁹, signifiant, par son ignorance, une annulation du savoir des populations natives, ces dernières vues et traduites dans la figure des *habitants affamés vivant dans une paillote*, en général errantes, migrantes, avec leurs propres mobilités qui découlent de l'apprentissage de la subsistance, l'*Autre* de l'histoire.

Pour Benoît de L'Estoile (2010), on peut classifier les musées en deux catégories, à partir de leurs relations à l'identité : les musées *de Soi* et les musées *des Autres*. En répartissant de façon simplifiée les musées, nous aurions les musées d'histoire et les musées d'anthropologie, les musées d'art étant rattachés aux musées d'histoire. Le musée *de Soi* est le plus commun, car c'est celui qui expose les trésors d'une communauté locale, en essayant de répondre à la question : « Qui sommes-nous ? » C'est un musée qui cherche à renforcer et à constituer sa propre communauté en relation au visiteur local ou externe, comme dans le cas des musées de société, héritiers des projets d'affirmation d'identité collective, qui s'enracine dans un passé commun. Ces musées *de Soi* suggèrent de penser à un *Nous*, y compris lorsqu'ils construisent un sentiment de continuité à partir des vestiges du passé, fabriquant cet héritage qui serait commun à tous. Et cette conscience *de Soi* est basée sur la valorisation de la grandeur du passé. Les musées *des Autres* seraient ceux qui cherchent à narrer sur *les Autres*, avec les choses *des Autres*, et qui essaient de

¹¹⁹ Type de végétation spécifique de certaines zones du *Nordeste*.

montrer qui sont ceux qui sont différents de *Nous*. Ils ont rassemblé leurs collections avec des objets ramenés par celui qui s'est rendu dans des terres distantes, et l'anthropologie s'est intéressée à identifier et à classifier les objets venus de ces endroits, dits *exotiques*. Et la question de ce musée *des Autres* serait : Qui sont les Autres ?

Le MAUC opère simultanément avec les deux écritures, *de Soi* et *de l'Autre*, ceci étant rendu possible par la diversité d'imaginaires muséales qui ont été mobilisées pour inventer ce musée d'art. Et, c'est dans cette perspective que nous amenons la polysémie du terme « exil » afin de construire une explication qui engendre une histoire pour le MAUC, en même temps que nous opérons avec différents régimes de temporalité (Fabian, 1983). Et, c'est pour cette raison que nous avons nommé ce chapitre *Les temps d'exil*. Comment le terme « exil » peut-il être mis en relation avec le terme « exotique » ? Être exilé, est-ce aussi être exotique ? Chaque choix est créateur de lignes de limitation, garanties par des critères de qualification, comment pourrions-nous savoir qui occupe l'espace de la liminarité (Turner, 1974) ? Le *nid de frelons* serait-il cet espace liminaire ? Si être exilé est être l'*Autre*, quelles sont les significations d'être l'*Autre*, cet exilé de sa propre terre, de son foyer ? Être exilé, c'est être cet *Autre sans-terre*¹²⁰, ces habitants affamés réunis dans une paillote. Lorsque Bandeira a affirmé être comme un *flagelado*, se référerait-il à la souffrance causée par la situation de pauvreté institutionnelle dans la ville de Fortaleza, qui ne possédait pas de musées d'art, par exemple ? Bandeira associerait-il l'expérience de la tragédie (*flagelo*) à l'ignorance ? Autrement dit, les *Autres* affamés ne peuvent-ils pas avoir accès à l'art ? Le musée d'art de l'université signifierait-il la fin de cette image de l'artiste associée au *flagelado* ? Dans ce cas, cet exilé des terres du *sertão*, continuerait-il à être l'*Autre* du musée ?

2.4 LES IMAGES DES SÉCHERESSES ET DES RETIRANTES¹²¹ : L'ART DE DÉCRIRE LE NORDESTE

Au Salon d'Avril de l'année 2013, organisé dans la ville de Fortaleza, l'artiste José Tarcísio Ramos, ou plus simplement Zé Tarcísio, a été récompensé pour l'œuvre

¹²⁰ Je me réfère, ici, au Mouvement des sans-terre du Brésil – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

¹²¹ NdT : en portugais, le terme « *retirante* » signifie littéralement celui qui se retire. Il est appliqué spécifiquement aux personnes obligées de fuir les sécheresses du *sertão*. Il est traduit en français dans ce texte par les termes « migrant », « déplacé climatique », « migrant climatique », ou encore repris directement en portugais, selon la situation.

Relicários (Reliquaires), réalisée à partir de 50 pierres ramassées durant des expériences de promenades sur les bords de fleuves. Cette œuvre, qui a gagné la 64^{ème} édition de ce salon national d'art, est un projet qui avait l'intention de réunir mille pierres pour l'année 2015.

En cette année 2015, la sécheresse de 1915, relatée dans le livre *O Quinze*¹²² de Raquel de Queiroz (femme de lettres du Ceará), complète son centenaire¹²³. En 1974, ce même artiste a gagné le Prix du Salon national d'art moderne avec l'œuvre *Regando Pedras* (*Arrosant des pierres*) ; dans ce cas, sa référence se fondait sur l'expérience de vivre dans un pays dictatorial. Pour Tarcísio Ramos, les pierres gardent des secrets, car elles sont les témoins d'une histoire qui se répète depuis longtemps : celle de la sécheresse. Pour cet artiste, la pierre symbolise la résistance. Selon lui, « soyons forts comme la pierre¹²⁴ ». De la sorte, ces objets modelés par la nature sont instruments d'expression politique. Ce sont aussi des monuments, des lieux de mémoire.

En 1998, pour l'inauguration expérimentale¹²⁵ du CDMAC, Zé Tarcísio a été invité à réaliser deux expositions au sein du Mémorial de la culture du Ceará : *Sertão* et *Litoral*. Pour l'exposition *Litoral* (Littoral), Zé Tarcísio a choisi des tableaux de broderie du type labyrinthe¹²⁶, un radeau, des nasses (ou casiers), du sable et des détrit¹²⁷. Cette installation présentait un débat qui faisait partie des recherches de l'artiste. En 1990, le MAUC a accueilli une exposition pour célébrer les 30 ans de son parcours artistique, et à cette occasion, divers travaux de la série « écologique » de l'artiste ont été exposés,

¹²² Roman publié en 1930 en portugais, publié en français, en 1986, sous le titre : *L'Année de la grande richesse*. Puis, il est publié à nouveau dans une nouvelle traduction en 2014, sous le titre : *La Terre de la grande soif*.

¹²³ Un autre artiste a aussi choisi le livre *O Quinze* pour rendre hommage. C'est Euzébio Zlocowick, élève-boursier de l'année 2014 de l'*Escola Porto de Iracema das Artes de Fortaleza* (École port d'Iracema des arts de Fortaleza), reliée au CDMAC. Il élabore le projet *Xique-Xique* (famille des cactus, portant le nom scientifique de *Pilosocereus polygonus*). Cette artiste mène des recherches sur les épines de ce cactus depuis un certain temps, la question est de comprendre quelle est la place du roman *O Quinze* dans son travail.

¹²⁴ « Um caminho feito de pedras », *Diário do Nordeste*, 05/09/2013. Page disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/um-caminho-feito-de-pedras-1.419106>. (Page consultée le 01/05/2014)

¹²⁵ Les premiers mois de fonctionnement du Centre Dragão do Mar ont été réalisés sous forme de test (certaines parties des musées n'étaient pas encore prêtes à fonctionner, ainsi que le cinéma). L'inauguration officielle a eut lieu le 28 avril 1999.

¹²⁶ La broderie de type labyrinthe est une technique utilisée par les brodeuses du *Nordeste*, spécialement par les brodeuses du littoral du Ceará.

¹²⁷ Archives personnelles de l'artiste, en ligne. Exposition *Sertão Litoral* au Centre Dragão do Mar. Disponible sur : http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/lista.php. Ouvrir le fichier « Artes Plásticas », puis le sous-fichier « Exposições individuais », puis l'onglet « Sertão e Litoral : Centro Dragão do Mar » pour avoir accès à l'ensemble des reproductions numérisées de cette exposition, classé sous le dossier numéro : JT.VProf.AP.01.020.

comme *SOS Litoral* (SOS Littoral). Dans l'installation *Sertão*, du CDMAC, Zé Tarcísio reprend le thème de la sécheresse, récurrent parmi les artistes locaux : une carcasse de vache jonchant sur le sable, des cactus, des branches mortes et deux phrases écrites à la bombe de peinture sur le mur. La première phrase disait : « *Empenharei até a última pedra da minha coroa para que não morra nenhum cearense de fome, seca de 1877*, D. Pedro II.¹²⁸ » Et la deuxième disait : « *Não vou poder acabar com a seca porque isso depende de forças divinas, seca de 1998*, Fernando Henrique Cardoso.¹²⁹ » Fernando Henrique Cardoso (né en 1931), était alors le Président de la République du Brésil, membre du même parti politique (PSDB¹³⁰) que le gouverneur de l'État du Ceará à cette époque, Tasso Jereissati (né en 1948).

L'objectif de l'artiste est de jouer sur la temporalité, autant dans le travail *Relicários* que dans le travail *Sertão*. Et, c'est pour cette raison que ces dates et ces phrases ont été choisies. Dans *Relicários*, son objectif est l'année 2015, et dans *Sertão*, Tarcísio fait cette découpe temporelle entre 1877 et 1998. La phrase de Pierre II du Brésil (1840-1889) est en relation avec les travaux de la Commission des barrages et des irrigations (1890-1898), à l'époque de la construction du barrage de Cedro, dans la ville de Quixadá, dans l'État du Ceará. Selon Monteiro :

L'urgence pour construire un grand barrage au Ceará, qui résoudrait définitivement les problèmes inhérents aux sécheresses, est apparue pendant la sécheresse qui s'est propagée dans la province entre 1877 et 1879. Auparavant, l'irrégularité des pluies était perçue comme un « phénomène rural » et « naturel ». Mais, les changements imposés à l'accès à la terre avec la création de la Loi des Terres en 1850, qui eurent pour effet de diminuer les zones de refuge et d'abri des paysans durant les périodes sèches, ainsi que la prolifération des plantations de coton, motivées principalement par l'augmentation des prix internationaux durant la décennie de 1860, ont imposé un nouveau sens à l'espace physique, car ce qui importait dorénavant était d'avoir de vastes propriétés pour cultiver du coton. De la sorte, quand les difficultés liées au manque d'eau sont devenues alarmantes en 1877, les gens

¹²⁸ « Je mettrai en gage jusqu'à la dernière pierre de ma couronne pour qu'aucun habitant du Ceará ne meure de faim ; sécheresse de 1877 ; Pierre II (empereur du Brésil). »

¹²⁹ « Je ne vais pas pouvoir en finir avec la sécheresse parce que cela dépend de forces divines ; sécheresse de 1998 ; Fernando Henrique Cardoso. »

¹³⁰ Partido da Social Democracia Brasileira (Parti de la social-démocratie brésilienne, parti politique oscillant entre le centre gauche et le centre droit).

se sont vus sans les mêmes possibilités d'autrefois et avec un autre fait aggravant : même les fermiers ont été atteints par la crise climatique et n'ont pas réussi à « protéger » tous ceux qui demandaient de l'aide (Monteiro, 2012, p.14)¹³¹.

La temporalité choisie par Zé Tarcísio pour problématiser les problèmes des sécheresses est précise, cependant paradoxale, parce qu'il invite l'observateur à croire en la mission entreprise par Pierre II du Brésil, déterminé à résoudre le problème de la sécheresse en investissant dans la construction d'un barrage. Cependant, le plus grand problème de ce qui va être appelé de sécheresse n'est pas causé par la longue période sèche, mais par les clôtures installées pour protéger les *latifundiums*. Les clôtures ont commencé à fortement restreindre la mobilité des peuples du *sertão*, qui n'avaient plus accès aux endroits plus cléments pour s'abriter durant les périodes de sécheresse. Sans considérer les savoirs ancestraux, qui ont permis de vivre dans le milieu semi-aride, l'occupation du *sertão* est devenue calamiteuse au long des années. La phrase de l'ancien président FHC, qui définit la sécheresse comme un problème d'ordre divin, ne prend pas en considération plusieurs études existantes à ce moment-là, soutenant que les plus grands problèmes étaient liés à la grande inégalité sociale et aux conflits autour de l'accès à la terre¹³² au Brésil. Cette phrase de l'ancien président a été prononcée en juillet 1998, durant la cérémonie de remise des diplômes de la 2nde classe du cours du Programme d'enseignement professionnel de qualification et requalification du travailleur¹³³. Dans ce discours, l'objectif est la valorisation de l'investissement dans le travailleur, dans la formation professionnelle comme solution à la pauvreté, en opposition aux *coronéis* (élite du système brésilien dit du Coronélisme), qui dépensaient les subventions allouées aux travaux contre les sécheresses en leur propre bénéfice. La proposition des gouvernements du PSDB résidait

¹³¹ Traduit par nos soins.

¹³² Actuellement, ces conflits ne sont pas considérés uniquement sous l'angle de l'accès à la terre. Ils sont perçus aussi en tant que conflits environnementaux, d'après la divulgation des données issues d'une enquête internationale réalisée par l'organisation non gouvernementale EJOLT (*Environmental Justice Organizations, Liabilities and Trade*) et coordonnée par l'université autonome de Barcelone (UAB). Les chercheurs ont identifié 945 cas de conflits dans 78 pays. À égalité avec le Nigéria, le Brésil est le troisième pays de ce classement en totalisant 58 cas de conflits, étant à peine devancé par l'Inde (112 cas) et la Colombie (77 cas). R. Grandelle, « Brasil é o terceiro país do mundo com mais conflitos ecológicos », *O Globo*, 8/04/2014. Page disponible sur : <http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/brasil-o-terceiro-pais-do-mundo-com-mais-conflitos-ecologicos-12121947#ixzz30TuV1XCX>. (Page consultée le 1/05/2014)

¹³³ Discours de l'ancien président prononcé le 26 juillet 1998 dans la ville de São Paulo, au cours de la cérémonie de remise des diplômes de la 2nde classe du cours du Programme d'enseignement professionnel de qualification et requalification du travailleur.

dans le développement par la qualification et le perfectionnement technique des travailleurs. Dans cette déclaration, FHC fait référence au FAT (*Fundo de Apoio ao Trabalhador* – Fonds d'appui au travailleur). Cette politique publique était, à cette époque, utilisée pour la formation et la qualification des travailleurs de la culture au Ceará, au travers de la réalisation de cours offerts par l'Institut Dragão do Mar, projet coordonné par Paulo Linhares, l'un des idéalisateurs du CDMAC.

Les installations *Litoral* et *Sertão* ont été rapidement démontées, une image de plages sales n'intéressait pas le Ceará, *Terre de la Lumière* (Ceará : Terra da Luz), programme touristique dans lequel s'insérait le CDMAC. Tout comme l'image de la sécheresse était en contraste avec la proposition du *gouvernement des changements*, qui mettait en valeur une autre image, se rapprochant plus du projet de développement et s'éloignant de ce Ceará traditionnel, rappelé par les images de fanatismes, des sécheresses et des *coronéis*. L'œuvre de Sérvalo Esmeraldo, de retour à Fortaleza depuis 1977, porte en elle beaucoup de ces éléments. À cette même époque, Sérvalo Esmeraldo réalise la sculpture *Monumento ao Saneamento Básico* (Monument à l'assainissement collectif). En 1981, l'artiste réalise deux projets de sculpture pour la Banque du *Nordeste*, une à Fortaleza et l'autre dans la ville de Quixadá (État du Ceará). En 1984, Sérvalo Esmeraldo est convié pour réaliser une sculpture pour le DNOCS (*Departamento Nacional de Obras Contra as Secas* – Département national des travaux contre les sécheresses), pour la commémoration des 75 ans de l'institution :

À Fortaleza, il est impossible de ne pas tomber sur l'une de ses œuvres. Il n'y a pas plus tard que quelques semaines, il a encore achevé l'un de ses projets visionnaires imbriqués dans la ville : il s'agit d'une sculpture d'acier qui utilise l'eau et le soleil de Fortaleza pour composer sa forme finale. L'œuvre est formé par neuf portiques – le plus grand d'entre eux mesurant 9 mètres de hauteur – qui s'enchevêtrent et acquièrent une forme d'étoile. Des jets d'eau sont projetés par ces tubes d'acier et produisent l'effet d'une fontaine au travers d'un jeu de soixante vaporisateurs. Tout cet ensemble a été planifié de telle manière que l'incidence généreuse du soleil de la ville sur la sculpture produit les reflets de l'arc-en-ciel. La nuit, la sculpture est aussi mise en valeur par une

illumination spécifique qui capture le brouillard d'eau qui l'entoure (Mendonça, 1985)¹³⁴.

En accédant au site web du DNOCS¹³⁵, la plupart des photographies donnent à voir de l'eau en abondance, ces images dépeignent des paysages résultant des actions de cet organisme du gouvernement fédéral. La sculpture-fontaine de Sérvulo Esmeraldo traduit les possibilités amenées par la force des eaux et de la lumière du soleil, cette rencontre qui fait naître l'arc-en-ciel, mais aussi les fruits, les végétaux, qui alimente le bétail, entre autres choses. La force potentielle de cette rencontre, qui permet le jeu avec l'eau et le soleil, serait l'usage monumental de l'art pour présenter un résultat du développement, qui devait aussi être compris comme synonyme de richesse. Selon Clélio Diniz (2009), la préoccupation envers le développement et l'aménagement au Brésil est en relation avec d'autres expériences qui ont été réalisées dans d'autres pays à la même époque, comme c'est le cas de la *Cassa del Mezzogiorno*, créée en 1950, fonds issu d'une politique d'industrialisation de grande portée pour les régions les moins développées du sud de l'Italie. En France, en 1963, est créée la Délégation de l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR), qui créent les « [...] les métropoles d'équilibre, avec une concentration d'investissements industriels et en équipements publics, spécialement ceux de nature culturelle et éducationnelle » (Diniz, 2009, p. 230). En ce qui concerne le cas brésilien, Clélio Diniz commente les travaux de Celso Furtado (1920-2004) :

Dans le diagnostic, issu du rapport du GTDN¹³⁶, élaboré en 1959, Furtado commence en niant les visions communes qui font découler le problème économique et social du *Nordeste* des sécheresses. De la sorte, il réfute la solution hydraulique par la construction de barrages, qui était mise en place par le gouvernement fédéral au travers du DNOCS, et qui, en outre, bénéficiait uniquement les propriétaires de la terre. Il conteste aussi la vision qui fait du sous-développement une étape du processus du développement économique,

¹³⁴ C. X. de Mendonça, « Impecável Geometria : Sérvulo Esmeralda Enfeita Fortaleza » (« Impeccable géométrie : Sérvulo Esmeralda décore Fortaleza »), *Veja*, 30/01/1985 [Traduit par nos soins]. Document des archives de l'artiste, republié dans l'ouvrage de la Pinacothèque de São Paulo dédié à Sérvulo Esmeraldo. Cette sculpture a orné le bâtiment du DNOCS en 1984, situé dans l'avenue Duque de Caxias, dans le centre de Fortaleza. Cependant, après une réforme du bâtiment, cette sculpture a disparu.

¹³⁵ Page disponible sur : <http://www.dnocs.gov.br/>. (Page consultée le 2/05/2014)

¹³⁶ GTDN, *Uma política de desenvolvimento econômico para o Nordeste*, Recife, Sudene, 1967. Le GTDN – *Grupo de Trabalho para o Desenvolvimento do Nordeste* (Groupe de travail pour le développement du Nordeste) – est un groupe de travail créé en 1958, coordonné par Celso Furtado, ayant pour but l'industrialisation du *Nordeste* à partir du modèle dit d'industrialisation par substitution aux importations. Il précède d'un an la création de la SUDENE, vue comme une prolongation de ce dernier.

comme le formule Rostow (1959) et qui est amplement acceptée dans la littérature internationale. À l'opposé, il démontre que le sous-développement est le résultat d'une formation historique et structurelle particulière et qui ne peut être surmonté que par des transformations structurelles (Diniz, 2009, p. 237)¹³⁷.

Ces transformations structurelles seraient planifiées et accomplies en tant que politique d'État. De cette manière, le MAUC, créé au sein de l'UFC, est une partie constitutive de cette politique, tout comme d'autres actions dans d'autres États du *Nordeste*. Ce programme économique n'est pas dissocié des définitions sur le *Nordeste*, et ainsi, nous pouvons affirmer que les acteurs de la patrimonialisation du *Nordeste* brésilien n'ont pas agi à l'abri des tensions, des conflits ou de la différence. Les acteurs convoqués et invités pour élaborer ce patrimoine ont été nombreux, comme c'est le cas pour la présence de l'architecte et designer Lina Bo Bardi, à l'occasion de la création du musée d'art Populaire de Bahia (connu sous le nom de Museu do Unhão) dans les années 1960. Le texte de Lina Bo Bardi dans l'affiche de divulgation de l'exposition qui a inauguré ce musée affirme que l'exposition est une *accusation* :

Cette exposition qui inaugure le musée d'art et de culture populaire de l'Unhão devrait s'appeler *Civilisation Nordeste*. En cherchant à retirer de ce mot le sens rhétorique d'asservissement qui l'accompagne. La civilisation est l'aspect pratique de la culture, c'est la vie de l'homme dans tous les instants. Cette exposition cherche à présenter une civilisation pensée dans tous ses détails, étudiés techniquement (même si le mot technique définit ici un travail primitif), depuis les lampes jusqu'aux cuillères de cuisine, aux édredons, aux vêtements, théières, jouets, pièces de meubles, armes. C'est la recherche désespérée et furieusement positive d'hommes qui ne veulent pas être « mis à l'écart », qui revendiquent leur droit à la vie. Un combat de chaque instant pour ne pas sombrer dans le désespoir, une affirmation de beauté obtenue au travers de la rigueur que seule la présence constante d'une réalité peut donner à la matière première : les détrit.

Ampoules grillées, chutes de tissus, bidons en fer de lubrifiants, vieilles boîtes et journaux. Chaque objet raye la limite du « rien » de la misère. Cette limite,

¹³⁷ Traduit par nos soins.

ainsi que le martèlement continu de « l'utile » et du « nécessaire », est ce qui constitue la valeur de cette production, sa poétique des choses humaines non gratuites, non créées pour la simple fantaisie. C'est dans ce sens de réalité moderne que nous présentons cette exposition d'une façon critique ; comme exemple de la signification directe de formes remplies d'électricité vitale ; formes du dessin artisanal et industriel. Nous insistons sur l'objet artisanal de norme industrielle basé sur la production technique liée à la réalité des matériaux et non à l'abstraction formelle folklorique et chorégraphique. Nous avons nommé ce musée d'art populaire et non folklorique, car le folklore est un héritage statique et régressif, dont l'aspect est soutenu paternellement par les responsables de la culture, tandis que l'art populaire (nous utilisons le mot art non seulement dans le sens artistique, mais aussi dans celui de savoir-faire technique), définit l'attitude progressive de la culture populaire liée aux réels problèmes.

Cette exposition est une accusation.

L'accusation d'un monde qui ne veut pas renoncer à la condition humaine, malgré l'oubli et l'indifférence. C'est une accusation qui n'est pas humble, qui s'oppose aux conditions de dégradation imposées par les hommes, un effort désespéré de la culture (Bo Bardi, 1963)¹³⁸.

Quel pourrait être le rapprochement entre l'accusation de Lina Bo Bardi sur la civilisation du *Nordeste* et la compréhension du sous-développement de Celso Furtado ? Quelle est la matière première observée ? Ce sont les détritiques. Lina Bo Bardi affirme que malgré l'oubli et l'indifférence de la part de l'État, il est possible de décrire l'attitude progressive de la culture populaire. Elle rejette le terme « folklorique » et décrit la résistance comme lutte créative et inventive, par la signification des formes remplies d'électricité vitale. Pour Celso Furtado, le sous-développement n'était pas un retard, mais une condition historiquement construite. Ainsi, beaucoup de personnes ont classifié les choses qui pouvaient être dites sur le *Nordeste*. Pour que cette exposition puisse avoir lieu au musée d'art populaire, Lina Bo Bardi a dû se rendre dans différentes villes du *Nordeste*. L'une de ces villes était Fortaleza, où cette architecte a visité le MAUC. De la sorte, le MAUC a prêté certaines des pièces de ses collections pour l'exposition inaugurale, et l'image de l'affiche montre des xylogravures des collections du MAUC. Il est important de noter que

¹³⁸ Texte de l'affiche de l'exposition *Nordeste* [Traduit par nos soins].

Lina Bo Bardi a construit un réseau de sociabilité auprès de Francisco Brennand (de la ville de Recife) et de Lívio Xavier Júnior (de la ville de Fortaleza). Ces deux derniers ont aussi été impliqués dans le projet de création de la Maison de la culture de Recife, lieu qui accueille aujourd'hui des magasins de produits artisanaux. Cependant, le projet de Lina Bo Bardi n'était pas consacré aux produits faits pour enchainer les touristes ; l'idée était de concevoir des produits créés au Brésil à partir du dialogue et de l'apprentissage auprès des *maîtres de la culture*.

C'était cela le différentiel pensé pour le musée de la culture populaire de Bahia, l'espace serait une école d'artisanat, tournée vers la création de nouveaux produits. Une école de dessin industriel est un projet qui se rapproche des propositions de Celso Furtado pour la SUDENE. Ce projet a été repris sous l'administration d'Aloísio Magalhães, dans les années 1970, quand ce dernier coordonnait le Centre national de référence culturelle, à Brasília, et ensuite, à la tête de la Fondation Pró-Memória, au sein de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN). Cette préoccupation, envers les arts populaires et ses chemins de la patrimonialisation, a fait partie de discours qui se rencontrent et se ratent dans le temps et dans l'espace, mais de laquelle faisait partie les acteurs qui ont pensé un projet pour le Brésil, et se sont eux qui ont construit ses formes d'articulation. Nous devons aussi expliquer que, comme tant d'autres rêves qui devenaient réalité au Brésil, le travail de Lina Bo Bardi a aussi été interrompu par la présence de l'armée, qui a occupé le bâtiment du Museu do Unhão en 1968.

2.5. EXIL DANS LA COLLECTION DU MAUC : RÉCITS DE SOI, DES AUTRES

Le MAUC possède dans ses collections, une collection d'art en céramique dénommée céramique populaire. Ce sont des pièces artistiques d'argile crue ou cuite, avec des thèmes divers : vendeurs de tapioca, de pommes de terre, de crabes, de viande, de chapeaux, de tabac, de journaux, de bois de chauffage, d'œufs et d'eau. On peut trouver un vieux avec une pioche, un autre allumant une cigarette, ainsi qu'un autre avec une pipe. On y trouve aussi le joueur de flûte avec le chien, l'homme qui dort, celui qui goûte le bouillon, celui qui lit un livre, le dentiste, le chasseur, le pêcheur, l'ivre, l'écrivain, le coupeur de canne, le *cangaceiro*¹³⁹, et aussi les brodeuses... À la suite, on trouve le groupe qui danse, les

¹³⁹ Sorte de bandit nomade d'honneur qui sévissait au *Nordeste* du Brésil de la moitié du XIX^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle.

fiancés, la blanchisseuse, le docteur qui écrit une ordonnance, les joueurs de flûte, de maracas, de tambour et d'accordéon. Il y aussi le moine, le pêcheur, le cordonnier, le vacher, le mendiant et le présentateur ; ou encore l'extraction de la puce-chique, le retour du champ, la confession, l'homme qui pense, l'ivre arrêté, le paysan, l'avocat, le migrant, l'infirmière, le voleur de poulet avec le garde, la repasseuse, le vieux qui écrase le café et la cuisinière qui goûte le bouillon. On a aussi les personnages du *bumba meu boi*¹⁴⁰, du *maracatu*¹⁴¹ et du *reisado*¹⁴². On trouve différents animaux : taureau, poule, cheval, canard, lapin, tigre, porc, chien, singe, tatou, dinde, caméléon, vache et oiseaux. Il y a les *Orixás*¹⁴³, divers *Exus*¹⁴⁴. Les ânes de trait, de nombreux bols, carafes et plats de service en miniature font aussi partie de la collection. Et finalement, il y a aussi de nombreux fourneaux de pipe.

Parmi les sculptures en céramique de la collection du MAUC, nous pouvons, à partir des thèmes présents, considérer qu'elles nous présentent les manières d'être et d'être au monde. Elles montrent les savoir-faire liés à la vie à la campagne, au marché, à la ville et les différentes occupations, comme les danses, la récolte ou les migrations, classifiées comme appartenant à la catégorie d'art populaire. Ces sculptures sont des travaux de description, élaborées par des personnes communes, à propos de leur propre patrimoine, celui qui est aujourd'hui classifié comme patrimoine immatériel. Les sculpteurs ont choisi de mettre en évidence les savoirs qui circulaient autour d'eux, dressant une carte de tous ceux qui faisaient partie de la vie en commun, et petit à petit, une pluralité était capturée par leurs regards observateurs.

Le travail avec les sculptures populaires est peut-être plus proche de ce qui a été défini par Svetlana Alpers (1999 [1983]) comme *l'art de dépeindre*. Pour elle, cet art consacré à la description se différencie, dans le cas de la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle, des arts narratifs d'influences albertiennes, diffusées par l'école italienne. Selon Svetlana Alpers (1999 [1983], p. 37-41), ces choix tournés vers la représentation du quotidien seraient les indications d'une conception de l'histoire plus préoccupée par la vie commune, tandis que les récits épiques liés à l'école italienne seraient limités aux actions humaines

¹⁴⁰ Danse populaire brésilienne.

¹⁴¹ Rythme musical, danse et rituel religieux du Brésil (classé patrimoine immatériel du Brésil).

¹⁴² Manifestation culturelle religieuse du Brésil.

¹⁴³ Divinités du candomblé brésilien.

¹⁴⁴ *Orixá* central du candomblé brésilien qui peut être multiple selon ses qualités ou fonctions.

héroïques, privilégiant les événements uniques. Ainsi l'art hollandais du XVII^{ème} siècle est notoirement sujet à se confondre avec la vie.

Nous cherchons à comprendre les travaux des sculpteurs de céramiques populaires de la collection du MAUC dans cette même dimension plus proche de la vie, plus intéressée à la description d'une histoire vue d'en bas. Ces descriptions réalisées par ces artistes ont été produites au travers de pratiques interprétatives et sélectives sur les différents comportements humains, essayant de distinguer et de définir les choses et les personnes dépeintes. Les scènes choisies et élaborées par ces auteurs essayent de montrer les différents personnages avec lesquels ils partagent leur vie. Ce sont aussi des récits sur l'expérience d'hommes et de femmes, en ce lieu appelé *sertão*, bien que souvent il soit compliqué d'établir quelles sont les frontières entre la ville et la campagne, par exemple. Ces pièces faites d'argile, qui au MAUC sont classifiées comme céramiques populaires, sont aussi appelées artisanat. La réflexion d'Octavio Paz nous invite à penser au sujet de ce signe – l'artisanat – qui, pour cet auteur, n'est ni technique, ni symbole :

L'artisanat est un signe qui exprime la société non comme travail (technique), ni comme symbole (art, religion), mais comme vie physique partagée. [...] Dans sa perpétuelle oscillation entre beauté et utilité, plaisir et service, l'objet artisanal nous donne des leçons de sociabilité, [...] l'artisanat est un type de fête de l'objet : il transforme l'ustensile en signe de la participation. [...] L'artisan ne cherche pas à vaincre le temps, mais à se joindre à son flux. Au travers de répétitions qui sont imperceptibles, mais de réelles variations, ses œuvres persistent. Et ainsi, survivent à l'objet *up-to-date*¹⁴⁵ (Paz, 1991, p. 52-53)¹⁴⁶.

On peut considérer la fête de l'objet, qui transforme l'ustensile en signe de la participation, cette même qui promeut une lecture de la vie partagée et nous offre des leçons de sociabilité, comme créatrice d'un inventaire de la culture populaire, instaurant, sans vouloir vaincre le temps, une nouvelle façon de se joindre au flux, faisant des artisans des acteurs producteurs de mémoires. À Alto do Moura, quartier de la ville de Caruaru, dans l'État du Pernambouc, Marliete Rodrigues da Silva (née en 1957) nous instruit qu'elle

¹⁴⁵ En anglais dans le texte original.

¹⁴⁶ Traduit par nos soins.

choisit le thème des jeux infantiles pour son travail de sculpture, décrivant, au travers de ses souvenirs d'enfance, un inventaire diversifié de jeux d'enfant, en traçant une différence avec le temps présent. Ainsi, le répertoire de l'artiste de l'argile n'est pas dépourvu de recherche, de réflexions, et pour cette raison est le fruit d'une activité complexe de choix, de sélection et de compositions. Ce sont des reconversions qui opèrent avec la force de l'hybridation des temps, des espaces et des cultures. Ce sont des gestes de résistance qui, au travers de la fête de l'objet, provoquent l'insertion de personnes ordinaires, souvent réduites au silence par les grands récits, au sein des lieux de disputes de mémoires. De la sorte, ils se maintiennent en tant que centres de conscience en devenant référence d'une écriture à rebrousse-poil de l'histoire de l'art, et, avant d'être disqualifié par leur caractère de reproduction, ils doivent être pensés comme survivances qui insistent à subsister comme modes de participation (Silva et Santos, 2011).

Nous avons mis en évidence par notre travail, le cas des sculptures en céramique des collections du MAUC qui traitent des familles des migrants et qui montrent comment se passaient les processus de déplacements des personnes qui ne pouvaient plus trouver de terre pour servir d'abri, et qui donc commençaient à se tourner vers les grandes villes comme unique alternative de survie. La sculpture de Sebastião d'Ezequiel, par exemple, présente un groupe de personnes de différentes générations qui portent des sacs, des animaux et marchent en file indienne. En tête de file, une jeune femme est montée sur un équidé portant des paniers ; à la suite, un homme avec un chapeau et un oiseau sur son épaule, et qui porte un enfant et un sac rempli de choses sur son dos. Derrière eux, une femme porte un paquet sur la tête et un enfant dans les bras. En fin de queue, viennent trois jeunes, tous chargés. À côté de ces personnages, on peut voir deux chiens qui accompagnent la marche. Ce sont en tout sept personnes qui marchent en file indienne. Quelle est la poétique de cette représentation ? Sur les chemins de forêt et de la *caatinga*, le voyage passe par des déviations, il est nécessaire de marcher en laissant une seule piste. Il n'y a aucun drame dans la sculpture, les personnes marchent en portant leurs affaires, il est évident qu'elles sont obligées de se déplacer, de partir, mais il n'y a aucun signal de souffrance. Marcher, se déplacer, se faufiler, se mouvoir entre les branches de la *caatinga* faisait partie de la culture, le problème était de ne plus trouver les anciens recoins et abris, le manque de refuges a inventé les réfugiés des époques de sécheresse. Ainsi, pour eux, la souffrance et le désespoir ne sont pas dans la marche ou dans le déplacement, le risque de l'expérience est de ne pas trouver d'abri, arriver avec les foules dans les villes et ne pas

savoir où aller, ne pas avoir où rester. En arrivant dans les villes, ces images des migrants commencent à connaître le drame et le récit épique.

Retirantes (ceux qui se retirent) et réfugiés (ceux qui cherchent refuge), ces personnes en mouvement pourraient aussi être comprises selon la vision de Zygmunt Bauman (2005 [1995]), comme des *vies perdues*, ces personnes qui n'ont pas réussi à obtenir une place dans un projet de modernité en vigueur. Ce sont les personnes dans la zone de frontière, des réfugiés qui n'arrivent pas à trouver protection. Ce seraient ceux de la paillote, désignés comme affamés. Certains *retirantes*, les voyageurs des terres reculées de l'intérieur se dirigeant vers la côte, arrivaient dans la ville de Fortaleza et découvraient la mer. Cette scène a été observée et dessinée par l'artiste Raimundo Brandão Cela (1890-1954). On y voit un couple. La femme est assise sur le sable avec un enfant dans ses bras, et l'homme soutient le poids de son corps sur son bras qui cherche appui sur un arbre : qui est aussi abri et ombre. Raimundo Cela capte le moment exact où la vie des exilés est en suspens. Nous les voyons de dos, les observant à partir de l'intérieur de la ville, nous sommes tous tournés vers le même horizon, dessiné par la ligne de la mer ; on peut imaginer qu'ils sont sur la plage. De quelle manière ceux que l'on nomme *retirantes* sont présents au sein du MAUC ? Raimundo Cela esquisse un instant de vie de ces gens sur la plage ; il construit une mémoire, produit un vestige, il choisit ce couple se reposant face à la mer, sur la plage, son lieu d'observation de prédilection et il les nomme *retirantes*. Mais cet homme et cette femme arrivaient et n'était pas en train de partir, ils étaient des arrivants. Beaucoup de ceux qui arrivèrent ne se sont pas arrêtés, ils ne sont pas restés et ils ont continué leur chemin. Raimundo Cela met ces personnes dans le cycle historique des micro-récits et c'est en ce lieu qu'elles occupent les collections du MAUC.

Retirante est un nom donné, attribué, qui se réfère à beaucoup de personnes sans nom, à l'intérieur d'un même contexte, qualifié à peine par cet adjectif, et dans ce cas, vues comme les *flagelados* campant dans la paillote. Pour comprendre nos questionnements initiaux sur les temps d'exil présents dans ce musée d'art, nous analysons aussi la présence du travail de deux autres artistes. Le premier, un Suisse marié à une femme du Ceará : Jean-Pierre Chabloz (1910-1984). Il migre à Fortaleza avec sa famille et travaille comme dessinateur du *Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia* (SEMTA – Service spécial de mobilisation de travailleurs pour l'Amazonie). Le deuxième a été reconnu comme griot par sa communauté, c'est un artiste qui s'appelle Descartes Gadelha (né en 1943). Raimundo Cela, tout comme Antônio Bandeira, a migré

vers Rio de Janeiro, et plus tard a eu l'opportunité d'étudier en France. Ces deux artistes ont expérimenté le déplacement. Raimundo Cela n'était pas de Fortaleza ; il était de Camocim, petite ville de la côte ouest du Ceará. Raimundo Cela, Antônio Bandeira, Jean-Pierre Chabloz et Descartes Gadelha sont présents dans les collections du MAUC. « L'artiste au Ceará est lui aussi un *flagelado* ! », a dit Bandeira (1945). Les artistes nomment et identifient des personnes sans nom et s'autodénoient à partir de la même référence, opérant historiographiquement et politiquement à partir du lieu de l'*Autre*.

Jean-Pierre Chabloz, lorsqu'il travaillait au sein de la SEMTA, a mené des recherches sur les types du Ceará, a dénommé des modèles de comportement, a enregistré des corps et produit des informations ; il a créé des outils de contrôle pour l'État national brésilien. Il s'est attelé à créer les images de ce qui a été appelé la *Campanha da borracha* (la campagne du caoutchouc), du recrutement des *soldados da borracha* (les soldats du caoutchouc), propagande de l'État pour le financement de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) et pour la divulgation des richesses produites par l'exploration des plantations d'hévéas de l'Amazonie. Qui sont/étaient les soldats du caoutchouc ? Ce sont les *Autres sans nom*. Bien que ce ne soit pas le plus grand intérêt de Jean-Pierre Chabloz (Ramos, 2008, p. 47), un acteur des mondes de l'art, son travail a produit des registres au sujet des travailleurs appelés soldats. À propos des soldats du caoutchouc, futurs seringueiros¹⁴⁷, l'historien Eurípedes Funes (2008, p. 20) explique :

Dans l'art de devenir seringueiro, le triste déshérité, ou plein d'espoir, du *Nordeste*, va modeler sa vie à la nouvelle réalité : de vaillant, il passe à être docile, apprend à dompter une autre monture, le canoë et les empreintes du fleuve sont les marques du temps ; son âme devient aussi profonde que les fleuves : vifs, agités, inquiétants comme les eaux en surface, où les images du macrocosme se reflètent dans le microcosme des eaux, constituant une image indivisible, un tout unique. Mais silencieuses, taciturnes, contenues dans l'expression de leurs souffrances comme la profondeur des fleuves d'eaux tourbes qui sillonnent l'Acre. Se taisant lorsque nécessaire, un silence qui n'est pas absence de discours. À l'intérieur de la forêt, ils construisent leurs dialogues et l'heure de crier.

Silence qui a aussi réduit au silence le discours des populations indigènes qui ont vu leurs territoires être redessinés par la saga de ceux qui avaient « la faim

¹⁴⁷ Ouvriers chargés de collecter le latex (produit de base de la fabrication du caoutchouc naturel) du tronc de l'hévéa.

d'hévéa ». Ils ont senti la violence qui s'est abattue sur leurs semblables depuis le XVI^{ème} siècle. Le territoire configuré par l'économie extractive du latex s'est superposé à celui des nations indigènes. Le génocide et l'ethnocide marchent main dans la main avec l'expansion des fronts d'occupation, dans lesquels, en général, le travailleur pauvre, dépossédé, est l'arme efficace dans le processus de nettoyage de la zone. Beaucoup d'entre eux meurent, et les terres désoccupées par les Indiens et les animaux restent aux mains de peu – les patrons¹⁴⁸.

Certains continuaient leur chemin vers la macro-région Nord, accompagnés du devenir seringueiro, cherchant à être soldat du caoutchouc. D'autres restaient dans les villes, continuant à migrer à la recherche d'un travail pour survivre, continuant à être les sans-nom (Didi-Huberman, 2012, p. 235-257). Lina Bo Bardi (1963) affirme dans son texte que l'exposition *Nordeste* est une *accusation* et met en évidence les savoirs liés au travail avec les déchets, les rebuts. Ceux-ci sont les travailleurs des détritiques et nous les amenons pour ces temps d'exil. Durant les années 1980, Descartes Gadelha a passé une année entière à vivre dans le dépôt d'ordures de Jangurussu, dans la ville de Fortaleza. À partir de cette recherche, il a produit environ quatre-vingts tableaux. Ici, nous allons analyser l'un d'entre eux, ayant pour titre *Os olhos do lixo* (*Les yeux de la poubelle*). On y discerne six visages. Dans le ciel, qui peut être de l'aube ou de la tombée de la nuit, les oiseaux volent au loin. Les personnes sont en train de travailler, et regardent qui arrive, en relevant la tête et en fixant des yeux, en silence. Ils portent sacs et outils ; et courbés, ils cherchent des *biens communs* dans le dépôt d'ordures de Fortaleza. Ce sont des temps instantanés, juste en un coup d'œil. Nous sommes tous étrangers sous le regard de l'autre, étrangers en n'importe quel endroit. Être artiste serait-ce donner un nom aux *sans-nom* ?

Didi-Huberman, dans l'épilogue de l'ouvrage *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), analyse le film *L'homme sans nom* (2010), du réalisateur chinois Wang Bing. Dans ce film, il y a un respect pour le silence : l'homme sans nom se réserve le droit de se taire, seuls ses gestes rendus lents sont enregistrés par le réalisateur. Sortir du ventre de la terre, naître tous les jours, marcher, ramasser le bois mort, les excréments des animaux sur la

¹⁴⁸ Traduit par nos soins.

route, le maïs mort, le bois abandonné, ramasser les déchets, le rebut, porter son fardeau, travailler pour sa propre survie. Pour Didi-Huberman (2012, p. 242) :

L'«homme sans nom» incarnerait donc ici une survivance du bien commun et de son usage par le plus démuné d'entre nous : il n'existe que parce qu'un certain usage du rebut, le trou dans cette paroi, le bois mort sur ce champ, les crottes sur cette route, échappe encore à une logique de la propriété privée.

La définition de bien commun élaboré par Karl Marx est citée¹⁴⁹ par Didi-Huberman (2012) pour élaborer son analyse de la capacité travailleuse de cet homme sans nom, de survivre avec presque rien, juste avec ce qui ne peut pas être conçu comme propriété privée, ce qui nous convie à penser aussi bien à ceux que l'on nomme *retirantes*, qu'à ceux que l'on nomme *soldats du caoutchouc*, ainsi qu'à l'œuvre *Olhos do lixo*. Pour Didi-Huberman (2012), aussi bien que pour Svetlana Alpers (2010), les artistes narrent, car ils opèrent avec des notions d'histoire. Toujours selon Didi-Huberman, Wang Bing part d'une notion d'histoire qui le provoque à produire des chroniques de son temps, sans distinction entre grands ou petits événements. Selon lui, il évoque la théorie de Walter Benjamin *sur le concept d'histoire*, à propos de l'importance de la tradition des opprimés. Les sans-nom ne comptent pas pour la société, ni le nom, ni les gestes, ni même le travail, mais ils possèdent leurs chroniqueurs, leurs historiens, leurs poètes et leurs portraitistes.

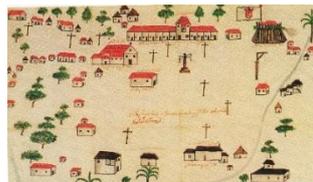
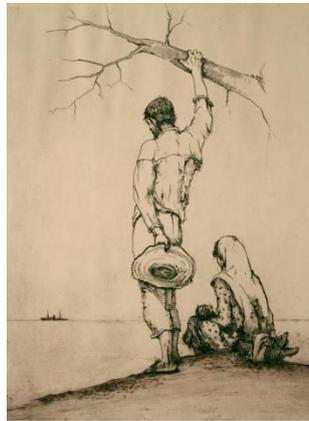
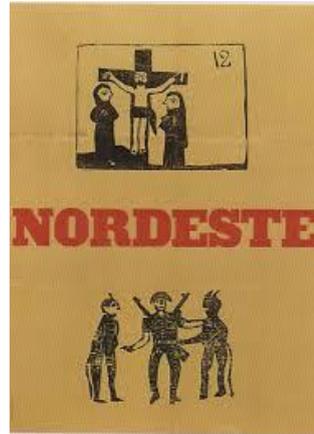
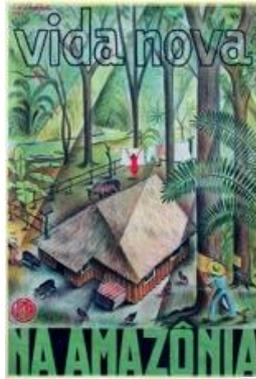
Pour que soient rendus visibles, pour que soient *exposés* leur impouvoir même *et* leur puissance, malgré tout, à silencieusement transformer le monde. Ce qui commence toujours par deux ou trois gestes : soulever un fardeau, ramasser des crottes sur la route, tasser la terre avec ses pieds, recueillir l'eau d'une flaque, cueillir une courgette, protéger la solitude de son repas dans une anfractuosité de la montagne (Didi-Huberman, 2012, p. 257).

Avec *Olhos do lixo*, nous nous demandons si le MAUC, en tant que lieu de mémoire, a convoqué la présence des *sans-nom*, si les artistes présents dans ses collections ont rendu

¹⁴⁹ Didi-Huberman (2012, p. 242) explique, qu'en 1842, Karl Marx « [...] a voulu défendre la survivance du droit coutumier des pauvres contre une nouvelle loi votée pour durcir le droit privé des propriétaires de forêts contre les misérables qui y ramassaient le bois mort. »

visibles les travaux silencieux de ceux qui savent vivre sans, juste à partir des biens communs. Ce sont des personnes qui ne sont pas hors de notre monde, elles travaillent pour survivre, en dehors de la logique de la propriété privée. Les temps d'exil ont été exposés au musée, certains artistes se sont appropriés la condition d'exilé pour construire un regard étranger au sujet des *sans-nom*, sans lieu, sans gestes, sans terre, mais avec un droit à la mémoire, à l'histoire, au récit. Si les artistes sont historiens, un musée d'art est aussi lieu des mémoires de soi, des autres et de celles qui sont faites entre et avec les diversités. Le MAUC n'est peut-être pas seulement le lieu de production des images contre les sécheresses. Les artistes et les acteurs qui ont travaillé pour faire de ce musée un lieu de mémoires avait aussi un désir de construire des récits, que ce soit sur des arrivées, ou sur des départs ; de la sorte, comme acteurs constructeurs du *nid de frelons*.

ATLAS 2



Légendes des photographies, Atlas 2



1. Reproduction numérisée de l’affiche de l’exposition *Carneiro* réalisée par le curateur Carlos Eduardo Bitu Cassundé, au CDMAC, exposition qui a intégré les musées du MAC et du MMC. Sur l’image, digitalisation de la pièce artistique d’Efraim Almeida, technique brodée. Datée de 2014, archives du MAUC.
2. Reproduction numérisée de la photographie de Pedro Humberto de l’œuvre *Retirada* de Sebastião Eziquiel, collections du MAUC.
3. Reproduction digitalisée de l’affiche *vida nova na amazonia* dessinée par Jean-Pierre Chabloz pour la SEMTA. Datée entre 1940 et 1950, archives du MAUC.
4. Reproduction numérisée de l’affiche de l’exposition *Nordeste* de Lina Bo Bardi. Datée de 1963. archives de la famille de Lívio Xavier Júnior et archives de l’Institut Lina Bo Bardi.
5. Reproduction numérisée du drapeau du MST. Disponible sur : www.mst.org.br.
6. Reproduction numérisée de l’œuvre *Retirantes* (eau-forte, 38,5 x 29 cm) de Raimundo Cela. Collections du MAUC, disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br.
7. Reproduction numérisée de l’œuvre de Rembrandt, *Rembrandt aux yeux hagards* ou *Autoportrait aux yeux écarquillés* de 1630. Disponible sur : www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_aux_yeux_hagards.jpg.
8. Reproduction numérisée de la couverture du livre illustré par Shiko, qui a réalisé une version en bande dessinée du livre *O Quinze* de Rachel de Queiroz, publié originellement en 1930.
9. Reproduction numérisée de l’œuvre *Olhos do lixo* de Descartes Gadelha, collections du MAUC, disponible sur : www.mauc.ufc.br.
10. Reproduction numérisée de la documentation de Jean-Pierre Chabloz, dessins d’études du type habitant du *sertão* pour la SEMTA. Datée entre 1940 et 1950. archives du MAUC, collection Jean-Pierre Chabloz.
11. Reproduction d’une photographie numérisée de Pedro Humberto de la sculpture de João Ezéquiel, du Pernambouc. Collections du MAUC.
12. Reproduction numérisée de la photographie de la sculpture de l’artiste Zé Tarcísio, collection et archives de Zé Tarcísio. Disponible sur : www.zetarcisio.art.br.
13. Reproduction numérisée du premier dessin de la Vila de Fortaleza do Siará Grande daté de 1726. archives du musée du Ceará.
14. Reproduction numérisée de l’œuvre *Fortaleza Queimada do Sol* d’Antônio Bandeira, 1961. Collections du MAUC, disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br.

CHAPITRE 3

LES TEMPS D'IMAGINATION : TRADITION, CONTRADICTION, NÉGOCIATIONS ET RÉSISTANCE

3.1 IMAGINATION MUSÉALE : UNE APPROCHE CONCEPTUELLE

Le concept d'imagination muséale n'est pas à confondre avec le concept de musée imaginaire de Malraux, tout comme il ne doit pas être confondu avec la notion de réflexion muséologique. La réflexion muséologique est en relation avec la construction de la muséologie en tant que science sociale. Nous commençons ces *temps d'imagination* à partir de la définition de ces trois expressions, et nous établissons les différences entre elles en expliquant quelle est la place de ce choix dans la composition de ce récit. Ce sont donc les temps d'imagination, car nous entendons que le MAUC a été engendré au pluriel par un réseau de coopération des mondes de l'art local de la ville de Fortaleza. Nous analysons certains aspects de quelques-uns des acteurs qui ont travaillé pour faire en sorte que soit créé un lieu de mémoire pour les arts dans la ville, initiant les étapes de la patrimonialisation d'une histoire de l'art élaboré depuis Fortaleza. Nous prétendons rendre compte de la dimension historique dans laquelle a été générée la notion de *nid de frelons*. Ces personnages sur lesquels nous allons discuter dans ce chapitre, ont été mêlés à la formation du MAUC, et la plupart d'entre eux peuvent être associés à la Société des arts plastiques du Ceará (SCAP) et/ou au Clube Literário (responsable pour la publication de la *Revista CLÁ*).

Cartographier ce réseau de sociabilité au travers de l'imagination muséale est une manière de comprendre quels ont été les engagements, les militances, les lieux sociaux, les rêves, les différences, les divergences, en situant les négociations qui ont été nécessaires pour transformer l'ensemble de ces imaginations en musée d'art. Les temps sont les temps de la vie, les temps des idées dans la culture, les temps des objets, des mots, et évidemment, du récit que nous tissons ici. Ce sont aussi les temps de déplacements, référenciés par les processus de formation du musée. Nous allons privilégier les acteurs présents au commencement du musée, mais aussi Pedro Eymar qui a réorganisé et actualisé les temps dans le temps présent, au fil des expositions. Nous allons travailler sur l'opération de *montage* des temps, temps des images créées par ces imagineurs. Selon Didi-Huberman (2000, p. 122), « D'une part, ce que construit le montage est un mouvement, fût-il "saccadé" : c'est la résultante complexe des polyrythmies du temps dans chaque objet de

l'histoire. » C'est dans la construction de la connaissance historique, lorsque l'opération de montage est méthode et en même temps objet de la connaissance historique ; lorsque l'historien suit les reliquats et les restes, parce qu'ils ont la capacité de déconstruire l'histoire et de la construire à nouveau, en réunissant des temps hétérogènes. Pour comprendre le *nid de frelons* à rebrousse-poil, il a été nécessaire de monter et démonter pour monter à nouveau les *temps d'imagination*.

Ainsi, pour démêler nos efforts de compréhension sur le montage de cet ensemble d'imagination muséale dans ce chapitre, nous allons, premièrement, comprendre la réflexion muséologique, constitutive de la muséologie en tant que discipline. Jusqu'aux années 2000, c'est-à-dire aussi durant la fin du XX^{ème} siècle, il existait un débat au sein de la muséologie entre ce que l'on appelle la muséologie traditionnelle et la nouvelle muséologie. La première serait celle qui s'occupait plus des collections, en ayant en vue le renforcement de la rareté et de l'authenticité des objets, établissant une forte relation narrative avec la production d'une identité nationale, le musée étant un lieu de mémoire, et donc d'instruction civique, sous l'angle de l'objet comme témoin d'un passé, qui opérait dans les discours en tant que modèle d'affirmation d'une ligne du temps évolutive ayant pour objectif l'instauration des valeurs républicaines. La nouvelle muséologie est née d'une réflexion critique sur les pratiques muséologiques en vigueur au milieu du XX^{ème} siècle, lorsque les bases du projet de modernité étaient remises en question dans le contexte de la guerre froide, de la reconstruction des villes dans l'après-guerre, des luttes pour la re-démocratisation des pays de l'Amérique latine, des processus de décolonisation des pays africains, des luttes contre le régime de l'apartheid en Afrique du Sud, des mouvements sociaux contre le racisme et en faveur du féminisme (élargissant les questions de genre dans la société). À partir de la nouvelle signification de la participation du sujet historique, la muséologie ne pouvait plus continuer à être reliée à une relation stricte à l'objet, aux collections. Les personnes commencèrent à occuper une place importante, la relation homme/objet commençant à être considérée comme une ligne de recherche de la muséologie, augmentant la participation de ce professionnel, allant au-delà, pour certains auteurs, des relations aux objets (Duarte Cândido, 2000 ; Mairesse, 2002 ; Poulot, 2005 ; Lorente, 2012).

Il convient de noter la publication en 1993 du premier numéro de la revue *Cadernos de SocioMuseologia*, ayant pour titre *Sobre o conceito de Museologia social (Sur le concept de muséologie sociale)*, organisé par Mário Casanova Moutinho de l'université lusophone

de Lisbonne (Portugal). Cette parution réunit des articles qui cherchent à contextualiser ce concept, en produisant une actualisation des questions proposées lors des tables rondes de Santiago (Chili) en 1972, et de Caracas (Venezuela) en 1992, publiées dans les déclarations de ces tables rondes. Quatre articles traitent de ces déclarations. Deux autres articles traitent de la proposition de muséologie sociale en conviant à une réflexion comparative entre le rôle du conservateur et du nouveau muséologue¹⁵⁰. Dans la présentation du dossier, Moutinho (1993) met en avant l'importance de la participation et de la gestion des biens patrimoniaux par la communauté, tout comme le rôle politique des muséologues, insistant sur l'importance de ces derniers pour provoquer un changement dans la fonction des musées, qui devraient être plus préoccupés par la participation des personnes dans les processus de patrimonialisation. Ce rôle politique est réaffirmé une vingtaine d'années plus tard, en 2012 pour être exact, dans la séquence de commémorations, en célébrant les quarante ans de la table ronde de Santiago, lorsque Mário Chagas élabore la question suivante, en intitulant sa conférence au sein de l'école de muséologie de l'université Unirio (Rio de Janeiro) : « Avons-nous la force nécessaire pour l'indignation muséale ?¹⁵¹ »

De cette manière, nous pouvons comprendre que la pensée muséologique nomme et élabore des concepts sur la muséologie. En 2003, Pedro Lorente écrit un article intitulé « La “nueva Museologia” ha muerto, ¡Viva la museologia crítica.¹⁵² » Avec cet article, l'auteur revendique le passage d'une forme de dénomination à une autre, établissant une démarcation du lieu de production de cette réflexion. Ainsi, la muséologie critique et la

¹⁵⁰ En ce qui concerne cette publication, le conservateur est associé au musée traditionnel, et le muséologue serait ce nouveau professionnel, mieux préparé aux demandes contemporaines de la *nouvelle muséologie*. Selon ce texte, le muséologue est ce professionnel apte à pratiquer la muséologie sociale, et non le conservateur. « L'assomption que les musées doivent se constituer en instruments efficaces pour le renforcement de l'identité culturelle des populations et favoriser la prise de conscience de ces dernières en ce qui concerne les problèmes de préservation de l'environnement, philosophie sous-jacente aux concepts d'écomusée et/ou de musée de communauté, a fait émerger la nécessité de nouveaux professionnels, dont le profil se distancie du profil du conservateur tel que nous le connaissons. Ces nouveaux agents de l'action muséologique ont pour fonction, avant tout, de concilier les nouvelles formes de gestion des ressources à leur disposition, avec une profonde démocratisation de leur utilisation, de façon à ce que puisse être revalorisée l'expérience de ces communautés auxquelles elles sont intimement liées. Il est clair que cette perspective marque une situation de tension ou même de rupture entre deux types de professionnels de la muséologie : les conservateurs traditionnels et les “nouveaux” muséologues » (Brandão, 1993, p. 51) [Traduit par nos soins].

¹⁵¹ Vidéo, enregistrée et mise en ligne le 18 mai 2012, de la conférence du professeur Mário Chagas intitulée : « Temos potência para a necessária indignação museal ? Os 40 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile. » Cette conférence a eu lieu à l'occasion de la journée internationale des musées au sein de l'école de muséologie de l'université Unirio, dans la continuité des commémorations des 80 ans de l'école de muséologie. Filmée et éditée par Cau Barata. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=E9uFkAF54vQ>. (Page consultée le 18/05/2014)

¹⁵² « La “nouvelle muséologie” est morte, vive la muséologie critique ! »

muséologie sociale sont des concepts qui passent à être défendus de cette manière, en même temps que ses acteurs articulent leurs réseaux de coopération dans les mondes des musées, plus spécifiquement à partir du début du XXI^{ème} siècle. Selon cet auteur,

La production d'essais et de traités sur les musées est une activité scientifique qui remonte aux origines mêmes de l'institution culturelle. Cependant, c'est seulement durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle que s'universalise, au travers de l'initiative de l'ICOM, le terme « muséologie » pour cette discipline (Lorente, 2003, p. 13)¹⁵³.

La muséologie, en tant que science sociale en construction (Poulot, 2005, p. 98), possède une histoire qui englobe la production de concepts et de termes réunis dans un dictionnaire¹⁵⁴ à vocation professionnelle (Lorente, 2012). Elle possède aussi une base de formation professionnelle, des cours techniques, et cette discipline est insérée dans le milieu universitaire, dans la formation d'associations professionnelles, mettant en place des organismes internationaux. Au sein du conseil international des musées (ICOM), fonctionne depuis 1977 le comité international pour la muséologie (ICOFOM), spécialisé en théorie muséologique. Ainsi, au cours de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, de nombreux acteurs commencent à développer une réflexion muséologique de manière articulée, de manière associative, afin de trouver des définitions scientifiques en accord avec un réseau de collaborateurs qui travaillent pour cette discipline. C'est pour cela que pour comprendre dans quelle mesure la notion d'imagination muséale dialogue avec cette réflexion muséologique, nous mettons en avant la définition où les relations entre homme/société/patrimoine sont au centre de l'intérêt de la muséologie. Selon Martin Schärer (1999, p. 32-33) :

En fin de compte, les objets ne doivent leur existence qu'à la perception qu'en a l'homme, puisqu'en dehors de l'entendement humain et de la réflexion, les objets n'existent ni pour l'individu, ni pour la société. Les objets n'ont donc de signification que dans leur rapport avec l'individu et la société. Ce rapport est double : il est déterminé par la fonction d'usage des objets et par les valeurs qui leur sont attribuées. Même s'ils tendent parfois à s'annuler, ces deux aspects coexistent toujours.

On peut définir la fonction d'usage comme l'utilisation des objets pour atteindre un but précis (instrumentalisation). Bien entendu, il faut distinguer entre l'intention avant la création de l'objet, l'usage prévu à l'origine et les

¹⁵³ Traduit de l'espagnol par nos soins.

¹⁵⁴ Mairesse ; Desvallées, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, 2011.

changements d'affectation. Par exemple, la baratte à beurre qui devient porte-parapluies...

Tant l'individu que la société attribuent des valeurs à tout objet selon sa fonction d'usage ou indépendamment d'elle. Ces valeurs peuvent en outre constamment changer. Et bien sûr, le même objet peut endosser des valeurs totalement différentes, voire contradictoires. Si l'on voulait classer ces valeurs, dont l'énumération ne sera jamais exhaustive, il faut distinguer entre valeur matérielle et valeurs idéelles, comme par exemple la valeur matérielle d'un lingot d'or, la valeur esthétique d'un verre en cristal poli du dix-huitième siècle, la valeur heuristique d'un autocuiseur doté d'un nouveau type de soupape, la valeur symbolique (malle à pique-nique de l'empereur d'Autriche-Hongrie) ou encore la valeur de souvenir (service en argent transmis de génération en génération)

Non seulement des objets nous entourent mais nous les conservons également, ceci pour leur fonction d'usage (aspect qui n'intéresse pas la muséologie) ou pour les valeurs qui leur sont attribuées. La muséalisation définie comme la «conservation des valeurs idéelles attachées aux objets» est un aspect fondamental.

Nous avons opté pour transcrire un extrait de l'article « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », car il explique comment s'établissent les relations entre homme/société/patrimoine, à partir de la perception que les hommes et les femmes, situés historiquement, élaborent sur les objets. Dans la suite de cet article, l'auteur présente le cas d'une casserole, qui après avoir été substituée, n'a pas été jetée, en accord avec les valeurs manifestées par le responsable pour son rangement dans l'armoire du salon. L'auteur discute dans quelle mesure ces valeurs influencent la composition d'un ensemble d'objets duquel la casserole commençait à faire partie ou les nouveaux objets qui pouvaient être réunis à partir de ce geste. C'est à partir de cette compréhension que Mário Chagas (2003) élabore la notion d'*imagination muséale*, qui serait, plus précisément, la manifestation de la sensibilité des personnes, qui décident de garder certains objets et de les ranger dans l'armoire du salon, comme c'est le cas pour l'exemple de cette casserole présenté par Martin Schärer. La qualité de l'imagination muséale se manifeste par rapport aux postures des hommes et des femmes, dans la mesure où ces derniers élaborent leurs manières d'être et d'être au monde. Cette relation passe par la médiation des compétences, des habiletés et des lectures du monde. Il a été possible de penser au concept d'imagination muséale que parce que la muséologie étudie les relations des hommes avec les objets (patrimoine) et leur réalité, et de cette manière, cette conceptualisation se fait par le dialogue avec la théorie muséologique.

En suivant ce raisonnement, on peut comprendre pourquoi l'imagination muséale ne correspond pas au musée imaginaire. Ce dernier dialogue avec une histoire de l'art à partir

du musée, après l'élaboration de l'exposition, par le langage photographique et un nouveau montage narratif, à partir de la notion de reproductibilité et du droit à l'accès à l'art. Il s'agit d'une opération historiographique qui déplace les œuvres d'art de l'arrangement qui avait été élaboré et qui légitime une production à partir de son insertion dans une ligne chronologique du temps.

Comme Benjamin, Malraux veut prendre acte du changement de statut – la « métamorphose » – que subit la notion même d'œuvre d'art au contact des pratiques de reproduction. Comme lui, il interroge la nouvelle « valeur d'exposition » des images par-delà les hiérarchies du musée traditionnel. Et il pressent, comme lui, que cet élargissement du champ visuel va de pair avec une profonde modification des modèles de temps à travers lesquelles l'histoire de l'art se pense depuis l'Antiquité classique : d'où une critique efficace de l'historicisme positiviste, d'où une transformation radicale des *valeurs* grâce à laquelle les images, libérées de leur séculaire « religiosité », agissent désormais, comme autant d'insoumissions aux hiérarchies académiques, bref, comme autant « d'antidestins », ainsi que Malraux finira par s'exprimer (Didi-Huberman, 2013, p. 21).

De cette façon, même si Malraux amène des questionnements importants au musée, qui lui feront signifier nouvellement sa pratique de montrer des expositions comme, par exemple, la manière de construire des dialogues au moyen de la disposition d'objets, il opère avec une écriture de l'histoire de l'art en montant un album de famille étendu de l'art dans la tentative de trouver des rapprochements universalisant pour l'art. Le musée imaginaire a inauguré un nouveau modèle d'art dans lequel, à partir d'un dispositif technique, les photographies disposées sur la page convoquent le lecteur à une comparaison directe. Avec l'utilisation du noir et blanc, du clair-obscur, s'établissent les règles du scénario, montant avec les photographies choisies la composition d'un binôme comparatif des images droite-gauche, au travers de la découpe, de l'augmentation et du déplacement. Malraux organise sa dramaturgie : pour comprendre « [...] l'art universel dans l'extension différentielle et dans l'unité même de ce champ (1947, p. 33). » Ainsi, le musée imaginaire s'inscrit dans un dialogue avec Walter Benjamin et son texte sur l'art dans l'aire de la reproductibilité technique, mais se rapproche aussi, de par son réseau de coopération, des membres de la revue *Documents*, qui publie 15 numéros entre 1929 et

1931, ayant pour auteurs des noms tels que Georges Bataille (1897-1962), Carl Einstein (1883-1940) et Georges Henri Rivière (1897-1985). Cette revue traite de thèmes de l'archéologie, des beaux-arts et de l'ethnographie. L'imagination muséale de Malraux a été conçue par ces rapprochements intellectuels, le menant plus tard à élaborer ce qu'il a appelé musée imaginaire.

Selon Mário Chagas, l'imagination muséale est la capacité qu'une personne a d'opérer avec le récit poétique des choses, c'est-à-dire avec leurs différentes valeurs : affectives, esthétiques, herméneutiques, et de les organiser dans l'espace. Pour lui, le poème « Catador » (Ramasseur) de Manoel de Barros¹⁵⁵, présente un indice de comment s'élabore l'imagination muséale (Chagas, 2003). L'intérêt manifesté par le ramasseur pour les choses qui ne fonctionnent plus, sa sensibilité singulière à collecter des clous rouillés, marqués par le temps et par la mémoire, cet acte qui se manifeste dans la poésie fait du poète un imagineur muséal :

O Catador
Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado, ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta
Assim eles não furam mais - o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter (Barros, 2001, p. 43)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Manoel Wenceslau de Barros était avocat, fermier et poète. Il est né le 19 décembre 1916 à Cuiabá (capitale de l'État du Mato Grosso) dans le quartier du Beco da Marinha sur les rives du fleuve Cuiabá, et est mort le 13 novembre 2014 dans la ville de Campo Grande (État du Mato Grosso do Sul). Fils de João Wenceslau Barros, contremaître dans la région, Manoel déménage à Corumbá, dans le Pantanal de l'État du Mato Grosso do Sul, où il passe son enfance. Durant ses dernières années, le poète vivait dans la ville de Campo Grande, où il vivait une vie recluse aux côtés de son épouse. Manoel de Barros occupait le siège numéro 1 de l'Académie des lettres du Mato Grosso do Sul.

¹⁵⁶ Le Ramasseur

Un homme ramassait des clous sur le sol.
Il les rencontrait couchés sur leur longueur,
ou de côté, ou recroquevillés sur le sol
Jamais sur la pointe
Ainsi ils ne percent plus – pensait l'homme.
Ils n'exercent plus la fonction de clouer
Ils sont patrimoines inutiles de l'humanité.
Ils ont gagné le privilège de l'abandon.

Il n'est pas nécessaire au poète d'avoir gardé les clous, qu'il nomme de patrimoine inutile de l'humanité. En se référant au privilège de l'abandon et à la qualité de l'inutile, le poète provoque un changement de regard, une re-signification de valeurs pour l'objet clou et pour le ramasseur. À partir de la relation construite entre eux – homme/patrimoine/société –, il attribue un sens poétique et moral à la souveraineté d'être plus que d'avoir. Peu importe qu'ils ne clouent plus, c'est justement pour cette raison que l'imaginateur muséal travaille à l'élaboration de sens pour les choses. L'exemple du ramasseur nous sert à montrer comment se constitue l'imagination muséale selon Mário Chagas, l'auteur de ce concept. Cependant, Manoel de Barros n'est pas un idéologue de la nation ; le poète est bien plus préoccupé par les mémoires inventées, plus proche des projets qui patrimonialisent la nature et des personnes communes. Il veut monumentaliser le rien, et son imagination muséale porte sur la vie quotidienne, les formes joueuses d'être plus que d'avoir. Cet autre poème de Manoel de Barros, du *Livro do Nada (Livre du rien)*, porte sur les insectes et les choses pauvres du sol.

Venho de nobres que empobreceram.
 Restou-me por fortuna a soberbia.
 Com esta doença de grandezas:
 Hei de monumentar o insetos!
 (Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
 pés dos seus discípulos.
 São Francisco monumentou as aves.
 Vieira, os peixes.
 Shakespeare, o Amor, a Dúvida, os tolos.
 Charles Chaplin monumentou os vagabundos).
 Com esta mania de grandeza:
 Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho (BARROS,
 1996, p. 61)¹⁵⁷.

L'homme passait le jour entier occupé à cette fonction de ramasser des clous rouillés.

Je crois que cette tâche lui donnait un certain état.

L'état des personnes qui s'embellissent de fripes.

Ramasser des choses inutiles garantie la souveraineté de l'Être.

Garantit la souveraineté d'Être plus que d'Avoir.

[Traduit par nos soins].

¹⁵⁷ Je viens de nobles qui se sont appauvris.

Il m'est resté pour fortune la superbe.

Avec cette maladie des grandeurs :

Il me faut ériger en monument les insectes !

(Christ a érigé en monument l'Humilité lorsqu'il a baisé les

pieds de ses disciples.

Saint François a érigé en monument les oiseaux.

Vieira, les poissons.

Shakespeare, l'Amour, le Doute, les sots.

Charles Chaplin a érigé en monument les vagabonds).

Myrian Sepúlveda dos Santos présente la recherche de Mário Chagas de la forme suivante :

L'objectif central de l'œuvre est de comprendre l'imagination muséale de Gustavo Barroso, de Gilberto Freyre et de Darcy Ribeiro. Mário Chagas nous montre que ces penseurs, capables d'offrir à la nation de puissantes interprétations sur les appartenances et les éloignements de cette dernière, ont allié leurs récits aux tâches des muséologues. Pour cet auteur, la collecte de collections au sein d'une institution, qu'elle soit celle d'un ramasseur de clous, ou celle d'idéologues de la nation, représente la réinvention de l'objet dans un champ ouvert aux possibilités [traduit par nos soins]¹⁵⁸.

3.2 IMAGINATION MUSÉALE AU BRÉSIL

Mário Chagas commence la justification de son concept d'imagination muséale en présentant l'énigme du petit chapeau noir. Cette énigme lui a été soumise par son plus jeune fils, quand ce dernier lui a rapporté qu'il *aimerait garder... pour toujours... pour ne pas oublier*, cet objet (le chapeau de la cérémonie de la remise des diplômes de la petite école de musique) en relation avec l'école de musique. À partir du désir exprimé par son fils, Mário Chagas annonce que cette énigme lui avait montré que dès la plus tendre enfance, avant même les premières lettres et les premiers nombres, « [...] se consolide dans les personnes la notion que les images et les choses concrètes peuvent être instruments de médiation ou points de fixation de la mémoire, des émotions, des sensations, des pensées et des intuitions » (Chagas, 2003, p. 16)¹⁵⁹. Les enfants possèdent une puissante imagination créative, capable de mettre en relation un objet avec un souvenir, afin d'en éviter l'oubli. Et, c'est de cette imagination créative, capable de sélectionner ce qu'il faut garder et ce qu'il faut détruire, que nous traitons dans ce chapitre.

Avec ma manie des grandeurs :

Il me faut ériger en monument les pauvres choses du sol souillées de rosée.

[Traduit par nos soins].

¹⁵⁸ M. S. dos Santos, « A imaginação museal : apresentação », in *Revista Mosaico*. Disponible sur : www.cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=resenha/imagina%C3%A7%C3%A3o-museal-apresenta%C3%A7%C3%A3o. (Page consultée le 14/01/2015)

¹⁵⁹ Traduit par nos soins.

Nous cherchons à comprendre de quelle manière différents acteurs, intellectuels et artistes, à Fortaleza, au milieu du XX^{ème} siècle, ont mobilisé leurs imaginations créatrices pour attribuer un sens aux choses, aux pièces artistiques qui viendraient former le musée d'art de l'université fédérale du Ceará (MAUC). Quelles étaient les images ? Quelles étaient les perspectives de préservation de ces acteurs ? Quelles ont été les émotions mobilisées pour réunir les objets, en les collectant, les sélectionnant, les gardant, les conservant, en montant des récits pour faire de cet espace un lieu de mémoire ?

Lieu de mémoire est un concept élaboré par Pierre Nora à partir de l'organisation de la collection *Lieux de mémoire*, publiée entre 1984 et 1992. Pierre Nora présente *la problématique des lieux* à partir d'une analyse de la confrontation entre histoire et mémoire. Selon lui, la mémoire et l'histoire sont loin d'être considérées synonymes. La mémoire est plus liée à la vie, aux récits spontanés, à la dialectique entre souvenirs et oublis. L'histoire serait la représentation et la problématisation du passé. Ainsi, selon Pierre Nora, les lieux de mémoire sont ceux faits d'histoire-mémoire, les musées, les archives, les bibliothèques, les dates commémoratives, tous les lieux qui sont constamment activés au travers de rituels et d'activation des souvenirs. De cette manière, ils s'inscrivent comme lieux de mémoire pour se différencier singulièrement des mémoires spontanées, part de la vie quotidienne, mais qui ne sont pas protégées par le devoir de mémoire et par l'accumulation de supports de mémoire réunis dans la modernité. Cette accumulation de vestiges, de restes, est sélectionnée, et au travers des rituels, ils sont mis au service de la nation. Ainsi, selon Pierre Nora (1984), jusqu'au moment où l'on travaillait pour entretenir ces mémoires (en référence à la consolidation de la République des Lettres, par exemple), il n'y avait pas de nécessité d'étudier les lieux de mémoire. Mais, lorsque ces histoires-mémoires commencent à être remises en question par la propre histoire – qui à partir de l'École des Annales revendique de nouvelles approches, de nouveaux langages et de nouveaux objets –, la possibilité d'étudier l'histoire de l'histoire de la nation au travers des lieux de mémoires a été mise en pratique. C'est dans ce parcours que s'inscrit l'histoire des musées et du patrimoine, et c'est en lui que les personnes développent et pratiquent la volonté de mémoire, par l'imagination muséale ou patrimoniale.

Dans ce contexte de réflexion au sujet de la volonté de mémoire, du devoir de mémoire et du droit à la mémoire, en dialogue avec la production historiographique qui cherchait à comprendre les mécanismes et les discours proposés pour légitimer les nations par

l'invention des traditions – et les musées sont conçus comme faisant partie des projets de formation d'identité nationale dans la modernité –, le muséologue Mário Chagas développe une recherche, en réalisant une analyse sur la vision muséologique de Mário de Andrade entre les années 1917 (année de ses débuts littéraires) et 1945 (année de sa mort). Lors de cette recherche, Mário Chagas n'avait pas encore développé le concept d'imagination muséale, mais, selon lui :

Déjà à cette époque, mon intérêt pour comprendre comment certains intellectuels brésiliens, sans formation spécifique dans le champ des musées, sans un entraînement spécifique et systématique dans l'office muséologique, perçoivent, pensent et pratiquent la muséologie. Parmi ces intellectuels, on trouve : Paulo Duarte, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Lúcio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Aloísio Magalhães, Roquette Pinto, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro, Edgar Sússekind de Mendonça et bien d'autres encore. *A posteriori*, dans une recherche à caractère exploratoire, j'ai cherché à examiner la représentation des thèmes musée, mémoire et collection dans les écrits de João Cabral de Melo Neto (*Museu de Tudo* et *Museu de Tudo e depois*), Mário de Andrade (*Macunaíma* et *O Banquete*), Carlos Drummond de Andrade (*Reunião : 10 livros de poesia*), Cecília Meireles (*Mar Absoluto e outros poemas* et *Retrato Natural*), Wislawa Szymborska (poèmes réunis dans le livre *Quatro Poetas poloneses*), Italo Calvino (*Palomar* et *Les Villes invisibles*) et Charles Kiefer (*Museu de Coisas Insignificantes*). De manière explicite, j'avais le désir de dresser des ponts, d'ouvrir portes et fenêtres, augmenter les vases communicants entre les savoir-faire muséologiques et les autres savoir-faire (Chagas, 2003, p. 20-21)¹⁶⁰.

Há uma gota de sangue em cada museu (2006)¹⁶¹ vient d'un poème de Mário de Andrade intitulé *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917)¹⁶². Pour trouver les indices d'une optique muséologique dans la production de Mário de Andrade, Chagas a dû croiser différentes sources, car les pratiques muséologiques n'étaient pas explicites. Selon Emerson Dionísio Oliveira,

¹⁶⁰ Traduit par nos soins.

¹⁶¹ Titre de l'un des ouvrages de Mário Chagas, que l'on pourrait en français par : *Il y une goutte de sang dans chaque musée*.

¹⁶² Que l'on pourrait traduire en français par : *Il y a une goutte de sang dans chaque poème*.

Si l'entreprise peut paraître simple, ce serait seulement par méconnaissance de l'observateur quant au risque constant de tomber dans des simplifications et des choix arbitraires, dont le sens répéterait à peine des lieux-communs dans les analyses de la production de Mário de Andrade. De cette manière, Chagas nous offre une analyse transversale et créative de Mário de Andrade, un intellectuel préoccupé, depuis les années 1920, à tracer les jalons d'une politique de conservation du patrimoine culturel brésilien (Oliveira, 2008, p. 122)¹⁶³.

Mário de Andrade a été un intellectuel marqué par la Semaine d'art moderne de 1922. Cet événement s'est déroulé dans la ville de São Paulo, et est jusqu'à aujourd'hui considéré comme un rite de passage de l'art moderne brésilien, auquel est aussi associé le *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade (1928). Ces deux personnages vont produire des réflexions au sujet de la culture brésilienne au travers de projets de décolonisation. 1922 est l'année du centenaire de l'indépendance du Brésil ; nombreux sont les acteurs qui ont commémoré cette date, et l'un d'eux est Gustavo Barroso, autre imagineur muséal suivant une ligne différente de celle de Mário de Andrade, et qui a été à la tête de la création du musée historique national. Préoccupé par la nostalgie de l'Empire, Gustavo Barroso pratiquait une histoire qui valorisait les héros de la nation, ce que l'on appelle les figures nationales. Mário de Andrade se souciait des cultures populaires, et a réalisé en 1935, un travail de collecte de manifestations populaires (danses, musiques et objets) durant ce qui est appelé la *Missão Folclórica* (mission folklorique), durant laquelle il a mis en pratique quelques leçons de son premier cours d'ethnographie dispensé par Madame Dina Lévi-Strauss. Selon Chagas (2006), l'auteur de *Macunaíma* défendait que l'État devait financer les missions de collecte sur la culture populaire, en même temps qu'il cherchait à *redécouvrir* le Brésil. Il défendait l'accès à la culture et à l'éducation, et ses projets dialoguaient avec des propositions qui se référaient à la construction d'une identité nationale, au service des intérêts de la nation. Durant la période où Getúlio Vargas était président du Brésil, bien que la proposition de l'intellectuel n'ait pas été incorporée par les politiques publiques du patrimoine, Mário Chagas explique comment l'État a utilisé les thèses de Mário de Andrade.

¹⁶³ Traduit par nos soins.

Mário de Andrade défendait la proposition d'un *musée de reproductions*, car il croyait qu'avec les reproductions, les personnes les plus distantes des centres culturels auraient accès à l'art. Son projet ne fut pas approuvé. Une autre proposition élaborée durant la période à laquelle il a participé au département de culture de la ville de São Paulo (entre 1934 et 1937) n'a pas non plus vu le jour. C'était le musée du mot (*Museu da Palavra*), qui présentait une notion élargie de ce qu'était le patrimoine. Au-delà de sa participation au sein du département de culture de la ville de São Paulo, Chagas (2006) analyse quatre documents emblématiques en relation avec Mário de Andrade : le pré-projet de la formation du service du patrimoine artistique national (SPAN) de 1936 ; sa lettre à Rodrigo Melo Franco de Andrade datée de septembre de la même année ; une autre lettre de Mário de Andrade adressée à Paulo Duarte, qui visait à appuyer la campagne « contre le vandalisme et l'extermination » (« *Contra o Vandalismo e o Extermínio* ») promue par Paulo Duarte en 1938 ; et l'article « *Museus Populares* » (« Musées populaires »), publié dans le périodique *Problemas* en 1938 (Oliveira, 2008).

Pour Mário de Andrade, il devrait y avoir des musées centraux, se concentrant sur les lignes de pensée de l'État national en faveur de la préservation. Ces lignes ont été pensées en quatre livres de préservation : archéologique et ethnographique, historique, des beaux-arts, ainsi que des arts appliqués et de la technologie industrielle. Ces musées centraux garderaient les collections représentatives de la nation. Et, il y aurait aussi les musées municipaux, qui seraient des collections de tout, présentant la diversité de l'identité régionale. Le pré-projet n'a pas été approuvé, et bien que la proposition d'inclure l'ethnographie comme forme de registre du patrimoine culturelle était novatrice pour l'année 1936, les classifications divisées en quatre livres de préservation étaient arbitraires, et sont encore aujourd'hui motifs de débats dans le champ patrimonial. Cependant, dans la politique patrimoniale brésilienne, ce qui a prédominé, c'est ladite préservation de *pedra e cal* (de pierre et de chaux)¹⁶⁴, associée à la valorisation prédominante des monuments édifiés. Une autre question importante réside dans le choix de l'histoire comme décideur des biens patrimoniaux qui établissent les héros de la nation et les symboles de l'identité nationale comme axes initiaux des décisions de patrimonialisation de l'Institut du patrimoine historique et artistique national (IPHAN). C'est seulement dans les années 1980 qu'Aluísio Magalhães retrouve un intérêt pour la

¹⁶⁴ C'est-à-dire une préservation qui s'occupe prioritairement de monuments historiques (de constructions).

culture populaire, et protège les premiers biens plus proches des politiques de préservation de ce que l'on appelle le patrimoine immatériel.

Admettre la présence de la goutte de sang dans le musée, signifiait aussi l'accepter en tant qu'arène, comme espace de conflit et de lutte, comme terrain de tradition et de contradiction. L'élargissement dû à cette perspective m'a amené graduellement à regarder, non seulement le littoral des musées (c'est-à-dire son beau profil en contact avec le public), mais aussi le *sertão*, vers les courants de forces et d'idées en mouvement dans ses entrailles. Aussi bien du côté littoral que de celui du *sertão* des musées, il est possible de déceler des aires de litige, des espaces où l'abondance et le vide sont en jeu, ombres, lumières et pénombre, morts et vivants, voix, murmures et silences, mémoires et oublis, pouvoirs et résistances. La permanence de ce jeu est la garantie de la continuité de la vie sociale des musées, traversée par des forces politiques et culturelles diversifiées. Par ce cheminement, j'ai commencé à comprendre les musées comme des microcosmes sociaux, et à partir de là, j'ai commencé à comprendre que de les identifier uniquement comme « lieu de mémoire », les réduit à une expression qui est loin d'embrasser leurs complexités. Il était nécessaire, au minimum, de les considérer en même temps comme scènes de subjectivités et lieux de mémoire, de pouvoir, d'oubli, de résistance, de discours et de silence (Chagas, 2003, p. 20)¹⁶⁵.

Mário Chagas (2003) a relevé le défi d'analyser la production de Gustavo Barroso (1888-1959), Gilberto Freyre (1900-1987) et Darcy Ribeiro (1922-1997). Gustavo Barroso est l'intellectuel responsable pour la création du musée historique national (MHN) en 1922. Il est aussi l'auteur de l'ouvrage *Introdução à Técnica de Museus (Introduction à la technique de musées)*, utilisé au sein du cours de musées sous sa responsabilité durant les années où il a été directeur du MHN (de 1922 à 1959). Les relations entre musée, histoire et nation sont extrêmement fortes dans l'imagination muséale de Gustavo Barroso : le musée serait le pont qui permettrait la médiation avec le passé, perçu du point de vue de la nostalgie. Une nostalgie qui cherchait à rendre éternel le passé en tant qu'héritage de la nation. Sa compréhension de l'histoire du Brésil perçoit une continuité depuis l'Empire et non une rupture. Ainsi, les objets sélectionnés, nombre d'entre eux en relation avec une

¹⁶⁵ Traduit par nos soins.

histoire militaire, seraient les exemples au service de la nation républicaine, faisant partie de façon évolutive de l'histoire du Brésil. Les objets de l'Empire représentaient la nostalgie d'un passé idéalisé, représenté par les figures de la nation. Les héros de l'Empire seraient les bases de la tradition brésilienne, au travers de ces personnages et de faits fondateurs.

Gilberto Freyre manifeste ses premières visions d'imagination muséale lorsqu'il s'intéresse aux jouets. Le jeune homme de la maison de maître avait projeté d'écrire un livre qui n'a jamais vu le jour. Dans sa jeunesse, il a manifesté une vive admiration pour l'anthropologue germano-américain Franz Boas (1858-1942), de qui il a appris les arguments fondateurs de son imagination muséale qui, associée aux différents musées qu'il a eu l'opportunité de visiter, l'ont mené à choisir le musée de l'Homme de Paris comme modèle. Cependant, son imagination muséale ne se fonde pas dans la perspective de penser un musée de l'autre. Sa triade se base sur les relations : musée, tradition et région. Le défenseur du *Manifesto Regionalista* (*Manifeste régionaliste*) cultivait aussi une nostalgie, une peur de la perte des traditions qui circonscrivaient les modes de vie des temps de la maison de maître ; par exemple, les modes de manger et de jouer, racines de la tradition du *Nordeste*. Son imagination muséale a été l'inspiration pour la création du musée de l'Homme du *Nordeste* en 1979, ainsi que pour la création du musée de l'État du Pernambouc durant la première moitié du XX^{ème} siècle, au travers de l'inspection régionale des monuments nationaux (*Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais*), dirigée par Annibal Fernandes, qui faisait partie du même réseau de collaboration de Gilberto Freyre. Le jouet et les joueurs, présents dans les manifestations populaires telles que le *boi*, le *pastoril* et le *maracatu*, étaient au centre des intérêts de Gilberto Freyre et ces biens méritaient d'être préservés. Ils sont aujourd'hui considérés comme patrimoines immatériels. Gilberto Freyre voulait un musée qui montre des marmites en terre cuite, il était plus intéressé par une histoire du quotidien.

À la différence de Gilberto Freyre. Darcy Ribeiro a été horrifié par le musée de l'Homme de Paris, car il croyait en un musée capable de briser les préjugés et non de les renforcer. De cette manière, son imagination muséale est définie par Mário Chagas au travers de la triade musée/ethnie/culture, et est en dialogue avec le présent, convaincue du rôle éducateur du musée et dans sa capacité à construire de nouvelles relations avec la culture. Selon Mário Chagas (2003), Darcy Ribeiro met un point d'honneur à relater sa déconvenue avec le récit ethnocentrique qu'il a observé au musée de l'Homme de Paris.

En une autre occasion, il relate la désagréable querelle qu'il a eue dans ce musée. Mário Chagas conte que Darcy Ribeiro avait amené deux cents photographies des archives brésiliennes à des fins de donation. Il avait aussi sollicité quelques reproductions photographiques de vêtements cérémoniels du peuple Tupinamba datant de 1500 que ce musée avait en sa possession. Le réceptionniste lui remis en main les trois photographies sollicitées avec la facture pour ce procédé. Après ce geste, Darcy Ribeiro récupéra ces deux cents photographies, prit les trois qu'il avait sollicitées, paya la facture et s'en alla.

Le musée de l'Indien (Museu do Índio), à Rio de Janeiro, a été idéalisé par Darcy Ribeiro pour devenir un musée qui présente les ressemblances avec les cultures non indigènes et la diversité des cultures indigènes. En accord avec cette perspective critique, le musée de l'Indien réalise aujourd'hui des projets en collaboration avec les peuples indigènes : documentation copartagée, expositions collaboratives, recherches et production de matériels didactiques de langues indigènes, grammaires et littérature. Un musée du présent en dialogue avec le présent, un musée de la cause indigène, pour la cause indigène.

3.3 LE MAUC, UN MUSÉE PLURIEL

Depuis au moins la fin des années 1950 et le début des années 1960, la vie artistique et intellectuelle brésilienne était expressive, mais limitée à des circuits relativement restreints, ce qui a commencé à changer avec l'avancée du processus de modernisation. De nouvelles relations sociales étaient amenées par l'industrialisation et l'urbanisation croissantes, côtoyant des formes de sociabilité non capitalistes, bien qu'intégrées au système, constituant un certain développement économique et social entaché d'inégalités, où le « progrès » serait structurellement indissociable du « retard », et où le « moderne » se combine avec « l'archaïque » dans un enchevêtrement qui aura des conséquences aussi au niveau de l'art et de la culture.

[...] Dans la seconde moitié du [XX^{ème}] siècle, la tradition de relation des artistes avec l'État s'est maintenue en partie. Ils lui prêtaient service, souvent dans la condition de fonctionnaire, dépendants des injonctions politiques et idéologiques. Une tendance contraire s'est développée – dans le service public et dans l'initiative privée – avec la professionnalisation des carrières relativement autonomes de l'État. Dans les universités, dans les professions libérales, dans les entreprises et dans le monde des arts, du spectacle et de la

publicité, bref, dans les milieux intellectuels en général, des règles se sont constituées pour arbitrer les conduites et les disputes, avec des droits et des devoirs légalement reconnus, en parallèle avec le traditionnel échange de faveurs, pratique héritée d'une société à caractéristiques précapitalistes. En d'autres termes : d'une certaine manière, durant cette période, la constitution d'une sphère publique dans la société brésilienne a avancé, qui a engagé l'institutionnalisation des milieux artistiques et intellectuels, même si ce processus a, de manière contradictoire, côtoyé le régime militaire entre 1964 et 1985 (Ridenti, 2014, p. 233-239)¹⁶⁶.

Marcelo Ridenti a publié un article dans le livre organisé par l'historien Daniel Araújo Reis (2014), une publication organisée pour les cinquante ans du coup d'État militaire au Brésil. Son article traite des aspects de la culture lors de cette période, en présentant historiquement le déroulement des expériences. Marcelo Ridenti tisse sa trame en abordant depuis les aspects en relation au réseau de collaborateurs du monde l'art aux changements dans les aspects professionnels au sujet de la formation tant du public en général que des professionnels de ces mondes, les mettant en relation avec l'augmentation des opportunités, la diminution des indices d'analphabétisme et la création de nombreuses universités, comme ce fut le cas de l'université fédérale du Ceará et de la création du MAUC, qui s'insère dans ce projet développementaliste. Son texte a renforcé notre perception du fait que *les temps d'exil*, abordés dans le chapitre précédent, intègrent les vagues migratoires et reflètent la situation de nombreux artistes, qui ont chanté les louanges de leur départ et ont exalté la nostalgie des campagnes et de l'intérieur du pays. Comme nous l'avons vu antérieurement, avec l'amplitude de l'accès aux moyens de communication, principalement par la télévision, les artistes de cette période étaient désireux d'apparaître sur les vidéocassettes, les magazines super-colorés, les ondes de radio, et bien sûr, à la télévision, comme le suggère les paroles de la chanson d'Ednardo et d'Augusto Pontes.

Déjà dans *les temps d'intrigues*, le premier chapitre de cette thèse, nous avons vu que de nombreux acteurs ont été impliqués, mais cela n'est pas une singularité du MAUC, car les collaborateurs des mondes de l'art, accaparés par la tâche de monter et d'occuper un musée – que ce soit en tant que fonctionnaire ou en tant qu'artiste –, avaient besoin de

¹⁶⁶ Traduit par nos soins.

dialoguer avec les changements provoqués par les projets de qualification professionnelle. Les curateurs, par exemple, se sont intégrés et sont devenus auteurs d'exposition dans ce récit sur l'histoire de l'art au Brésil de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

En ce sens, les temps d'imagination n'avaient pas été présentés jusqu'ici, afin que nous puissions maintenant analyser en détail la trajectoire de chacun de ces acteurs qui font partie de ces temps des réseaux de collaborateurs mêlés à la création du MAUC. Notre proposition veut présenter la pluralité, dans la perspective que ces collaborateurs, qui étaient insérés dans des mouvements artistiques avant même la création du MAUC, qui montaient des expositions, sélectionnaient des œuvres, organisaient des discussions sur la critique et l'histoire de l'art, étaient conscients qu'une institution comme un musée d'art intègre un réseau de collaborateurs des mondes de l'art. Pour cette raison, ils étaient désireux de l'accroître à Fortaleza. Imaginer le MAUC faisait partie des rencontres entre les artistes et les intellectuels qui participaient de ce dialogue.

Peut-être que le *nid de frelons* est ce lieu qui n'a pas adhéré complètement aux transformations proposées par le XX^{ème} siècle, principalement au sujet du musée comme faisant partie des mondes du spectacle, et de la singularité des spécialisations professionnelles. Aujourd'hui encore, au MAUC, le directeur du musée articule la programmation des expositions, travaille aux montages, réalise des actions de formation auprès des boursiers, reçoit le public visiteur (comme les groupes d'étudiants universitaires), et, en outre, s'intéresse de près aux archives de la mémoire de l'institution. Le photographe, Pedro Humberto fait les photographies de vue d'exposition et développe un travail qui se consacre, au long des dernières années, à construire des concepts, des interprétations sur les expositions et sur le regard du public. Tout comme le directeur, il reçoit aussi les visiteurs, les groupes des écoles, réalise une médiation, travaille au montage et au projet de digitalisation des collections et de la documentation. Ces dernières années, principalement à partir des années 1990, le MAUC est touché par une diminution d'employés, et il n'a jamais récupéré, en nombre, ses fonctionnaires. Afin de réaliser leurs activités, les employés doivent négocier des questions qui vont de la peinture des murs jusqu'à qui seront les collaborateurs pour réaliser les tâches les plus diverses. Ainsi, le MAUC a dû réinventer son projet moderne, faisant qu'un projet plus collaboratif soit imaginé, où les tâches sont moins spécialisées et plus partagées, se rapprochant de la communauté universitaire, des professeurs et de la population de la ville en général.

Même en considérant les efforts des différents acteurs en différentes époques du MAUC, nous avons choisi quelques aspects pour faire ressortir et nommer, en tant qu'imagination muséale, les activités de chacun des acteurs sélectionnés : Antônio Bandeira, Lívio Xavier Júnior, Estrigas, Antônio Martins Filho, Jean-Pierre Chabloz, Maria Baratta, Heloysa Juaçaba, Pedro Eymar et Sérvulo Esmeraldo. Nous avons choisi ces acteurs pour le fait qu'ils sont, dans leur grande majorité, plus proche de la période de formation du MAUC. Il y a certainement d'autres temps et d'autres personnages, mais en prenant en compte certains aspects de l'imagination créatrice en relation avec le langage poétique des choses, nous ne prétendons pas épuiser les possibilités d'analyse ; au contraire, nous ouvrons de nouvelles possibilités pour de nouvelles recherches, qui incluent l'intérêt pour ces personnages et leur habilité à opérer avec des objets tridimensionnels, construisant des relations sensibles entre ces choses et la réalité dans laquelle nous vivons. Les *Temps* présentés ici sont nombreux, cela va des temps des histoires de vie de chacun d'entre eux, de la durée de ces trajectoires en relation avec la trajectoire du MAUC, aux temps des choses travaillés par ces personnages et de la manière dont ces choses nous en disent à propos du profil de ce musée. Ce sont des temps de sensibilités historiques, de celles mobilisées pour composer des mémoires, des patrimoines. Allons à la rencontre de ces sensibilités historiques.

3.3.1 ANTÔNIO BANDEIRA : MUSÉE, CREUSET, COSMOPOLITE

Antônio Bandeira est né et a été élevé dans la capitale du Ceará. Il est fils d'un métallurgiste. Son père, Sabino Bandeira, était propriétaire d'une petite forge. Le jeune Antônio paraissait ne pas avoir l'habilité requise pour prendre la relève de l'office de son père. Sa mère nota qu'il s'intéressait au dessin et contracta les services de Madame Mundica pour lui donner ses premières leçons d'art. Il apprit à réaliser des reproductions d'œuvres d'art à partir de l'observation de peintures d'artistes reconnus internationalement reproduites sur des cartes postales. Aurait-il été une singularité du musée de reproductions de Mário Andrade, si ce dernier avait vu le jour ? Bandeira était en train de dessiner sur le pas de sa porte, dans la rue Princesa Isabel, lorsqu'il fut invité par un groupe de personnes à le suivre au Morro do Moinho, afin de pratiquer la peinture à l'air libre. Là, Bandeira a peint un tableau représentant le Morro do Moinho, lieu de mémoire des arts et des artistes de la première moitié du XX^{ème} siècle. Ce groupe qui a invité le jeune à le suivre était composé des gens de la SCAP, qui après cette première

invitation, ont accepté Bandeira comme l'un de ses membres actifs, participant des réunions et aussi du Salon d'Avril.

Antônio Bandeira est donc né à Fortaleza en 1922, et il est mort à Paris en 1967, à l'âge de 45 ans. Bandeira a été convié à participer au processus de formation du MAUC, y contribuant avec son savoir-faire artistique et son expérience à l'étranger, dans une capitale des musées qu'est Paris. Comme partie de la construction de sa participation dans les mondes de l'art à Fortaleza, nous notons que Bandeira a été un important interlocuteur d'Antônio Martins Filho, le premier président de l'université fédérale du Ceará. Le fait de résider à Paris, à cette époque, apportait un crédit important pour que ses opinions soient considérées sérieusement au moment de créer un musée d'art dans la ville. Ainsi, son point de vue, chaque fois qu'il était explicité, était aussi responsable pour la formation d'opinion, un éducateur des sens qui, selon Peter Gay (1988), est aussi responsable pour présenter au public les outils émotionnels qui peuvent être travaillés dans la délectation des œuvres d'art. Bandeira savait aussi agir sur les sentiments des personnes, en tissant des compétences locales pour la lecture d'œuvres d'art, les comparant avec n'importe quelle personne de villes comme Londres, Paris, São Paulo ou Rio de Janeiro. De cette manière, les sens étaient rendus disponibles pour la réception de son œuvre, préparant le corps et le cœur, engendrant de nouveaux comportements culturels dans la ville (Ruoso, 2013).

Depuis son enfance, des éléments du paysage vont réveiller en lui la conscience de son tempérament enflammé. « Enfance passé à tourner autour d'un arbre, c'était un solide flamboyant rouge sombre et jaune. » Les fins d'après-midi avec leurs crépuscules, « comme ceux qui avaient l'habitude d'apparaître par ici au mois de juillet », ont donné à Bandeira l'échelle murale et l'expression dynamique de ses formes. Mais le paysage le plus fécond, celui qui arrive à fusionner le plus grand spectacle des mutations de la forme et des couleurs mues par le mouvement dense et rythmique des gestes affectifs, sur le sol de terre brûlée, sous un toit de tuiles chargées de tisons de la fournaise, où triomphent les rayons de lumière solaire et l'explosion des étincelles des métaux polis à l'émeri, a été sans aucun doute la forge de son père. Bandeira prend le creuset, élément central de sa pensée plastique et de son tempérament

enflammé transformateur, comme « recette psycho-plastico-poétique » (Eymar, 2012, p. 10)¹⁶⁷.

Pedro Eymar décrit avec une richesse de détails le paysage de l'imagination muséale de Bandeira, tissée par la capacité affective de garder des images de la vie quotidienne de la ville. Sa première sensibilité poétique pour les choses peut être identifiée dans ce souvenir sur l'importance de l'arbre dans la mémoire de la ville. Bandeira aurait lamenté le jour où le flamboyant, qui allait être transformé en tableau, a été retiré du paysage, pour que l'on installe un mur à sa place, propre à ces forteresses dans une Fortaleza apeurée, morcelée par des clôtures urbaines. Il a alors élaboré un roman pour essayer d'éterniser ses relations enfantines avec l'arbre de la rue de sa maison, et parce qu'il ne s'était pas conformé avec l'absence, il transforma le flamboyant en mémoire. Il a écrit dans son manuscrit, en présentation de son livre : « Je tiens à dire que le livre est né de la mort de l'arbre [...] ils ont dérobé mon flamboyant, et m'ont donné un livre » (Bandeira *apud*. Coutinho, 2014). Bandeira apparaît savoir que cet *Arbre de l'enfance* (*Árvore da Infância*), titre de son livre non publié jusqu'à aujourd'hui, peut être perçu comme le lieu symbolique de mémoires, mis sous tension par des souvenirs et des oublis, et qui doit être ritualisé pour devenir patrimoine.

Flamboyant est un mot d'origine française qui veut dire « qui jette (en brûlant) des flammes claires et intermittentes. [Au figuré, il signifie] qui a la teinte rougeoyante du feu.¹⁶⁸ » Ce nom a été donné à cet arbre en raison de la couleur de ses fleurs, d'un rouge intense. Les images du feu, de ce qui brûle, de la qualité de fusion, des étincelles projetées par les métaux, des lumières de la ville, sont des éléments imagétiques de sa vie quotidienne, transformée en matériel de travail pour sa peinture. Bandeira était maître dans l'art de manipuler les objets du quotidien. Il les détournait de leur fonction originale et les transformait en poétique, construisant d'autres poétiques avec ses souvenirs. Le creuset que Bandeira a gardé de son père et qu'il a transporté avec lui, n'a pas de matérialité physique ; c'est un objet auquel il a attribué une nouvelle signification dans son usage, le transformant en outil de travail artistique. Bandeira a réalisé un processus de muséalisation du creuset de son père, comme objet capable de lui faire produire des

¹⁶⁷ Traduit par nos soins.

¹⁶⁸ Disponible sur : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/flamboyant>. (Page consultée le 28/01/2015)

interprétations du monde, de la vie, de ses voyages, de sa ville brûlée par le soleil, des gens de Fortaleza.

Le creuset est l'objet le plus évoqué par Bandeira. L'artiste l'a inséré dans sa vie et dans son savoir-faire artistique. Il va au-delà de la métaphore ; il est la marque de l'expérience de travail du père, ouvrier qui possédait l'habileté de transformer l'état de la matière et de contrôler la chaleur. Le creuset est présent dans la poésie, dans les entretiens, dans les photographies, dans le scénario du film. C'est le creuset de fer et de bronze, c'est le creuset des races¹⁶⁹, creuset d'affects, d'une ville que Bandeira percevait comme cosmopolite. En ce sens, il a écrit un scénario pour son film autobiographique, *O colecionador de crepúsculos (Le collectionneur de crépuscules)* :

Pour encore parler de creuset, je crois qu'en fusionnant hommes et animaux, villes, trains, navires, arbres et détritiques, et en agitant le tout convenablement comme pour le disque de Newton, on pourrait réussir à avoir une confusion ou une recette psycho-plastique poétique qui n'est rien et qui est tout (Bandeira *apud* Estrigas, 2001, p. 46)¹⁷⁰.

La notion de creuset, pour Bandeira, n'est pas exactement la même que celle dont va se servir le gouvernement fédéral brésilien, ce dernier va tenter de forger une identité nationale brésilienne qui rende homogène et efface les marques singulières des différentes cultures qui peuplent ce territoire défini comme étant le Brésil. Le musée-creuset aurait-il le pouvoir de transformer la lumière ou d'à peine décomposer ses différentes couleurs ? Ou aurait-il le pouvoir de duper, causant des confusions dans les sens ? Ce lieu de mémoire s'engagerait-il à présenter l'hétérogénéité ou forgerait-il l'homogénéité ? Dans le cas de la fabrique du patrimoine culturel au musée, la lumière n'est pas naturelle, elle est projetée. Ce blanc total, qui contient toutes les hétérogénéités, n'est pas possible.

¹⁶⁹ Historicisons le concept de creuset des races, diffusé au Brésil à partir de l'œuvre de Gilberto Freyre, et qui fait partie du processus de formation d'une identité nationale basée sur la diversité ethnique au Brésil. Ce concept tire ses origines des États-Unis d'Amérique, où Gilberto Freyre avait été élève de Franz Boas. Au début du XX^{ème} siècle, l'écrivain juif Israel Zangwill (fils d'immigrants russes né à Londres) a intitulé une pièce de théâtre du terme « *melting-pot* ». Cette pièce a été mise en scène à New York en 1908. C'est une pièce dramatique sur l'acceptation des immigrants en tant qu'américains dans le creuset de Dieu, le grand *melting-pot* se réaliserait lorsque toutes les races européennes fusionneraient et seraient affinées (Burke, 2009, p. 47). Pour approfondir la notion de creuset des races et de la construction de l'identité nationale brésilienne ancrée dans le « mythe des trois races », on peut consulter les travaux de Schwarcz (2012 ; 2013).

¹⁷⁰ Traduit par nos soins.

Ainsi, dépendant des sensations de celui qui projette la lumière, certaines couleurs seront reflétées et d'autres seront absorbées. Bandeira reflète une ville brûlée par le soleil, faite avec le creuset que son père lui a offert. En même temps, avec sa lumière, il projette la volonté de garantir un lieu de mémoire des arts, qui construit des ponts entre sa ville et le monde (Ruoso, 2013).

3.3.2 LÍVIO XAVIER JÚNIOR : MUSÉE, PROFESSIONNEL, MODERNE

Lívio Xavier Júnior (1925-2014) est né dans la ville de Granja, située dans le nord-est de l'État du Ceará, à 362 kilomètres de Fortaleza, près de la ville de Camocim, ville où est né Raimundo Cela. Granja est considérée la localité de l'un des peuplements les plus anciens du Ceará, et elle a été occupée par des missions jésuites qui prétendaient catéchiser les peuples indigènes qui peuplaient ces terres : les Tabajara, les Tapuio, les Conasu et les Tremembé. À cette fin, il fallait y établir une population et un temple de prières. De ce peuplement est né le village, devenu ensuite ville. Lívio Xavier Júnior est le neveu de Lívio Barreto Xavier (1900-1988), journaliste et traducteur brésilien proche du critique d'art Mário Pedrosa (1900-1981). Cet oncle fonda la ligue communiste internationaliste au Brésil, liée à l'Opposition de gauche internationale dirigée par Léon Trotski (1879-1940). Lívio Xavier Júnior est le fils du couple formé par Elisa Barreto et Ignácio Xavier. Ce dernier était un important commerçant de la région et était connu en tant que *coronel*.

Durant sa jeunesse, Lívio Xavier Júnior a migré à Rio de Janeiro, où il a étudié le droit. Avant cela, il a habité dans la ville de Fortaleza pour étudier à l'Escola de Comércio (l'École de Commerce) afin de préparer le baccalauréat. Il a maintenu une correspondance épistolaire¹⁷¹ avec ses parents durant ces périodes. Cette correspondance indique qu'il est resté à Fortaleza de 1948 à 1950, et à Rio de Janeiro entre 1952 et 1957. Dans ces lettres, on peut noter des conversations au sujet de la réception d'aides financières de la famille, aussi bien sous la forme d'argent que sous la forme de services d'atelier de tailleur et de blanchisserie, par exemple. Elles pointent aussi un réseau de sociabilité de la famille,

¹⁷¹ Les lettres de Lívio Xavier Júnior sont gardées dans les archives particulières de sa famille et m'ont été aimablement cédées à des fins de consultation par ses fils Adriano Tavares Xavier et Isabel Tavares Xavier. Je les remercie, ainsi que José Xavier, au nom de l'Institut José Xavier de Granja, qui m'a envoyé gratuitement le livre contenant les mémoires de la famille. Ces deux ensembles de documents sont considérés comme des sources de cette recherche.

faisant référence aux contacts réalisés entre les membres de sa famille et ses amis. L'oncle, Lívio Barreto Xavier, est une importante référence pour lui. Son nom est cité pour les occasions spéciales, comme par exemple, le moment où il a été admis au baccalauréat et aussi lorsqu'il a déposé sa candidature pour une bourse d'études à l'étranger, rêve caressé par Lívio Xavier Júnior durant toute la période de ses études à Rio de Janeiro, étant particulièrement stimulé et conseillé par son oncle journaliste.

De retour à Fortaleza, en 1960, Lívio Xavier Júnior travaille au sein de l'université fédérale du Ceará, et était attelé au projet de création du MAUC. L'année suivante, une bourse d'études de l'Institut hispanique de culture lui est octroyé, et il poursuit sa formation en muséologie et de critique d'art. On peut dire que son imagination muséale commence à être appréhendée dans la tâche d'élaboration de l'argumentation pour justifier sa candidature à une période d'un an d'études à l'étranger, et aussi dans sa mise à disposition par l'université.

Lívio Xavier Júnior se rend en Espagne à la recherche d'une formation professionnelle. Il voulait étudier la muséologie, car il voulait connaître quelles étaient les règles, ou peut-être, connaître le modèle d'un musée moderne. Ses intérêts, que nous avons déjà évoqués, sont présents dans ses écrits sur ses études, aussi bien en Espagne qu'en France, et dans ses visites techniques réalisées dans les musées durant son séjour en Europe. Nous nous intéressons à comprendre dans quelle mesure la notion de musée moderne se constitue en imagination muséale ; ainsi que les motifs qui nous font considérer l'intérêt pour la professionnalisation comme comprise en tant qu'imagination muséale. Un autre terme qui est associé à l'idée de musée moderne est la notion de programme, car après un certain temps à Paris, Lívio Xavier Júnior sait qu'un musée doit développer un programme. Malgré ses efforts en vue d'une professionnalisation, il ne conclut pas ses études à Paris. Donc, nous ne pouvons pas le nommer en tant que muséologue, ni en tant que conservateur. Maintenant, nous allons faire une analyse des notions de musée moderne et de programme, à partir de cet extrait d'une lettre de Lívio Xavier Júnior adressée à Antônio Martins Filho, datée du 13 octobre 1961 :

Nous avons reçu le projet du plan du musée que Fábio a envoyé à Sérulo [Esmeraldo] afin que nous puissions y donner notre avis. Bien qu'il soit relativement bon, l'absence de certains détails indispensables à un musée, dans notre entendement, compromet totalement le projet. Par exemple, il manque une bibliothèque, un dépôt spécifique pour les gravures, les

diapositifs, les reproductions, une salle de projection de diapositifs et de films, un dépôt pour les céramiques et sculptures populaires qui ne seront jamais toutes exposées en même temps, un dépôt pour les moules, certains détails techniques à propos de la circulation à l'intérieur du bâtiment ; et surtout, le fait que nous trouvons le plus grave, c'est que dans ce projet de Fábio, le musée paraît une maison fermée, et d'une certaine manière, inaccessible au type de public du Ceará, qui n'est pas encore habitué au musée. Nous pensons que les failles du projet viennent sans doute du manque de connaissances de Fábio du programme du musée, programme évidemment embryonnaire, et qui ne pourra être précisé et solidifié que dans un futur assez proche. Dans notre entendement, et ayant en tête ce même programme du musée, lequel ne pourra être déterminé spécifiquement qu'avec un temps d'expérience en commun plus ou moins prolongé, la possibilité de différer, pour un certain temps, la construction du bâtiment définitif, surtout s'il ne répond pas, comme dans le présent projet, dès ses débuts, aux exigences réputées comme indispensables pour un musée moderne, même s'il n'a pas encore un programme totalement défini. Une fois le bâtiment construit, il serait absurde, pour ne pas dire impossible, et surtout illogique, qu'il « s'adapte » pour fonctionner en accord avec le programme du musée. De mon point de vue, le musée, jusqu'à ce que son programme soit solidifié, pourrait fonctionner dans l'actuel bâtiment, en y faisant simplement quelques adaptations, ou dans un autre bâtiment, au cas où l'espace occupée par le collège Sainte-Cécile soit indispensable à la continuation d'autres constructions de l'université. Nous ne savons jusqu'à quel point, ce point de vue va se choquer avec les principes de la présidence sur la nécessité de la construction immédiate du bâtiment. Principes, que nous savons qu'ils doivent exister et qui sont peut-être insurmontables ; si jamais ils sont réellement insurmontables ; le projet, dans notre entendement, devrait être mené jusqu'à ces ultimes conséquences, en ce qui concerne les prévisions, auxquelles un architecte doit toujours avoir en tête en faisant son plan (Xavier Júnior, 1961)¹⁷².

Dans cet extrait de sa lettre, Lívio Xavier Júnior fournit une analyse critique d'un projet de construction du musée proposé par un architecte prénommé Fábio. Pour nous, les

¹⁷² Documentation institutionnelle du MAUC. Correspondances de 1961/1962 entre Lívio Xavier Júnior et Antônio Martins Filho. Lettre du 13 octobre 1961, signée par Lívio Xavier Júnior (lettre de 3 pages).

critiques, réticences et la suggestion de différer le projet, sont en relation avec les exigences d'un musée moderne qui, comme Lívio Xavier Júnior l'explique, dépendraient du programme du musée. C'est un regard sur le MAUC à partir d'un point de vue professionnel, du gestionnaire qui planifie ses actions. Plus qu'une imagination muséale, Lívio Xavier Júnior aborde de manière critique le projet architectural, pour dialoguer avec une pensée muséologique et défendre une gestion muséologique, qui devrait être assurée par l'élaboration du programme du musée¹⁷³.

C'est un musée pensé au-delà des salles d'expositions, considéré comme ayant un caractère plus complexe dans son programme. Par exemple, les projets architecturaux de musées d'Oscar Niemeyer, souvent n'attribuent pas un rôle central au programme. Souvent, le programme devait s'adapter à l'édification du musée, qui était pensé comme un monument par Oscar Niemeyer (Gonçalves, 2010). Au long du XX^{ème} siècle, les musées ont aussi accru les demandes envers le programme, ce qui a exigé des projets architecturaux la prise en compte de la circulation des visiteurs, une bibliothèque, un auditorium, une réserve technique pour garder des objets, des archives de la mémoire institutionnelle, des salles de cours, des salles pour les expositions de longue, moyenne et courte durée, des magasins, en outre d'un programme d'accessibilité. Ainsi, une des caractéristiques des projets architecturaux du Mouvement moderne est une position en faveur de l'interprétation du programme, qui prévoit ainsi la singularité de chaque projet, contrariant la proposition qui envisage qu'il existerait un modèle universel qui serait au service de tous les projets architecturaux selon sa typologie, le musée dans le cas qui nous intéresse (Fischmann, 2003).

3.3.3 ESTRIGAS : MUSÉE, HISTOIRE DE L'ART, CEARÁ

Nilo de Brito Firmeza, plus connu sous le nom d'Estrigas (1919-2014), a été marié à partir de 1951 avec Maria de Castro Firmeza, plus connue sous le nom de Nice (1921-2013). En 1960, ils commencèrent à vivre dans le quartier du Mondumbim à Fortaleza, où ils créèrent le Minimuseu Firmeza (mini-musée Firmeza). Le couple d'artistes s'est rencontré durant les activités, cours et réunions organisés par le SCAP. Nice a été la première femme à faire partie de ce groupe. Estrigas termine ses études en

¹⁷³ Dans la politique muséologique brésilienne, le programme des musées est appelé plan muséologique (*Plano Museológico*). Pour en savoir plus à ce sujet, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de Maria Duarte Cândido (2014).

odontologie en 1947, études suivies sur recommandations de la famille. Estrigas a un penchant pour la lecture, qu'il a acquis dans la bibliothèque de son père, le professeur Hermenegildo Firmeza (1881-1961). Durant ses années à la faculté, il continue ses lectures sur l'histoire de l'art et il se lie d'amitié avec quelques artistes de la *Revista CLÃ* et de la SCAP. C'est à cette époque qu'il décide de participer d'un cours libre de dessin et de peinture. À partir de ce moment, il commence à participer du réseau de coopération des mondes de l'art, dans lequel il a vécu intensément auprès de son épouse Nice. Afin de comprendre un aspect de son imagination muséale – dont une grande partie est présente dans le Minimuseu Firmeza –, examinons un extrait d'un de ses entretiens recueilli par le professeur Gilmar de Carvalho, et publié en 2009 :

Peut-on dire que, de la même manière que le Centre culturel des Beaux-arts et la SCAP, le musée d'art de l'UFC a aussi été un jalon dans l'histoire des arts au Ceará ? Le rôle du musée de l'université a été extrêmement différent en comparaison du rôle de la SCAP et du Centre culturel des Beaux-arts. Si bien que, lorsque le musée d'art de l'université a été fondé, ou même lorsque déjà l'on parlait de la fondation de ce musée, les artistes qui avaient déjà perdu la SCAP et étaient déjà passé par le Centre culturel des Beaux-arts, imaginaient que le musée de l'université allait jouer le même rôle que la SCAP et que le Centre culturel des Beaux-arts ; mais ce fut une illusion. Le musée d'art de l'université n'a pas proposé de s'occuper des artistes d'ici, ni de céder un espace où ces artistes puissent se réunir, où ils puissent suivre des cours ou participer d'ateliers pour travailler. Les artistes n'ont rien obtenu de tout cela de la part de l'université. Donc, il a déçu les artistes jusqu'à un certain point. Jusqu'à un certain point aussi, parce que les artistes d'ici, ceux qui vivaient ici, étaient soumis aux exigences du musée de l'université qui ne voulait exposer que des artistes qui avaient dépassé les limites de l'État du Ceará, qui bénéficiaient d'une reconnaissance en dehors de ce dernier, qu'ils soient des artistes pratiquement consacrés. Dans ce sens, donc, le rôle de l'université a été extrêmement différent du rôle de la SCAP, mais il a été significatif car il a réuni de très bonnes collections, d'un niveau élevé, comme il se proposait à le faire (Estrigas, 2009, p. 57)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Traduit par nos soins.

Cet extrait d'entretien, où Estrigas compare le MAUC aux différents rôles qu'ont exercés la SCAP et le Centre culturel des Beaux-arts, expose différentes questions en relation avec son imagination muséale. En décrivant les différences, et par conséquent les failles du MAUC, Estrigas affirme son point de vue sur l'importance d'un musée d'art dans la ville de Fortaleza. Ces propositions, passées en revue dans cet entretien, ont toutes été mises en pratique dans le musée qu'il a fondé avec son épouse. Le Minimuseu Firmeza, dans le quartier du Mondumbim, est un musée d'action communautaire, dédié à l'histoire de l'art locale, c'est-à-dire un lieu de mémoire de l'histoire de l'art du Ceará. Ce lieu n'est pas celui du MAUC, ce n'était pas la mission du MAUC, et Estrigas a toute cette perspicacité lorsqu'il développe ses arguments dans son analyse. Passons en revue chaque point cité par l'artiste :

- a) **S'occuper des artistes locaux** : lorsque Estrigas décrit son implication avec les artistes de l'époque de la faculté, il est clair qu'il manifeste son intérêt pour l'écoute. Depuis les années 1960, le Minimuseu Firmeza a été un lieu de conversation avec les artistes, mais principalement d'écoute. Ces éléments sont présents dans les deux volumes de son journal intime, intitulé *A arte na dimensão do momento (L'art dans la dimension du moment)*¹⁷⁵ ;
- b) **Un lieu de réunions, de cours et d'ateliers** : c'est l'une des voies qui nous font penser le Minimuseu Firmeza comme un espace communautaire, car il a été le lieu des rencontres, des apprentissages, des échanges, des lectures d'œuvres d'art, de recherches, de production et d'enseignement des arts. Il a conservé cette marque ; il s'est consolidé comme lieu de réception des artistes du Ceará. Pour les plus jeunes, il a été un espace de dialogue et de rapprochement avec des artistes plus connus, un lieu d'entrée dans les mondes de l'art. Pour les artistes plus anciens, il a été un lieu de visite obligatoire. Estrigas était le narrateur qui restait dans le lieu, comme nous explique Walter Benjamin, il était capable de conter les nouveautés sur les routines de la vie artistique quotidienne. Il était aussi élève ; il notait les nouvelles des artistes aventuriers (narrateurs-voyageurs), les consignait, et ensuite les partageait avec les autres visiteurs (Benjamin, 1994) ;
- c) **Valoriser les artistes locaux, créer des opportunités** : le Minimuseu Firmeza a rempli ce rôle d'insertion de nouveaux artistes dans les mondes de l'art local, et ensuite vers d'autres villes et pays, jusqu'à la création du Centre culturel Dragão

¹⁷⁵ Estrigas (1997 ; 2002), volumes 1 et 2.

do Mar (CDMAC) en 1999. Pour devenir artiste, participer des cours et réunions organisés dans ce musée était un rituel de passage, ou participer des cours donnés par Jean-Pierre Chabloz au conservatoire Alberto Nepomuceno ;

- d) **La continuité du SCAP et du Centre culturel des Beaux-arts (CCBA)** : cette continuité revendiquée par Estrigas a sa place dans l'écriture d'une histoire de l'art du Ceará, avec la publication du livre : *A fase renovadora da Arte Cearense (La phase rénovatrice de l'art du Ceará)* en 1983. Le Minimuseu Firmeza, au travers des recherches développées par Estrigas, est devenu une référence en ce qui concerne la construction d'un récit chronologique de l'art élaboré ou se trouvant au Ceará. Estrigas a réuni dans son musée une collection de documents et d'œuvres d'art cherchant à servir ce projet d'études sur la préhistoire, l'art indigène, l'art colonial et les nouvelles directions pour l'art, selon le sommaire de son ouvrage sur l'histoire des arts plastiques au Ceará publié en 1992. En outre de la collection d'œuvres d'art qu'il expose dans son musée-maison, Estrigas a aussi cherché à regrouper une documentation en perpétuelle actualisation, en acquérant des revues, des livres, des catalogues d'art et des archives de journaux locaux et nationaux. Il a réalisé un nombre considérable d'entretiens avec des artistes locaux, en plus de publier des critiques (chroniques) d'art dans des journaux de la ville de Fortaleza.

Estrigas n'a pas seulement imaginé ou remis en question le MAUC, il a aussi mis en pratique les aspects qu'il considérait comme indispensables dans la formation d'un musée d'art, dans sa propre maison-musée, le Minimuseu Firmeza.

3.3.4 ANTÔNIO MARTINS FILHO : MUSÉE, ÉDUCATION, L'UNIVERSEL PAR LE RÉGIONAL

Antônio Martins Filho (1904-2002) est né dans la ville du Crato, dans la région du Cariri dans l'État du Ceará. Il a vécu à Barbalha, Juazeiro do Norte et Iguatu, lorsqu'il était encore enfant. Son grand-père était propriétaire terrien, de la propriété agricole Santa Teresa, et a eu des esclaves. Cette propriété agricole était située entre les villes de Missão Velha et de Barbalha. Son père, Antônio Martins de Jesus, était propriétaire terrien, terres qu'il a petit à petit vendues à la famille, pour devenir ensuite commerçant. Durant la sécheresse de 1915, la famille a connu de nombreuses difficultés,

et a dû trouver refuge dans la ville du Crato. Antônio Martins Filho a connu les *temps d'exil*. Durant cette époque, il a trouvé un emploi de typographe, ensuite, il a vendu de la farine, allant de la ville du Crato à celle de Lavras, pour de là, rejoindre Fortaleza. Ensuite, il a vécu dans la ville de Caxias, dans l'État du Maranhão, où il a exercé la profession de commerçant. Il a été étudiant en droit au Piauí, et ensuite, il est revenu à Fortaleza, où il a travaillé en tant que professeur de droit du commerce au sein de la faculté de droit. Il a lutté, avec différents acteurs, pour créer l'université fédérale du Ceará, université dont il a été le premier président, ainsi que le grand responsable pour la création du MAUC. C'est un bref résumé de sa trajectoire. Antônio Martins Filho a écrit une autobiographie, représentant quatre volumes, divisée en enfance, vie d'adulte I et II, et maturité, publiés par l'université fédérale du Ceará (Martins Filho, 1991 ; 1993 ; 1994a ; 1994b)¹⁷⁶.

Afin de penser les aspects de l'imagination muséale d'Antônio Martins Filho, nous analysons la devise de l'UFC, *O Universal pelo regional (L'Universel par le régional)*, en cherchant à comprendre comment il a été pris en compte dans les actions de la création du MAUC. Précisons qu'Antônio Martins Filho, en tant que premier président de l'université, accepte de relever le défi de créer le premier musée d'art de la ville. Il est nécessaire de mettre en avant que : ce musée était une revendication du réseau de coopération des mondes de l'art local, suggéré avant même la création de l'université. Antônio Martins Filho va être la figure de proue aussi du conservatoire Alberto Nepomuceno, de l'amphithéâtre acoustique et du musée de la maison de José Alencar. Son intérêt pour la littérature, pour la poésie, pour l'art en général, sa sensibilité culturelle alliée à son expérience en tant que commerçant, venant de quelqu'un qui très tôt a appris à recommencer de nombreuses entreprises, ont été fondamentaux pour gérer et choisir les personnes qui donneraient au musée un profil en adéquation avec la devise de l'université. Comment penser l'art en considérant l'universel par le régional ? Quelle serait donc la mission de ce musée ?

On peut dire que les premières manifestations de son imagination muséale commencent à voir le jour lorsqu'il rencontre l'artiste Antônio Bandeira à Paris. Antônio Bandeira a accueilli et accompagné le groupe d'Antônio Martins Filho et lui a présenté quelques musées de la ville : le musée du Louvre, le musée d'art moderne, le musée de l'Homme et le château de Versailles. Il est fort probable qu'en cette occasion ont été émises les

¹⁷⁶ Ces volumes sont disponibles dans les archives du Mémorial Martins Filho de l'université fédérale du Ceará.

premières idées en vue de la création d'un musée d'art à Fortaleza (Martins Filho, 1993, p. 331-332).

À ce moment, le rôle de l'éducation a été considéré, et avec le musée imaginé, il pourrait être ce lieu de formation culturelle, encore fortement rattaché à une perspective européocentrique de la culture. Antônio Martins Filho est issu d'une famille dont certains membres ont eu accès à la culture lettrée au travers de la littérature. Cependant, Antônio Martins Filho est entré très tôt dans la vie active comme commerçant. C'est seulement après avoir constitué une famille qu'il s'est dédié aux études de droit. Par expérience, il savait qu'il était important que soient créés des espaces publics dédiés à la culture dans la ville. De la sorte, conscient de sa mission, il a mobilisé différents collaborateurs, et dans ce contexte sa tâche a été couronnée de succès, dans la mesure où il a articulé les projets de l'université pour faire du MAUC un lieu où la devise de l'université puisse être appliquée. Antônio Martins Filho a convié ces imagineurs muséaux présentés dans ce chapitre, ainsi que d'autres acteurs, pour créer le MAUC.

En même temps qu'il s'intéressait à l'Europe, Antônio Martins Filho n'avait pas oublié sa terre natale, la région du Cariri. Il se souvenait de son premier emploi de typographe dans un petit journal local. Il a invité Floriano Teixeira, un artiste du Maranhão, État où il avait résidé, pour commencer un travail de collecte d'une collection de gravures et d'imageries populaires au Cariri, et ensuite dans d'autres villes du *Nordeste*. Lívio Xavier Júnior, s'est joint à ce voyage et a participé des actions de collecte de certaines de ces collections, et plus tard, il partit en quête d'une formation professionnelle en Europe. Comme nous l'avons déjà vu, Lívio Xavier Júnior voulait savoir quelles seraient les qualités requises pour monter un musée moderne. À cette même époque, au travers du contact entre Lívio Xavier Júnior et du professeur Cuadrado Muniz, commence le processus de création de la première Maison de culture, la Maison de culture espagnole. Ensuite, de nombreuses autres ont vu le jour, la Maison de culture française, allemande, anglaise, portugaise, italienne, russe et d'espéranto, transformant de la sorte le quartier de l'université en un lieu cosmopolite, où circulaient des personnes, des idées et des œuvres d'art de différents endroits du monde. Au travers du dialogue avec les Maisons de culture, le MAUC a réalisé quelques-unes de ses expositions d'artistes étrangers. Ainsi, en même temps que le MAUC se plongeait dans le *sertão*, vers l'intérieur des terres, dans le Cariri, il embrassait aussi le monde, en mettant ces patrimoines en dialogue.

Un moment spécial de cette articulation internationale a été la présence de Jean-Paul Sartre (1905-1980) et de Simone de Beauvoir (1908-1986) à l'université fédérale du Ceará. Les photographies de ce moment se trouvent dans les livres autobiographiques d'Antônio Martins Filho et dans les albums personnels de Milton Dias¹⁷⁷, écrivain qui travaillait à ses côtés au sein du cabinet de la présidence. Beauvoir et Sartre ont donné une conférence au sein de l'UFC en 1960. Dans ses mémoires, Antônio Martins Filho évoque ses souvenirs de la visite du couple à Fortaleza, et il nous dit qu'il les a invité à se rendre à Fortaleza à l'occasion du I^{er} Congrès de critique et d'histoire de la littérature qui s'est tenu à Recife en 1960. Sartre a discoursé sur les problèmes de la littérature populaire, et à l'invitation du directeur académique et de l'Union des étudiants, a participé d'un débat mouvementé sur les questions d'actualité de l'époque. Jean-Paul Sartre était très proche de l'artiste Wols, de son vrai nom Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), qu'Antônio Bandeira admirait beaucoup. Ainsi, le musée qui a reçu une exposition de Wols, faisait circuler la xylogravure dans différents musées d'Europe.

3.3.5 JEAN-PIERRE CHABLOZ : MUSÉE, AUTRE, AMBASSADEUR DES ARTS

Avant d'arriver au Brésil, Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) avait étudié à l'École des Beaux-arts de Genève et à l'Académie des Beaux-arts de Brera à Milan, entre les années 1929 et 1938. Il a été un acteur collaborateur du réseau des mondes de l'art venant de Suisse et qui a vécu durant de nombreuses années à Fortaleza, participant de différents projets culturels. C'était un artiste multiple, peintre, dessinateur, critique d'art, musicien, professeur et publicitaire. Il a donné des cours de dessin et de musique au sein du conservatoire Alberto Nepomuceno. À l'époque de la Seconde Guerre mondiale, il émigre au Brésil avec sa famille, s'établissant dans la ville de Rio de Janeiro où il fréquente le groupe artistique de la pension Mauá, localisé en face de la maison de ses beaux-parents. Il participe aussi à des expositions à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Il était marié à une femme du Ceará et a reçu une offre, dans les années 1940, pour travailler au sein du service spécial de mobilisation de travailleurs pour l'Amazonie (SEMTA), réalisant les affiches de la campagne des *soldats du caoutchouc*. À Fortaleza, Jean-Pierre Chabloz a été extrêmement bien reçu par les artistes locaux, qu'ils soient de la SCAP, du CCBA et/ou du Club littéraire. Il est venu dans cette ville en ayant pour

¹⁷⁷ Archives Milton Dias, albums de famille. Fonds de la bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará.

mission d'observer les hommes du *sertão*, de les décrire et de les dessiner. Pendant ce temps, Jean-Pierre Chabloz a écrit sur l'art dans les journaux locaux, a participé de l'organisation du Salon d'Avril, et a présenté Antônio Bandeira au consul de France, se faisant l'intermédiaire du départ de ce dernier à Paris. En ce sens, Jean-Pierre Chabloz cherchait à insérer les artistes locaux dans les mondes de l'art, par ses réseaux internationaux de sociabilité. En tant que critique d'art, Jean-Pierre Chabloz qualifiait l'artiste et le présentait aux galeries, collectionneurs et institutions des capitales culturelles. Ainsi, on peut le percevoir comme un ambassadeur des arts.

En 1959, Jean-Pierre Chabloz sollicite, auprès du président Antônio Martins Filho, une salle de l'université qui puisse accueillir Chico da Silva. C'est à ce moment que la toute récente université fédérale du Ceará accomplit son premier pas vers la création du musée d'art de l'université du Ceará. Chico da Silva résidait dans le quartier du Pirambu et était en train de peindre un mur dans l'ancienne plage Formosa à Fortaleza, lorsqu'il a été remarqué par l'artiste suisse Jean-Pierre Chabloz. L'artiste suisse a identifié un artiste potentiel, dit indien. Ils se rencontrèrent en maintes autres reprises dans la maison de Jean-Pierre Chabloz, qui l'a encouragé à peindre des aquarelles, afin de faire naître l'artiste primitif. Jean-Pierre Chabloz s'est émerveillé avec l'univers pictural de Chico da Silva, le qualifiant de réinvention de la peinture et décida de promouvoir l'artiste primitif et naïf, Indien urbain du Ceará, et en outre, artiste de la plage¹⁷⁸. Jean-Pierre Chabloz commence à écrire des textes de critique d'art à son sujet et à organiser des expositions au Brésil et en Suisse, principalement dans sa ville, Lausanne. Il a cherché à construire la reconnaissance de Chico da Silva dans les mondes de l'art, à partir du lieu de l'autre (Ruoso, 2013)¹⁷⁹.

Chico da Silva a travaillé dans les dépendances du MAUC durant trois ans, de 1959 à 1961. Durant cette période, il a reçu un appui matériel afin de produire sa peinture, et tous les tableaux produits dans ce contexte font partie de la collection Chico da Silva, des collections du MAUC, totalisant 39 tableaux. Comme les peintures ont été réalisées dans les dépendances du futur musée, ces pièces méritent d'être distinguées comme totalement

¹⁷⁸ Selon la description de Jean-Pierre Chabloz dans le magazine *L'Illustré* (n° 36, Lausanne, du 5 septembre 1967), Chico da Silva se serait présenté comme l'artiste de la plage. Ce même texte a été publié antérieurement dans la revue *Cahiers d'Art* en décembre 1952.

¹⁷⁹ Traduit par nos soins.

authentiques, sachant que l'artiste de la plage a ensuite partagé ses savoirs avec sa famille et ses amis, créant une production plus collective, fait qui a géré de nombreuses polémiques, en fonction des difficultés en relation aux normes du système des arts, qui attribuent la qualité d'auteur par la validation que représente la signature de l'artiste. Lorsque le *caboclo* « à moitié fou¹⁸⁰ » a été reconnu en tant qu'artiste, sa relation avec sa communauté a aussi changé, et d'autres personnes se sont engagées dans la production des peintures qui étaient signées ultérieurement par Chico da Silva. En s'appropriant de l'expérience artistique dont le musée a été le médiateur, Chico da Silva, à partir de son référentiel culturel, crée un espace partagé de peinture dans sa maison. Pourrions-nous le nommer atelier ?

Les photographies du passage de l'artiste de la plage au musée font partie de l'ensemble des collections du MAUC, deux d'entre-elles sont mises en avant par l'institution sur son site web¹⁸¹. Sur la première photographie, Antônio Martins Filho observe Chico da Silva en train de peindre une toile sur une table à l'intérieur d'une salle. Sur la seconde photographie, Antônio Bandeira est debout dans les jardins de l'université, aux côtés de Chico da Silva qui porte l'un de ses tableaux. C'est un exemple de comment l'université s'est préoccupée à préparer des archives photographiques afin d'enregistrer différents moments du musée qui allait être créé. La mémoire du MAUC a été constituée dès ses débuts. Nous considérons que la formation d'une collection photographique du musée a débuté à ce moment initial, avec la collection de Chico da Silva.

3.3.6 MARIO BARATTA : MUSÉE, ART CEARÁ, POLITIQUES PUBLIQUES

Mário Carneiro Baratta (1914-1983) est né dans le quartier de Vila Isabel, dans la ville de Rio de Janeiro. En 1932, il a déménagé à Fortaleza, où il a continué ses études au sein de la Faculté de Droit. Comme il l'explique dans une interview concédée à Walter Gomes pour le journal *Correio do Ceará* en 1977, son premier emploi a été en tant qu'artiste, un emploi dans le secteur public comme dessinateur technique du Département des sécheresses. Là, il a dessiné des étiquettes pour des bouteilles, des

¹⁸⁰ Jean-Pierre Chablosz conte que le jour où il a aperçu les peintures murales de la plage Formosa, lorsqu'il a demandé qui était l'auteur des dessins, on lui a répondu qu'il s'agissait d'un *caboclo* (métis de Blanc d'origine européenne et d'Amérindien) « à moitié fou ».

¹⁸¹ Ces photographies ont été publiées sur le site web du musée, dans l'onglet « liste des collections », collection Chico da Silva, page Chico da Silva à l'UFC. Disponible sur : www.mauc.ufc.br. (Page consultée le 22/04/2013)

originaux pour la zincographie, des plans et des cartes. Il a exercé quelques activités comme employé et est entré en contact avec les artistes de la ville de Fortaleza (Estrigas, 2004, p. 129-140). Selon Estrigas (1983), Mário Baratta a agité les artistes, de telle manière qu'il a été reconnu comme le chef de file de la dénommée *phase rénovatrice de l'art du Ceará*. Il était artiste, mais surtout un articulateur de personnes pour la pratique associative. Il a contribué à la création du CCBA, de la SCAP et du Salon d'Avril. C'était un enthousiaste du mouvement moderniste qui cherchait une authenticité pour l'art brésilien au Ceará, nommant sa quête d'Arte Ceará (Art Ceará).

Selon Gilmar de Carvalho¹⁸², « Baratta était un citoyen du monde. » Il cherchait à être constamment au courant des nouveautés des mondes de l'art. Il parlait et lisait l'anglais, le français, l'espagnol, et aurait aussi appris le russe. De la sorte, il avait les conditions requises pour rechercher des informations dans les revues et les livres étrangers. Ainsi, son *journalisme pédagogique* cherchait à informer les personnes au sujet de l'art et des artistes. Très influencé par la pensée anthropophage, il savait qu'il était important de connaître, d'apprendre et de s'approprier des arts faits en Europe et aux États-Unis. Pour cette raison, il était un chercheur avisé, faisant circuler les informations sur les mouvements récents notifiées par les revues spécialisées de son époque. En même temps, il encourageait les artistes à mener des recherches sur les arts populaires, sur les possibilités et les chemins pour développer leur art. Il considérait que le thème de la lumière était fondamental pour les peintres au Brésil, que produire dans la zone torride engendrait d'autres tons et des regards différents. Il incitait les artistes à mener des recherches sur les problèmes référents à la zone torride, thème travaillé par Jean-Pierre Chabloz, et qui avait aussi été expérimenté par Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). Dans *O Sol do Brasil (Le soleil du Brésil)*¹⁸³, Lilian Moritz Schwarcz (2008) présente une histoire culturelle de la venue d'artistes français auprès de la cour de Jean VI de Portugal, et explique comment Taunay a dialogué avec la nature tropicale, et principalement avec la lumière des tropiques, dans la production de ses toiles. Ainsi, Mário Baratta proposait au Ceará un art produit à partir de cette réalité, en faisant une lecture critique de la nature et de la vie politique du lieu, en dénonçant les problèmes sociaux.

¹⁸² G. Carvalho, « Préface », in Estrigas, *Arte Ceará*, 2004, p. 7-13.

¹⁸³ Le Ceará est bien plus près de la ligne de l'équateur, et donc du centre de la zone torride, que Rio de Janeiro.

Mário Baratta avait conscience que pour développer le dénommé Art Ceará, l'État devait investir, au travers de la création d'une politique publique nationale de la culture. L'artiste avait besoin d'une structure d'enseignement dans sa ville, avec des écoles d'art de différents niveaux. Il fallait aussi créer des espaces qui permettent à l'artiste de circuler par d'autres lieux, et de revenir dans sa ville pour partager son expérience avec les autres artistes restés sur place. Mário Baratta était tourmenté à chaque fois qu'il recevait la nouvelle d'un artiste de plus qui partait sans date de retour, il savait qu'il fallait des investissements publics qui rendent possible la circulation nationale et internationale des œuvres d'art. Certains de ses textes ou discours, durant l'ouverture du Salon d'Avril, dénoncent la situation d'abandon dans laquelle se trouvaient les artistes, de l'absence de politiques culturelles (Estrigas, 2004). En ce sens, Mário Baratta a été l'avocat de la lutte de ce que nous entendons aujourd'hui comme étant du droit à la culture, du droit à la mémoire, du droit à l'éducation par la culture, du droit à la culture comme droit au paysage urbain, car il considérait que s'il y avait plus d'investissements en arts publics dans la ville, il y aurait plus d'art dans le paysage de la ville. En ce sens, il savait qu'il fallait s'organiser, travailler en groupe, organiser des rencontres, s'associer pour créer des demandes et exiger des changements dans le scénario culturel. Petit à petit, il a rallié de nouveaux acteurs, des collaborateurs des mondes de l'art conscient du fait que pour que les artistes produisent, il était nécessaire de mobiliser tout un réseau de travailleurs qui puissent élargir les mondes de l'art.

3.3.7 HELOYSA JUAÇABA : MUSÉE, GESTION, RÉSEAU NATIONAL DE COLLABORATEURS

Heloysa Juaçaba (1926-2013) est née dans la ville de Guaramiranga dans l'État du Ceará, dans la ferme Cana Brava, dans la chaîne de montagnes de Baturité, où sa famille, les Ferreira, possédait des plantations de café. Durant très longtemps, la ville de Guaramiranga a été une zone de préservation de la forêt atlantique, un lieu d'innombrables magnifiques paysages. En langue tupi, Guaramiranga signifie « oiseau rouge ». Heloysa Juaçaba est la fille de Joaquim Torcápio Ferreira et d'Hermínia Holanda Ferreira. Des neuf enfants du couple, sept sont partis étudier à Rio de Janeiro. Heloysa, la cadette de la famille, a étudié avec sa sœur Edith dans leur ville natale, puis ont été à Fortaleza pour y conclure l'école normale Pedro II. À l'instar du cas de beaucoup de femmes de cette époque, les arts étaient encouragés dès le plus jeune âge, vus comme qualité de ce qui serait rattaché au féminin. Après son mariage avec le médecin Haroldo

Juaçaba (1919-2009) en 1948, Heloysa s'est rapprochée de Nice Firmeza. Toutes les deux participèrent du cours libre de dessin et peinture proposé par la SCAP au début des années 1950. La trajectoire de ces deux femmes a été différente des expériences de Maria Laura Mendes (1910- ?) et Sinhá d'Amora (1906-2002)¹⁸⁴ qui ont suivi les cours de l'École des Beaux-arts de Rio de Janeiro, loin de leur terre natale. Floriano Teixeira et João Maria de Siqueira ont été les professeurs de référence pour Heloysa Juaçaba qui a participé en tant qu'artiste pour la première fois au Salão dos Novos (Salon des Nouveaux) en 1952, à l'époque de la SCAP. Durant sa carrière, son travail artistique de plus grande répercussion a été la série dénommée *Branços* (Carvalho, 2012, p. 13-15).

La *dame des arts* est le surnom affectueux qu'Heloysa Juaçaba a reçu des artistes et travailleurs de la culture du Ceará. Mariée à un médecin, spécialiste du cancer et responsable de l'installation de l'hôpital du cancer à Fortaleza, Heloysa Juaçaba a pu voyager dans différents pays, notamment aux États-Unis. Là, elle a pu connaître différents musées et étudier la peinture et le dessin au sein du Louisiana State Museum à la Nouvelle-Orléans en 1956. Durant ses voyages, elle établissait des contacts et agrandissait son réseau de sociabilité, rendant possible, par la même occasion, l'accroissement du réseau de coopération des mondes de l'art de Fortaleza. Dans les années 1960, le président de l'université Antônio Martins Filho a invité Heloysa Juaçaba à faire partie du groupe qui allait fonder le musée d'art de l'UFC. Elle a été mandatée pour acquérir des œuvres d'art pour composer les collections du MAUC. Ce fut sa première expérience dans la création d'une institution culturelle. Durant la même décennie, elle a participé à l'implantation du Centre d'arts visuels de la maison Raimundo Cela en 1967, faisant partie des actions du secrétariat de la Culture de l'État du Ceará, duquel elle a activement participé, collaborant même à son processus de création en 1966.

Heloysa Juaçaba a été gestionnaire durant une vingtaine d'années. Durant cette période, et en d'autres occasions, elle a fait de sa maison, située dans l'avenue Barão de Studart à Fortaleza, un lieu d'accueil pour les artistes et les intellectuels ; qu'ils soient de la ville, d'autres États du Brésil ou étrangers, presque tous passaient chez elle. Ainsi, cette

¹⁸⁴ D'après nos connaissances, ce sont les premières artistes femmes qui ont exercé cette activité à Fortaleza. Elles ont participé de quelques éditions du Salon d'Avril et ont étudié à l'École des Beaux-arts de Rio de Janeiro. Sur les questions touchant à l'art et au genre au Ceará, on peut consulter les travaux d'Ana Valeska Maia de Aguiar Pinheiro (2007). Disponible sur : <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AnaValeskaMaiadeAguiarPinheiro.pdf>. (Page consultée le 3/07/2016)

gestionnaire a construit, au long des années, un solide réseau de collaborateurs, fortement marqué par l'amitié. Dans ses archives personnelles, nous avons trouvé un vaste matériel relatif aux correspondances épistolaires échangées avec divers acteurs des mondes de l'art. À partir de ce matériel, nous pouvons affirmer qu'elle a maintenu une correspondance avec son ancien professeur, l'artiste Floriano Peixoto, qui glissait de beaux dessins dans ses lettres. Au-delà de Floriano Peixoto, elle maintenait contact avec le critique d'art Clarival Prado Valadares (1918-1983) et avec l'écrivain Jorge Amado (1912-2001), pour ne citer que ces trois exemples d'une liste d'approximativement quatre-vingts noms. Certains font partie de cette liste à partir de l'échange de quelques billets, d'autres sont plus singuliers, comme celui d'une action conjointe d'un chercheur du nom de Carlos Cavalcanti, qui a sollicité auprès d'elle l'application d'un questionnaire pour la recherche sur la peinture moderne et le grand public réalisée par l'Institut des Beaux-arts du département de la culture de l'État de Guanabara de Rio de Janeiro¹⁸⁵.

Heloysa Juaçaba a aussi exercé des fonctions au sein du département de culture de la municipalité de Fortaleza, où elle a ébauché des idées, avec d'autres acteurs, pour un projet de création du musée de la ville et a créé le musée d'art de cultures populaires qui fonctionnait dans l'ancienne prison publique sous la responsabilité du Centre de tourisme. En tant que collectionneuse, l'artiste aurait donné approximativement 800 pièces pour former les collections initiales de ce projet muséologique. Si Mário Baratta était la charnière et l'agitateur de la défense des droits à la culture, Heloysa Juaçaba et Antônio Martins Filho ont été les gestionnaires qui ont rendu possible que quelques imaginations muséales fomentées durant le XX^{ème} siècle puissent se transformer en réalité.

¹⁸⁵ Les archives personnelles d'Heloysa Juaçaba sont sous la responsabilité de sa fille Ana Virgínia Juaçaba, qui m'a autorisé à les consulter. Je tiens à la remercier ici, ainsi que sa famille. Cette documentation, en outre des collections d'art organisées par Heloysa Juaçaba, mérite des recherches plus approfondies sur la manière dont fonctionnait le réseau de coopérateurs des mondes de l'art. Dans ces archives, on peut trouver des articles de journaux, des copies des bordereaux d'envoi et d'expédition, des projets de création de musées, les recommandations de classement et d'inscription de monuments historiques, des documents sur le système national des musées (créé dans les années 1980), des curriculum vitæ d'artistes, des brochures d'expositions, parmi d'autres documents. Nous incluons aussi la bibliothèque d'Heloysa Juaçaba qui représente aussi un riche matériel pour savoir comment circulaient les informations et les connaissances sur les arts durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle à partir de la ville de Fortaleza. Ces collections, qui aujourd'hui sont sous la garde de sa famille, mériteraient de se trouver dans un espace ouvert au public, de préférence données ou acquises par le MAUC, le musée où l'artiste a fait ses premiers pas en tant qu'imaginatrice muséale, collectionneuse et gestionnaire.

3.3.8 PEDRO EYMAR : MUSÉE, MÉMOIRE, COLLECTIF

Pedro Eymar Costa est né en 1948 dans la ville de Crateús au Ceará. Il est le fils d'un commerçant de la région. Dès sa plus tendre enfance, il a déménagé avec sa famille dans plusieurs villes du Ceará (Madalena à deux ans, Quixeramobim à trois ans), avant de s'établir dans la ville de Fortaleza à l'âge de neuf ans. En 1963, âgé de quinze ans, Pedro Eymar a eu l'opportunité de connaître un endroit différent de l'école. Sa sœur aînée, qui vivait à Fortaleza depuis plus longtemps que lui, dans la maison de parents proches, a eu connaissance de l'inscription d'une cousine dans un cours de dessin du conservatoire de musique Alberto Nepomuceno, et que ce cours était gratuit. Sa sœur aînée, la seconde d'une famille de huit enfants, était au fait de son intérêt pour le dessin et n'a eu aucun doute en y inscrivant son frère et en lui achetant le matériel nécessaire pour les cours, comme du papier journal et du fusain. Ce cours a ouvert les portes des mondes de l'art à Pedro Eymar, qui en fait une description détaillée dans son témoignage :

Le cours fonctionnait au second étage du conservatoire et occupait deux salles contiguës. La première était une salle de projection, où était utilisé un épiscopes. La deuxième salle était réservée aux exercices, avec ses typiques chevalets de peinture (à trépied) munis d'un support en bois pour fixer le papier. Le cours était divisé en divers chapitres : étude des lignes, des silhouettes, des formes géométriques, des valeurs de luminosité, de la figure humaine et du portrait. Chaque chapitre du cours commençait par un cours magistral sur les concepts au travers d'images, suivi par des cours de travaux dirigés dans la salle d'à côté.

J'aimais intensément le dessin, mais j'éprouvais d'énormes difficultés pour progresser, par manque d'informations. Savoir imiter le réel était alors mon grand objectif. L'illustration était le grand but. Et là, j'ai été grandement surpris : le dessin n'était pas une finalité, un produit. Le dessin était un processus, une énergie qui émanait des souvenirs symboliques pour le geste, jusqu'à se réaliser dans le tracé sur un support. Tout cela matérialisé par une conspiration dynamique et matiériste. Comme des chasseurs primitifs, nous dessinions debout en face d'un mur vertical. Plus que la main, maintenant agissait le bras. Sur le mur était fixé un papier simple, le papier journal. Entre les doigts, nous tenions des fusains, carbonisés par une chaleur sans flamme : instrument et pigment dans un seul corps, présent du début à la fin du cours. Dans le chapitre dessin, le fusain était le seigneur des actions. Cédant de la matière dans l'abrasion avec le papier journal, il se multipliait en deux lignes,

l'une graphique et l'autre mélodique, association indispensable pour dévier la ligne de l'instantanéité de l'œil par la dynamique des mouvements des gestes. Dans le chapitre des constructions géométriques, on apprenait à mettre des lignes de construction en second plan jusqu'à ce qu'elles s'affirment en contours expressifs. Dans le chapitre des valeurs de la luminosité, ce qui dominait, c'était la profondeur et les couches plus subtiles de la perspective atmosphérique. Dans celui de la figure humaine, le geste menait à l'interprétation des mutations permanentes de la physionomie (Eymar, 2014)¹⁸⁶.

L'imagination muséale de Pedro Eymar commence à se former au début des cours de dessin de Jean-Pierre Chabloz. On peut identifier que le patrimoine artistique est reconnu et interprété à partir de l'expérience. Le dessin n'était pas un produit en soi, mais un processus, une manière d'activer des souvenirs, de remuer des mémoires transformées en vestiges, en bribes, au travers du dessin. La réélaboration d'une image du passé, identifiée dans le geste ancestral de manier le fusain, debout, face à un mur, a, pour Pedro Eymar, transformé cette activité en une expérience *singulière* (Dewey, 2005, p. 80-114). L'objet qu'est le fusain, matériel de l'expérience, a été érigé comme maître de l'action. Objet que Pedro Eymar a appris à fabriquer, à préparer, depuis la collecte du bois, du choix des rameaux d'osier, jusqu'à la préparation du récipient, une boîte de conserve de lait en poudre vide qui va au feu :

Avec l'ensemble des rameaux coupés, d'une longueur allant de 13 à 15 centimètres, et d'un diamètre de plus ou moins 1,5 centimètre, achetés dans des boutiques qui fabriquent et qui réparent des chaises en paille, ou au marché, maître Pedro commence la fabrication. Il empile de six à huit tiges d'osier dans la boîte de conserve, ferme bien le couvercle qui doit avoir un petit trou en son centre (fait à la pointe d'un couteau ou de ciseaux) afin de laisser la fumée s'échapper. Après, il faut le laisser mijoter 30 minutes à feu normal et n'ouvrir qu'après que la boîte et son contenu aient totalement refroidi, « pour ne pas courir le risque de se fendre » (Rocha, 2010)¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Courte biographie écrite dans un document sous format Word, envoyées à nos soins par correspondance électronique, datée de mars 2014 [Traduit par nos soins].

¹⁸⁷ N. Rocha, « Lápis Carvão : Arte Carbonizada », *Diário do Nordeste*, 30/11/2010. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-carbonizada-1.702489>. (Page consultée le 30/01/2015)

L'art comme une expérience qui construit des ponts qui partent du présent pour ramener du passé quelques références symboliques, qui peuvent être retravaillées au présent, appropriées, relues, revues, avec la finalité de produire d'autres créations artistiques, fruits des relations sociales et environnementales de la contemporanéité. De ce point de vue, il est possible de comprendre dans l'imagination muséale de Pedro Eymar, une ouverture pour la possibilité de construire des dialogues entre les pièces des collections et leurs lectures, à partir d'ateliers de création artistique contemporaine. Cela a été son premier rêve expositif pensé pour le MAUC, et qui a dû être réélaboré par les demandes de modèle de musée présentées par d'autres imagineurs muséaux de la ville.

3.3.9 SÉRVULO ESMERALDO : MUSÉE, EXCITABLES, ÉLECTRICITÉ STATIQUE

Sérvulo Esmeraldo est né en 1929 dans la ville du Crato, dans la région du Cariri dans l'État du Ceará. Il est le fils de Zaira Cordeiro Esmeraldo et d'Álvaro Esmeraldo. Son père commandait l'*engenho*¹⁸⁸ Bebida Nova dans sa propriété rurale, à six kilomètres du Crato. Dans la chronologie qu'il établit, Aracy Amaral (2010, p. 41) met en avant deux personnages : le grand-oncle paternel, Zacheu Esmeraldo qui fut l'un des premiers psychiatres brésiliens, selon les récits élaborés par la famille de l'artiste, et le grand-oncle maternel, Zacharias Gonçalves, mathématicien qui a travaillé dans l'ingénierie navale du port de Hambourg. En 1947, Sérvulo Esmeraldo vient vivre à Fortaleza pour étudier au sein du lycée du Ceará, et la même année, il commence à travailler comme gérant de l'imprimerie de l'Institut historique et géographique du Ceará. Il a occupé ce poste jusqu'en 1951, date de son départ pour São Paulo. Entre-temps, il a participé du VI^e Salon d'Avril, son œuvre *Passando a chuva (La pluie qui passe)* reçoit même un Prix.

À São Paulo, il est élève d'une terminale scientifique au Colégio Ipiranga grâce au soutien de sa famille, car son objectif était d'étudier l'architecture à l'université. Entre 1951 et 1957, période durant laquelle il a vécu à São Paulo, il réalise différents travaux d'art. Malgré le fait qu'il n'a pas pu réaliser son rêve de devenir architecte, il a établi un solide

¹⁸⁸ Dispositif destiné à la fabrication du sucre ou de la *cachaça* regroupant les plantations et les locaux de production.

réseau de sociabilité, tout en continuant à exposer des travaux au Salon d'Avril à Fortaleza. Dès son arrivée à São Paulo, il a travaillé au montage des travaux de Lívio Abramo (1903-1992) pour la I^{ère} biennale de São Paulo, où il a connu Frans Krajcberg (né en 1921). Ultérieurement, il a vécu en France entre 1957 et 1980, avant de revenir à Fortaleza. C'est durant son séjour en France que Sérvalo Esmeraldo a inventé les *Excitables*.

Un excitable est un tableau ou un objet d'art qui a la particularité d'être, avant tout, une machine électrostatique. Extrêmement simple, cette machine suit les principes de la statique à peine. En général, un Excitable se présente sous la forme d'une boîte en bois ou en métal, avec un couvercle en acrylique transparent ou translucide, qui contient de petits fragments mobiles légers ou de matériel isolant en son intérieur. En frictionnant la superficie de l'acrylique avec les mains ou une autre partie du corps, se créent des charges électriques qui, par induction, provoquent l'apparition de charges électriques opposées à celles présentes dans la boîte. En réaction, les petits fragments s'agitent, attirés par le plastique, frôlant la superficie, et ensuite retournant au fond de la boîte du fait de la charge électrostatique (Esmeraldo *apud* Resende, 2010, p. 33)¹⁸⁹.

Les caractéristiques d'un Excitable sont d'être hermétique et statique. Pour mettre ses objets en mouvement, il est nécessaire de les charger d'électricité statique. Dans cette boîte en bois, les objets restent statiques, figés, jusqu'au moment où le couvercle est frictionné par le mouvement des mains, faisant que les objets qui auparavant étaient inertes, commencent à réaliser des mouvements instables, irréguliers et imprévisibles. Avec ce travail, Sérvalo Esmeraldo démontre que les objets ne peuvent être lus, interprétés et mis en mouvement qu'au travers des relations établies par les hommes. De la même manière, nous pouvons inférer que, si un musée ne met pas ses œuvres en mouvement, il sera alors hermétique et statique. Cela nous présente aussi l'idée que ce sont les échanges entre énergies négatives, activées par les personnes en frottant la superficie du plastique, qui font que les divers fragments de papier ou de fil sont attirés, tirés de l'inertie où la charge est positive. Un musée est un lieu de pouvoir et de contrepouvoirs, de tradition et de contradiction, de silences et de cris, d'énergies positives

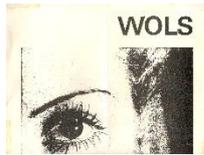
¹⁸⁹ Définition donnée par le propre artiste dans un texte non publié daté de 1976 [Traduit par nos soins].

et négatives ; et ce sont ces flux qui produisent les actions muséales. Selon Matthieu Poirier (2010, p. 124) :

Apart from this desire, permitted by science, to explore awareness of reality in plastic terms, Esmeraldo shares with the adherents of kineticism a fairly didactic approach that shuns mysticism. The power given to the viewer to modify the form of the work actually leads hem to reveal the workings of the phenomena involved. Continuing in the direction of a desire for total transparency, the conception of the works had to be revealed. In 1976, when he was designing fewer and fewer Excitables, Esmeraldo in a sense ended the episode of the kineticist fantasy of universal accessibility for artworks: by publishing the very explicit *Méthode pratique et illustré pour construire un excitable, précédée d'une notice sur l'électricité statique*, he chose to delegate, with no subsequent control and to anyone who wanted it, the possibility of building one's own version of the artist's work.

Pour Sérvulo Esmeraldo, dans le cas des *Excitables*, l'expérience singulière proportionnée en tant qu'œuvre d'art n'est pas restreinte à l'artiste, ou au mouvement de frictionner le couvercle de plastique pour observer les mouvements irréguliers des bouts de papier ou de fil de coton. Sérvulo Esmeraldo partage le mode de faire, le pas-à-pas, rendant possible pour n'importe quel intéressé de construire son excitable. Il fait de la publication aussi un geste artistique, et donc de l'art. Et chaque *excitable* généré de cette expérience en est une partie, l'enrichit, le renforce. La préservation de l'œuvre d'art, qu'elle soit l'excitable ou une autre pièce de collections d'un musée, peut être vécue dans la pratique, non dans la reproduction, mais dans la réélaboration d'un autre objet d'art, aussi singulier que le premier, mais à partir d'une autre dimension analytique, car chacun d'eux a trait à une trajectoire, à une biographie, propre de cette expérience artistique.

ATLAS 3





01. Reproduction de la photographie de vue d'exposition du Minimuseu Firmeza avec la présence d'Estrigas, photographie prise par Gentil Barreira. Archives des images de Patrícia Veloso et de Gentils Barreira.
02. Reproduction de la photographie de l'Excitable, photographie prise par Gentil Barreira. Archives des images de Patrícia Veloso et de Gentil Barreira.
03. Reproduction d'une photographie numérisée de la sculpture en céramique de l'artiste du Pernambouc Berenice intitulée *Velha pilando o café (Vieille qui pile le café)*. Photographie prise par Pedro Humberto. Collections du MAUC, disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br.
04. Reproduction de la photographie de vue d'exposition, à l'occasion du vernissage de l'exposition *Catadores de Jangurussu (Les ramasseurs de Jangurussu)*, avec la participation du groupe Maracatu Solar. Photographie de Pedro Humberto, 2010. Archives du MAUC, disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br.
05. Reproduction numérisée d'une photographie de l'artiste Chico da Silva. Bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará, archives de l'écrivain Milton Dias, album de l'écrivain, sans date.
06. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition de Wols, organisée conjointement avec la Maison de culture allemande de l'UFC, du 2 au 12 mai 1990. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « Catalogues ».
07. Reproduction numérisée de la photographie prise par Pedro Humberto de la xylogravure *Pavão Misterioso (Paon mystérieux)*, artiste inconnu, sans date. Œuvre acquise lors du passage dans la ville de Juazeiro do Norte (Ceará) de Lívio Xavier Júnior et Floriano Teixeira. Collections du MAUC.
08. Reproduction numérisée de la photographie montrant Pedro Eymar publiée dans le journal *Diário do Nordeste* de l'article du 30/11/2011, intitulé « Arte Carbonizada » (« Art carbonisé ») (sans auteur). Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-carbonizada-1.702489>. (Page consultée le 30/01/2015)
09. Reproduction numérisée d'une photographie de la page de l'album de l'écrivain Milton Dias prise par Evangelista Bonfim. Les personnes apparaissant sur la photographie sont Antônio Martins Filho, Milton Dias, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará, archives de l'écrivain Milton Dias, album de l'écrivain, datée de l'année 1961.

10. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition *Gravura Norte Americana (Gravure nord-américaine)*. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « Catalogues », datée de l'année 1972.
11. Reproduction numérisée de la photographie intitulée « Autoportrait Excitable » d'Emmanuel Nguyen Ngoc, collection Sérvulo Esmeraldo, tirée de l'ouvrage organisé par Aracy Amaral : A. Amaral (org.), *Sérvulo Esmeraldo*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2011.
12. Reproduction d'une photographie numérisée prise par Pedro Humberto lors du projet *Iniciarte*, sous la responsabilité du professeur Pedro Eymar. Archives du MAUC, datée de 2010, disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br.
13. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition d'Aldemir Martins, datée de 1979. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « Catalogues ».
14. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition *Gravura Japonesa da Escola UKIYO-E (Gravure japonaise de l'école UKIYO-E)*, datée de 1963. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « Catalogues ».
15. Reproduction de la photographie de vue d'exposition du Minimuseu Firmeza, avec la présence de Nice et Estrigas, photographie de Gentil Barreira. Archives de Patrícia Veloso et Gentil Barreira.
16. Reproduction numérisée des pages 20 et 21 de la revue *L'illustrée*, n° 36, Lausanne, 5 septembre 1957.
17. Reproduction numérisée de la photographie d'Antônio Bandeira dans la fonderie Santa Izabel, propriété de son père, Sabino Bandeira. Datée de 1962. Archives de la famille Bandeira.
18. Reproduction numérisée de la photographie prise par Evangelista Bonfim dans les nouvelles installations du MAUC, publiée dans le bulletin de l'UFC : BOL-UNIV-CEARÁ, V. 10, n° 3, mai/juin 1965, p. 201. Datée de 1965. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.

DEUXIÈME PARTIE

MONTAGE DU PROGRAMME : CIRCUITS MUSÉAUX

CHAPITRE 4

LES TEMPS DE CIRCULATIONS : EN QUÊTE D'UNE FORMATION PROFESSIONNELLE

4.1 LÍVIO XAVIER JÚNIOR PART À MADRID POUR ÉTUDIER LA MUSÉOLOGIE

Lorsqu'il présente sa candidature à une bourse de l'Institut de culture hispanique, Lívio Xavier Júnior travaille déjà au sein de l'université fédérale du Ceará. Il est lauréat de cette bourse¹⁹⁰ et embarque pour Madrid en janvier de l'année 1961. Lorsqu'il arrive à Madrid, notre voyageur écrit une lettre au président de l'université pour lui décrire la manière dont il avait été accueilli, et en lui expliquant aussi qu'il était un peu déçu car il avait prévu d'étudier la muséologie ou la critique de l'art et qu'il n'avait pas trouvé cette formation dans cette ville.

Il convient que je vous tienne informé d'ores et déjà qu'il n'existe pas ici un cours formel de muséologie ou de critique de l'art. Ce fait m'a pris de surprise, comme certainement vous aussi, du fait que j'affirmais clairement, dans le plan d'études que je leur avais envoyé, ma prétention à suivre un cours de cette nature comme première étape de ma bourse. Cependant, si ceci peut vous paraître désavantageux, comme il m'est paru à première vue, en réalité, il n'en est rien. En effet, les premiers contacts que j'ai eus, en ces quelques jours m'ont révélé que mon séjour en Espagne sera en tous points profitable pour la concrétisation de notre objectif. Ceci car, sans compter le fait extrêmement avantageux d'être en contact permanent avec les collections des musées, les présentations officielles qui ont été réalisées au sein de l'Institut par les directeurs et les secrétaires des musées sont l'équivalent d'un véritable passeport, passe-partout qui m'a ouvert toutes les portes. C'est dans ces locaux, au cours des stages que j'ai commencés cette semaine, que je prétends recevoir les enseignements *in situ*, qu'un cours normal ne pourrait certainement pas m'offrir (Xavier Júnior, 1961)¹⁹¹.

¹⁹⁰ Lívio Xavier Júnior a toujours maintenu une correspondance intense avec ses parents. Déjà, à l'époque de ses études à Rio de Janeiro, il leur a écrit en manifestant son intérêt d'étudier en Europe. Il était alors étudiant en droit lorsqu'il commença à déposer sa candidature à diverses bourses d'études pour l'étranger.

¹⁹¹ Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará. Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université Antônio Martins Filho, écrite le 25 janvier 1961 à Madrid. Traduit par nos soins.

Cette lettre est adressée au président de l'université Antônio Martins Filho, 11 jours après l'arrivée de Lívio Xavier Júnior à Madrid, le 25 janvier 1961. Notons que cette missive ne sera pas interprétée par nous comme une carte intime, nous allons la considérer comme un rapport de voyage. Pour interpréter des écritures intimes, il est nécessaire d'avoir en tête que même dans la sphère de l'intimité, des confidences, l'auteur de la lettre produit une écriture de soi (Gomes, 2004). L'auteur de la missive peut nous laisser penser ingénument à une vérité supposée ; cependant, toute écriture passe par un processus de choix, de sélection et de réflexion. Même les journaux intimes sont écrits pour qu'un possible lecteur découvre une autobiographie, construite socialement en ayant pour objectif d'affirmer une personnalité dans son réseau de relations sociales. Ainsi, les rapports élaborés par Lívio Xavier Júnior pour son lecteur, le président de l'université Antônio Martins Filho, ont comme objectif de qualifier, valoriser et justifier son séjour en Europe, tout comme de l'importance de ses activités, qui apporteraient certainement des bénéfices au projet de création du musée d'art de l'université fédérale du Ceará. Par sa qualité descriptive, nous avons décidé de mettre en relief dans ce récit : 1) les informations présentées sur le processus de formation en muséologie en Espagne, proposée par l'Institut de culture hispanique ; 2) les chemins d'insertion dans le monde des musées qu'il montre (rendue possible principalement par la construction de relations sociales, encouragées au travers de la présentation des étudiants, dans ce cas Lívio Xavier Júnior, aux directeurs des institutions et par l'initiation par les stages) ; et 3) les dialogues politiques et institutionnels réalisés à partir de Paris.

Quelques jours après avoir écrit sa première lettre, Lívio Xavier Júnior s'inscrit en tant qu'auditeur libre, car les cours en Europe commençaient au mois d'octobre¹⁹². Il s'inscrit dans deux disciplines d'une formation de la Bibliothèque nationale d'Espagne sur recommandation du professeur Cuadrado¹⁹³. C'était un cours de techniques pour archivistes, bibliothécaires et archéologues, et les disciplines choisies furent celles d'histoire de l'art et de muséologie. La richesse de cet ensemble de documents réside dans la capacité de Lívio Xavier Júnior de narrer et de présenter les noms des personnes qu'il a rencontrées et les lieux par où il est passé, de manière extrêmement détaillée. Le recueil

¹⁹² Au Brésil, l'année académique est plus ou moins calquée sur l'année civile. C'est-à-dire que l'année académique commence en février, et après une pause en juillet, recommence au mois d'août pour se terminer courant décembre.

¹⁹³ Le professeur Adolfo Cuadrado Muñiz était responsable pour la réception des étudiants boursiers qui arrivaient au Colégio Mayor. Il réalisait un travail de supervision en indiquant les cours et les professeurs, et il contribuait à l'insertion des étudiants dans un réseau de sociabilité internationale.

détaillé qu'il nous livre nous fournit des informations sur divers aspects de l'histoire de la formation en muséologie en Espagne. Dans une deuxième lettre, nous mettons en avant la description que Lívio Xavier Júnior fait de ces disciplines. Il a écrit qu'il n'y avait pas de formation spécialisée en muséologie, et pour cette raison, il avait choisi deux disciplines qui semblaient être les plus intéressantes à suivre : histoire générale de l'art, cours sous la responsabilité du professeur Francisco Esteve Baroa, directeur de la section cartes et gravures de la Bibliothèque nationale d'Espagne à l'époque, et dispensé au sein de cette même institution ; et le cours de muséologie, sous la responsabilité de la professeure Pilar Fernandez Vega, directrice du musée d'arts décoratifs de Madrid, dispensé dans ce musée. Lívio Xavier Júnior complète son récit en expliquant comment se passaient les cours :

C'est cette partie de la formation qui m'enthousiasme le plus, non seulement parce que c'est un nouveau sujet pour moi, mais aussi parce qu'elle est dispensée au sein du propre musée, organisée de façon moderne, permettant des enseignements pratiques, à la fois de technique muséologique et d'histoire de l'art¹⁹⁴.

C'est dans les cours pratiques *in situ* que Lívio Xavier Júnior a eu l'opportunité d'obtenir des informations sur les différents travaux exécutés dans les musées. Ces cours étaient pour lui, une manière d'apprendre tout en expérimentant dans chacun des départements de l'institution visitée. Et dans ses récits, il écrit que c'est une voie pour connaître les coulisses des musées, d'apprendre à partir de la pratique.

L'expérience de voyage décrite dans ce chapitre a pour objectif la compréhension de la construction sociale de l'imagination muséale de Lívio Xavier Júnior¹⁹⁵ à partir de sa quête de professionnalisation à l'étranger. Nous allons suivre son parcours pas à pas, en cherchant à cartographier les interlocuteurs et les villes qu'il décrit ; et au travers de cette cartographie, nous prétendons composer un scénario des références qui constituent son

¹⁹⁴ Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université, Antônio Martins Filho, écrite le 25 janvier 1961 à Madrid. Archives du MAUC.

¹⁹⁵ Nous avons abordé le thème de l'imagination muséale de Lívio Xavier Júnior dans le chapitre 3, en cherchant à expliquer que le modèle de musée recherché par Lívio Xavier Júnior était traversé par une volonté de perfectionnement, d'études et de l'élaboration d'un programme organisé pour le MAUC. Au travers de ce parcours que nous suivons dans ce chapitre, nous prétendons détailler les pièces qui ont contribué à élaborer la carte de son imagination muséale.

apprentissage de la muséologie. Son séjour en Europe est significatif par le fait d'apporter d'importants indices au sujet de la circulation des savoirs sur l'organisation des musées et des différentes formes d'appropriation de ces connaissances partagées. Au travers de son circuit de voyage, nous pourrions approcher une forme d'explication de comment se déroulaient certains processus de transfert de connaissances entre les conservateurs de musées et les écoles de muséologie¹⁹⁶ dans la première partie de la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Nous allons décrire la circulation de personnes en prenant en considération leurs déplacements géographiques. Nous nous référons donc à une mobilité physique en principe, mais aussi aux mouvements des idées. Nous voulons expliquer le processus de formation du musée d'art de l'université fédérale du Ceará à partir de la compréhension de la circulation de savoirs au sujet du travail effectué dans les musées. De cette manière, nous devons définir ce que nous entendons par *temps de circulations*.

En premier lieu, nous allons exposer ce que nous entendons par circulation de savoirs. Selon Mathieu Quet (2012), l'expression « circulation des savoirs » a été utilisée par des chercheurs de diverses disciplines, à tel point qu'il est compliqué de comprendre comment chacun de ces auteurs opère avec les concepts de « circulation » et de « savoir ». Mathieu Quet cite quelques-unes des disciplines qui se penchent sur cette question : sociologie, sciences du langage, sciences de l'information, communication, psychologie et épistémologie. Comme elles sont nombreuses, elles engendrent un ensemble d'objets analysés (concepts, textes, images), de formes de circulation et de concepts contradictoires et multiples.

Dans ce contexte, Mathieu Quet (2012) cherche à schématiser ces différentes manières d'aborder le concept de circulation, en créant des distinctions à partir des questionnements formulés par les différents chercheurs. Ainsi, pour lui, il est possible d'identifier trois

¹⁹⁶ Nous nous référons ici au transfert de savoirs à partir de la notion de transfert culturel. Selon Michel Espagne (2013), cette notion a été élaborée dans le contexte des études franco-allemandes, plus exactement, à partir des études sur l'Allemagne du XIX^{ème} siècle et de leurs relations avec la France. Pour lui, analyser ces transferts culturels va au-delà de l'étude de la circulation des biens culturels et des usages de la notion d'influences dans le jeu local/global dans la culture. Selon Michel Espagne, pour analyser les expériences de transfert culturel, il est nécessaire de les comprendre en tant que métamorphoses, hybridations, en relativisant les notions de centre et de périphérie. Dans ce chapitre, nous expliquons les chemins de la circulation des savoirs, sans nous lancer dans la lecture des processus de transfert culturel, dans l'intention d'aboutir aux résultats, en identifiant les réinterprétations générées à partir de ces connaissances partagées entre les acteurs brésiliens et européens décrits dans ce récit. Ainsi, ici, nous nous bornons à la compréhension de la circulation des savoirs.

ensembles différents. Le premier est constitué autour des éléments de circulation : individus, objets matériels, constructions symboliques et, en considérant la pluralité des intérêts d'analyse, il considère, en outre, que fréquemment il faut prendre en compte les croisements et les alternances entre individus, objets et symboles. Le second ensemble d'éléments englobe et met en contraste les différentes conceptions de mobilité. En citant Yves Jeanneret (2008), Mathieu Quet explique qu'avec le temps, la circulation a assumé la qualité de traduction, diffusion, « accès », « succès », entre autres, et chacune de ces acceptions convoque, à son tour, des formes et des méthodes d'analyse spécifiques. Le troisième rassemble de manière systématique l'ensemble référant aux conceptions à la fois analytiques et normatives quant à la nature des savoirs, en mettant en avant que lors de ces dernières années, les catégories et oppositions comme « savoirs populaires » et « savoirs érudits » ont été affaiblies en tant que définitions du concept de savoir, au fur et à mesure que les notions de savoirs préalables ou de la dimension pratique de la connaissance réunifiaient de manière actuelle ce concept de savoir, apportant à la notion de circulation, des valeurs comme : *confrontation avec l'autre* et *hybridation*.

En prenant en considération les trois ensembles d'éléments explicités par Mathieu Quet, nous estimons que notre travail de recherche sur les temps de circulations dans l'histoire du MAUC ne prétend pas épuiser de manière analytique toutes les approches qui sont décrites ici. Nous cherchons à nous approfondir seulement sur certains éléments présents dans le premier ensemble présenté. Ainsi, nous cherchons à savoir : Qui circule ? Par où circule-t-il ? Avec qui circule-t-il ? Quand circule-t-il ? Quelles sont les représentations de musée qui s'alternent dans ce parcours De quelle manière la compréhension de musée de Lívio Xavier Júnior va se transformer au long de ce cheminement et selon les acteurs qu'il croise ? Afin de tenter de répondre à ces questions, nous avons choisi de suivre le circuit parcouru par Lívio Xavier Júnior au fur et à mesure qu'il écrivait ses lettres. Ainsi, nous avons commencé ce récit en essayant de comprendre historiquement quel type de formation en muséologie notre interlocuteur a rencontré lorsqu'il est arrivé en Espagne.

De cette manière, nous nous proposons de relever le défi d'explicitier la formation en muséologie en Espagne et l'insertion de quelques professionnels et intellectuels brésiliens dans le monde des musées à partir de l'expérience espagnole. Pour cela, les extraits choisis dans la lettre de notre voyageur que nous avons présentés jusqu'ici, nous poussent à penser à cette question : Quelle a été le rôle de l'Espagne dans la formation des professionnels des musées ? Selon Balerdi (2006, p. 30-31), la Seconde Guerre mondiale

n'avait pas causé tant de dégâts en Espagne, bien que la guerre civile espagnole en produisît de nombreux. Le régime franquiste a cherché à se moderniser, mais toujours avec un retard par rapport aux autres pays, principalement en ce qui concerne les actions culturelles.

Les anciens conservateurs¹⁹⁷ espagnols avaient reçu leur formation au sein de l'École diplomatique, mais cette dernière a été supprimée en 1900 et était plus orientée vers l'archéologie. Les musées d'art étaient gérés par des membres de l'Académie des Beaux-Arts et des professeurs des cours d'histoire de l'art. En 1933, avec la loi du patrimoine artistique national, s'est institué la réalisation de cours pratiques de conservateurs, réglementés dès 1936. Jusqu'en 1973 (lorsqu'a été créé le *Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos*, par la loi 7/1973 du 17 mars), les aspirants à conservateur devaient pratiquer diverses tâches sans rémunération durant une année au sein d'un musée avant de se voir proposer un poste de travail. Les processus de sélection ne respectaient pas les profils professionnels, ni la spécialité académique de celui qui intégrait une institution. C'est seulement à partir de 1970, que de nombreuses universités ont commencé à proposer des licences en histoire de l'art, où dans certains cas, cette licence incluait des cours facultatifs de muséologie. Ce cours était à peine une introduction, mais selon Balerdi, c'est par ce chemin que l'on peut situer les débuts de la muséologie en tant que discipline au sein du milieu universitaire espagnol.

Selon Jesus-Pedro Lorente (2012), la muséologie a gagné de l'espace dans le champ de la formation universitaire au long du XX^{ème} siècle ; initialement, au travers de cours spécifiques s'adressant aux professionnels des musées, comme au sein du musée de Harvard, et aussi par des chaires de muséologie, la première étant créée au sein de l'université Masaryk à Brno (ancienne Tchécoslovaquie) en 1922. Au Brésil, le cours de technique des musées voit le jour au sein du musée historique national de Rio de Janeiro en 1932, avant d'être rattaché à l'université de Rio de Janeiro (UNIRIO) en 1977. En 1971, le cours de muséologie de l'université fédérale de Bahia (UFBA) est créé¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Rappelons ici que le terme « conservateur des musées » n'est pas utilisé au Brésil, ce professionnel y est appelé muséologue.

¹⁹⁸ L'insertion de cours techniques dans les universités pour les professionnels de musées ou la présence de chercheurs et de théoriciens (principalement dans les cours d'histoire de l'art) se caractérise en tant que processus de formation et sont attestés depuis le XIX^{ème} siècle. Ici, nous nous référons au moment où une formation professionnelle de niveau universitaire en muséologie est mise en place, dans des cours de premier, second et troisième cycles destinés à des muséologues.

Ainsi, s'il était resté au Brésil dans les années 1960, l'unique option de Lívio Xavier Júnior aurait été le cours du musée historique national. Cependant, une opportunité d'études s'est présentée au travers de la bourse de l'Institut de culture hispanique, facilitant le voyage de Fortaleza à Madrid. De nombreux intellectuels brésiliens ont été lauréats de cette bourse, Lívio Xavier Júnior faisant partie de cette génération. La plupart des acteurs des mondes de l'art et des musées ne se rendaient pas, ou rarement, à Fortaleza, mais se rendaient à Madrid. Poursuivons ce dialogue en parlant maintenant des relations entre le Brésil et l'Espagne, établies au travers de l'Institut de culture hispanique.

L'institut de culture hispanique a été créé par la loi du 31 décembre 1945, sous l'égide des *Servicios del Ministerio de Asuntos Exteriores*, et le *Consejo de la Hispanidad* a été transformé en *Instituto de Cultura Hispánica*. Cette transformation arrive au moment où l'Espagne reprend son projet politique de relations internationales, fragilisé après la guerre civile espagnole, faisant qu'avec l'instauration du gouvernement franquiste, de nombreux pays coupèrent leurs relations avec l'Espagne. L'Espagne tente de rétablir le dialogue avec ces pays, principalement avec les pays hispaniques avec lesquels elle conservait des affinités culturelles. En 1940, le *Consejo de la Hispanidad* a été créé, en ayant pour objectif de diffuser les valeurs du nouvel État espagnol. Toujours selon Garrido (2012, p. 35), le premier règlement de ce conseil a été approuvé en 1941, en établissant cinq aires d'activité : culturelle, politique, économique, sociale et juridique. La section culturelle était responsable pour tout ce qui avait trait aux domaines scientifique, littéraire, artistique, ainsi qu'aux relations universitaires :

[...] la création de chaires permanentes et temporaires, l'échange de professeur, d'écrivains, de journalistes, d'hommes d'affaires, d'étudiants, de bourses, d'expositions, de voyages, de concours, de congrès, de diffusion de livres, d'universités, d'éditions, d'instituts, de résidences pour Espagnols et Américains, de théâtre, de cinéma, de radio, de presse, d'agences de presse, de soutien à la publication de points de vue originaux et essentiellement hispaniques, instaurant des Prix et des concours qui concourent à l'expansion de l'idée d'*hispanité* [art. 25] (Garrido, 2012, p.35)¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Traduit de l'espagnol par nos soins.

Pour Garrido (2012), ces activités passèrent à être placées sous la responsabilité de l'Institut de culture hispanique en 1945, sous la tutelle des services du *Ministerio de Asuntos Exteriores* (ministère des Affaires étrangères). En 1947, le statut de cet institut est approuvé, visant la manutention des liens spirituels entre les peuples qui constituaient l'*hispanité*. Afin d'atteindre cet objectif, il était nécessaire d'étudier, de défendre et de diffuser la culture hispanique, d'éveiller la connaissance mutuelle entre les peuples hispaniques et intensifier les échanges culturels. Cet institut était composé de cinq départements, responsables pour la programmation et pour mener à bien la réalisation des objectifs suivants : études, information, publications, aide universitaire et échanges culturels, concours et commémorations. La responsabilité de chacun des départements était décrite dans le règlement de l'institut. Pour ce qui nous intéresse ici, nous allons nous concentrer uniquement sur le département d'aide universitaire et d'échanges culturels. Ce dernier avait en charge de s'occuper et de recevoir les universitaires des pays hispaniques en visite ou résidant en Espagne, et de mettre en place des échanges culturels avec le monde hispanique. En outre, selon Garrido (2012, p. 39-40),

Le département d'aide universitaire et d'échanges culturels a assuré la promotion d'échanges de professeurs, de scientifiques, de spécialistes et d'artistes entre l'Espagne et l'Amérique latine, et a aussi offert aux étudiants latino-américains : des réductions sur l'alimentation et les transports, une assurance médicale, une orientation professionnelle, des bourses d'études, etc. De 1945 à 1973, plus de 25000 étudiants ont complété leur formation en Espagne au travers de cet institut, où se trouvaient de nombreuses associations d'étudiants constituées durant ces années. Le nombre de boursiers de l'institut est passé de 53 en 1948 à 156 en 1971. Durant ces années, des bourses ont été concédées à 3279 étudiants issus des pays suivants : Argentine (603), Brésil (351), Chili (300), Mexique (282), Pérou (259), Colombie (216), Bolivie (164), Équateur (159), Cuba (156), Paraguay (97), Philippines (89), Uruguay (86), Panama (81), Nicaragua (77), Costa Rica (67), République dominicaine (60), République du Salvador (52), Venezuela (48), Guatemala (40), Honduras (45), Haïti (24), Porto Rico (23).

Ce programme de bourses d'études pour étudiants étrangers a permis à plus de trois cents brésiliens d'avoir une expérience de mobilité internationale à partir d'un dialogue avec

l'Espagne, et a participé à la formation de nombreux professionnels de la culture, d'intellectuels et de professeurs. Selon Pino (2007, p. 115), pour la diplomatie brésilienne, la politique de promotion de la culture nationale brésilienne en Espagne devait répondre à un objectif fondamental qui était de divulguer le pays et les habitants du Brésil, en contribuant à assurer une présence, qui associée à la sympathie des Espagnols envers le Brésil, qui soit fonctionnelle pour une progression satisfaisante de tous les autres objectifs. Cette approche d'action culturelle a été perfectionnée par le palais Itamaraty (siège du ministère des Affaires étrangères du Brésil) durant le gouvernement civil et militaire. Dès les années 1950, la diplomatie brésilienne a compris que le Brésil faisait partie des stratégies du gouvernement franquiste, et était consciente que pour que l'Espagne réussisse un plus grand rapprochement auprès des pays de langue espagnole en Amérique latine, il était nécessaire de créer au Brésil des instituts brésiliens de culture hispanique. De cette manière, le Brésil a reçu quelques projets espagnols qui ont rendu possible pour l'Espagne de renforcer la formation de sociétés espagnoles au Brésil et d'accroître la vente de ses livres au Brésil.

Dans ces mêmes années 1950, un accord qui amplifiait les relations hispano-brésiliennes a été scellé, réunissant deux actions principales : la fondation et l'installation de la Maison du Brésil à Madrid, et l'augmentation du nombre de bourses concédées aux étudiants par l'Institut de culture hispanique. Selon Gonzáles et Pardo (1993 cité par Pino, 2007, p. 116), durant les années 1960, ces contacts culturels entre l'Espagne et l'Amérique latine visaient la désidéologisation, vu que pour le cas brésilien, ces accords seront implémentés de manière plus profonde durant les années de la dictature civile et militaire au Brésil (1964-1985).

La présence de Lívio Xavier Júnior en Espagne, et donc, dans une certaine mesure, la présence du projet du MAUC aussi, faisait partie des objectifs de deux projets nationaux. Dans le cas brésilien, il était important de garantir la présence brésilienne en Espagne, et pour l'Espagne, de pouvoir garantir sa présence au Brésil. Tant est, que ce dialogue va rendre possible la création de la maison de la culture espagnole au sein de l'UFC²⁰⁰.

²⁰⁰ Le voyage de Lívio Xavier Júnior à Madrid a renforcé les relations avec le professeur Cuadrado, qui est venu à Fortaleza pour la mise en place de l'Institut de culture hispanique au sein de l'université fédérale du Ceará. Dans une lettre datée du 11 juin 1961, Lívio Xavier Júnior relate l'intérêt du professeur Cuadrado de se rendre à Fortaleza. Aujourd'hui, l'université fédérale du Ceará maintient ce que l'on appelle les maisons de culture (*Casas de Cultura*), où il est possible d'apprendre différentes langues : espagnol, français, anglais, portugais, italien, russe et espéranto (ces deux dernières ont été désactivées).

L'intérêt brésilien de garantir une présence brésilienne en Espagne, a plongé Lívio Xavier Júnior dans une ambiance différente du contexte de Fortaleza. De fait, notre personnage se trouvait dans un espace qui mettait en présence différents intellectuels, aussi bien brésiliens qu'espagnols. Ainsi, ce voyage a permis de nombreuses rencontres renforçant les réseaux de sociabilité, permettant à L'UFC d'insérer le MAUC dans un circuit de circulation non seulement international, mais principalement brésilien. Retournons à la lecture de l'une de ses lettres :

En outre, j'ai eu la chance de rencontrer à Madrid un jeune homme issu de l'État de la Paraíba, Ivon Rodrigues, qui détient le titre de technicien de musée décerné par le musée historique de Rio de Janeiro. Ce qui est une très bonne chose, vu qu'il est ici pour les mêmes raisons que moi, et ce depuis octobre, et qu'il en a profité pleinement. Il y a quelques jours, ma situation s'est encore améliorée, du fait que le gouvernement espagnol a invité le conservateur du musée de la Banque du Brésil, le professeur Santos Trigueiro, pour une durée de trois mois, et qu'il est hébergé, tout comme moi, au Collège. En prenant connaissance de vos projets en ce qui concerne le musée, il s'est montré extrêmement enthousiaste avec cette grande œuvre à être réalisée au Ceará, et s'est proposé de me superviser, ici à Madrid, en me donnant des cours, au vu de l'absence d'un cours régulier [...]. Avec les relations qu'il a ici, ainsi que le prestige d'une mission officielle et la profonde connaissance qu'il a du sujet, sans compter sur l'intérêt tout particulier que l'Institut a envers l'université fédérale du Ceará, vous pouvez imaginer, promptement, que mon séjour sera fructueux²⁰¹.

Dans l'extrait de sa lettre, nous voulons souligner les références à quelques-uns des principaux acteurs brésiliens qui dialoguaient avec le monde des musées à cette époque, et que Lívio Xavier Júnior a pu rencontrer et avec lesquels il a eu l'occasion de dialoguer. Ivon Rodrigues vient d'un État brésilien relativement proche du Ceará, la Paraíba. Il avait été élève du cours de techniques des musées dispensé au sein du musée historique national. Ce cours a été fondé en 1932 par le directeur de ce musée à l'époque, l'historien

²⁰¹ Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université Antônio Martin Filho, écrite à Madrid et datée du 5 juin 1961. Archives du MAUC.

Gustavo Barroso²⁰². Ivon Rodrigues était à Madrid en ayant pour objectifs de parachever ses études et d'accroître ses contacts professionnels. Lívio Xavier Júnior raconte aussi qu'il a rencontré Florisvaldo dos Santos Trigueiros (né en 1919), fonctionnaire de la Banque du Brésil, économiste et muséologue, responsable de l'organisation et de l'installation du musée de la Banque du Brésil et du musée des valeurs de la Banque Centrale brésilienne. À cette époque, Florisvaldo dos Santos Trigueiros était président de l'ICOM Brésil et conservateur du musée de la Banque du Brésil. Il était à Madrid sur invitation du gouvernement espagnol, pour un séjour de trois mois, et se propose de donner des cours à notre voyageur. Dans cette même lettre, nous apprenons aussi que, dans quelques jours, Florisvaldo dos Santos Trigueiros allait se rendre à Paris pour représenter le Brésil lors d'une réunion de l'ICOM. On y apprend encore, que dès son retour à Madrid, Lívio Xavier Júnior l'accompagnerait à la ville de Málaga pour y assister à un congrès de critique de l'art. Florisvaldo dos Santos Trigueiros a dirigé les activités et le parcours du futur directeur du MAUC, en exerçant un rôle diplomatique renforçant l'expérience d'études de cet apprenti de muséologie et élargissant ses possibilités. Il élabore pour Lívio Xavier Júnior un plan de visites des musées de différents pays d'Europe, programme qui a été défini à la direction générale de l'UNESCO, lorsque Florisvaldo dos Santos Trigueiros se rendit à Paris.

Le voyage à Paris de Lívio Xavier Júnior est extrêmement recommandé et encouragé, non seulement par Florisvaldo dos Santos Trigueiros, mais aussi par les membres de l'Institut de culture hispanique et par les professeurs des cours de muséologie et d'histoire de l'art. Son directeur d'activités au sein de l'Institut de culture hispanique lui écrit même une lettre de recommandation, expliquant l'importance de la continuité de son processus de formation commencé à Madrid, et justifiant qu'à Paris, il y trouverait plus d'opportunités d'études dans ce domaine. Ainsi, sur recommandations, Lívio Xavier Júnior se rend à Paris pour rencontrer Madame Delafon de l'École du Louvre, et s'y matricule, car les inscriptions avaient été ouvertes entre le 10 et le 20 du mois de mai. Il s'inscrit dans les disciplines d'histoire de l'art, de muséologie et d'arts et traditions populaires, selon les informations qu'il fournit dans une lettre datée du 5 juin 1961. Au cours de ce même voyage, il rencontre deux fonctionnaires de l'UFC, Milton Dias et Fran Martins, qui lui

²⁰² Dans les années 1970, le cours de techniques des musées est transformé en cours universitaire, et est transféré au sein de l'université de Rio de Janeiro (UNIRIO), étant le premier cours universitaire de muséologie du Brésil.

conseillèrent d'entrer en contact avec Sérvulo Esmeraldo, artiste de Fortaleza qui résidait à Paris. Dans cette lettre²⁰³, il commence son programme de voyage et d'études à Paris.

4.2 LÍVIO XAVIER JÚNIOR ET SÉRVULO ESMERALDO À PARIS : CIRCUIT DE VISITES

C'est à Paris que se trouve l'organisme central de contrôle et d'orientation des musées du monde entier, principalement de ceux dont les activités visent des finalités éducatives, de la même manière qu'est notre idée depuis le début pour le musée d'art de l'université²⁰⁴.

D'après l'extrait de cette lettre, Lívio Xavier Júnior explique à son interlocuteur la manière dont il comprend le rôle de l'ICOM, et l'importance que représente le fait de cet organisme se trouver à Paris. Dans ses mots, on peut percevoir un certain enchantement dans la confirmation de l'image de Paris comme ville des musées, principalement pour savoir qu'il existe un dialogue entre éducation et musées aiguillé par un organisme international. Ainsi, nous pouvons déceler les premiers indices de son futur départ en France dans cette lettre datée du mois de janvier 1961. On peut noter que Lívio Xavier Júnior élaborait déjà une justification qui visait son changement de ville. On peut aussi noter que ce voyage commençait à inclure, de manière plus emphatique, les aspects des politiques de culture et de musées, avec la présence de l'UNESCO et de l'ICOM.

En mai 1961, Milton Dias et Fran Martins, qui en outre d'être des fonctionnaires de l'UFC, étaient aussi des écrivains, voyagent à Paris et rencontrent Lívio Xavier Júnior et l'artiste Sérvulo Esmeraldo. Dans une carte datée du 14 juin 1961 et adressée à Antônio Martins Filho, ils recommandent, après avoir analysé le plan de travail, le transfert de Lívio Xavier Júnior à Paris, dès la conclusion de son cours à Madrid. Ils justifient ce choix en insistant sur l'importance du dialogue avec l'UNESCO et avec le musée du Louvre, afin qu'il puisse étudier ce qu'il y avait de meilleur pour l'organisation d'un musée d'art, avec les techniques les plus modernes, et d'en profiter pour recueillir les éléments basiques nécessaires au bon fonctionnement du MAUC en tant que musée d'art. En outre, ils recommandent à Lívio Xavier Júnior de visiter des musées et de construire un

²⁰³ Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université Antônio Martins Filho, datée du 5 juin 1961 à Madrid. Archives du MAUC.

²⁰⁴ Lettre de Lívio Xavier Júnior datée du 25 janvier 1961. Archives du MAUC.

rapprochement entre eux et le MAUC. En conclusion de leurs recommandations sur l'expérience de Lívio Xavier Júnior en Europe, ils suggèrent d'intégrer Sérvulo Esmeraldo dans ce programme de visites de musées, et ils sollicitent des bourses pour Lívio Xavier Júnior, qui ne recevrait plus le financement de l'Institut de culture hispanique, et pour Sérvulo Esmeraldo qui commençait à participer des activités. Ils demandent aussi des lettres de présentation et de recommandation du MAUC signées par le président de l'université.

Lívio Xavier Júnior quitte Madrid le 17 juin 1961. En lisant les lettres échangées entre ces différents interlocuteurs, on perçoit à quel point le séjour à l'étranger d'un fonctionnaire de l'université était contrôlé, rapporté et évalué. Nous pouvons observer aussi que Lívio Xavier Júnior arrive à réunir autour de son projet, de nombreux interlocuteurs qui l'appuient et légitiment son transfert à Paris. Tous concordent sur la possibilité d'apprentissage que Lívio Xavier Júnior rencontrerait à Paris. Il était évident qu'avec la présence d'organismes tels que l'UNESCO et l'ICOM, les contacts avec les musées des différents pays européens seraient intensifiés, permettant à cette expédition de connaître différentes expériences qui pourraient influencer le projet en cours du MAUC. Paris était reconnue comme étant le centre politique de la culture et la ville des musées, ce qui renforçait les attentes des participants de ce programme de formation à l'étranger.

Les lettres de présentation et de recommandation étaient adressées à l'ambassadeur du Brésil en France, Carlos Alves de Sousa à cette époque, notifiant que Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo étaient des représentants du MAUC et pouvaient parler en son nom à propos de n'importe quel sujet en relation avec l'institution. Ces lettres ont été fondamentales pour la mise en place et la dynamique de ce programme de visites de musées. Dans la missive du 8 septembre de cette même année, il est dit que grâce à cette lettre de présentation et de recommandation, ils ont été très bien accueillis à l'ambassade, et qu'ils ont reçu de nouvelles lettres qui les ont aidés à construire leur parcours dans les institutions en France. À l'UNESCO, ils obtinrent une lettre du directeur de l'ICOM de l'époque, Georges Henri Rivière. Dans cette correspondance épistolaire, l'importance de l'ambassadeur du Brésil auprès de l'UNESCO, Paulo Carneiro, et de l'attaché culturel de l'ambassade, Celso Souza e Silva, est mise en avant, affirmant la nécessité pour le MAUC de remercier de manière formelle les efforts de ces derniers en vue de faciliter le déroulement de la mission de la visite des musées.

Nous voulons mettre en exergue l'importance que l'ambassade du Brésil va donner aux interlocuteurs du Ceará. Cette attention est probablement en relation avec le fait que l'État brésilien comprenait l'importance des actions réalisées par les acteurs en question. Du point de vue de la politique de relations internationales du Brésil, le MAUC serait important pour donner une visibilité, en introduisant ce musée sur la scène internationale. Ainsi, à partir des écrits présentés, nous observons que certaines ambassades, qui ont été contactées, ont joué un rôle important dans le processus de rapprochement entre les interlocuteurs présentés ici.

Toujours en suivant le trajet de ce voyage, dans un compte rendu daté du 7 septembre 1961, on trouve la description de la première visite de musée réalisée par Lívio Xavier Júnior et Sérulo Esmeraldo. L'objectif des visites était d'établir des contacts avec des musées et des galeries afin d'observer la manière dont ils étaient organisés et comment était la dynamique du fonctionnement de chacune de ces institutions. Nos deux visiteurs étaient aussi intéressés par la présentation de la collection de gravures du MAUC dans le but de dialoguer au sujet de futures expositions. Ils quittent Paris en direction d'Épinal le 9 août 1961. Le même jour, ils arrivent au musée international de l'imagerie, centre de référence de la gravure populaire française. Un incident marque cette première visite, laissant aux membres de l'expédition un sentiment de frustration : le conservateur André Jacquemin se refuse à les recevoir. Antérieurement, ils étaient entrés en contact avec ce conservateur, à la demande du conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France. Ils avaient expliqué le motif de la visite et déclaré leur intention d'organiser une exposition. Toujours selon ce qu'ils ont exposé par écrit, ils avaient aussi l'intention d'échanger des gravures populaires brésiliennes contre des gravures populaires françaises. L'absence du conservateur a certainement influencé leur évaluation de ce musée. Ce dernier a été considéré par eux comme étant obsolète par rapport aux solutions présentées pour la disposition des œuvres, et ils disqualifient l'adjectif international du musée, pour n'avoir pas identifié une diversité de nations représentées dans les collections.

Le jour suivant, ils continuent leur voyage en se rendant à Colmar en Alsace, où ils visitent le musée Unterlinden. Lors de cette visite, ils ne purent pas rencontrer le conservateur, Pierre Schmitt. En l'absence de ce dernier, le conservateur adjoint, Charles Fellman, les reçoit et leur présente toutes les dépendances du musée, qui passait à cette époque par une grande réforme du bâtiment de l'ancien couvent. Lívio Xavier Júnior et

Sérvulo Esmeraldo sont impressionnés par les solutions techniques adoptées et sollicitent les schémas des modèles des vitrines d'exposition. Durant la seconde journée à Colmar, ils en profitent pour visiter le Cabinet des estampes de la bibliothèque municipale, en étant accompagnés par la conservatrice adjointe, Madeleine Orieux, lors de la visite de toutes les dépendances.

Le 12 août 1961, ils partent en direction de l'Allemagne de l'Ouest, à destination de la ville de Fribourg-en-Brisgau. Ce mois étant un mois de vacances, il est difficile pour nos voyageurs de pouvoir rencontrer tous les professionnels, et ils ne peuvent pas rencontrer le conservateur ou le directeur de l'institution. Ils visitent le musée, mais sans avoir un intérêt particulier à mettre en avant. Dans l'après-midi, ils arrivent à Bâle en Suisse, et le dimanche 13 août 1961, ils se rendent au Kunstmuseum, où ils prennent rendez-vous afin de s'entretenir avec le directeur de ce musée, Georg Schmidt, le jour suivant. L'expérience dans ce musée semble avoir été extrêmement fructueuse, à tel point que Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont élaboré un compte rendu pour registrer, par écrit et à l'aide de dessins, les explications du directeur. Après la conversation avec ce dernier, ils ont été conviés à connaître toutes les dépendances du musée en compagnie du conservateur, Hanspeter Landolt, qui leur a présenté la documentation, le cabinet d'estampes et la réserve techniques des pièces. L'évaluation de ce musée est très positive, nos voyageurs le considèrent même comme le meilleur musée d'Europe et du monde.

Le 16 août 1961, ils arrivent à Zurich, toujours en Suisse. Dès leur arrivée, ils entrent en contact avec le consul, José Oswaldo de Meira Penna, responsable pour établir les liens avec Zurich. Le même jour, ils connaissent les coulisses de la revue *Graphis*, où ils avaient déjà pris rendez-vous avec le directeur Walter Amstutz. Le 17 août 1961, ils sont accompagnés par le consul dans leur visite du Kunstgewerbemuseum (musée d'arts appliqués), pour s'entretenir avec le conservateur Willy Rotzler. Le 18 août 1961, ils continuent leur voyage, en direction d'Ulm, en Allemagne, pour rencontrer l'artiste brésilien Almir Mavignier qui réside dans cette ville depuis quelques années. Cependant, lorsqu'ils arrivent à Ulm, le 19 août, ils ne rencontrent pas Almir Mavignier, ce dernier étant en vacances. Mais, ils visitent tout de même l'École supérieure pour le design en compagnie de son directeur, l'architecte argentin Tomás Maldonado. D'Ulm, ils regagnent directement Paris, y arrivant le 24 août 1961.

Dans cette première partie, nous avons choisi de souligner du compte rendu de Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo uniquement les informations qui nous nous éclairent sur leur parcours, les villes visitées et leurs musées. Nous voulions savoir comment s'étaient passées les visites, comment ils ont été reçus par les directeurs des musées et comment ils ont reçu des orientations dans chacun de ces espaces. En tout, ce furent 15 jours de voyage, 6 villes et 8 institutions, entre bibliothèques, musées et écoles. Durant ce parcours, ils citent le nom de 8 professionnels de musées, la plupart identifiés en tant que conservateurs par nos visiteurs : André Jacquemin, Jean Adhémar, Pierre Schmitt, Charles Fellman, Madeleine Orioux, Georg Schmidt, Hanspeter Landolt et Willy Rotzler. Ils ont aussi connu le directeur de la revue *Graphis*, Walter Amstutz, et avec le directeur de l'École supérieure pour le design d'Ulm, l'architecte argentin Tomás Maldonado ; et comme nous l'avons vu, ils n'ont pas pu rencontrer l'artiste brésilien Almir Mavignier.

Nous allons présenter quelques-uns des personnages dont nous avons pu retracer une courte biographie. Ils vont être présentés dans l'ordre dans lequel ces personnages qui ont commencé à faire partie de ce récit ont été cités. Le graveur André Jacquemin est né à Épinal en 1904, et mort à Paris en 1992. Il a étudié à l'École des Beaux-arts et a été conservateur du musée international de l'imagerie de 1953 à 1974. Durant cette époque, il a cherché à développer la section imagerie, en portant une attention spéciale aux arts et traditions populaires. Le nom de musée international de l'imagerie a été attribué au musée départemental d'art ancien et contemporain d'Épinal en 1957, en raison du travail du conservateur Henri Guingot entre les années 1946 et 1952, et de l'association des amis du musée, qui ont grandement contribué à l'enrichissement des collections²⁰⁵. Cette collection intègre aujourd'hui les collections du musée de l'image de la ville d'Épinal. Selon les informations de la page internet de l'institution²⁰⁶, entre 1951 et 1990, cette collection d'images populaires est devenue la troisième plus importante de France, derrière celle de la Bibliothèque nationale de France et de celle du musée national des arts et traditions populaires.

²⁰⁵ G. Guéry, « Histoire du Musée départemental d'art ancien et contemporain à Épinal », 2010 [2002]. Texte de Gérard Guéry, publié dans l'ouvrage collectif *50 années d'Acquisitions et de Restaurations*, publié en 2002 par l'Association des amis du musée départemental d'art ancien et contemporain et du musée de l'image à Épinal. Selon le propre auteur sur la page internet qui héberge le texte, il a été légèrement modifié en février 2010. Disponible sur : http://www4.ac-nancy-metz.fr/musee88/Histoire_du_Musee_departemental.pdf. (Page consultée le 28/05/2014)

²⁰⁶ Disponible sur : <http://www.museedelimage.fr/joomla/index.php/fr/le-musee-de-l-image/un-lieu-des-idees/le-musee-de-l-image>. (Page consultée le 28/05/2014)

Sérvulo Esmeraldo fait la connaissance de Jean Adhémar dans le Cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale de France. Selon Sérvulo Esmeraldo, Jean Adhémar a été intrigué par les motivations d'études du jeune Brésilien qui s'intéressait aux gravures d'Albrecht Dürer (1471-1528). Et, c'est de cette conversation initiale que surgit la possibilité de dialoguer au sujet de la création du MAUC²⁰⁷. Jean Adhémar (1908-1987) est conservateur en chef du Cabinet des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France entre 1961 et 1977. Il y a d'ailleurs commencé sa carrière en tant qu'assistant en 1932. De 1955 à 1987, il est le rédacteur en chef de la revue *la Gazette des beaux-arts*. En 1963, il fonde la revue *les Nouvelles de l'estampe*. Au sein de l'École des chartes, il suit la formation d'archiviste paléographe, et il est l'un des premiers chercheurs français à fréquenter l'Institut Warburg de l'université de Londres. Historien de l'art spécialisé sur les estampes, il a été professeur au sein de l'École du Louvre et de l'université libre de Bruxelles. Lorsqu'il revient de l'Institut Warburg, il contribue à introduire en France les idées et méthodes d'Erwin Panofsky, de Meyer Schapiro et d'Edgar Wind comme références en histoire de l'art.

Marie Tchernia-Blanchard (2013) met en évidence l'influence des idées d'Andy Warburg en France d'après une analyse de l'usage des concepts de cet auteur dans les travaux de Jean Adhémar et de Jean Seznec, publiés par l'Institut Warburg respectivement en 1937 et en 1940. D'après les témoignages de Sérvulo Esmeraldo et les registres des comptes rendus, le conservateur du Cabinet des estampes a été un important incitateur, orientant nos voyageurs en relation aux musées qui pouvaient être inclus dans le trajet du voyage. Sérvulo Esmeraldo conte que Jean Adhémar a manifesté un intérêt pour les gravures des couvertures des livres de littérature de *cordel* du Brésil, ainsi que pour la collection de supports originaux de xylogravures du MAUC. En 1955, Jean Adhémar est responsable de l'organisation d'une exposition à la Bibliothèque nationale de France, intitulée « Un siècle de vision nouvelle », qui est considérée comme une référence par les musées qui commençaient à collectionner et exposer des photographies. L'approche de Jean Adhémar se différenciait des choix plus technicistes du conservateur du MoMA, son contemporain, comme nous l'explique Dominique de Font-Réaulx (2010, p. 70), lors de ses recherches au sujet des relations entre la peinture et la photographie :

²⁰⁷ D'après le témoignage de Sérvulo Esmeraldo sur sa propre trajectoire, retranscrit dans le catalogue de la Pinacothèque de São Paulo dédié à cet artiste, organisé par Aracy Amaral (2011).

Les liens entre les projets, de Beaumont Newhall à New York et d'Adhémar à Paris, apparaissent comme significatifs d'une vision à la fois semblable et fort différente de la photographie. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux hommes ont joué un rôle majeur pour la reconnaissance de la photographie au sein des institutions culturelles américaines et françaises. Ils partageaient le postulat d'une exposition rétrospective, *comprehensive*, vaste ; ils cherchaient l'un et l'autre à souligner la singularité de l'esthétique photographique. Mais leurs regards différaient ; bien que bibliothécaire dans un musée d'art, Newhall s'inscrivait dans une approche techniciste – archétype de la modernité selon Alfred Barr lui-même et donc fortement ancrée au MoMA dans les années 1930. Conservateur dans une bibliothèque, Adhémar raisonnait également en historien de l'art, néanmoins selon une approche esthétique de la photographie forgée à partir de sa connaissance de la peinture, mais aussi de son travail sur la gravure, dans ses méthodes comme dans ses postulats.

Il ne nous a pas été possible d'avoir accès aux documents des archives de la Bibliothèque nationale de France qui nous informent sur le passage de Sérvulo Esmeraldo et de Lívio Xavier Júnior au Cabinet des estampes, ni au sujet de l'exposition de xylogravures de la collection du MAUC organisée par les trois en 1961. Au MAUC, on peut trouver l'affiche et l'invitation de l'exposition, ainsi que les comptes rendus et les témoignages de Sérvulo Esmeraldo. Ce sont des indices du respect et de l'importance de la participation de Jean Adhémar dans le séjour de ces Brésiliens en France. D'une certaine manière, il est vu par eux comme un directeur de recherche. Sa vision d'historien de l'art et de gestionnaire de collections a été importante dans la construction de ce dialogue, démontrant un réel intérêt pour la gravure brésilienne.

Pierre Schmitt était conservateur du musée d'Unterlinden, et Charles Fellman, le régisseur de ce musée. Un livre collectif sur les musées d'Alsace, *Musées en Alsace*, a été publié par les Éditions Publitotal à Strasbourg en 1977²⁰⁸, avec des articles des conservateurs et des photographies en noir et blanc du régisseur. Au milieu du XIX^{ème}

²⁰⁸ Coll., *Musées en Alsace*, 1977. Ouvrage comportant une Préface de Emmanuel de Margerie, directeur des musées de France. Nombreux dessins, gravures, plans, photographies noir et blanc et couleurs. Les photographies en noir et blanc illustrant le Musée Unterlinden à Colmar sont de Charles Fellmann, régisseur du musée. Les autres sont de Dominique Martinez.

siècle, le couvent des Unterlinden était condamné à être démoli. Depuis 1789, un conseil des autorités révolutionnaires se préoccupait de préserver des monuments et des œuvres d'art de la menace de ce qui était compris comme du vandalisme. Ainsi, dès cette époque furent initiés les travaux de formation d'une collection patrimoniale dans la ville de Colmar.

À l'époque de la revendication en faveur de la préservation du bâtiment du couvent, Louis Hugot (1805-1864) fonde, en 1846, un cercle d'érudits afin de monter un cabinet d'estampes associé à une école de dessin. Selon Pantxica Béguerie-De Paepe (2009), la création du musée est en lien avec les actions de la société d'érudits, qui prend le nom de société Schongauer en 1847. Le musée est d'ailleurs géré par cette société qui est responsable pour sa manutention et le représente auprès de la municipalité. Cette société a sollicité que le monument soit transformé en musée de sculptures en plâtre, de peintures et d'estampes. En outre, après des découvertes archéologiques faites en 1848, une mosaïque gallo-romaine a été installée dans la chapelle du couvent. En 1852, les pièces de la collection sont transférées au couvent, qui ouvre ses portes au public en 1853. On peut le considérer comme un musée de type encyclopédique par la caractéristique plurielle de ses collections : art ancien, du Moyen Âge à la Renaissance, et une collection d'art moderne.

Madeleine Orioux, avant d'être bibliothécaire dans la ville de Colmar, avait travaillé au sein de la bibliothèque de la ville de Saumur (en Maine-et-Loire) réalisant le travail de catalogage de la collection Louis Duvau. On peut percevoir que le trajet suivi par Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo pour leurs visites est assez centré autour des gravures. On peut aussi en déduire que Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont suivi les suggestions de Jean Adhémar. En même temps, il existait un intérêt à présenter les gravures des collections du MAUC, d'établir des liens et d'évaluer la possibilité d'organiser une exposition dans quelques-uns de ces musées. Nous devons aussi souligner l'intérêt de Sérvulo Esmeraldo de visiter ces musées et bibliothèques qui travaillaient avec un objet qu'il affectionnait particulièrement, ayant été graveur au début de sa trajectoire artistique. Donc, le choix de ce trajet est jalonné par de multiples intérêts qui se croisent. Ce qui est un point important, car le financement fourni par l'UFC était insuffisant pour couvrir toutes les dépenses, ce qui rendait nécessaire de prendre en compte l'investissement personnel dans cette activité.

À Zurich, avec Walter Amstutz, le directeur de la revue *Graphis*, ils ont pu connaître les coulisses de la production de ce périodique, ce qui représentait un important rapprochement avec les mondes du design qui naissait à partir d'un dialogue avec la gravure sur bois. Avant de voyager en France, Sérvulo Esmeraldo avait travaillé dans les presses universitaires. Tandis que Lívio Xavier Júnior, après son retour au Brésil, va augmenter le cercle de ses contacts avec le design, à partir de l'amitié qu'il va construire avec Lina Bo Bardi. La revue *Graphis* est fondée en 1944 et est connue pour le style suisse ou style international, propre, avec des espaces en blanc, une disposition asymétrique et l'utilisation de la police de caractères *sans-serif*. Avec son titre venant du grec, elle porte en elle l'idée d'instrument d'écriture. La revue accède à la reconnaissance par la manière dont elle disposait les images, dessins et illustrations de divers artistes. Elle présente aussi des entretiens avec les designers, devenant une référence pour tous les artistes des différents langages visuels. Son cofondateur et éditeur en chef, Walter Herderg, a réussi à réunir des designers de différents horizons pour créer ensemble et échanger des informations. Cette revue est ainsi considérée comme un effort de promotion de la culture du design graphique au travers de l'échange d'idées.

Willy Rotzler²⁰⁹ apparaît aussi dans la cartographie dans cette expérience. Après avoir visité le siège de la revue *Graphis*, Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo commencent à discuter avec ce personnage, qui à l'époque était conservateur du Kunstgewerbemuseum (musée des arts décoratifs) de Zurich. Willy Rotzler rédigeait des textes sur l'art pour différentes revues, l'une d'entre-elles étant la revue *Graphis*. Il est né à Bâle en 1917, et a travaillé en tant que conservateur du musée des arts décoratifs de Zurich entre 1948 et 1961. Ensuite, il a été éditeur de la revue culturelle *Du* entre 1962 et 1968. Après 1972, il commence une carrière d'écrivain indépendant sur l'art et est professeur invité dans différentes universités. Il a été éditeur et designer de diverses revues et ouvrages de rang dans les mondes de l'art comme par exemple : *Graphis Annual* 1960-1961 et 1967-1968, *Drawing a creative process* (Kurt Wirth, ABC Verlag, Zurich), *Neue Grafik* (LMNV, 1958, Verlag Otto Walter) et *Graphic Design International* (Igildo G. Biesel, 1977).

Le 7 septembre, Sérvulo Esmeraldo envoie un rapport de voyage qui décrit en détail la conversation avec l'historien de l'art et conservateur Georg Schmidt. Dans ce texte,

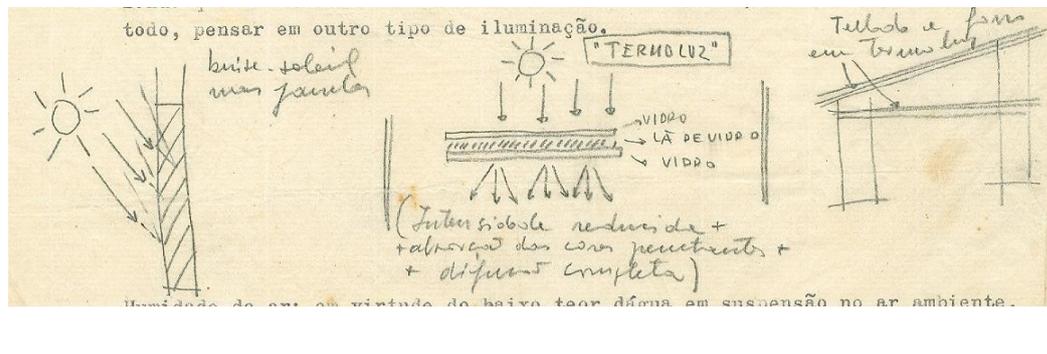
²⁰⁹ Les informations sur Willy Rotzler sont issues de la page : <http://www.designers-books.com/willy-rotzler/>. (Page consultée le 30/05/2014)

Sérvulo Esmeraldo explicite son contentement et emphatise les bénéfices du voyage qui avait comme objectif de connaître quelques musées. Au cours de cette pérégrination muséologique, Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo ont pu connaître des espaces des parties administratives et techniques, et dans ce rapport, l'objectif est de présenter la conversation qu'ils ont eue avec le conservateur en chef du Kunstmuseum de Bâle. En cette occasion, ils ont eu l'opportunité de dialoguer au sujet de l'organisation interne du musée, des relations avec le public et, principalement, sur l'architecture des musées. Lorsque le directeur du musée a pris connaissance que l'université prétendait construire le bâtiment du musée, la conversation a pris une autre envergure, et il a offert aux deux voyageurs un cours sur le thème. Il commença ses explications sur le thème de l'éclairage dans les musées :

Éclairage : le meilleur éclairage est sans aucun doute l'illumination naturelle. Car, en plus d'être la moins chère, elle ne fausse pas les couleurs. Nonobstant, elle doit être utilisée de manière avisée, du fait du danger qu'elle représente pour les peintures, dessins et gravures. Cependant, rien n'est plus aisé que le contrôle de la lumière naturelle. La solution est actuellement très simple grâce à la découverte du « termolux », qui consiste en couches alternées de la sorte : verre/laine de verre/verre. Comme la meilleure lumière est celle qui vient du haut, la meilleure solution, par conséquent, est un toit en verre, comme dans le schéma ci-joint. Il a conclu le thème de l'éclairage en disant qu'il n'y avait aucun sens de penser à un autre type d'illumination dans le *Nordeste* du Brésil, où le soleil est présent toute l'année (Esmeraldo, 1961).

Figure 1 : dessin de Sérvulo Esmeraldo illustrant la technique d'éclairage

Dessin de Sérvulo Esmeraldo du rapport envoyé de Paris, daté du 8 septembre 1961. « TERMOLUZ » : verre, laine de verre, verre ; intensité réduite + absorption des couleurs pénétrantes + diffusion complète ; toit en forme triangulaire.

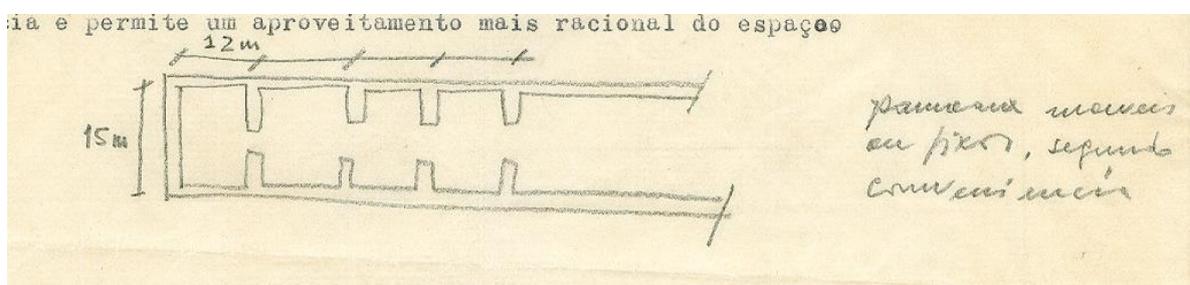


Il a continué la leçon en parlant de l'humidité de l'air :

Humidité de l'air : en fonction du faible pourcentage d'eau en suspension dans l'air ambiant, il faudra réaliser une étude. Dans le sens où il faudra peut-être adopter l'utilisation d'humidificateurs d'air. Cela est surtout important pour la conservation des peintures et des pièces en bois coloré.

Dimensions idéales d'une salle : Il considère qu'une salle d'exposition idéale possède les dimensions suivantes : 12m x 15m x 5m (cette dernière mesure étant celle de la hauteur). Disons, une grande salle qui puisse contenir une succession de petites salles. Cela évite les interférences et permet une utilisation plus rationnelle de l'espace (Esmeraldo, 1961).

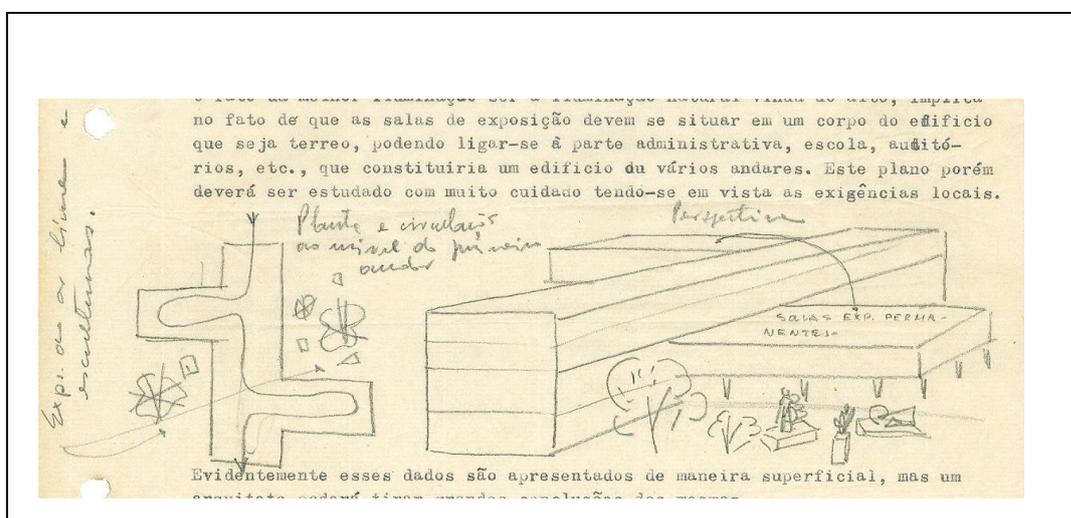
Figure 2 : Dessin de Sérvulo Esmeraldo décrivant les panneaux mobiles ou fixes, selon la convenance.



Sérvulo Esmeraldo (1961) continue son rapport en indiquant ce qu'il avait compris des explications, en incorporant des dessins avec des légendes, donnant les orientations pour un possible projet du bâtiment du musée. Dans la conclusion du rapport, il affirme :

Le fait que l'éclairage soit d'origine naturelle et venant du haut, implique que les salles d'exposition doivent se situer dans un corps de l'édifice qui soit au rez-de-chaussée, qui pourrait être relié à la partie administrative, l'école, l'auditoire, etc., qui serait un autre édifice de plusieurs étages. Ce plan va devoir être étudié avec le plus grand soin, en ayant en tête les exigences locales. Il est évident que ces données sont présentées de manière superficielle, mais l'architecte pourra en tirer de grandes conclusions.

Figure 3 : Dessin de Sérulo Esmeraldo sur les plans et la circulation du premier étage du musée. Perspective : salles d'expositions permanentes.



L'expérience de voyage s'est transformée en une éducation non formelle sur les musées. Après avoir visité ces institutions, Lívio Xavier Júnior et Sérulo Esmeraldo en concluent que Georg Schmidt offrait un ensemble plus complexe d'informations et orientait les architectes sur le projet architectural du musée. Est-ce que les architectes qui ont projeté le MAUC ont pris en considération ces informations ? Ont-ils eu accès à ces informations ? En observant les schémas de chacun des différents plans du musée actuellement, nous pouvons percevoir des rapprochements et des distanciements avec cette proposition envoyée sous forme de rapport au président de l'université. L'édification du musée est passée par de nombreuses réformes, jusqu'à la dernière en date qui s'est terminée en 1999, ce qui en fait un musée en constante (re)construction.

Dans une lettre datée du 13 octobre 1961, Lívio Xavier Júnior aborde le thème de l'architecture du musée, car il avait reçu les plans du MAUC élaborés par un architecte nommé Fábio. Les réserves ont été extrêmement fortes, en affirmant que bien que le projet soit bon, il présentait de nombreuses failles qui devaient être prises en compte, comme par exemple l'absence d'une bibliothèque et de nombreuses autres salles comme nous l'avons déjà mentionné. Sans oublier que s'agissant du premier musée d'art de la ville, et que les habitants de Fortaleza n'ayant pas l'habitude de visiter des musées, il craignait que le projet en l'état se transforme en une maison fermée, inaccessible au public du Ceará. À partir de tous ces questionnements, Lívio Xavier Júnior propose de reporter la construction du bâtiment du musée, concluant que la difficulté pour l'élaboration du projet architectural venait de la méconnaissance du programme du musée, qui était encore en phase embryonnaire. Il propose donc de le construire seulement après une phase de réflexion commune prolongée, car il ne faisait aucun sens de construire le musée d'art à cet instant pour ensuite l'adapter à ce programme. Il propose donc que l'institution continue à fonctionner dans l'espace qu'elle occupe à l'époque (le collège Sainte-Cécile), et que le projet architectural soit pris plus au sérieux.

Georg Schmidt (1896-1965) est un historien de l'art suisse et a été directeur du Kunstmuseum de Bâle entre 1939 et 1961. Avant d'occuper cette fonction, il a été bibliothécaire dans la même institution entre 1927 et 1938. Il a organisé une exposition avec des œuvres des artistes du Bauhaus, et écrivait aussi pour le journal *Basler Nachrichten* en tant que critique d'art. C'est sous sa gestion que le musée a acquis la propriété d'Ernst Ludwig Kirchner. Il a augmenté le secteur d'art contemporain, faisant le musée accéder à une projection internationale. Au cours de sa trajectoire en tant que directeur de musée, il a été sensible au thème des arts dits « dégénérés ». Durant la Seconde Guerre mondiale, il a organisé une campagne de levée de fonds auprès des notables de la ville, pour qu'un total de 50000 francs suisses soit investi dans l'achat de bonnes œuvres (Nicholas, 1994), comme ce fut le cas pour des œuvres de l'artiste Oskar Kokoschka :

Après la prise de pouvoir des Nazis, des œuvres importantes du peintre prirent le chemin de la Suisse. En 1936, la Suédoise Nell Walden, deuxième épouse du compagnon de jeunesse de Kokoschka, Herwarth Walden, mit en dépôt la collection *Sturm* au Kunstmuseum de Berne, dans laquelle Kokoschka occupait une place majeure avec Chagall. À la faveur de la vente aux enchères

des cent vingt-cinq œuvres – dont neuf peintures de Kokoschka – confisquées dans des musées allemands, organisée le 30 juin 1939 au Grand Hôtel National de Lucerne, le marchand d'art suisse Theodor Fischer permit aux Nazis de réaliser d'excellents gains avec ces « conneries » (selon les mots de Goebbels). Encore peu avant la vente de Lucerne, le directeur du Kunstmuseum de Bâle, Georg Schmidt, s'était rendu à Berlin pour sélectionner dans l'entrepôt des œuvres saisies quelques œuvres précieuses, dont la plus célèbre peinture de Kokoschka, *La Fiancée du vent*²¹⁰.

Quelle est la temporalité de cette expérience de voyage ? Quels sont les temps ? Les dates évoquées par ces lettres nous indiquent un temps historique et un espace géographique délimités. En août 1961, le circuit européen est parcouru entre la France, la Suisse et l'Allemagne. La destination finale est le Brésil et la ville de Fortaleza. Il y a des correspondances, des confluences, des rencontres et d'autres acteurs qui se manquent. Comment établir le rythme de ces conversations ? Il n'est pas possible de mesurer l'exacte dimension de la circularité des savoirs partagés. Nous pouvons simplement affirmer que les savoirs circulent dans le temps et dans l'espace, qu'ils circulent au travers des supports les plus variés, comme ces lettres que nous sommes en train de lire et d'interpréter maintenant. Dans ce cas, nous apprenons aussi au présent, ici et maintenant. Par le choix des extraits que nous avons fait, nous décidons comment et ce qui survit, et nous nous approprions aussi ces savoirs pour penser les musées d'aujourd'hui.

Ces témoignages nous informent sur les formes d'appropriation qui dépassent les espaces et les temporalités. Les idées qui circulent ont été « anthropophagisées » dans les échanges culturels réalisés dans l'engendrement du MAUC. Inventer un musée n'était pas la même chose qu'imiter, aveuglement, l'intérêt à apprendre avec les autres. Il était nécessaire de prendre en compte les variables du contexte : entre possibilités et limites. La volonté de faire un « musée moderne », technologiquement mais aussi au niveau de sa conception, a été exprimée à de nombreuses reprises. Auraient-ils rencontré ce modèle de musée ? Ou bien, enquêter, mener des recherches, se mettre en quête de ce « musée moderne », était-elle une volonté de rencontrer des possibilités de dialogues, de faire

²¹⁰ Disponible sur : <http://www.oskar-kokoschka.ch/kokoschka-et-la-suisse.html>. (Page consultée le 9/03/2014)

naitre des réseaux de sociabilité, lieux où les relations seraient autour d'un intérêt mutuel, des espaces ouverts pour échanger des connaissances, des pièces artistiques, des expositions, des modes de faire, et le tout sans hiérarchies ?

Le « musée moderne » apparaît entre les lignes, dans les évaluations des visites des musées, dans la manière dont nos rapporteurs démontrent leur enthousiasme, décrivant à quel point le contact a généré de nouvelles lignes à suivre. En lisant, à rebrousse-poil, les récits livrés dans ces lettres, on note que le musée imaginé ne serait possible qu'à partir de ce que nous appelons aujourd'hui communication partagée, réseaux de sociabilité, où la richesse de ce dénommé « musée moderne » résidait dans la circulation de connaissances, d'art et de patrimoines, dans une situation liminaire, aux frontières. Cependant, ce monde des musées n'était pas possible, car en dehors de la « zone de contact ».

La notion de frontière a été introduite, premièrement, en sciences sociales comme un instrument renforçant le projet de nation, étant pensé comme une ligne d'expansion qui légitime l'occupation des « terres libres » par des hommes blancs occidentaux, qui élude les différents groupes ethniques en forgeant ce que l'on appelle les identités nationales. Plus tard, les recherches ont démontré que les différentes identités ethniques n'ont pas été détruites par l'État-nation, amenant à la compréhension que les frontières sont des espaces d'échanges, de négociations et de conflits. Ces recherches reconsidèrent aussi la notion d'acculturation au travers de la domination. En ce qui concerne les théories de la culture, on parle aujourd'hui de cultures hybrides. Cependant, lorsque l'on aborde les frontières en tant qu'espaces de grande circulation, elles favorisent la circularité de savoirs, en déterminant d'autres lieux que l'on peut dénommer « zones de contact » (Carvalho, 2006).

Pendant longtemps, les musées ont été des lieux créés pour mettre en place un projet éducatif qui transmette les valeurs de chaque nation, instaurant les sentiments d'appartenance à une culture hégémonique, élaborée pour être comprise comme identité de l'État-nation. L'identité a été élaborée en même temps que les processus de patrimonialisation, garantissant l'exhibition des valeurs de chaque nation, par le choix des biens culturels qui devaient être préservés. On peut le remarquer que ce soit dans l'*American way of life*, qui insiste sur le thème de la liberté, ou dans les représentations de la république des lettres, insistant sur l'importance de la raison comme fil conducteur

de la nation. Par conséquent, les musées présenteraient les objets de chacune des nations, justifiant que la vie est meilleure par rapport au passé, au travers des objets témoins. Les musées ont aussi été appréhendés comme scènes des biens obtenus par la conquête impérialiste, lorsque posséder des patrimoines originaires d'autres pays ou ethnies servait à démontrer du pouvoir. En considérant la position des musées par rapport aux nations, ceux-ci sont des lieux de frontière, que ce soit au niveau de la ligne d'expansion, ou comme des « zones de contact », cet espace-temps liminaire.

Les musées ne peuvent pas toujours être des « zones de contact ». Cette idée est explicite dans la première visite faite lors de ce circuit, lorsque nos deux narrateurs n'ont pas été reçus par le conservateur du musée d'Épinal, provoquant une gêne, un malaise et une grande frustration pour nos voyageurs, qui avaient nourri de grandes attentes pour cette visite. Ce qui a influencé l'évaluation qu'ils firent du musée, critiquant les collections exposées, affirmant que le désintérêt pour les gravures du MAUC révélait que l'adjectif « international » ne devrait pas être attribué à ce musée. Nous nous référons, ici, à un désir de rupture de hiérarchie dans les relations entre les musées. Les imagineurs du MAUC caressaient le rêve de rendre possible de monter des expositions qui puissent présenter des pièces artistiques comme celles vues dans les musées européens, et que les pièces qu'ils amenaient dans leurs bagages puissent aussi être présentées dans ces musées qu'ils ont visités. Nous percevons de nombreuses corrélations entre la notion de musée moderne suscité par les intérêts des deux narrateurs et l'expérience de *nid de frelons*. Est-ce que le MAUC se serait transformé en *nid de frelons* justement en fonction de la difficulté rencontrée pour construire ce musée moderne ?

4.3 LE RETOUR À FORTALEZA : UN PROJET D'ÉTUDES INACHEVÉ

Le séjour de Lívio Xavier Júnior à Paris n'a pas pu outrepasser le temps prévu initialement. L'université lui versait une bourse, mais à cette époque, les envois de financements n'étaient pas automatiques, et de nombreuses fois, ce fut le propre président de l'université qui a dû se déplacer jusqu'à la banque afin d'envoyer une petite assistance financière. Le temps ne pouvait pas non plus être rallongé, car il allait compléter une année de mise à disposition en dehors de sa fonction au sein de l'université. Les possibilités de demande de bourse auprès de la Capes (Coordination de perfectionnement

des personnes de niveau supérieur rattachée au ministère de l'éducation brésilienne) et de l'UNESCO ont été étudiées afin qu'il puisse rester à Paris, mais cela n'a pas été possible.

Dans une lettre envoyée à sa famille datée du 26 août 1961, Lívio Xavier Júnior démontre une inquiétude manifeste. Il indique ses préoccupations par rapport aux futurs événements qui peuvent découler du renoncement du président de la République brésilienne Jânio Quadros, disant qu'il a entendu cette information à la radio ces derniers jours. Dans le rapport de visites des musées, Lívio Xavier Júnior et Sérulo Esmeraldo manifestent aussi leurs préoccupations vis-à-vis des événements au Brésil et de leurs répercussions politiques qui pourraient affecter leurs plans de voyage, de cours et d'expositions. En octobre de la même année, Lívio Xavier Júnior écrit une lettre à sa famille où il décrit avec enthousiasme les débuts de son cours au sein de l'École du Louvre. Cependant, cet enthousiasme contient une certaine appréhension sur la possibilité d'autorisation de prolongation de ses activités pour six mois supplémentaires par le nouveau président de la République brésilienne, afin qu'il puisse terminer le premier cycle d'études au sein de l'École du Louvre.

Le 29 décembre 1961, Lívio Xavier Júnior reçoit un télégramme du président de l'université lui communiquant la date de son retour. Il doit rentrer au Brésil le 8 janvier 1962 au plus tard, échéance qui conclut sa période de détachement. La justification du président de l'université reposait sur le fait qu'il avait été autorisé à voyager en tant que boursier de l'Institut de culture hispanique et que l'aide de l'université devait être modeste au travers du fond spécial pour les cours, et que depuis son arrivée à Paris, seulement l'université assurait le financement et les procédures de transfert d'argent étaient réalisées par le propre président de l'université. Malgré la reconnaissance du travail développé au service de l'université au travers de son séjour en France, il ne lui a pas été possible de continuer ses études à l'École du Louvre. Dans le télégramme, le président de l'université tente de le rassurer, lui disant qu'il était encore jeune et qu'il rencontrerait certainement d'autres opportunités. Après ce télégramme, Lívio Xavier Júnior a tenté de négocier, mais en vain, il a dû renoncer aux activités qu'il avait prévues.

Avant de retourner à Fortaleza, Lívio Xavier Júnior prétendait effectuer un stage de 10 jours au sein du Centre de documentation de l'UNESCO. Ensuite, il avait prévu de réaliser deux activités pratiques de montage d'expositions, une auprès de Georges Henri Rivière, qui à l'époque était directeur du musée national des arts et traditions populaires

de France, et l'autre au sein du Kunstmuseum de Bâle. Le séjour d'une année en Europe aura été une expérience d'apprentissage informel, car il n'a pas pu revenir avec un diplôme de l'École du Louvre, par exemple. Ce fut une formation en muséologie construite de manière nomade, en dialogue avec les travailleurs des institutions, observant chaque département durant les visites techniques.

Lívio Xavier Júnior avait quitté Fortaleza avec une question en tête : Comment monter un musée d'art ? Il emmenait aussi avec lui l'histoire d'un début de collection : un carton de xylogravures. Cela a fait partie de sa méthode d'apprentissage. Avec ce matériel et une lettre de recommandation, il a débuté les conversations sur la création du MAUC, s'est approché des coulisses des musées, et a pu savoir comment étaient ces institutions de l'intérieur et de l'extérieur. Il a pu aussi comprendre, à partir de l'expérience, les étapes et les procédures de sélection des objets ou pièces artistiques et le montage d'expositions.

On observe que durant cette année, Lívio Xavier Júnior cite Georges Henri Rivière plus d'une fois dans ses lettres, mais nous ne pouvons préciser toutefois quelle a été exactement la dimension de ce contact, quels ont été les influences et les appropriations de la part de notre apprenti en relation aux enseignements de ce professeur, une référence de l'histoire de la muséologie. Nous savons que Lívio Xavier Júnior s'était inscrit dans le cours d'arts et traditions populaires de l'École du Louvre.

Nous sommes en train de cartographier le voyage de Lívio Xavier Júnior et de Sérvulo Esmeraldo. Principalement, le projet d'étude de Lívio Xavier Júnior, son intérêt pour la muséologie et la manière dont ce personnage a construit des opportunités en connaissant des personnes qui ont pu le guider. Le trajet parcouru, les espaces visités et les personnes citées introduisent dans notre récit les trajectoires de quelques acteurs qui ont contribué au monde des musées. Certains avec plus d'emphase que d'autres, mais nous avons cherché à présenter chacun de ces interlocuteurs dans ce travail d'écriture. Notre préoccupation a été de décrire, au travers de la présentation des personnes qui travaillaient dans les musées à l'époque, les différents projets pensés pour les musées et comment chacun de ces personnages a confirmé ses engagements et fait ses choix. Ce sont des résumés biographiques qui situent les relations d'influences et les réseaux de sociabilité dans lesquels nos voyageurs ont partagé des idées au sujet de la création du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.

Nous avons proposé de revisiter, dans le récit, ce parcours, en étant disposé à apprendre dans le présent avec ces acteurs qui au milieu du XX^{ème} siècle faisaient des suggestions, supervisaient, proposaient des stages et organisaient un atelier mobile d'éducation non formelle. Nous avons établi une compréhension, au travers des récits que nous ont laissés ces deux personnages qui ont circulé par quelques musées européens, de la dimension formatrice des visites techniques dans le processus d'apprentissage de ces professionnels des musées. Circuler par des villes de pays différents amplifiait le champ de possibilités et introduisait une diversité méthodologique et théorique pour les institutions et pour les différents processus muséologiques.

Georges Henri Rivière était président de l'ICOM²¹¹ et directeur du Musée des arts traditions populaires²¹² en 1961. D'après Nina Gorgus (1999), il était connu comme le magicien des vitrines, pour son dévouement aux musées, mais principalement pour la méthode qu'il appliquait dans les expositions et pour la conception du musée-laboratoire. Cette auteure affirme aussi que sa participation à la revue *Documents*, aux côtés de Georges Bataille²¹³ (1897-1962), a été fondamentale dans son rapprochement avec l'ethnographie. Georges Henri Rivière a joué un important rôle au sein de l'ICOM, négociant avec les différentes forces présentes dans cette institution, préservant les relations politiques avec les pays de l'Europe de l'Est et avec l'Allemagne. Selon Jesus-Pedro Lorente (2012, p. 43-44), Georges Henri Rivière a toujours bénéficié d'un grand respect sur la scène muséologique, même après avoir quitté la fonction de directeur au sein de l'ICOM. Son prestige découle aussi de son intérêt pour le développement du concept de musée, s'attendant longtemps à l'élaboration de définitions. Parmi ses chevaux de bataille, nous mettons en avant l'éducation dans les musées et la formation des professionnels des musées, en citant Lorente (2012, p. 44) :

Un autre sujet auquel il a toujours prêté attention a été l'éducation dans le musée, ainsi que celui de la formation des professionnels de musées. Il a lui-même organisé de nombreux séminaires dans différents pays et a promu en 1953 un comité international au sein de l'ICOM qui prenait en charge les personnels [des musées], et qui en 1967 va être refondu en tant

²¹¹ Il a joué un rôle important dans la fondation de l'ICOM et a été le premier directeur de cette institution de 1948 à 1965.

²¹² Musée qu'il a fondé en 1937.

²¹³ Ce dernier a travaillé de nombreuses années comme archiviste au sein du Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France.

qu'*International Committee for the Training of Personnel (ICTOP)*. Peu de temps après, ce comité va commencer à publier la revue *Training of Museum Personnel*, tandis que le comité sur l'éducation dans les musées publiait depuis 1969 son propre bulletin annuel. Une de ses premières activités a été d'organiser en 1970 l'ouvrage *La formation du personnel des musées*, dans lequel se trouve l'article d'Anita Sabourin, « Répertoire des cours de muséologie dans le monde », dans lequel l'ICOM fait connaître 76 programmes d'études sur les musées à travers le monde²¹⁴.

Lívio Xavier Júnior n'a pas prolongé son séjour, tout comme il n'a pas réalisé son stage auprès de Georges Henri Rivière, qui démontra tout au long de sa carrière à quel point il était attaché à la formation des professionnels des musées. Notre apprenti a eu l'occasion d'échanger avec un acteur intéressé par l'amélioration des musées à partir de la formation des personnels des musées. Peut-être que d'autres personnages, comme Lívio Xavier Júnior, ont aussi recherché Georges Henri Rivière afin de construire des opportunités d'apprentissage en France, en quête de méthodes pour la construction de musées. Et, c'est peut-être le motif pour lequel ouvrir les chemins du thème de la formation professionnelle au sein de l'ICOM lui a été si cher. Lívio Xavier Júnior est revenu au Brésil avec beaucoup de volonté ; il est revenu pour être directeur du MAUC, et avant cela il avait travaillé comme formateur de collections, en cherchant durant quelques années des œuvres d'art pour monter le MAUC.

Sa trajectoire en tant que directeur du MAUC fut de courte durée et s'acheva en 1963, lorsqu'il demanda sa démission de l'institution et alla s'installer à Recife (État du Pernambouc) au cours de l'année 1964. Pour lui, le MAUC ne faisait plus sens pour sa vie, et ce projet se termina pour lui à cette époque. Cependant, Lívio Xavier Júnior a toujours continué à travailler avec les objets d'art et les traditions populaires, en référence à Georges Henri Rivière. À Recife, il assume la direction de l'ARTENE/SUDENE, où il développe des liens avec les artisans, en réglementant la production et la distribution des produits artisanaux, en les préparant pour la commercialisation. L'ARTENE a maintenu une boutique d'artisanat appelée *Azulão* (grand bleu), qui fonctionna durant longtemps dans le Pátio de São Pedro, dans la ville de Recife. C'est Aldemir Martins qui a dessiné

²¹⁴ Traduit de l'espagnol par nos soins.

la marque de la boutique, et selon les fils de Lívio Xavier Júnior, ce serait Rachel de Queiroz qui suggéra le nom *Azulão*. Cette boutique était aussi une galerie d'art, car quelques télégrammes échangés avec Pietro Maria Bardi font référence à la commercialisation d'œuvres d'art.

ATLAS 4



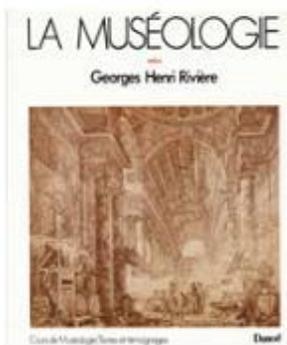
Lívrio Xavier Jr.
 Colegio Mayor Hispano-Americano
 Nuestra Señera de Guadalupe
 Ciudad Universitaria
 Madrid 3
 España

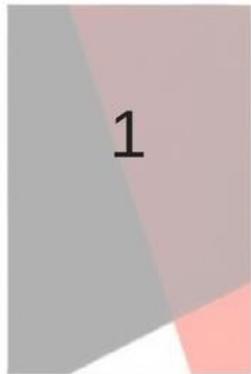


**MUSEU DE ARTE
 da UNIVERSIDADE do CEARÁ**

**Do Ceará a Paris: Roteiro Do
 Museu De Arte Da Universidade**

A Mostra de Bandeira e a Exposição de Cartazes Europeus – Figueras, o Pintor de Arlequins – Gravuras e Desenhos de Raimundo Celfo – Gravuras Nordestinas em Madrid e na Biblioteca Nacional de Paris





1

Léila Pastor Jr.
Colégio Nogueira - Rio de Janeiro
Núcleo de Estudos de Teologia
Cursos Universitários
Rio de Janeiro
Brasil

2



5



6



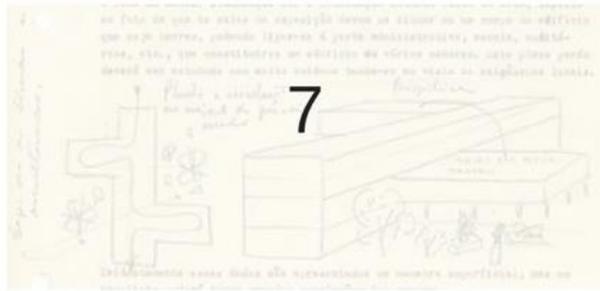
3



4

MUSEU DE ARTE
da UNIVERSIDADE do CEARÁ

8



7

Do Ceará a Paris: Roteiro Do
Museu De Arte Da Universidade
A Mostra de Bandeira e a Exposição de Car-
tozas Europeus - Figueras, o Pintor de Arle-
quins - Gravuras e Desenhos de Raimundo
Cela - Gravuras Nordestinas em Madrid e
na Biblioteca Nacional de Paris

9



10



11



12



13

Légendes, Atlas 4

1. partie du travail de l'artiste Almir Mavignier intitulé *Euro-Africa-Americana*, Hambourg, 1965. Disponible sur le site web de l'artiste : http://www.mavignier.com/mal_ham_22.htm. (Page consultée le 28/04/2016)
2. Reproduction numérisée de l'en-tête des lettres de Lívio Xavier Júnior avec son adresse en Espagne : Lívio Xavier Júnior, Colegio Mayor Hispanico-Americano, Nuestra Señora de Guadalupe, Ciudad Universitaria, Madrid 3, España.
3. Reproduction numérisée de la couverture de la revue *Graphis annual*, année 1961/1962, éditeurs Walter Herdeg, Amstutz & Herdeg, Graphis Press, Zurich, Switzerland.
4. Reproduction numérisée d'un fragment de la carte de recommandation élaborée par l'ambassade du Brésil en France présentant Lívio Xavier Júnior en tant que représentant du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.
5. Reproduction d'une partie d'une lettre-rapport présentant le circuit de voyage. Dans cette partie, on met en avant le dessin de Sérvulo Esmeraldo au sujet des suggestions de l'historien de l'art George Schmidt, directeur du musée d'art de la ville de Bâle, en Suisse, à propos de l'éclairage dans les musées.
6. Reproduction d'une partie d'une lettre-rapport présentant le circuit de voyage. Dans cette partie, on met en avant le dessin de Sérvulo Esmeraldo au sujet des suggestions de l'historien de l'art George Schmidt, directeur du musée d'art de la ville de Bâle, en Suisse, à propos du modèle des salles d'exposition.
7. Reproduction d'une partie d'une lettre-rapport présentant le circuit de voyage. Dans cette partie, on met en avant le dessin de Sérvulo Esmeraldo au sujet des suggestions de l'historien de l'art George Schmidt, directeur du musée d'art de la ville de Bâle, en Suisse, à propos de l'architecture du musée pensée en accord avec son programme.
8. Reproduction numérisée de l'en-tête des lettres du président de l'université adressées à Lívio Xavier Júnior avec le nom du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.
9. Reproduction numérisée du titre de l'article du journal *Gazeta de Notícias*, « Do Ceará a Paris : Roteiro do Museu de Arte da Universidade » (« Du Ceará à Paris : circuit du musée d'art de l'université »), daté du 11 novembre 1961. Archives des journaux du mémorial de l'UFC, projet 50 ans du MAUC.

10. Reproduction numérisée de la devanture de l'immeuble du Colegio Mayor Hispanico-Americano, Nuestra Señora de Guadalupe, Ciudad Universitaria, Espagne. Projet de l'architecte Luis Feduchi.
11. Reproduction numérisée de la couverture du livre *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, Dunot, 1989.
12. Reproduction numérisée du catalogue de l'exposition « Un siècle de vision nouvelle », Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, 1955 / catalogue rééd. par Jean Adhémar ; avec la collab. de Jacqueline Armingeat ; avant-propos de Julien Cain ; introduction de Jean Vallery-Radot. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5838810c/f4.image>. (Page consultée le 29/04/2016)
13. Reproduction numérisée de la déclaration d'inscription de Lívio Xavier Júnior à l'École du Louvre. « [...] Secrétaire Générale de l'École du Louvre, certifie que Livio XAVIER JR, est régulièrement inscrit à l'École du Louvre comme élève libre de 1^o année (carte 1500) et autorisé à s'inscrire au cours de muséologie pour l'année scolaire 1961-1962. »

CHAPITRE 5

LES TEMPS DE COLLECTE : CARTOGRAPHIE DES PROCESSUS D'ASSEMBLAGE D'UNE COLLECION MUSÉOLOGIQUE

5.1 PARCOURS DE COLLECTE

Au fur et à mesure du développement de la recherche, à la lecture de la bibliographie avec laquelle je dialogue ici, aussi bien qu'avec la lecture des sources avec lesquelles je travaille, j'ai compris et perçu que mon intérêt d'enquête portait aussi sur la manière dont se fabrique un musée, ainsi que comment se développent les acteurs des mondes des musées et de l'art. J'ai commencé à noter, lentement, au fur et à mesure des questionnements, que j'étais inquiète et méfiante, et que peut-être tout cela était en relation avec le rôle des travailleurs des musées, ces acteurs qui étaient de plus en plus professionnalisés. Bien sûr, je voulais comprendre quel était le rôle de l'historien en tant qu'acteur participant depuis les processus de collecte jusqu'à la gestion des musées. Depuis le master, ma préoccupation portait sur le travail développé dans les musées, mais il n'était pas encore clair, pour moi, si cette enquête pouvait être réalisée à partir de la discipline universitaire qu'est l'histoire. Je n'étais pas sûre de savoir si c'étaient les grands récits élaborés par les musées qui m'intéressaient, ou la manière dont ces récits étaient élaborés, manipulés et organisés. Étant en France, et étudiant dans la ville de Paris, un autre questionnement s'est immiscé : la compréhension de centre et de périphérie des arts. Je devais savoir où se situait le MAUC, ce musée d'art que peu de personnes connaissaient, en même temps que je rejetais la condition de périphérie.

Les échanges avec mon directeur de recherche, Dominique Poulot, ont été fondamentaux pour que j'apprenne à poser la question : comment s'organise une capitale culturelle ? En posant la question de savoir comment se faisait une capitale culturelle, nous avons construit un parcours de recherche qui permette que la question de savoir comment se faisait un musée émerge. Comment se monte une collection, comment les collections d'art transforment une ville en capitale culturelle ? Quels acteurs y travaillent, avec quels outils, instruments et ressources qui rendent possible la communication des actions réalisées ? Ainsi, il était primordial de se demander : comment le MAUC a construit ses collections ? Quels en ont été les acteurs ? Où circulaient-ils ? Avec qui dialoguaient-ils ? C'est seulement par cette voie que nous pouvions répondre ou expliquer pourquoi étudier le MAUC à Paris était si anonyme. Dans la pratique de recherche, dans le dialogue avec

d'autres chercheurs, je cherchais à comprendre la raison de la continuité des silences, ainsi que comment, de nombreuses fois, un thème mis sous silence pouvait continuer à être inconnu. Comment construire des connexions au sujet d'un lieu, d'un thème, d'acteurs et d'une culture que nous ne connaissons pas ? À partir de quelles références était-il possible d'élaborer les rencontres qui ont eu lieu et celles qui n'ont pas eu lieu, de croiser les données et les informations ? Mener des recherches sur un musée d'art situé dans la ville de Fortaleza occasionnerait-il des contributions qui vont au-delà de la sphère locale ? Ce dialogue sur la capitale culturelle a été fondamental pour que l'enquête commence à considérer le MAUC au-delà des stigmates : musée régional ou musée national ? Musée d'art populaire ou d'art contemporain ? Musée universitaire ou musée d'histoire de l'art ? Nous répondons tout simplement : musée.

Ainsi, à partir de ce moment, nous nous situerons de plus en plus derrière les rideaux, dans les coulisses des musées, davantage que face aux vitrines. Nous voulons savoir comment ces imagineurs muséaux ont contribué et quels sont les parcours qu'ils ont tracé, dans la tâche qui consistait à composer les collections et à organiser les savoirs qui s'y réfèrent, à réunir des objets de divers arts. De cette manière, nous allons focaliser notre regard et nos sentiments afin de déchiffrer le visible et l'invisible de la fabrique de ce musée d'art (Rezende, 2002). Nous allons monter, démonter et monter à nouveau une cartographie du processus de montage des collections muséologiques du MAUC.

À partir de la lecture de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), nous comprenons cartographie comme l'élaboration d'une carte de ce réseau de collaborateurs, en les situant entre les temps et les espaces des actions, des objets, des artistes, des gestionnaires et des lieux ; en reliant avec ces lignes de relations quels sont les points divergents et les ressemblances dans ce rhizome. Nous cherchons à décrire, dans un premier temps, quelle est la provenance des pièces artistiques du MAUC, pour comprendre comment elles y sont arrivées, quels ont été les chemins qui ont été tracés en ayant pour objectif la création d'une collection patrimoniale des arts à Fortaleza.

À partir de la notion de perspective historique (Guinsburg, 1990), nous allons nous atteler à comprendre quels sont les mécanismes, les détours et les règles développés pour faire du musée ce lieu de mémoire, non le lieu par excellence de la construction d'un passé isolé et unique, mais de passés basés sur le présent, par différents groupes, par la diversité de revendications mise en place par le présent, par le régime d'historicité qui fait de la

mémoire un instrument du présentisme (Hartog, 2012) ; c'est-à-dire une expérience de récit qui ne s'inscrit pas exactement dans les requêtes du projet de modernité, mais qui se rapporte au mode de voir et d'être dans le monde contemporain. Selon Dominique Poulot, l'invention des musées en tant qu'institution publique moderne avec l'exposition publique d'œuvres d'art, qui auparavant dépendait de l'autorité royale en France, change radicalement l'image du musée à la fin de l'Ancien Régime, car :

L'image du musée s'impose alors à tous comme emblème de la modernité, car elle satisfait les discours les plus divers : les idéaux de l'atelier, les soucis de l'administration et l'imaginaire de la république des lettres. Le musée participe pleinement de la réflexion libérale de la fin du XVIII^{ème} siècle, pour qui les problèmes à résoudre relèvent de l'intervention rationnelle de professionnels : la conviction d'un rôle déterminant de l'expert dans la gestion sociale s'y greffe sur un idéal d'efficacité du patrimoine (POULOT, 1998, p. 13-14).

Dominique Poulot (1997), dans son ouvrage *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*, explique la manière dont s'est déroulé l'élaboration de la nation au travers de la pratique d'une raison patrimoniale exercée par des intellectuels, fonctionnaires de l'État, responsables pour inscrire les valeurs de la nation républicaine dans les citoyens, mettant en place des instruments qui favorisent l'instauration d'un sentiment de l'esprit public commun. À partir de l'année 1794, une politique du patrimoine s'invente en établissement une opposition au vandalisme, avec le rapport de l'abbé Grégoire contre le vandalisme²¹⁵. À cette époque, dans le contexte révolutionnaire, on nommait vandalisme, les actions de destruction pratiquées sur les édifications et les objets d'art considérés comme symboles de l'oppression des peuples. Ainsi, dans ce contexte et à partir de la répression des vandales, on définit en même temps les acteurs qui ont le droit de nommer quels sont les biens patrimoniaux de la nation.

La notion de patrimoine, telle qu'elle est utilisée dans la contemporanéité, a eu une très grande répercussion, étant appropriée de manière extrêmement complexe par une variété d'acteurs et de communautés, qui fait que nous traitons le patrimoine comme quelque chose de naturelle, comme si la patrimonialisation se produisait par elle-même, sans disputes ou sans négociation. Elle est tellement naturalisée, qu'il semble parfois qu'un

²¹⁵ On peut conférer ce document dans son intégralité sur le site web de l'Assemblée nationale française : abbé Grégoire, « Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer, 31 août 1794 ». Disponible sur : <http://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-moments-d-eloquence/l-abbé-gregoire-rapport-sur-les-destructions-operees-par-le-vandalisme-et-les-moyens-de-le-reprimer-31-aout-1794>. (Page consultée le 13/04/2014)

monument déterminé a pu surgir du propre récit de l'expérience historique, et non d'une mobilisation construite par un réseau de collaborateurs, formé par des spécialistes qui avaient pour mission de préserver le patrimoine à partir d'un méticuleux système de sélection. La compréhension de ce processus est récente, et à partir du nom commun est né un verbe, car nous savons que le patrimoine doit être patrimonialisé au travers d'un processus de patrimonialisation qui considère diverses variables au moment de décider de patrimonialiser un bien culturel, entre consensus et dissensions, provoquant des controverses dans la construction des politiques publiques de droit à la mémoire et à la culture. De la sorte, nous posons la question : Qui patrimonialise ?

Dominique Poulot nous a aidé à comprendre, au travers de la notion de « drame social » de Victor Turner (2005 [1967]), comment ce savoir professionnel, qui prend en charge le travail opérationnel de la chaîne patrimoniale (Heinich, 2009), participait de la construction d'une nouvelle identité pour les monuments, traversée par les rites de passage constitutifs de la construction de l'objet muséologique (patrimonial) en tant qu'héritage de la nation républicaine : la séparation, l'incorporation et la transition. Dominique Poulot (1998) analyse ce processus de changement de mentalité dans la culture qui se révèle par la manière dont nous établissons un rapport avec la mémoire à partir du projet de modernité, amenant une histoire-mémoire sur la scène de la vie quotidienne (Nora, 1984). Des actions basées sur la volonté de construire des lieux de mémoire, afin de faire du patrimoine un instrument pédagogique de la nation qui cherche à garantir un futur républicain à partir des exemples du passé. C'est-à-dire que Dominique Poulot décrit le processus d'invention du musée dans la modernité, qui est conçu à partir de la préoccupation de créer un inventaire général d'une histoire universaliste. Même si au cours du XX^{ème} siècle, la nouvelle muséologie a revendiqué des changements dans la proposition éducative des musées et dans la manière de construire des proximités avec le public, ces rites de passage continuent d'être réinventés dans les mondes de l'art, des musées et des patrimoines.

Une nouvelle identité sociale des monuments émerge ici dans le cadre d'un quasi-rite de passage, à savoir un dispositif conduisant d'un état initial (dont on se détache à travers des rites de séparation, la confiscation) à un autre (où l'entrée se marque par des rites d'incorporation, le futur Westminster), et cela à travers un passage liminal (illustré par des rites de transition, le tri au sein des dépôts) (Poulot, 1997, p. 121).

Dans les trois phases de ce quasi-rite de passage, il y a une coexistence des actions de préservation et de destruction, que ce soit dans la séparation, la liminarité (qui passe par le tri au sein des dépôts) et dans l'incorporation. Selon Dominique Poulot (1997, p. 132), la République ne pouvait pas continuer à supporter des actes de vandalismes perpétrés par des incultes, frustrés et ignares. Pour les défenseurs du patrimoine, ces gestes ne devaient plus être nécessaires après la conquête de la liberté. Il fallait convaincre la pression populaire, qui voulait à tout prix venger ses propres affronts et défendre ses propres droits, qu'il était possible d'accorder sa confiance à une administration placée sous l'égide de spécialistes tels que les juges et les conservateurs d'œuvres d'art ; car ces derniers avaient les connaissances nécessaires pour inventorier le patrimoine qui allait devenir un héritage de tous les citoyens ; le tout, au nom de l'intérêt général. Cependant, « [...] le geste destructeur et le geste conservateur, loin d'être exclusifs l'un de l'autre, peuvent se renforcer mutuellement » (Poulot, 1997, p. 139).

Ce travail devenu professionnel serait légitime pour décider, loin de la place publique, quels seraient les biens préservés en tant que patrimoine de la nation, au travers d'une sélection. Ce processus va commencer à être organisé par un ensemble de lois qui établissent les conditions juridiques et les manières concrètes d'administrer les « monuments » ramenés au sein de l'espace public.

Les recommandations des Assemblées suggèrent souvent un travail d'exclusion tout chirurgical qui fait disparaître sans laisser de traces les symboles condamnés, à rebours du geste iconoclaste qui jouit du spectacle de la destruction, voire l'*effet* du débris. La mise en conformité des signes doit s'opérer professionnellement, à l'écart de la place publique, par grattages, effacements, mise au musée. En cela la définition d'un « patrimoine » révolutionnaire est aussi l'expression du monopole de la violence symbolique de l'État, tandis que le « vandalisme » désigne à l'inverse une conduite scandaleuse, car arriérée et ignorante, mais surtout illégitime parce que de caractère privé, ou relevant de l'initiative de factions (Poulot, 1998, p. 29).

Le vandalisme ne cesserait pas d'être perpétré, mais il devait être contrôlé et éloigné de la spontanéité du peuple. Il ne serait plus réalisé sans réflexion, sans une raison patrimoniale. De la sorte, nous comprenons que l'invention du patrimoine en tant

qu'invention de la nation, délaisse certains biens, et en garde d'autres qui puissent écrire une histoire qui exalte le processus révolutionnaire, mais qui, surtout, renforce le projet républicain. Ainsi, nous comprenons que les acteurs chargés de ce travail devenu professionnel, étaient engagés dans des projets politiques qui instrumentalisaient le potentiel pédagogique du musée. Les relations établies entre musée, nation et patrimoine n'étaient pas neutres, ni naturelles, elles s'articulaient autour d'une raison politique ; et donc, la muséalisation doit être analysée au travers du mode par lequel elle est organisée, administrée et contrôlée.

Dans ce chapitre, nous allons analyser quelques-uns des processus de collecte qui ont été mis en œuvre par le MAUC, en se penchant sur les rites de séparation (la confiscation) et d'incorporation aux collections. Cependant, à Fortaleza, il n'y avait pas exactement un héritage en dispute, ni des collections privées qui devaient être exposées au public. Au Brésil, la plupart des arguments qui touchent aux demandes de patrimonialisation, commencent à voir le jour au début du XX^{ème} siècle, et sont enracinés dans la rhétorique de la perte (Gonçalves, 1996). Les acteurs en relation avec le MAUC ont-ils aussi élaboré leurs arguments autour de la rhétorique de la perte ? La professionnalisation était-elle aussi nécessaire ? Quels étaient les spécialistes indiqués pour dire quels seraient les biens à garder et ceux qui seraient rejetés ?

5.2 ASPECTS DE LA PATRIMONIALISATION AU BRÉSIL

Le tournant du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle a signifié des changements dans les modes de vie, principalement par rapport à la place de certaines élites dans la société, qui était liée à un mode de production basé sur la monoculture, qui commence à connaître un fort affaiblissement à cette époque, comme c'est le cas pour les seigneurs d'*engenho* dans l'État du Pernambouc. Avec l'arrivée des usines, de nombreux *engenhos* cessent de produire. L'abolition de l'esclavage en 1888 est suivie de peu par la proclamation de la République du Brésil en 1889. S'ensuit un cycle de migrations, d'Européens dans la majorité, qui viennent occuper les terres, travailler dans les plantations de café et dans la construction des industries. Ce sont les événements marquants de ces années. Cette période, qui va de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'aux années 1940, est connue sous le nom de Belle Époque. Les villes ont connu une urbanisation qui a pour référence le projet de modernisation de la ville de Paris mis en œuvre par le baron Georges Eugène Haussmann

entre 1852 et 1870. Les rues sont élargies, les boulevards et des espaces verts sont créés, et les premiers grands magasins voient le jour. Les aires centrales des villes sont transformées, en cherchant à aérer les maisons, à éloigner les logements insalubres, ainsi qu'à développer une politique d'hygiène urbaine avec des hôpitaux et des asiles (Challub, 2008 ; Pontes, 2010 ; Follis, 2004).

Au Brésil, un processus similaire a eu lieu durant la première décennie du XX^{ème} siècle. À São Paulo, l'avenue Paulista est inaugurée, occupée initialement par les hôtels particuliers de grands producteurs de café, ces derniers étant intéressés à se rapprocher d'une ville qui se modernisait en suivant le modèle français. C'est seulement dans les années 1950 que le profil de cette avenue a changé, commençant à être occupée par les grands centres commerciaux et par le musée d'art de São Paulo (MASP), fondé en 1948 et s'installant en 1968 sur cette avenue. Ce n'est pas que la ville de São Paulo qui est passée par des transformations urbaines à cette époque, Rio de Janeiro et Salvador sont aussi passées par ce processus d'organisation de la ville. Recife, avec le projet « Bairro Novo Recife » (Nouveau Quartier Recife), a vu des rues, des grandes maisons bourgeoises et des églises détruites par les réformes urbaines. Face aux risques que représentent autant de démolitions et de réorganisation des rues, certains intellectuels vont commencer à véhiculer des discours fondés sur la rhétorique de la perte dans ces villes. Ils dénoncent les menaces de destruction et de pillage des monuments, en véhiculant des discours en défense de la mémoire (Cantarelli, 2012). Fortaleza aussi a été touchée par les impacts de la Belle Époque. Cependant, elle ne faisait pas partie des villes les plus importantes économiquement, bien qu'étant une capitale d'État, du fait que le Ceará a été colonisé à partir de l'arrière-pays, par les voies de l'élevage du bétail, dans des villes comme Icó. Sur le littoral, des villes portuaires comme Granja et Aquiraz étaient plus importantes économiquement que la capitale Fortaleza. C'est seulement vers le milieu du XX^{ème} siècle, que Fortaleza va s'accroître à partir des flux migratoires et des actions de développement économique.

En 1927, dans l'État de la Bahia, est créée l'Inspection régionale des monuments nationaux (*Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais*), qui plus tard recevra le nom d'Inspection de musée et monuments (*Inspetoria de Museu e Monumentos*), ayant la responsabilité d'administrer les archives, la pinacothèque et le musée à Salvador. Cet organisme de la patrimonialisation va former une organisation complexe qui va s'occuper de la préservation du patrimoine historique et artistique de l'État de la Bahia par le propre

État (Ceravolo, 2011). Toujours dans le *Nordeste* du Brésil, en 1928, est créée l'Inspection des monuments nationaux du Pernambouc (*Inspetoria de Monumentos Nacionais de Pernambuco*), organisme responsable de la constitution d'une première liste de monuments à être préservés et de la création du musée de l'État du Pernambouc. Lors de l'inauguration de ce musée, au sein du palais de justice, on trouvait deux salles présentant deux collections, l'une à caractère historique et l'autre à caractère ethnographique. En ce qui concerne la ville de Rio de Janeiro, ancienne capitale du Brésil (de 1763 à 1960), le musée historique national (MHN) a été inauguré en 1922, l'année du centenaire de l'indépendance du pays. Le MHN était connu sous le nom de Maison du Brésil (*Casa do Brasil*). C'est seulement en 1934 qu'a été créée l'Inspection nationale des monuments nationaux (*Inspetoria Nacional dos Monumentos Nacionais*), fonctionnant jusqu'en 1937 et substituée par le Service du patrimoine historique et artistique national (*Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN*) créé en 1936. L'Inspection du MHN a réalisé un travail d'inventaire du patrimoine allant au-delà des limites de l'État de Rio de Janeiro, réunissant un corps documentaire sur les édifications de différents lieux du Brésil, principalement dans l'État du Minas Gerais, et plus précisément dans la ville d'Ouro Preto.

Selon l'historienne Aline Magalhães (2006), la préoccupation de Gustavo Barroso portait sur la restauration dans l'état original de tous les biens inventoriés : que ce soit une fontaine, une église ou un pâté de maisons, au moyen d'actions de restauration placées sous l'égide d'un ingénieur. Une attention spéciale était accordée à la période coloniale, époque considérée comme inaugurale et authentique du Brésil, avec un style architectural et artistique considéré « pur », sans invasion allogène. Cette préoccupation était aussi présente dans les discours des acteurs impliqués dans l'établissement de la liste des biens patrimoniaux du Pernambouc, où il était question de rechercher ce qu'il y avait de plus brésilien, et cette vision était identifiée dans la période du Brésil colonial. C'est pour cette raison que l'on constate une forte présence de ces actions dans la ville d'Ouro Preto²¹⁶, le baroque de l'État du Minas Gerais ayant été choisi comme style artistique reconnu comme icône de l'identité brésilienne. Nous verrons que cette approche du patrimoine va continuer au sein du SPHAN, institution qui a été largement critiquée pour pratiquer une préservation dite de « pierre et de chaux ». Préservation nommée de la sorte pour s'occuper en priorité du patrimoine édifié au détriment d'autres expériences patrimoniales

²¹⁶ Ville classée au patrimoine mondial de l'UNESCO.

existantes au Brésil, comme l'a suggéré Mário de Andrade dans son préprojet analysé par Mario Chagas (2006). Ainsi, le concept d'anthropophagie pensé par Oswald de Andrade dans son *Manifeste anthropophage*, émerge dans la politique de préservation du patrimoine immatériel, qui commence au Brésil dans les années 1980, avec les expériences de classement en tant que patrimoine de l'usine de vin rouge de pomme-cajou dans l'État de la Paraíba, du *terreiro*²¹⁷ Asa Branca dans l'État de la Bahia, et de la maison de Chico Mendes dans l'État de l'Acre.

Le concept d'anthropophagie s'oppose à la demande d'un patrimoine purement brésilien. Cette notion d'homme anthropophage présuppose justement l'incorporation des cultures externes à la culture traditionnelle, proposant la possibilité de réinvention des pratiques culturelles en tant que pratiques identitaires, à partir de la construction d'une théorie politico-philosophique postcoloniale. Ce qui intéresse l'anthropophage, c'est tout ce qui n'est pas à lui ; c'est sa loi. Le rituel anthropophage pratiqué par les Tupinambas évoque la mort de l'ennemi qui était ensuite servi comme aliment, garantissant à la communauté la possibilité d'incorporer les qualités de l'ennemi, sa force de guerrier, son intelligence, parmi d'autres éléments. De la même façon, en même temps qu'était valorisé la force de la terre-mère, de l'ancestralité indigène, il fallait aussi tuer et s'alimenter du père, le colonisateur, pour incorporer ce qu'il y aurait de meilleur en lui. En reprenant ce concept dans une approche de la patrimonialisation, nous introduisons la dynamique de la culture comme faisant partie du processus d'attribution d'une nouvelle signification et de la transmission des savoirs et des savoir-faire en relation avec les biens culturels. Ainsi,

[...] dans les pays asiatiques, ce que l'on appelle les Trésors humains vivants sont des figures centrales, car la question de l'« authenticité » de l'expression culturelle (c'est-à-dire la forme canonique de le faire) y est plus importante que pour nous. Nous avons une culture plus hybride, plus mutante et plus anthropophage. Le maître est important pour nous, non pas comme un paramètre qui doit être suivi à la lettre, mais comme quelqu'un qui enseigne quelque chose qui sera transformé ou adapté tout de suite après. Dans notre culture (ou cultures), le maître est, en général, un bon exécutant ou un bon créateur (IPHAN/DPI, 2008)²¹⁸.

²¹⁷ Lieu de culte des religions brésiliennes de matrice africaine, comme le candomblé. Ce *terreiro* a été classé patrimoine historique du Brésil. Le classement a été en mai de l'année 1984 au cours d'une réunion de l'IPHAN, et a été homologué le 27 juin 1986 par le ministre de la Culture, Celso Monteiro Furtado.

²¹⁸ Traduit par nos soins.

Au cours du XX^{ème} siècle, en même temps que certains acteurs cherchent à construire une identité de la nation basée sur l'histoire des grands héros et des événements nationaux, faisant de l'histoire *magistra vitae* un instrument pédagogique formateur du sentiment civique mobilisé par les intérêts d'une politique réglementée par la force dictatoriale (Ruoso, 2009) ; il y eut quelques actions qui s'y opposèrent comme part de la lutte en faveur des processus de re-démocratisation au Brésil, qui questionnèrent le rôle de la participation des citoyens dans les processus de patrimonialisation. Ce questionnement visait à briser le mythe de formation de la nation brésilienne fondé sur la miscégénération des trois races, mais ayant une extrême valorisation des Blancs au détriment des Noirs et des Indiens. Ainsi, nous allons aborder une réflexion sur les pratiques d'enseignement, à partir de l'éducation d'adultes, qui permet à Paulo Freire de concevoir une méthode d'enseignement qui priorise la valorisation des cultures des adultes qui viennent des savoirs des élèves, en vue d'alphabétiser des adultes, qui s'appelle la méthode du « mot générateur ».

Les cercles culturels étaient des lieux où les mots générateurs étaient montés, démontés et remontés à nouveau par les travailleurs, qui pouvaient à travers eux, attribuer une nouvelle signification politique à leurs pratiques, faisant que l'expérience de l'alphabétisation soit aussi une possibilité de participation politique, et ainsi d'une construction de puissances démocratiques visant à des transformations sociales. Les fiches éducatives de cette méthode associent mots et images, rendant possible de générer de nouveaux mots et images par association, c'est-à-dire que la méthode opère avec le patrimoine culturel des apprenants, construisant une collection dans le groupe du cercle culturel. Le potentiel transformateur de l'éducation, lorsqu'il est introduit dans l'arène muséale, à partir de la prise en considération de l'importance de la participation et de la valorisation des savoirs des apprenants, associé à une compréhension que tous sont sujets de l'histoire, nous conduit au lieu narratif des musées au travers de ses collections. Ce qui nous offre l'opportunité de poser les questions : Quel est le lieu de la participation des personnes et de leurs savoirs au musée ? Dans le contexte des collections traditionnelles, quels objets font partie de la vie des personnes ? Comment les musées aident les personnes à comprendre leur rôle de participation dans la société ? Est-ce que les musées sont distants de la vie des personnes ? Dans quelle mesure les musées peuvent contenir et parler de cette multiplicité d'histoires et de savoirs ? Au long du temps, et aussi au XXI^{ème}

siècle, nous allons travailler avec les notions d'inventaire participatif comme méthode de formation des collections, et de cartographie des lieux de mémoire d'une ville, d'un quartier ou d'une communauté.

Certains acteurs se sont institués en tant que professionnels du patrimoine, autorités responsables pour la prise de décision de quels seraient les biens culturels représentatifs d'un héritage national. Cependant, certains intégrants du collectif des *aparecidos políticos* (apparus politiques)²¹⁹ ont commencé à (re)signifier le patrimoine mis historiquement sous silence, faisant des actions et des disputes de mémoire, des instruments politiques de revendications au présent. Les groupes indigènes, les populations *quilombolas* (Marrons du Brésil), les peuples de la mer, le mouvement des sans-terre, les communautés des favelas ou des périphéries urbaines, les défenseurs de l'accouchement naturel, les familles des disparus politiques, parmi d'autres groupes, ont commencé à appréhender les lieux de mémoire comme des lieux de négociation et d'affirmation de droits, produisant des collections basées, par exemple, sur la diversité ethnique ou de genre, qui visent à construire des réflexions sur les collections officielles, mettant en tension la manière dont ces dernières sont organisées ; et ils construisent leurs récits sur le lieu de la culture afro dans les grands récits muséaux, ou encore des acteurs concernés par les processus de conflit autour de la terre ou des mouvements de travailleurs urbains. La force des *aparecidos políticos* a obligé les acteurs de la patrimonialisation à repenser leurs pratiques et leurs choix de préservation.

Ces questions sont mises en avant ici afin que nous puissions comprendre dans quelle mesure, et dans sa fonction complexe, le travailleur responsable pour les inventaires, pour former les collections institutionnelles, qu'il soit chercheur, conservateur de musée, curateur, muséologue et/ou amateur, est confronté dans sa routine de travail à des défis qui, parce qu'il assume une responsabilité singulière, peuvent marquer sa carrière dans le cas où il aurait fait un choix qui prête à l'équivoque, que ce soit dans l'acquisition d'objets ou dans la classification de monuments, ou encore pour avoir négligé un objet qui apparemment ne présentait aucune valeur, faillir dans l'acquisition d'objets significatifs ou autoriser la démolition d'une édification faisant figure de référence historique pour le patrimoine d'un pays, d'une région ou d'une ville. Pour Nathalie Heinich (2009a, p. 34), « [...] le conservateur est, par définition, celui qui peut se tromper. » Selon elle, être un

²¹⁹ Collectif d'art contemporain de Fortaleza qui travaille la relation entre l'art et la politique, spécifiquement de la période dictatoriale au Brésil.

conservateur de musée, c'est être sous la suspicion, agir dans un contexte où la moindre erreur peut devenir une marque historique, occasionnant des conséquences en relation avec la responsabilité de construire une mémoire collective. Une inattention envers une œuvre d'art mal évaluée au moment de l'achat, n'est pas une simple erreur qui pourra être corrigée ensuite, il s'agit d'une perte définitive. De la sorte, le conservateur de musée doit, de plus en plus, rendre démocratique les processus de choix, de sélection, que ce soit pour l'acquisition ou pour le rejet. Certains conservateurs de musée, gestionnaires ou curateurs, organisent des collections très personnalisées, qui peuvent être analysées en tant que production d'autobiographie (Gay, 2001).

La profession de conservateur est donc une profession difficile, techniquement mais aussi moralement, ne serait-ce que par la double responsabilité qu'elle engage : envers les artistes, dont elle organise le passage à la postérité ; et envers la collectivité, dont elle contribue à construire le patrimoine, les valeurs et la mémoire communes. Or cette difficulté s'est trouvée, semble-t-il, aggravée par le phénomène mentionné tout à l'heure, à savoir la transformation du statut de l'artiste dans le courant du XIX^{ème}. Cette mutation est partiellement responsable de bouleversements dans la production et des troubles dans la profession de conservateur que je viens d'évoquer. C'est qu'il est difficile de constituer des normes professionnelles autour d'un objet qui bouge, a fortiori quand cette mue cherche à échapper, autant que possible, à la normalisation, comme cela a été le cas avec la figure de l'artiste à partir de l'époque romantique. [...] Or ce nouveau statut implique, me semble-t-il, trois caractéristiques majeures, susceptibles de se répercuter directement sur l'exercice de la profession de conservateur : la première est l'extraordinaire valorisation du statut d'artiste, sensible tant par l'augmentation du prix des œuvres que par le prestige social et moral peu à peu acquis par les peintres. La seconde caractéristique est l'extrême personnalisation de la compétence ainsi redéfinie et le déplacement corrélatif des valeurs jusqu'alors investies sur l'œuvre sur la personne de l'artiste. La troisième caractéristique, enfin, me paraît être le processus de singularisation de la production, par la systématisation des positions artistiques, devenues, dans la guérilla avant-gardiste, potentiellement aussi nombreuses que les artistes eux-mêmes (Heinich, 2009a, p. 35-36).

La complexité du travail du conservateur, en ce qui concerne l'attention redoublée pour ne pas commettre d'erreurs, révèle les défis d'une profession à risque par rapport à la responsabilité, et aussi au sujet de l'exercice de légitimation des artistes et de la construction d'une mémoire patrimoniale collective. Commettre des erreurs ou faire les bons choix et les bons montages ? Que signifie commettre une erreur si l'on considère la dimension des temps pour cet objet qui change constamment ? Pour comprendre dans sa juste mesure quelle est la dimension de ces risques, il est fondamental de connaître les processus de formation des collections des musées. Pour le cas spécifique du MAUC, comment sont nées les collections de ce musée ?

5.3 CARTOGRAPHIE DES COLLECTIONS DU MAUC

Parmi les documents que nous avons rencontrés durant le travail de cartographie des processus de collecte des collections du MAUC, on rencontre des registres d'achats, de voyages et quelques reçus signés par des artistes. Durant cette enquête, nous avons été en contact principalement avec la documentation la plus ancienne du MAUC, les correspondances et les rapports qui se rapportent aux premières années du musée. La recherche se concentre sur les cinquante premières années de l'institution et contient les lacunes propres à une recherche sur le temps présent, qui concerne les procédures relatives à l'archivage de la documentation, à son organisation proprement dite et aux égards de rigueur envers les personnes citées dans la documentation qui sont encore en vie. Ainsi, cette analyse est un exercice compréhensif des parcours des pièces artistiques. Cependant, nous affirmons que nous présentons ici des réflexions initiales incomplètes. Notre objectif consiste à montrer la diversité des provenances que l'on rencontre dans les collections du MAUC, et de tenter de situer les personnages associés aux processus de collecte. Il n'a pas été possible de rencontrer des informations qui permettent de croiser toutes les données, de localiser la provenance et les auteurs de chaque ensemble d'acquisitions. C'est pour cette raison que nous ébauchons dans ce chapitre un début de réflexion qui pourra être développée par une recherche plus dense sur la biographie des pièces artistiques de ce musée. Je réitère que notre intention n'est pas de tracer les ébauches des trajectoires, mais de présenter une cartographie des collections du MAUC.

Cartographier consiste à recomposer les routes et lignes des parcours, faire des constellations et des rhizomes, percevoir les mouvements de territorialisation et de déterritorialisation. Cela fait partie de l'exercice d'analyse des documents, afin de réinventer les paysages organisés à partir du décalque des séries établies par l'organisation de chacune des collections d'objets. Chercher à donner la spatialité aux multiples temps des pièces artistiques, lignes de temps qui rattachent les musées aux temporalités conçues par l'histoire de l'art. Combien de temps artistiques pouvons-nous mettre en relation entre les personnes et les œuvres d'art des musées ? Peut-être qu'il est nécessaire d'élargir le dessin de ce rhizome par ce réseau de circulation des œuvres d'art, du patrimoine et des savoirs, en ayant conscience qu'après leur incorporation au musée, ces objets continuent leurs déplacements, que ce soit dans la propre institution – entre la réserve, l'exposition de courte, moyenne ou longue durée – ou entre les musées de la même ville et d'autres villes. Dans cette partie de la thèse, nous consacrons un chapitre à la formation des collections, et un autre à l'histoire des expositions, en ayant auparavant parcouru le trajet du voyage en relation avec les expériences de formation de Lívio Xavier Júnior, personnage présent dans les trois chapitres de cette seconde partie.

Selon France Levesque (2006), les collections d'art contemporain ont été organisées en séries spécifiques dans les musées, chacune avec sa singularité. En partant du postulat qu'une collection n'est pas seulement une accumulation d'objets, mais un ordonnancement logique, Levesque analyse quelques contextes muséologiques nord-américains et définit certains de ces scénarios, affirmant que les musées justifient leurs choix en prenant en compte une temporalité et une territorialité. La notion de temporalité est inscrite initialement dans une chronologie proposée par une histoire de l'art linéaire et évolutive, rattachée à ce que l'on nomme les écoles d'art et les processus d'avant-garde. Et la notion d'espace est circonscrite au local, régional, national et international. Ces références temporelles et spatiales n'ont pas pu être considérées en tant que caractéristiques déterminantes pour les musées de manière générale. Dans son analyse, Levesque identifie une variété régulière de critères et nomme différents types de séries organisées par les musées, qu'il identifie de la manière suivante : systémique, éclectique, exclusive et hybride. La série systémique cherche à insérer les œuvres d'art dans un système préétabli, comme par exemple, incorporer l'art contemporain dans une continuité historique, en suivant un principe universalisant d'art, une approche extrêmement difficile et presque inapplicable à l'art contemporain, en raison de sa complexité vis-à-vis des

temporalités de l'art. Dans cette perspective, deux lignes de découpage sont possibles. Selon cet auteur, l'usage de séries biographiques (monographiques) et de séries collectives est récurrent. La première vise à présenter des aspects de la trajectoire d'un artiste, et l'autre, comment chaque œuvre d'art représente un mouvement artistique particulier, une temporalité, un espace, ou encore une technique spécifique.

France Levesque (2006) emprunte le terme à Thierry Raspail (1987) pour expliquer ce qu'est une série exclusive pour la formation de collections, qui consiste en découpages précis sur les artistes ou les mouvements. Une telle proposition exige une posture politique sur la représentativité de l'art contemporain de la part du professionnel responsable pour la formation des collections. Une autre situation d'exclusivité se retrouve aussi lorsqu'une œuvre est acquise comme vestige d'une exposition, isolée d'une série, ce qui limite son utilisation future. Selon Levesque, cette pratique est commune dans les musées canadiens et états-uniens. Elle est aussi présente dans les musées brésiliens (Oliveira, 2009). De nombreux musées canadiens et états-uniens combinent des échantillons exclusifs et éclectiques, produisant un ensemble hybride de références artistiques, par la combinaison de grands découpages de tendances artistiques associées à l'approfondissement de quelques séries d'artistes sur la longue durée, comme par exemple au musée des Beaux-arts du Canada, dans la ville d'Ottawa, et au musée des Beaux-arts de l'Ontario à Toronto. Certaines études plus radicales de trajectoires d'artistes sont le fruit du travail commun de conservateurs de musées et de collectionneurs qui ont fait des donations à ces musées. Le travail accompli sur la production et la vie d'un artiste par ces collaborateurs des mondes de l'art, intéressés à la participation des processus de composition des collections, a contribué à ce que le musée puisse avancer dans les recherches et puisse qualifier ses propres collections.

Dans le cas du musée de l'université fédérale du Ceará, nous pouvons peut-être le situer parmi ces musées qui possèdent un profil hybride, où les séries biographiques ou techniques cohabitent avec des séries éclectiques, ce qui permet divers échantillonnages sur des périodes et des espaces variés, qui permettent en même temps une étude plus profonde d'une technique ou d'un artiste. Cette composition hybride est en relation avec la manière dont le musée a été organisé, en chacun de ses temps, au long de ses cinquante années d'existence. Dans le registre des collections, dans les fiches de l'inventaire²²⁰, on

²²⁰ Fiches de l'inventaire de collection du MAUC.

perçoit que l'organisation des séries a été faite par la distinction des caractéristiques ou des techniques utilisées par l'artiste. On trouve les sigles suivants : xylogravure – XL ; dessin – DS ; Art sacré – AS ; peinture à l'huile – POL ; céramique populaire – CP ; gravure – GR. Cependant, si l'on observe le site web du musée et les expositions, on perçoit qu'il existe un mélange qui nous invite à penser aussi sur un condensé de la trajectoire de certains artistes, comme c'est le cas pour Antônio Bandeira et Raimundo Cela, ou d'ensembles d'artistes en relation avec un contexte spécifique, comme c'est le cas pour la collection d'art étranger. Cet hybridisme se révèle autant temporellement que géographiquement, mais surtout géographiquement, cherchant à atteindre une diversité d'artistes qui ont produit en différents lieux, et qui d'une certaine manière, sont en relation avec les réseaux d'artistes de Fortaleza ou avec l'imagination muséale de certains des acteurs impliqués dans la fondation de ce musée.

Ainsi, en ce qui concerne les supports originaux de xylogravures (XL), on compte un ensemble de 800 pièces. Parmi elles, on en a 568 qui viennent de Juazeiro do Norte, de la région du Cariri au Ceará. Dans cette région, se trouve aussi la ville du Crato, d'où viennent 32 pièces. En ce qui concerne les pièces venant de l'État du Pernambouc, 24 pièces viennent de la ville de Gravatá ; 11 de la ville de Recife, la capitale ; 15 de la ville de Brejo ; 9 de celle de Pau d'Alho ; et 3 de la ville d'Areia de Goiana. Un autre État brésilien est aussi représenté dans cette collection, c'est l'État de la Paraíba, avec 3 pièces venant de la ville d'Itabaiana ; 43 pièces de la ville de Guarabira ; 6 de la ville de Campina Grande ; et 5 de João Pessoa, la capitale. De l'État du Rio Grande do Norte, on totalise à peine 3 pièces ; de l'État de la Bahia, seulement 1 ; de la ville de Santana do Ipanema, dans l'État de l'Alagoas, on en compte 15 ; de la propre ville de Fortaleza, ce sont 28 pièces inventoriées ; et 17 supports originaux de xylogravure ont une provenance inconnue. Entre les supports originaux de xylogravure et les impressions de xylogravures, on se rapproche d'un total de 1700 pièces, c'est-à-dire un peu plus de 800 impressions. On observe que la provenance démarque un lieu d'origine des supports originaux de xylogravures, d'où ils ont été acquis, ayant été achetés directement auprès des artistes de xylogravure ou dans des marchés. On peut réfléchir aussi au fait que, à certains moments, dans le catalogage, si c'est la ville d'origine du graveur ou le lieu d'acquisition ou de production des pièces qui est retenu. Par exemple, Descartes Gadelha est un artiste de Fortaleza, mais ses pièces ont été enregistrées comme provenant de Juazeiro do Norte. En compensation, certaines pièces de João Pedro ont pu être produites au sein de l'atelier du

MAUC, mais ont été aussi enregistrées comme étant de Juazeiro do Norte. Quels sont les critères de classification de la provenance ?

Dans la collection classifiée comme art sacré/sculpture (AS), on compte à peu près 100 pièces artistiques, dont 30 provenant de Juazeiro do Norte, dans l'État du Ceará. De ce même État, nous avons identifié une pièce de la ville de Viçosa do Ceará, 4 de la ville de Baturité, 5 de la ville de Limoeiro do Norte, une de la ville d'Uruburetama, 13 de la ville de Russas, une de la ville de Senador Pompeu, une de la ville de Trairi, et une de la ville de Fortaleza. De l'État du Maranhão, on compte 4 pièces venant de la capitale, São Luiz, et 9 pièces dont la ville d'origine n'est pas connue. Une pièce vient de l'État de la Bahia, et une autre de la ville de Recife, capitale du Pernambouc. On compte 28 pièces dont la provenance n'a pas pu être identifiée.

En ce qui concerne la collection de peintures, on compte environ 500 pièces. Les catégories spécifiques sont classifiées comme peinture à l'huile (POL) qui compte 260 pièces ; peinture à la gouache (PG), avec 121 pièces ; peinture à l'aquarelle (PAC), avec 27 pièces ; fresque (PAF), avec 4 pièces ; peinture à la craie de cire (PLC), une seule pièce ; peinture au pastel (PP) ; peinture acrylique (PAC), avec 7 pièces ; tempera (PTE), 14 pièces ; peinture à la laque (PLA) ; peinture de technique mixte (PMT), 50 pièces ; et d'autres exemples comme la tapisserie (TAP), avec 2 pièces et le collage (COL), avec 9 pièces. Dans cet ensemble classé comme peinture, on trouve des artistes des villes de Fortaleza et de Camocim (État du Ceará), des États du Maranhão, de la Bahia, de Santa Catarina, de São Paulo, de Rio de Janeiro et de la ville de Paris. La plupart sont de Fortaleza, mais il n'a pas été possible de comptabiliser, en termes quantitatifs, le parcours de ces pièces jusqu'au MAUC.

Les dessins (DE) dépassent les 500 exemplaires, et les gravures comptabilisent 250 unités. En ce qui concerne l'art populaire (AP), le musée compte près de 1500 pièces de sculpture en céramique et/ou en bois, acquises dans différentes villes de l'État du Ceará : Crato, 50 pièces ; Ipu, 54 pièces ; Granja, 10 pièces ; Barbalha, 31 pièces ; Juazeiro do Norte, 165 pièces ; Cascavel, 58 pièces ; Senador Pompeu, une pièce ; Pacoti, 2 pièces ; Baturité, 3 pièces ; Limoeiro do Norte, 5 pièces ; Uruburetama, une pièce ; Canindé, 95 pièces ; Messejana, une pièce ; Viçosa do Ceará, une pièce ; Russas, 7 pièces ; et 45 pièces de Fortaleza. Ce qui fait un total de 530 sculptures de cet État. En ce qui concerne les autres États brésiliens, on trouve des sculptures de villes de l'État du Pernambouc,

comme Goiana, 28 pièces ; Caruaru, 77 pièces ; Tracunhaém ou Carpina, 18 pièces ; et on a encore 114 pièces pour cet État sans que la ville de provenance soit discriminée. Pour le Rio Grande do Norte, on compte 75 pièces provenant de la ville de Natal. En ce qui concerne l'État de Bahia, on compte 82 pièces, dont une seule indiquant la ville de provenance, à savoir Salvador. En provenance de l'île de Bananal, dans l'État du Tocantins, on compte 15 pièces. De la ville de São Luiz, dans l'État du Maranhão, on trouve 2 pièces, et 5 autres en provenance de cet État, sans que la ville soit spécifiée.

Les collections analysées à partir de cette classification, dans une série exclusive, pensée à partir des techniques, reflètent une diversité de choix. L'insertion de la xylogravure, par exemple, au même échelon que les autres techniques, est un aspect important, spécialement par le fait de ne pas avoir été incorporé à la catégorie art populaire. On observe aussi qu'il y a une expansion territoriale qui va au-delà des frontières régionales, dépassant premièrement le niveau local de la propre ville et de l'État du Ceará, dépassant ensuite les frontières de la région *Nordeste*, en incluant Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo et Minas Gerais, pour dépasser les frontières du propre Brésil en y incluant Paris.

Bien sûr, la forte présence d'œuvres d'artistes de villes comme Fortaleza et Juazeiro do Norte (toutes deux dans l'État du Ceará) dans les différentes collections du MAUC est indiscutable. Cependant, on perçoit un désir de production de connexions entre les artistes dans ces collections. Cette perspective ne fait pas partie d'une approche calquée sur les temps préétablis par l'histoire de l'art chronologique et évolutive, car on observe dans les collections du musée, une préoccupation de traçage d'autres temporalités, comme par exemple, lorsque les pièces cherchent à mettre en dialogue Dürer et la xylogravure contemporaine de Juazeiro do Norte en y associant aussi les xylogravures de Sérvulo Esmeraldo. Le défi dans la formation de ces collections d'art réside peut-être dans l'intention de provoquer des rapprochements entre divers temps et espaces, comme des instruments de recherche dans le présent et de production de références pour le développement de nouvelles créations qui, en ce sens, instrumentalisent le présent. On voit qu'il existe une notion de temporalité ancrée dans la contemporanéité, ce lieu pluriel fait d'une grande variété de fragments de récits. Constamment sujets de réflexions, les mémoires des arts sont toujours vives, l'élaboration d'une constatation définitive n'étant pas possible : les collections sont formées par des questions traditionnelles et contradictoires, un syncrétisme de récits et de contre-récits qui sont multiples et

fragmentés, un monde en constante révision et reconstruction, toujours complexe et transitoire, suivant les approches qui sont plus proches de celles basées sur une histoire culturelle et sociale de l'art (Levesque, 2006, p. 151).

En quantifiant les pièces de chacune des villes citées, notre objectif n'est pas de comparer pour mesurer les qualités issues d'une ville ou d'une autre. Notre proposition porte sur la présentation d'un scénario de diversité, et pour cette raison, nous avons choisi pour ce moment précis, de ne pas présenter un graphique statistique qui présente les échantillons les plus communs et/ou les plus singuliers de cet ensemble documentaire. Initialement, l'analyse de ces collections prétend cartographier les provenances des pièces artistiques afin de présenter une circularité du patrimoine culturel, qui puisse permettre de répondre à la question initiale de cette thèse, traversée par la notion de capital culturel, et qui se demandait si le MAUC était un musée d'art régional, un musée d'art contemporain, ou encore un musée qui puisse être perçu comme un centre de conscience des mondes de l'art. Quelle est donc la réponse ? Si l'on considère le point de vue hybride des collections, organisées entre séries exclusives comme celles des techniques ou d'artistes, en même temps que l'on considère l'éclectisme géographique et temporel ; on peut répondre que le MAUC est hybride, et donc un centre de conscience des mondes de l'art, en suivant une approche perspectiviste.

En débutant cette opération cartographique, nous avons commencé à percevoir, au niveau de la provenance, qu'une pièce artistique peut avoir de nombreuses origines, selon son itinéraire ou sa biographie (Bonnot, 2004). Au point de vue de l'analyse, on perçoit que pour certains musées d'art, la priorité est de localiser l'œuvre d'art à partir de l'origine de l'artiste. Ce procédé est effectué pour que nous puissions situer l'artiste dans le contexte des mondes de l'art et pour que le musée montre son ouverture et son exhaustivité en termes spatiaux, brisant les frontières de son territoire physique. En suivant cette ligne de pensée, la présence de Luiz Henrique Schwanke au sein du MAUC, par exemple, est démarquée par sa ville d'origine, Joinville dans l'État de Santa Catarina. Ce sont trois peintures de technique mixte que l'artiste a données. Cet artiste est né à Joinville, et a ensuite vécu dans les villes de Curitiba (État du Paraná) et de Florianópolis (État de Santa Catarina). Étant un artiste qui a atteint l'axe Rio de Janeiro/São Paulo dans les années 1980, quel aura été le chemin que ses œuvres ont parcouru avant de rejoindre le

MAUC²²¹ ? Sont-elles sorties directement de l'atelier de l'artiste vers le musée ? Ont-elles été exposées auparavant dans un autre lieu ? Ont-elles participé d'une exposition du MAUC ? L'artiste est-il venu personnellement ou les a-t-il envoyées par correspondance ? Nous ne sommes pas à même de pouvoir fournir ces informations. Cependant, nous savons que ces trois pièces ont été données par l'artiste en 1993. Dans le cas d'une œuvre acquise pour les collections d'un musée, comment connaître son parcours ? Quelle est l'importance de connaître le lieu d'achat associé à la ville d'origine de l'artiste ? Nous pouvons aussi connaître les chemins parcourus par le MAUC à la recherche d'une œuvre d'art et chercher à comprendre la raison pour laquelle des professionnels de musée cherchent à acquérir une pièce spécifique pour les collections du musée. Ces informations sont importantes car elles aideraient à la programmation de nouvelles acquisitions, contextualisées par l'historique de la circulation du patrimoine basé sur l'itinéraire des objets. De tels questionnements sont aussi fondamentaux dans la construction d'une politique de circulation des collections, tant pour le musée comme au sein d'une action aux niveaux régional, national ou international.

5.4 TROIS EXPÉDITIONS : CHEMINS DE LA MUSÉALISATION DE L'ART AU CEARÁ

Nous avons choisi trois expériences de collecte de pièces artistiques pour le MAUC. Les trois sont en relation avec le temps de formation de ce musée d'art et montrent comment le projet initial était basé sur une proposition plus diversifiée, que ce soit temporellement ou géographiquement. Nous donnons le nom d'expédition à chacune de ces activités, car ce terme nous offre une compréhension du parcours, des déplacements, mais aussi principalement pour amener à ces références la notion de recherche. On peut associer le mot expédition aux temps de pérégrination, à l'exercice de la promenade, aux éléments de mouvement et aux tâches de la muséalisation : séparer, incorporer et provoquer la transition.

²²¹ Selon des informations verbales fournies par Charles Narloch, curateur qui a été directeur de l'Institut Luiz Henrique Schwanke, la donation est certainement le fruit de la rencontre entre Schwanke et Sérvulo Esmeraldo à l'occasion de sa participation à la seconde Biennale des *Esculturas Efêmeras* (Sculptures Éphémères), réalisée dans le parc du Cocó à Fortaleza, idéalisée et organisée par Sérvulo Esmeraldo en 1986, pour la première édition, et en 1991 pour la seconde édition.

5.4.1 EXPÉDITION COLLECTION DE XYLOGRAVURES

Dans le compte rendu de voyage, qui comporte la liste des objets acquis par Lívio Xavier Júnior et Floriano Teixeira, ainsi que le rapport comptable, nous avons pu avoir accès à divers documents, feuilles achetées pour l'impression de certaines xylogravures, factures et reçus de paiement d'hôtels et d'artistes²²². Comme nous l'avons déjà brièvement vu, en 1960, Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior se sont rendus dans la région du Cariri, au Ceará, plus précisément dans la ville de Juazeiro do Norte, sur demande du président de l'Université Martins Filho, en ayant notamment pour mission de collecter des xylogravures. Rappelons qu'Antônio Martins Filho est né dans cette région, et que son premier emploi a été dans une imprimerie²²³. La ville de Juazeiro do Norte se trouve à 491 km de Fortaleza. C'est une ville de pèlerinages, fondée en dessous d'un jujubier (« *juazeiro* » en portugais) au nom du père Cícero. C'est une ville qui est actuellement reconnue pour posséder une diversité patrimoniale extrêmement importante, réunissant des maîtres et des maîtresses de la culture, des bienheureux, des chanteuses de louanges, des *reisados*. La ville est connue pour être un lieu de petites industries et d'enseignement professionnel, d'artisans et de poètes ayant été encouragés à se fixer dans la ville, faisant que Juazeiro do Norte se transforme en un lieu effervescent de créativité populaire (Carvalho, 1994, p. 73).

À Juazeiro do Norte se trouve la Lira Nordestina, qui est aujourd'hui une imprimerie qui a été rachetée par le gouvernement d'État du Ceará, et aussi ce que l'on appelle un Ponto de Cultura (Point de Culture)²²⁴. Lira Nordestina est le nom sous lequel est connue l'imprimerie São Francisco, du pèlerin d'Alagoas, José Bernardo da Siva, arrivé dans la ville de Juazeiro do Norte en 1926, et qui commença à travailler comme vendeur de littérature de *cordel* sous la bénédiction du père Cícero. En 1932, il achète sa première presse mécanique et monte l'imprimerie Silva, qui ensuite prendra le nom d'Imprimerie São Francisco. Cette imprimerie est connue pour avoir produit et commercialisé des fascicules de littérature de *cordel*. Leandro Gomes de Barros et João Martins de Athayde²²⁵ ont été deux auteurs de littérature de *cordel* qui passèrent à être publiés en 1949

²²² Rapports de voyages de Lívio Xavier Júnior, avec la documentation des rapports comptables. Projet 50 ans du MAUC, fichier « Rapports ».

²²³ Antônio Martins Filho a exposé son sentiment d'appartenance à la région du Cariri dans ses mémoires, et a aussi conté son expérience de travail dans une imprimerie dans son livre *Menoridade*. Archives du Memorial Martins Filho de l'UFC.

²²⁴ Disponible sur : <http://culturaviva.org.br/mapa/lira-nordestina-espaco-de-cultura-e-producao-da-literatura-de-cordel-no-brasil/>. (Page consultée le 13/02/2016)

²²⁵ Deux auteurs de référence de la littérature de *cordel*.

exclusivement par cet éditeur. Au-delà des fascicules de littérature de *cordel*, les imprimeries imprimaient aussi des affiches publicitaires. La xylogravure fait partie intégrante du livret de *cordel*, elle produit l'image de la couverture du fascicule, composée aussi du titre et du nom des poètes. En 1960, Lívio Xavier Júnior et Floriano Teixeira, en se rendant à Juazeiro do Norte en ayant pour mission d'acquérir des pièces pour le musée de l'université, séparent la xylogravure de la couverture du *cordel*, et commencent à la percevoir d'une autre manière, comme une expression artistique visuelle.

Lorsque la xylogravure est sur les couvertures des fascicules de *cordel*, faisant partie d'un corps nommé, adjectivé, chargé de valeurs, elle sera toujours patrimonialisée en tant que livre et fera partie des collections des bibliothèques. Rarement elle est comprise et archivée comme art visuel. Comme nous l'avons vu précédemment, dans la description des processus de classification des collections du MAUC, la xylogravure y est listée comme technique au même titre que les autres, sur un pied d'égalité, occupant un statut différencié de la collection d'art populaire, plus généraliste. Dans les rapports de cette expédition, on peut voir des listes d'acquisition de différents matériaux, comme des types spécifiques de papier, papier « japonais » coquille d'œuf, papier « japonais » pour gravure et papier « japonais » manufacturé, sélectionnés pour l'impression de gravures. Nous avons aussi eu accès à un reçu, signé par José Bernardo da Silva, reconnaissant l'achat de 151 supports originaux de xylogravure. Dans le texte de présentation du rapport de voyage, on a la description détaillée des dates, ce qui nous permet d'avoir une notion du temps de cette première expédition, la quantité de travail réalisé dans ce court laps de temps, et la manière dont les acteurs classaient la xylogravure, pensant à la création d'un musée d'art populaire :

Monsieur le Président,

Au service de cette université, et missionnés par vos soins, se sont rendus dans la région du Cariri, les mandataires, fonctionnaires de la présidence de cette université, Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior, qui sont restés dans la ville du Crato durant la période comprise entre le 12 et le 25 février de cette année (soit un total de 14 jours).

Ce voyage avait pour finalité de collecter dans la ville de Juazeiro do Norte, des copies de xylogravures populaires destinées à l'exposition qui sera organisée au musée d'art moderne de São Paulo sous les auspices de l'université du Ceará, et qui intégreront les collections du musée d'art populaire de la présidence de cette université.

En outre de cette collecte, finalité primordiale de ce voyage, les mandataires ont aussi acquis une grande quantité de pièces de céramique et de sculptures populaires, destinées également aux collections du musée mentionné.

Durant le séjour au Cariri, ils ont réalisé, en outre des dépenses en hébergement, transport entre une ville et l'autre, l'achat de matériaux destinés aux copies et de pièces de sculptures et de céramiques populaires, ainsi que les coûts d'emballage et de transport de ces dernières, pour un total de [laissé en blanc] Cr\$, en conformité avec les reçus en annexe.

Dans ces conditions, ils sollicitent de Monsieur le président, que des dispositions soient prises dans le sens d'être remboursés du montant cité, après la comptabilité dûment réalisée, les dépenses citées étant en vigueur pour le Fond spécial pour cours et missions à caractère culturel et scientifique, si vous le juger approprié.

26500,00 [rajouté à la main]

Fortaleza²²⁶.

La justification de cette collecte réside sur la probable disparition de cette pratique culturelle, et pour ce motif, le MAUC se devait de préserver les exemplaires déjà conservés dans les imprimeries, et qui probablement deviendraient obsolètes. Selon Ramos (2005), en outre des acteurs associer la xylogravure à la culture populaire comme technique en voie de disparition, il y avait un choix spécifique qui portait sur la gravure en bois et sur les traits plus robustes, plutôt que sur une définition plus précise, fine et délicate du dessin gravé sur le bois. Dans les textes comme celui cité plus haut, on trouve les adjectifs « populaire » et « folklorique ». Jusqu'aux années 1980, dans les grandes lignes, la notion de culture populaire était perçue comme représentante d'une pureté culturelle pour la nation, et pour cette raison, elle était extrêmement utile aux gouvernements de caractère dictatorial (Barbalho, 1998 ; Botelho, 2000). Selon certains graveurs, la collecte réalisée par le MAUC a stimulé de nouvelles productions, car avec le matériel que le MAUC a collecté, le manque de ces pièces prêtes à l'emploi s'est fait sentir et a généré de nouvelles commandes spécifiques de supports originaux. Ainsi, l'action de préservation de pièces a été importante pour qu'une nouvelle génération de graveurs voit le jour (Ramos, 2005 ; Carvalho, 1998).

²²⁶ Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará, rapports d'activités comptables, 1960 – Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior. « Musée d'art – registre des objets acquis par Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior et rapport d'activités comptables référant ». Traduit par nos soins.

Il est indispensable de mettre en avant que cette collecte était issue de la volonté du musée d'art moderne de São Paulo et non d'un musée de culture populaire de cette même ville. De cette manière, nous devons construire les liens entre la place de la culture populaire et l'art moderne. Ces cheminements ont-ils été importants pour redéfinir la place de la xylogravure au sein du MAUC ?

Le prestige dont jouissaient les estampes japonaises gravées sur bois dans le milieu artistique parisien au XIX^{ème} siècle, est un cas exemplaire de réflexivité associée à la déterritorialisation. Des artistes tels qu'Utamaro et Hiroshige réalisaient leurs gravures à partir de l'influence d'images occidentales qui arrivèrent au Japon au XVIII^{ème} siècle. Leurs travaux datant du XIX^{ème} siècle, hors de la tradition artistique japonaise, n'ont pas été bien accueillis dans leur propre pays. Leurs œuvres ont voyagé vers l'Europe servant d'emballage aux sachets de thé (Varnedoe, 1990). Elles ont été découvertes par quelques artistes qui circulaient par Paris, et qui ont trouvé dans ces images la révélation d'un nouveau regard, qui va influencer de forme décisive de nombreuses innovations qu'ils mettront en place. Par l'intermédiaire de peintres tels qu'Edgar Degas et Vincent Van Gogh, les xylogravures japonaises ont obtenu une reconnaissance esthétique, passant des sachets de thé aux murs des musées, grande inspiration dans les œuvres d'impressionnistes et de post-impressionnistes (Wichmann, 1981). Ce passage est illustratif d'une vision déterritorialisée qui se constitue au XIX^{ème} siècle entre l'Orient et l'Occident, et de la manière dont la circulation d'images, même sans intentionnalité, n'est jamais innocente, introduisant des altérations substantielles, non seulement dans le monde de l'art, mais aussi dans l'imaginaire des personnes de façon générale (Bueno, 2010, p. 32)²²⁷.

En cernant l'importance de la circulation des estampes japonaises à Paris, et l'influence de ces dernières dans la production d'art moderne, on perçoit que le musée d'art moderne de São Paulo a pu être un dispositif activateur du changement de statut de la xylogravure produite à Juazeiro do Norte au Ceará. La pensée anthropophage, fil conducteur pour une partie des artistes qui se situe dans ce que l'on appelle l'art moderne brésilien, concevait que la culture populaire était nécessairement pourvoyeuse d'une production créatrice dans

²²⁷ Traduit par nos soins.

les arts, prévoyant un dynamisme constant, développé à partir de la fusion de différentes influences, que ce soit de ce que l'on appelle la tradition populaire brésilienne (dite ancestralité de la terre mère), ou, par exemple, des dites richesses provenant de l'étranger, retravaillées et auxquelles les artistes attribuent de nouvelles significations, le tout ayant pour objectif de produire un art des tropiques. Ainsi, petit à petit, la xylogravure commence à dialoguer avec les peintures d'Antônio Bandeira dans les expositions du MAUC. Avant que ne soient sollicitées quelques gravures pour une exposition du musée d'art moderne de São Paulo, Sérvulo Esmeraldo écrit une lettre adressée au président de l'université Antônio Martins Filho en 1958 :

Paris, 15/10/1958

Cher ami prof. Martins Filho,

J'ai reçu avec beaucoup de plaisir ton aimable lettre, à laquelle je réponds, en t'informant d'une exposition d'art populaire brésilien que je prétends organiser à Paris, et en te demandant qu'elle reçoive ton appui personnel et celui officiel de l'université du Ceará. En arrivant à Paris l'année dernière, j'ai été surpris par l'intérêt démontré par les milieux intéressés, qui est vaste, à propos de la gravure et de la céramique populaire brésilienne, dont la diffusion n'a en rien entamé la curiosité. [illisible] une exposition, mais les moyens me font défaut. Moyens que j'arrive à trouver pour le moment par l'intermédiaire de Hermenegildo de Sá Cavalcante, actuellement secrétaire général de l'Armée du Brésil, qui appuie cette idée et en est, pour le moment, un grand enthousiaste.

Tout le matériel dont nous avons besoin se trouve en très grande quantité au Ceará, et parmi tes auxiliaires, se trouve une personne qui en connaît tous les secrets : Floriano. Mieux qu'aucun autre, il pourrait sélectionner une belle collection de gravures, céramiques, ex-voto, broderies et saints.

Je compte sur toi, en étant sûr que l'illustre ami rendra ce service de plus à notre terre.

Avec l'admiration de toujours.

Sérvulo Esmeraldo²²⁸.

Peut-être que cette lettre a été l'une des premières invitations faites au président de l'université qui lui ont fait penser à la possibilité de créer un musée. À la base, ce sont les

²²⁸ Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará, correspondances de 1958, de Sérvulo Esmeraldo pour Antônio Martins Filho. Traduit par nos soins.

références à la culture populaire qui font partie de l'imagination des acteurs qui dialoguent sur la possibilité de monter des collections et des expositions. Dans cette lettre, on présente à Antônio Martins Filho, la possibilité de réaliser des voyages ayant pour objectif de collecter des collections. Et Sérvulo Esmeraldo reconnaît en Floriano Teixeira, l'habilité de sélectionner et de collecter les pièces qui seraient nécessaires pour réaliser son projet d'exposition. Sérvulo Esmeraldo est de la région du Cariri, et avait aussi nourri le rêve de former un musée dans la ville du Crato. En outre, ses premiers travaux ont été en tant que graveur, ses intérêts étaient centrés sur la recherche sur la gravure, et il possédait une collection de fascicules de littérature de *cordel* qu'il considérait importante et qu'il présentait à ses interlocuteurs à Paris. Floriano de Araújo Teixeira était l'artiste, qui selon les mots de Sérvulo Esmeraldo, connaissait tous les secrets. Il travaillait en tant que dessinateur, niveau 14, du cadre permanent du ministère de l'Éducation et de la Culture. C'était la fonction technique sous laquelle il signait tous les reçus au nom du musée d'art de l'université.

Floriano Teixeira était un artiste de l'État du Maranhão, plus exactement de la ville de Cajipió. Il a été peintre, dessinateur, miniaturiste, relieur, portraitiste, graveur et sculpteur autodidacte. Il est venu à Fortaleza sur l'invitation du professeur Antônio Martins Filho, auparavant, il travaillait en tant que caricaturiste pour des journaux. Avant de venir s'installer au Ceará, il a travaillé dans la bibliothèque d'Erasmus Dias, il a catalogué la collection d'Arthur Azevedo, et durant cette tâche, il a connu de manière plus profonde divers artistes tels que Daumier, Gavarni et Millet. Il a dessiné les motifs de l'usine textile São José et a voyagé dans le *sertão* lorsqu'il était au service de la sûreté sanitaire animale (*Defesa Sanitarista Animal*). À la fin des années 1950, il a été invité à travailler au sein de l'université du Ceará, et a été le premier directeur du MAUC. Ensuite, il a été transféré à Salvador, où, par l'influence de Jorge Amado et de Carybé, il a vécu jusqu'à sa mort en 2000. À Salvador, il a travaillé comme illustrateur des livres de Jorge Amado. Plus loin, nous verrons comment cet artiste a influencé la formation de collections d'artiste de la Bahia.

Sérvulo Esmeraldo, Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior créèrent l'album de xylogravures comme méthode pour composer les collections du MAUC. L'album consistait en une commande, émanant des collectionneurs, d'un ensemble de gravures élaboré à partir d'un thème préétabli, construisant un récit commun entre différentes gravures. On peut citer ici les albums : *A vida do Padre Cícero* (La vie du père Cícero),

daté de 1962, de Lino (Juazeiro do Norte, 1941) ; *A vida de Lampião Virgulino Ferreira* (La vie de Lampião Virgulino Ferreira), daté de 1962, de Mestre Noza (Taquaratinga do Norte, 1897 - São Paulo, 1983) ; *As aventuras de Vira-Mundo* (Les aventures de Vira-Mundo), daté de 1962, de José Caboclo da Silva (Juazeiro do Norte, 1941) ; *Apocalipse* (Apocalypse), non daté, de Walderêdo Gonçalves (Crato, 1920-2005). Gilmar de Carvalho décrit ce processus et explique son importance dans le texte de présentation d'une édition de réimpression de ces quatre albums, en 2012 :

Le MAUC a interféré de manière décisive dans la production de xylogravure brésilienne en suggérant le format d'album aux artistes, amenant la création de séries, la programmation de l'édition, le développement d'un thème, insérant dans la discussion la question de la qualité d'auteur. La production de couverture de *cordel*, de livres de prières et d'affiches pour les manufactures de la région continuait. Les albums ont été décisifs pour l'acceptation de la xylogravure par le marché, attirant galeristes et collectionneurs, et attirant l'attention d'institutions dédiées à l'art (Carvalho, 2012)²²⁹.

Au MAUC, le travail de recherche sur la xylogravure se poursuit jusqu'à aujourd'hui, pas exactement de la manière dont il a été imaginé, à savoir que le musée pourrait devenir, à long terme, un centre de référence de recherches sur la xylogravure²³⁰, mais comptant principalement sur la participation de professeurs universitaires, avec la prééminence du professeur du cours de communication sociale de l'université fédérale du Ceará, Gilmar de Carvalho. Nous devons aussi mettre en avant l'importance de l'atelier de gravures, qui fonctionne jusqu'à aujourd'hui au sein du MAUC. Dans cet atelier, de nombreux artistes ont appris la technique de la xylogravure, et des graveurs de Juazeiro do Norte ont eu dans le musée, un lieu d'accueil et de possibilité de production, lorsqu'ils se trouvaient à Fortaleza. À ce moment du récit, nous allons discourir sur le travail développé par le professeur Gilmar de Carvalho, spécialiste de la gravure en tant qu'instrument de communication, méritant d'être souligné, principalement par la forme avec laquelle il a occupé le musée d'art. En même temps qu'il développait ses travaux comme professeur

²²⁹ Texte de présentation de la réédition datant de 2012 des albums de xylogravure de Lino, Mestre Noza, José Caboclo da Silva et Walderêdo Gonçalves. Archives du MAUC. Traduit par nos soins.

²³⁰ Selon les catalogues des expositions de gravures populaires brésiliennes en Europe. Archives du MAUC.

du cours de communication, il considérait le musée comme un lieu de réflexion et surtout comme un lieu de recherche.

Gilmar de Carvalho commence à travailler en tant que professeur du cours de communication de l'UFC en 1984. Collectionneur de fascicules de littérature de *cordel*, il étudie depuis 1978 les rapprochements entre la production d'une communication de masse faite par les agences de publicité et le langage de la culture populaire, thème qu'il a étudié durant son master, et qui a abouti, en 1994, à la publication du livre *Publicidade em Cordel : o mote do consumo (Publicité en cordel : le slogan de la consommation)*. Lors de son doctorat, il a étudié les relations entre culture et mémoire dans la production d'images sur le père Cícero, débouchant sur la publication du livre *Madeira Matriz (Bois support)*, publié en 1998 aux Éditions Annablume. On peut rencontrer des textes de Gilmar de Carvalho écrits pour des catalogues d'exposition depuis l'année 1974. Son intérêt n'est pas seulement centré sur la xylogravure, il est aussi préoccupé à écrire sur l'art en général, construisant des dialogues sur la production artistique au Ceará. On peut donc souligner l'intérêt de Gilmar de Carvalho pour les collections de xylogravures, augmentant, par des donations, les collections du MAUC et du musée du Ceará, mais aussi en constituant un ensemble de publications qui puisse promouvoir des connaissances à propos des collections de ces musées. Gilmar de Carvalho a publié des textes sur la xylogravure et sur la littérature de *cordel*. Il a aussi organisé avec Estrigas les publications sur Zenon Barreto et Mario Baratta au musée du Ceará. Au MAUC, il s'est engagé dans la publication des albums de xylogravure que nous avons mentionné, et aussi d'un livre ayant pour titre *Memórias da xilogravura (Mémoires de la xylogravure)*, publié en 2010, où sont compilés les entretiens qu'il a réalisés auprès de Walderêdo Gonçalves, Antônio Batista, Lino, Iraci, Zé Caboclo, Arlindo, Ezígio, Abraão, Stênio, Francorli et Zé Lourenço. Les entretiens font partie de la trajectoire de recherche de Gilmar de Carvalho, mais enrichissent aussi le travail de recherche du propre MAUC. En outre de l'ensemble de publications en relation avec la xylogravure, Gilmar de Carvalho a réalisé un entretien avec Estrigas, et il a organisé une publication sur Antônio Bandeiras, réunissant un recueil d'articles qui nous a aidé à nous approfondir sur l'artiste. Gilmar de Carvalho est, sans l'ombre d'un doute, un enseignant-chercheur ayant une vision curatoriale, qui arrive à percevoir, tout au long de sa carrière de professeur, le rôle et l'importance de ce dialogue des cours de premier, second et troisième cycles avec le musée de l'université.

5.4.2 EXPÉDITION COLLECTION ART ÉTRANGER

Après avoir passé un premier temps à rechercher des objets pour les collections du MAUC, Lívio Xavier Júnior voyage en Espagne afin de concrétiser ses plans d'études en muséologie ou en critique d'art, comme nous l'avons déjà vu dans les temps de circulation. À partir de l'Espagne, il s'est rendu à Paris, où il a rencontré un autre collaborateur, l'artiste Sérvulo Esmeraldo, résidant en France depuis 1957. Les responsabilités de Lívio Xavier Júnior lors de ce séjour à l'étranger étaient nombreuses. Il devait notamment rechercher des livres d'art, des catalogues, et principalement, acquérir des pièces pour former les collections d'art. Fran Martins et Milton Dias, de passage à Paris, ont pu rapprocher Lívio et Sérvulo. Ce binôme a visité des musées, organisé une exposition de gravure, et Sérvulo Esmeraldo a eu pour mission, tout comme Lívio Xavier Júnior, d'acquérir des œuvres d'art. Nombre des intérêts et des activités en relation aux achats sont décrits dans les rapports et lettres, en grande majorité écrits par Lívio Xavier Júnior. Dans ces textes dactylographiés, on peut lire à propos des demandes financières pour l'acquisition et l'expédition de pièces artistiques, de suggestions de pièces qui pourraient être acquises par le MAUC. On peut aussi connaître quelques galeries qui ont été visitées par ces deux voyageurs, citées dans cet ensemble de documents.

Nous devons préciser que la collection d'art étranger n'a pas été formée seulement durant ce voyage ; il y eut des prolongements, et un autre acteur apparaît dans les reçus d'achat et de vente, c'est l'artiste José Luis Figueroa. Cet artiste espagnol s'est rendu à Fortaleza en 1961. Il a visité le MAUC, à l'époque où a été réalisée une exposition sur ses travaux artistiques, qui eut une excellente répercussion dans les journaux de la ville. On peut aussi trouver parmi les reçus de l'année 1961, une liste de pièces artistiques qui ont été acquises par l'université fédérale du Ceará et qui font partie de cette collection nommée « art étranger » : Julia Codesido et Ugarte Lesporu, péruviens ; Gody Syslo, Juan Miró, Manuel Mampaso, De La Presilla et Springuet, espagnols ; Nester et Davilla, argentins ; Wilfredo Lam, cubain ; Ricardo Graum, colombien ; et Portinari, brésilien²³¹. Le texte du catalogue de l'exposition est d'Adolfo Cuadrado Muniz, le directeur du Centre d'études hispaniques, responsable de l'accueil des boursiers brésiliens à Madrid. Selon les

²³¹ Rapport d'activités comptables de l'année 1961. Archives institutionnelles du MAUC.

informations de ce catalogue, où on rencontre la liste des noms de la collection de l'artiste, Figueroa est présenté comme un artiste de Madrid qui a participé de l'école espagnole de Paris, ayant été reçu par Pablo Picasso. Dans sa trajectoire, cet artiste a construit une forte relation avec les pays de l'Amérique latine, principalement avec le Pérou. Durant ses séjours en Amérique latine, il a réalisé quelques expositions et a été inclus dans les collections de quelques musées d'art. Il a assumé la tâche d'articulateur, en cherchant à faire circuler les œuvres de certains artistes d'Amérique latine dans la propre Amérique latine et aussi en Europe²³². Ainsi, on peut comprendre que cette collection en relation avec la trajectoire de Figueroa fait aussi partie des politiques internationales d'intégration des pays de langue espagnole promues par le gouvernement espagnol. Même n'ayant pas été acquises par Lívio Xavier Júnior, ces œuvres des collections du MAUC sont en relation avec son séjour en Espagne.

Au-delà de l'acquisition citée antérieurement, l'un des autres chemins pour la formation des collections du MAUC a été l'exposition d'affiches européennes, acquises dans l'idée de commencer une étude sur la production européenne, amenant son empreinte dans la ville de Fortaleza en 1961. À propos de la collection d'affiches européennes qui a donné le départ de ce projet, nous reproduisons le texte de présentation du catalogue qui souligne l'articulation compréhensive de ce qui serait une muséologie moderne :

La haute mission d'élever le niveau artistique et culturel de notre peuple qui est réservée au musée d'art de l'université du Ceará est indéniable. Inauguré il y a à peine deux mois, à l'occasion des commémorations du sixième anniversaire de l'installation de l'université du Ceará, le musée commence à remplir son importante mission en ayant comme premier grand fait, l'exposition de notre célèbre peintre Antônio Bandeira, avec une répercussion méritée dans tout le pays.

Dans la continuité du programme qu'il s'est fixé et fidèle à la nouvelle technique de la muséologie, selon laquelle le musée n'est plus un simple dépôt d'œuvre d'art, pour assumer une orientation plus dynamique, en se rénovant constamment, promouvant continuellement des expositions, offrant en permanence au public un nouvel intérêt et un nouveau motif de visite, le MAUC prend maintenant une initiative réellement de valeur, la présentation d'une série d'affiches européennes.

²³² Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues », catalogue de l'exposition « Figueroa » (du 28 septembre au 10 octobre 1961).

Il serait de mauvais aloi de sous-estimer l'importance que représentent ces affiches récemment acquises par des représentants de l'université du Ceará en mission en Europe. Signées par des noms tels que Matisse, Jacques Villon, Picasso, van Dongen, Jean Lurçat, et avec aussi un représentant du Ceará, le peintre Sérvulo Esmeraldo, installé depuis des années à Paris, cette exposition possède en outre de la partie graphique, les excellentes reproductions de peintres célèbres.

Le musée d'art de l'université du Ceará met en œuvre sa finalité et continue l'exécution du programme établi pour cette année²³³.

Nous avons déjà discuté le poids européo-centrique de cette affirmation sur la mission du MAUC qui prétendait élever le niveau artistique et culturel du peuple, qui ne prenait pas en considération la richesse culturelle vécue par les personnes du lieu. Cependant, il est nécessaire de souligner l'importance de rencontrer des voies pour faire circuler des informations, des savoirs, des œuvres d'art et du patrimoine, qui traversent les frontières et accroissent les possibilités de connaître la production diversifiée des mondes de l'art ; dans ce cas précis, à partir du contexte européen, avec la préoccupation du droit à l'accès à la culture. Une autre question importante, et c'est la raison pour laquelle nous avons reproduit le texte de présentation dans son intégralité, réside dans la préoccupation des organisateurs de l'exposition de présenter la notion de muséologie qui est en relation avec l'acquisition de ces affiches et aussi avec l'organisation de la propre exposition. On peut noter la claire préoccupation de l'université pour construire un profil professionnel du MAUC, ainsi, la notion de dynamisme révèle l'intérêt pour réaliser un musée en mouvement, invitant constamment le public à construire de nouveaux parcours d'expositions associés à de nouvelles acquisitions, le tout pensé et planifié au sein d'un programme muséologique. On observe que l'artiste et le propre MAUC produisaient ce dialogue en incluant une affiche de Sérvulo Esmeraldo dans cette collection. Ainsi, les réseaux de sociabilité des mondes de l'art sont tissés, montés et structurés dans le récit de la série exclusive de chacune des collections. Sérvulo Esmeraldo s'inscrit dans le récit de l'art européen, se rapprochant et faisant partie de l'ensemble des affiches européennes.

Les pièces de cette collection ont été acquises en différents contextes, on doit prendre en considération les relations d'amitié de Sérvulo Esmeraldo avec certains artistes présents

²³³ Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues », catalogue de l'exposition « Affiches européennes d'art » (du 2 au 27 septembre 1961).

dans l'institution, mais l'on doit aussi rappeler que ce sont dans les galeries de Paris que les artistes circulaient, et de cette manière, on rencontre, par exemple, certaines références à la galerie La Hune.

Selon Julie Verlaine (2012, p. 224-225),

Après la Libération, Saint-Germain-des-Prés devient pour quelques années le centre du monde artistique et littéraire et un lieu de rencontres privilégiées. Le jazz, l'existentialisme, et l'art vivant attirent artistes, critiques et amateurs. Pourtant dans ce quartier traditionnellement riche en librairies et en magasins d'antiquités, l'installation des galeries d'art contemporain est progressive. Elles s'ajoutent aux commerces existants, plus qu'elles ne s'y substituent. En témoigne la fortune de la formule mixte de la librairie-galerie mise en place à La Hune, dès 1944, où le directeur Bernard Ghreerbrant affirme vouloir « confronter les recherches des plasticiens avec les rayons de livres ». Les librairies-galeries se multiplient à Saint-Germain-des-Près au début des années 1950, au point d'en devenir l'une des principales caractéristiques.

La galerie La Hune est la plus citée dans les rapports de voyage de Lívio Xavier Júnior, même à l'occasion de l'exposition de gravures populaires brésiliennes. Selon Lívio, cette galerie aurait manifesté son intérêt pour la réalisation d'une exposition et d'une publication avec des textes de présentation de Jean-Paul Sartre et de Jean Adhémar, cependant nous n'avons rencontré aucun registre de la réalisation de l'exposition à La Hune, nous n'avons que l'affiche de l'exposition de la Bibliothèque nationale, réalisée au sein du Cabinet des Estampes. Parmi les lettres de Lívio Xavier Júnior adressées au président de l'université, on rencontre une liste d'œuvres envoyées au musée de l'université du Ceará, non datée, et bien qu'abrégée (selon son auteur), nous la considérons extrêmement descriptive. On a aussi eu accès à une autre liste d'œuvres, organisée sur une fiche technique, bien plus détaillée, mais moins bien conservée, rendant sa lecture difficile, et qui se réfère plus spécifiquement à l'ensemble acquis au sein de la galerie R. G. Michel.

Liste abrégée du matériel envoyé

1) Librairie G. Rapilly et Fils.

79 héliogravures d'Albert Dürer. | 70 héliogravures de Rembrandt. | 51 héliogravures de Van Ostade (faisant partie d'un album). | 45 héliogravures de Lucas Leyde. | 34 héliogravures de Martin Schongauer. | 2 héliogravures de Claude Lorrain. | 4 héliogravures de l'école italienne (Carrache, Barbari, Ravenne, Rabetta). | 6 héliogravures de l'école allemande (Aldegrevier, Mecken, Zatzinger, Mair et Zwot ou « le maître à la

- navette »). | 1 héliogravure de l'école hollandaise (maître du cabinet d'Amsterdam). | 295 héliogravures.
- 2) U.N.E.S.C.O.
100 gravures originales japonaises, accompagnées du respectif catalogue en espagnol.
- 3) Particulier
1 zincogravure originale de Picasso.
- 4) Galerie Seder
1 pointe sèche originale de Rodin. | 1 eau-forte originale de Singier | 1 eau-forte originale de Brigitte Coudrain.
- 5) Galerie La Hune
1 chalcographie originale d'Adam. | 1 lithographie originale de Campigli. | 1 lithographie originale de César. | 1 lithographie originale de Dubuffet. | 1 chalcographie originale de Hartung. | 1 lithographie originale de Le Corbusier. | 1 lithographie originale de Fernand Léger. | 1 eau-forte originale de Soulages. | 1 lithographie originale de Jacques Villon. | 1 lithographie de Zao Wou-ki. | 1 affiche offerte par la galerie La Hune.
- 6) Galerie R. G. Michel
1 chalcographie de Jean Gossaert. | 34 pages d'un livre ancien avec des xylogravures originales. | 1 eau-forte de Van Ostade. | 8 pointes sèches originales d'Arp. | 1 xylogravure de Derrain. | 16 eaux-fortes de Della Bella. | 2 xylogravures espagnoles. | 1 eau-forte de Millet. | 1 affiche originale de Picasso, signée. | 1 manière noire originale de Max Pietschmann. | 1 eau-forte originale de Perrin. | 1 page d'un livre hollandais avec 2 eaux-fortes originales. | 3 eaux-fortes originales d'A. V. Venne. | 1 chalcographie de Lucas Kilian. | 1 eau-forte anonyme représentant « La finance ». | 5 reproductions d'affiches de Toulouse-Lautrec. | 1 chalcographie originale d'Étienne Delaune. | 1 pointe sèche de Picasso. | 1 page de la Chronique de Nuremberg avec une xylogravure originale du XV^{ème} siècle. | 1 catalogue de toutes les affiches de Toulouse-Lautrec.
- Indications biographiques de divers auteurs acquises à la galerie La Hune, publiées par la même galerie²³⁴.

²³⁴ Archives institutionnelles du MAUC, lettre-rapport. Liste abrégée du matériel envoyé. Lívio Xavier Júnior non datée. Projet 50 ans du MAUC, fichier « correspondances de Lívio Xavier Júnior et de Sérulo Esmeraldo. Traduit par nos soins.

Selon Julie Verlaine (2012), il y eut une augmentation de galeries d'art à Paris à la période à laquelle Lívio et Sérvulo étaient en France. Il est certain que ce circuit basé sur la polarisation entre la rive gauche et la rive droite a été fréquenté par ces deux personnages. En 1951, on comptait 168 galeries à Paris. En 1961, on en comptait 205. En 1971, un total de 296 galeries formait ce centre de rencontre d'artistes, de marchands d'art et de collectionneurs. À partir des relations qu'ils ont construites avec les acteurs du marché de l'art, les deux ont réservé leurs demandes d'acquisition, toujours réalisées en dialogue avec le président de l'université Antônio Martins Filho. Pour cette raison, nous avons pu travailler avec ces informations, très souvent dans des récits riches en détails, car Lívio Xavier Júnior devait expliquer au président de l'université la méthode choisie pour l'achat, justifier les valeurs qui devaient être envoyées par transfert bancaire ou par quelqu'un qui venait en France. Dans ce cas, voyons de plus près l'explication à propos des héliogravures. Comme notre intérêt porte sur les coulisses, les lettres sont importantes pour que l'on puisse cartographier les conversations, les échanges d'informations, la construction des arguments qui enrichissent le débat et qui justifient la libération de budget pour l'achat de pièces artistiques. C'est pourquoi nous allons souvent reproduire les textes de Lívio Xavier Júnior en intégralité, afin de comprendre cette communication sur la formation d'une collection.

3. Acquisition. Comme je l'ai signalé dans la précédente lettre, nous avons déjà séparé de nombreuses gravures dans deux ou trois galeries, et nous n'attendons que l'argent afin de payer, fichier et envoyer de la même manière que la dernière fois. Dans une autre galerie, nous avons aussi séparé une collection d'héliogravures de Dürer et de Rembrandt. La reproduction héliographique de gravures permet des copies d'un haut niveau de perfection, au point de confondre des experts si elles sont imprimées sur du papier ancien. La ressemblance est due au fait que le support original est copié par un processus photochimique et l'impression est faite par le processus commun de gravure en taille-douce. La Bibliothèque nationale possède ces reproductions pour compléter sa collection d'œuvres authentiques de Dürer, Rembrandt et d'autres. Le matériel séparé dans les galeries s'élève à 500 dollars, en incluant ces reproductions héliographiques²³⁵.

²³⁵ Idem.

Dans cette conversation, Lívio avance des arguments en faveur du choix de l'héliogravure, en la décrivant et en soulignant que la Bibliothèque nationale de France avait choisi le même procédé, avec les mêmes artistes, afin de compléter ses collections de Dürer et de Rembrandt. Après l'indication de la valeur en dollars, il continue sa lettre en disant que les prix sont en train d'augmenter considérablement au fur et à mesure que le temps passe. Et, il informe le président de l'université que depuis son arrivée, il pratiquait un procédé de prix fixé par avance. Mais que le président de l'université devait envoyer la valeur sollicitée au plus vite, car la dynamique du marché de l'art ne permettait pas d'assurer cette valeur durant longtemps, et pour cela, il attendait l'envoi. Toujours dans cette même lettre, Lívio fait référence à Rodin, car il était intéressé par l'acquisition de quelques sculptures réalisées à partir des moules laissés par l'artiste. Il continue en décrivant des catalogues d'art et des livres qu'il avait acquis pour le musée, il explique comment pouvait se faire l'acquisition d'une collection de moulages, et pour finir, il parle sur les reproductions de peintures qui font partie de cet ensemble choisi. Flavio Tanaka avait réalisé une copie de Mantegna, et Jorgi Mori une copie de Paolo Uccello. Ces artistes, qui résidaient à Paris, étaient des connaissances de Sérvulo Esmeraldo.

Après l'envoi de la valeur sollicitée auprès des responsables du budget, certaines œuvres étaient acquises et d'autres devaient être écartées, vu que toutes les suggestions ne pouvaient pas être retenues par l'université. Juste après l'acquisition, Lívio fichait toutes les pièces. Il avait préparé un tampon encreur où il était possible d'inclure les informations de la fiche pour le catalogage, et ainsi, chacune des pièces était envoyée avec les informations détaillées pour l'inscription de la pièce dans le registre des acquisitions. Ce procédé assurait le registre des œuvres envoyées, qui pouvaient être vérifiées ensuite, même si ces dernières étaient envoyées sans convoyeur. Ce procédé n'a pas été appliqué la première fois, et il y eut une confusion initiale entre des projets personnels envoyés dans la même cargaison au musée. Avec la fiche de Lívio, les œuvres sortaient de France enregistrées et pouvaient être vérifiées à leur arrivée au musée d'art de l'université.

On peut souligner que les choix pour les gravures, principalement en ce qui concerne la présence de Dürer au MAUC, sont du fait de l'influence et du goût personnel de Sérvulo Esmeraldo. Selon le récit de l'artiste, il avait l'habitude d'aller au Cabinet des estampes pour étudier Dürer, et c'est lors de l'une de ces occasions qu'il a eu l'opportunité de

discuter pour la première fois avec Jean Adhémar, le conservateur en chef de ce département de la Bibliothèque nationale de France ; personnage que cite aussi Lívio à de nombreuses reprises lors de son séjour en France. Il ne fait aucun doute que la disposition au dialogue de cet historien de l'art a été fondamentale pour ces deux jeunes brésiliens, qui étaient à Paris en ayant la responsabilité publique de choisir des pièces qui pourraient venir composer une collection d'art étranger à Fortaleza. Sérvulo a-t-il pensé aux affiches européennes car c'était une possibilité de faible coût de donner au public de Fortaleza l'accès à un plus grand nombre d'artistes ? On peut, une fois de plus, se rappeler de l'idée de Mário de Andrade sur le musée des reproductions, et aussi faire référence à André Malraux et son livre *Musée imaginaire*. À l'ère de la reproductibilité technique, clamée par Walter Benjamin, cette collection d'affiches a ouvert la voie pour l'entrée d'une production étrangère au musée d'art de l'université du Ceará.

Les deux pièces de Jean-Pierre Bousquet présentes au MAUC y sont arrivées par l'intermédiaire de l'amitié. Jean-Pierre Bousquet étudiait l'art et fut bénéficiaire d'une bourse concédée par le musée d'Orsay pour étudier au Japon au sein de l'université Geidei, où il a connu Rodolf Stroueter et d'autres Brésiliens, tous amis de Sérvulo Esmeraldo. Ainsi, il a commencé à fréquenter un réseau de relations de Brésiliens à Paris. C'est à cette époque que Sérvulo Esmeraldo fait la proposition à Jean-Pierre Bousquet de participer d'une exposition, et de vendre ou de donner deux de ses tableaux au MAUC. À cette époque, Jean-Pierre Bousquet connaissait des difficultés pour insérer son travail dans le contexte de l'art contemporain, car il travaillait l'abstraction en utilisant de la laque. Il écoutait de nombreuses fois des propriétaires de galeries, que ces tableaux étaient d'art décoratif, si bien qu'une de ses expositions s'est tenue au musée des arts décoratifs de Paris. Sérvulo Esmeraldo percevait l'importance du dialogue entre les techniques populaires et l'art dit populaire ou décoratif. Il connaissait la collection d'art du musée de l'université, et même si de manière intuitive, il a amené deux pièces artistiques qui pouvaient construire des liens entre les gravures japonaises et les autres pièces abstraites, reposant fortement sur la présence d'Antônio Bandeira, et aussi avec les pièces dénommées sous l'appellation art populaire, tels que les supports de gravures de Juazeiro do Norte. Ces exemples sont cités pour présenter les possibilités de rencontres entre les différentes collections du MAUC, vu que nous ne prétendons pas analyser les styles ou les écoles artistiques, notre intérêt portant sur les processus muséologiques.

5.4.3 EXPÉDITION COLLECTION BAHIA

Floriano Teixeira était au Ceará lorsqu'il assume la direction du musée, étant donc responsable pour l'ouverture de l'institution en 1961. Lívio Xavier Júnior revient en 1962 pour assumer le poste, après le départ de Floriano Teixeira, qui était parti s'installer à Salvador. En 1964, Lívio abandonne la direction du MAUC et déménage à Recife. À sa place, Zuleide Martins, fille du président de l'université, assume la direction du musée. Heloísa Juaçaba, une artiste de Fortaleza, était, comme nous avons pu l'observer, un lien entre ces trois personnages. Elle a maintenu, au long des années, un dialogue avec les trois, au moyen d'échange de correspondances. Zuleide Martins reste à la direction du MAUC jusqu'à la moitié des années 1980. Ensuite, c'est seulement en 1987, que l'actuel directeur du MAUC, le professeur d'architecture Pedro Eymar est nommé à ce poste. À l'époque de la formation du MAUC, de nombreux acteurs ont été invités, parmi eux, on compte l'artiste Heloísa Juaçaba, qui a voyagé par différentes villes pour acheter des objets, nombre d'entre eux pour la collection d'art populaire, avant même l'ouverture du musée. Nous avons observé dans les rapports comptables, la présence de listes d'objets acquis, avec les valeurs, la localité et le nom de certains des artistes.

Selon un rapport de Milton Dias (1960), dans l'État de la Bahia, en 1960, Heloísa Juaçaba a acheté 17 sculptures en bois représentant des saints : Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception, Saint Antoine, Sainte Iphigénie, Saint Gonçalo, Christ crucifié, Saint Louis de Gonzague, Notre Seigneur des navigateurs, le divin Enfant, Saint François, et parmi les saints, on peut souligner deux ensembles de couples d'*Exús*. Dans la ville de Natal, elle a acheté d'autres sculptures en bois auprès de l'artiste Xico Santeiro : groupes d'instrumentistes, avec les représentations de Fabião Das Queimadas, Mestre Severino, Inácio das Catingueiras et Augusto de Bili ; groupe de Lampião, avec les représentations de Virgulino, Criança, Cobra Verde, Corisco, Antônio Silvino, Maria Bonita, Rio Preto, Relâmpago, Menino de Ouro et Jararaca ; groupe de pèlerins du père Cícero, avec les représentations d'une pèlerine, du père de la pèlerine et du mari de la pèlerine. Auprès du même artiste, elle a acheté aussi un *caipora*²³⁶, un vendeur de journaux, un *saci*²³⁷, un cirieur de chaussures, une *Mãe d'água*²³⁸, une vieille cuisant le maïs, un Indien, parmi d'autres pièces. De José Bezerra, elle a acheté un mendiant, un pêcheur et un vendeur

²³⁶ Entité de la mythologie tupi-guarani.

²³⁷ Personnage de la culture populaire brésilienne, représenté sous la forme d'un petit garçon noir unijambiste fumant la pipe et portant un bonnet rouge.

²³⁸ Sirène des légendes de la culture populaire brésilienne.

d'œufs. D'Irene Bezerra, elle a acheté des joueurs, une professeure et une dentellière. Dans la ville d'Alcântara, dans l'État du Maranhão, elle a acquis quatre autres saints sculptés dans le bois. Dans la Bahia, elle a aussi sélectionné cinq têtes d'ex-voto. Entre tant de noms présents dans ces listes, avec les valeurs, nous avons compris peu à peu qu'Heloísa Juaçaba a acquis la majorité des pièces du début de la collection d'art populaire. Elle s'est aussi rendue dans les villes de Caruaru et de Goiana dans le Pernambouc, dans les villes de Congonhas et d'Ouro Preto dans l'État du Minas Gerais, et bien sûr dans toutes les autres villes citées précédemment lorsque nous étions en train de cartographier les objets des collections.

La relation de l'université du Ceará avec l'université fédérale de la Bahia était très intense. Il existait un dialogue très riche, et la Bahia vivait à cette époque un moment culturel et politique d'effervescence, nommé par le journaliste Antônio Risério (1995) d'Avant-garde de la Bahia. Dans son ouvrage, Antônio Risério présente quelques-uns des personnages qui, selon lui, auraient été fondamentaux dans la transformation de la vie culturelle de la Bahia par leurs actions : les musiciens Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer et Anton Walter Smetak, le théâtrologue Eros Martim Gonçalves, la danseuse Yanka Rudzka, le philosophe Agostinho da Silva, le géographe Milton Santos, l'anthropologue Vivaldo da Costa Lima, le critique d'art Clarival do Prado Valladares, le critique de cinéma Walter da Silveira, le photographe et ethnologue français Pierre Verger, l'architecte et urbaniste Diógenes Rebouças, l'architecte d'origine italienne Lina Bo Bardi et les artistes plasticiens Carybé et Mário Cravo Junior. D'autres urbanistes, architectes et artistes plasticiens modernes, comme Mário Leal Ferreira, José Bina Fonyat Filho, Paulo Antunes Ribeiro, Antônio Rebouças, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos et Udo Knoff, ne sont pas cités directement par Antônio Risério, mais ont été également importants dans ce contexte culturel. Pour faire de Salvador, une ville de la scène culturelle au Brésil, certaines personnes ont été responsables pour le financement de la venue d'étrangers et pour garantir une programmation culturelle, avec la création d'espaces d'art. On peut citer les gouverneurs Octávio Mangabeira (de 1947 à 1951) et Juracy Magalhães (de 1959 à 1963), le médecin Edgar Santos (fondateur de l'université de la Bahia et président de cette université de 1946 à 1961), le pédagogue Anísio Teixeira (secrétaire de l'Éducation et de la Santé de l'État de la Bahia pendant le gouvernement d'Octávio Mangabeira), ainsi que d'autres personnalités comme le journaliste et collectionneur d'art, Odorico Tavares.

Parmi les noms cités, les dialogues entre le MAUC et l'université fédérale de la Bahia, on remarque la présence de Clarival Prado Valadares et de Lina Bo Bardi, provoquées par le rapprochement entre les présidents d'université Edgar Santos et Antônio Martins Filho. Ensuite, avec l'arrivée de Floriano Teixeira à Salvador, cette articulation va être réalisée par cet artiste, un proche d'Heloísa Juaçaba et de Zuleide Martins. Dans une lettre de Floriano Teixeira adressée à Zuleide Martins, il présente à la directrice du musée quelques noms d'artistes dont les œuvres pourraient être acquises par le MAUC, comme Mário Cravo et Carybé. Dans d'autres lettres, Floriano Teixeira joue l'intermédiaire pour la venue d'artistes de la Bahia pour certaines expositions du MAUC, comme Emanuel Araújo, Sônia Castro et Fernando Coelho. Dans les lettres datées du 6 août 1969 et du 21 janvier 1967, Floriano Teixeira présente comment était articulée l'organisation des expositions de ces artistes. Nous citons, ici, deux extraits se référant aux expositions de Sônia Castro, Emanuel Araújo, de Mário Cravo Júnior et de Fernando Coelho :

[...] pour l'exposition d'Emanoel Araújo et de Sônia Castro : invitation officielle pour les deux artistes afin qu'ils exposent conjointement durant la seconde quinzaine de novembre, sous l'égide du MAUC, du secrétariat à la Culture de l'État du Ceará (dont le directeur est Otacílio Colares) et du secrétariat à l'Éducation de l'État de la Bahia (qui s'y rendront officiellement). L'inclusion du secrétariat de la Culture, d'Otacílio Colares dans le parrainage est justifiée, car les deux artistes prétendent donner un petit cours de gravure qui sera payé sous forme d'hébergement. Et, c'est là que rentre notre cher Otacílio. Le catalogue sera offert par le MAUC (de la même manière qu'il en a été pour Fernando Coelho). 20 œuvres de chaque artiste pour l'exposition. Emanoel et Sônia prétendent passer quinze jours au Ceará, un voyage à Crato et à Juazeiro inclus. Je pense que le voyage au Cariri ne posera pas de problème, car nous pourrons compter sur la précieuse aide du professeur José Newtom. Emanoel et Sônia, tout comme Fernando Coelho, insistent sur la divulgation de masse²³⁹.

Je vous remets les reçus d'Emanuel Araújo, de Mário Cravo Júnior et de Fernando Coelho. Ce dernier substitue Carybé, qui en ce moment se trouve au Mexique, où il restera jusqu'en mars. Fernando Coelho est une excellente acquisition. C'est l'un des rares artistes de la Bahia bien coté à São Paulo, et c'est l'unique peintre qui a vendu ses tableaux à la Biennale nationale. Il y a

²³⁹ Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ». Lettre de Floriano Teixeira datée du 6 août 1969.

quelques jours, j'ai visité son atelier et j'ai choisi deux tableaux que je vous vends ici. Normalement, des tableaux de ce format coûtent beaucoup plus cher, mais Fernando, qui est habitué à vendre à des musées, fait un rabais de sa propre initiative. Les sculptures de Mário sont déjà emballées et prêtes à partir dès la semaine prochaine. Elles iront par voie terrestre car elles sont extrêmement lourdes.²⁴⁰

Le président de l'université Antônio Martins Filho admirait beaucoup Floriano Teixeira. Il connaissait son habileté critique pour les arts visuels et aussi sa compétence reconnue pour réaliser un travail de sélection des pièces artistiques qui composeraient les collections du musée. Floriano Teixeira avait réalisé un bon travail durant ces premières années, bien que lorsqu'il s'est retrouvé à la direction du musée, il n'aurait pas démontré avoir le profil requis pour un travail de gestion, motif pour lequel il avait été transféré à Salvador, en 1962, où il finit par résider. N'étant pas gestionnaire, Floriano Teixeira s'est affirmé dans les mondes de l'art en tant qu'artiste, mais aussi en construisant sa trajectoire comme curateur, dans le sens où on entend cette fonction aujourd'hui au Brésil.

Ces deux extraits nous aident à comprendre comment se passaient ces relations entre ces acteurs externes, plus proches des ateliers des artistes et qui pouvaient sélectionner, sur la base de leurs relations et de leurs contacts, des objets qui enrichissaient les collections du musée. Floriano Teixeira exerçait les tâches d'une nouvelle profession en construction au Brésil, le *curating*. En tant que curateur, il suggérait au musée les projets de possibles expositions, présentait quelles étaient les conditions demandées par les artistes, faisait l'articulation avec d'autres institutions afin de prolonger le séjour de l'artiste dans la ville, augmentait les actions de ce dernier, en association avec l'exposition à l'affiche. Il faisait un travail de qualification de l'artiste, pour que ce dernier puisse être accueilli par l'institution, pour qu'il puisse gagner de la visibilité et être reconnu comme faisant partie d'une mémoire collective des arts. Cette qualification est présente lorsque Floriano Teixeira – qui situe la haute cotation de l'artiste à São Paulo et sa bonne réception dans le marché de l'art – participe à la Biennale nationale.

Se trouvaient ici, au 8 rue do Céu (quartier Rio Vermelho à Salvador), l'architecte/dessinateur/peintre Nearco Araújo et son affairée épouse Rita de

²⁴⁰ Archives du musée d'art de l'université fédéral du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ». Lettre de Floriano Teixeira datée du 21 janvier 1967.

Cássia. Ils sont à la tête, ou plutôt elle est à la tête d'une flotte de 1500 camions de transports de passagers. Tous les deux sont extrêmement sympathiques. La Bahia est la « terre sympathique », mais c'est le Ceará qui a les « gens sympathiques ». Nous avons fait une grande promenade, j'ai joué de temps en temps le guide touristique. Madame Rita m'a parlé de l'idée que vous avez de monter au MAUC une exposition de la Bahia. Je trouve l'idée excellente. Hélas, je ne vois pas la possibilité de la réaliser cette année, car les artistes d'ici sont en train de se préparer pour participer à la 1^{ère} Biennale nationale, qui sera réalisée ici. À ce moment précis, ce que je trouve le plus indiqué, c'est que le MAUC sélectionne quelques artistes pour cette [illisible]. Chico da Silva serait indispensable. Nous avons conversé, Rita, Nearco et moi, sur l'acquisition d'œuvres d'artistes de la Bahia pour le MAUC. Il est grand temps de commencer à former nos collections d'artistes nationaux. En annexe, je vous joins la liste des noms dont j'atteste la réputation significative. Le docteur Martins s'est entretenu avec moi à ce sujet lorsqu'il était ici en juillet. Je suis à votre entière disposition, si vous le désirez²⁴¹.

Floriano Teixeira est devenu, grâce à sa venue à Salvador, et au fur et à mesure qu'il conquerrait de plus en plus d'espace dans les mondes de l'art, un personnage de référence pour les artistes du Ceará, promouvant l'échange entre la Bahia et le Ceará, contribuant et travaillant à l'opérationnalisation de la circulation d'artistes et d'œuvres d'art. Sa présence dans la ville de Salvador a rendu possible une ouverture dans la composition des collections du MAUC, car cette circulation d'artistes et d'œuvres d'art a stimulé les travailleurs du musée à cette époque, tout comme le président de l'université Antônio Martins Filho, à penser à l'importance de commencer des collections d'artistes nationaux. Et ceci, pouvait commencer, en fonction des circonstances et de la proximité, avec la présence significative d'artistes de la Bahia. Florianos Teixeira était au cœur de cette articulation, construisant des possibilités, ouvrant un espace pour la circulation de biens patrimoniaux du *Nordeste* du Brésil, agissant en dehors de l'axe Rio de Janeiro/São Paulo. Soulignons que ces cheminements imprévus, qui rapprochent Florianos Teixeira de Jorge Amado, sans qu'il ne s'éloigne de ses relations avec le Ceará, stimulent le dialogue entre ces deux villes (Salvador et Fortaleza) et permettent la continuité des premières initiatives

²⁴¹ Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ». Lettre de Florianos Teixeira, non datée.

articulées par Lina Bo Bardi et Lívio Xavier Júnior, avec la création du musée de l'Unhão en 1963. De cette manière, le MAUC élabore un ensemble de mémoire des arts à partir de son rapprochement avec d'autres villes du *Nordeste*.

Dans cette lettre envoyée de Salvador, écrite par Floriano Teixeira et adressée à Zuleide Martins, on trouve une description riche en détails sur sa relation avec le MAUC et l'université fédérale du Ceará. Dans cette carte, notre curateur déclare à la directrice de l'institution qu'il a été chargé de la réalisation de certains travaux pour le musée d'art. Une commande lui a été adressée pour peindre un portrait du président de l'université, qui serait accroché dans les salons de la présidence de l'UFC. En tant qu'artiste, il a reçu aussi la commande d'un travail de peinture d'une collection qui représente l'œuvre de José de Alencar, cet ensemble serait exposé dans la galerie José de Alencar au sein de la Maison José de Alencar (rattachée à l'UFC), où a aussi déménagé la collection de pièces africaines d'Artur Ramos, acquise par l'université. Floriano Teixeira était aussi proche des écrivains et du langage littéraire, il possédait une expérience en tant qu'illustrateur et dessinateur d'écrivains tel que Jorge Amado. Dans cette lettre, se configure aussi la mission de sélection d'artistes pour une exposition d'artistes de la Bahia et du choix de quelques pièces pour composer les collections du MAUC. De cette manière, en considérant que Floriano Teixeira était un curateur employé pour des missions par le MAUC, on peut vérifier que cette présence de la Bahia, fruit de cette expédition, se configurait comme une attitude de recherche des gestionnaires et des travailleurs du MAUC, où l'on peut aussi inclure le président de l'université Antônio Martins Filho, qui désirait, de manière consciente, dépasser les frontières régionales pour construire des séries de ses collections.

ATLAS 5





Légende des photographies, Atlas 5

1. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, de l'héliogravure intitulée *Les offres d'amour* d'Albrecht Dürer. Collections du MAUC.
2. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une xylogravure de l'album intitulé *Les aventures de Vira Mundo* de José Cabloco da Silva. Daté de l'année 1962. Collections du MAUC.
3. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, de la peinture de l'artiste Chico da Silva intitulée *Peixe com pássaros (Poisson avec des oiseaux)*. Datée de l'année 1959. Collections du MAUC.
4. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une gravure de l'artiste Sérvulo Esmeraldo. Non datée. Collections du MAUC.
5. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une pièce de gravure de Rubem Valentim. Datée de l'année 1989. Collections du MAUC.
6. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une xylogravure d'Antonio Batista da Silva, intitulée *Milagres de São José (Miracles de Saint Joseph)*. Non datée. Collections du MAUC.
7. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une gravure japonaise intitulée *Ryogoku sous la lune* d'Ichiryusai Hiroshige, sur papier. « Gravures sur bois japonaises », exposition itinérante de l'UNESCO. Imprimerie Lahure pour l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture, 1954. Date d'acquisition : 1961. Collections du MAUC.
8. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une gravure de Fernand Léger intitulée *Fleur*. Datée de 1953. Collections du MAUC.
9. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une sculpture en céramique de Maria do Socorro Cândido, intitulée *Xangô*, de la ville de Juazeiro do Norte. Collections du MAUC.
10. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une xylogravure de Walderêdo Gonçalves, intitulée *Antônio Silvino no Juri*. Collections du MAUC.
11. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une peinture de l'artiste Barrica, intitulée *Adubo (Compost)*, collections du MAUC.

12. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une sculpture en céramique de Manuel Eudocio de Pernambuco, intitulée *Sapateiro (Cordonnier)*. Non datée. Collections du MAUC.
13. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une peinture de l'artiste Aldemir Martins, intitulée *Galo (Coq)*. Collections du MAUC.
14. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'un dessin de l'artiste Jean-Pierre Chabloz. Daté de 1933. Collections du MAUC.
15. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une peinture de Massimo Campigli de la collection d'art étranger du MAUC.
16. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'un ensemble d'ex-votos produits pour être exposé sur le site web du MAUC.
17. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une peinture de l'artiste Raimundo Cela, intitulée *Casa de jangadeiro (Maison de jangadeiro)*. Datée de 1945. Collection « Raimundo Cela » du MAUC.
18. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une peinture de l'artiste Antônio Bandeira, intitulée *Amazonas guerreando (Amazones en guerre)*. Datée de 1958. Collection « Antônio Bandeira » du MAUC.
19. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une sculpture en céramique de l'artiste Maria do Barro Cru, de Juazeiro do Norte. Collections du MAUC.
20. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, de l'artiste Vieira da Silva. Collection « art étranger » du MAUC.
21. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, de Pierre Bousquet. Collection « art étranger » du MAUC.
22. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une xylogravure de l'artiste Damárcio de Paula, intitulée *História de Toinha e Mariquinha*. Collection de xylogravures du MAUC.
23. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une sculpture en bois de l'artiste Chico Santeiro, du Rio Grande do Norte, intitulée *O fotógrafo (Le photographe)*. Collections du MAUC.
24. Reproduction de la photographie numérisée, prise par Pedro Humberto, d'une pièce de l'artiste Hartung. Collection « art étranger » du MAUC.

CHAPITRE 6

LES TEMPS D'EXPOSITION : SCÉNARIOS, DÉTOURS ET POLITIQUE

Voir ne pas voir : les expositions en question est le titre d'une journée d'étude organisée par les enseignantes-chercheuses Marie Gispert et Maureen Murphy à l'École doctorale Histoire de l'art de l'université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) au sein du laboratoire d'Histoire Culturelle et Sociale de l'Art (HiCSA) durant l'année universitaire 2011-2012 et qui m'a apporté pendant mon parcours doctoral la perspective de l'histoire des expositions comme une possibilité de récit afin d'expliquer la trajectoire de ce musée d'art de cinquante ans. Cette réflexion a aussi été mise en pratique car le MAUC possède depuis 1999 un site web où sont mises à disposition des photographies de toutes les expositions réalisées depuis son ouverture. Avec les photographies sont aussi présentées, dans certains cas, des images numérisées de certains journaux ou de catalogues, et pour presque toutes les expositions antérieures, le musée rend disponible les textes retranscrits des journaux de l'époque ou les textes retranscrits de présentation des catalogues, le tout, disponible en ligne. À partir de 1999, on dispose d'images des visiteurs, principalement celles de groupes scolaires en visite, en plus d'avoir la possibilité, dans certains cas, de faire une visite virtuelle de l'exposition au travers de photographies. Le site web du MAUC a été le premier terrain d'enquête, c'est-à-dire le lieu à partir duquel j'ai commencé à construire mes premiers questionnements, à présenter mes premiers doutes et où j'ai commencé le travail de recherche sur les sources.

Nous considérons que la mise à disposition des différentes sources de documentation des expositions sur le site web du MAUC constitue un geste curatorial. Celui-ci compose le décor d'une partie de l'histoire de ce musée. Les expositions ont été organisées chronologiquement, par année. Depuis 1961, il est possible de trouver un ensemble d'informations sur celles-ci par leur nom. En plus de rendre service aux chercheurs, cette présentation de la vie en mouvement du musée, peut permettre au public intéressé de connaître le musée à rebours ou bien de démarrer par une année quelconque choisie aléatoirement. Le site web proposait trois mots-clés dans son menu de pages, indiquant le chemin à suivre : dans l'onglet « expositions », avec l'année et le titre, on trouvait les informations des catalogues et des journaux, avec quelques images illustratives ; dans « archives » était organisée le « mémorial photographique », un guide annuel des événements de l'université organisés par année et par titre, avec des photographies de vue

d'expositions ; et une troisième entrée, avec un lien indiqué par le mot « visites », où l'on trouvait les photographies prises lors de moments de visite de l'exposition. Cet ensemble documentaire présenté virtuellement peut être considéré comme une exposition de la trajectoire de l'institution, et les contacts initiaux avec les informations du site web ont été importants pour stimuler l'intérêt de développer un travail de recherche sur la formation de ce musée d'art à Fortaleza.

Le travail avec des photographies de vue d'exposition n'était pas une nouveauté. Déjà lors de ma recherche de master, j'avais analysé cinq albums d'expositions organisées par le directeur du musée du Ceará couvrant la période allant de 1971 à 1990. Les albums étaient un montage de photographies de vue d'expositions, avec des photographies d'objets et du directeur Osmírio de Oliveira Barreto lui-même. J'avais aussi analysé une séquence d'un documentaire dans laquelle un groupe de *reisado* du Cariri entraînait dans le musée du Ceará et reprenait les objets du *Caldeirão* (événement historique d'un mouvement social réprimé au Ceará) qui avaient été confisqués par la police au début du XX^{ème} siècle²⁴². Même si j'avais déjà travaillé avec cet ensemble d'images de l'exposition, il s'agissait d'une seule exposition de longue durée et je ne connaissais pas encore cette définition de photographie de vue d'exposition, fondamentale pour que nous puissions penser la photographie comme source, et surtout comme production de concept sur l'exposition (Parcollet, 2010 ; 2011 ; 2012).

En analysant les photographies du site web du MAUC, nous avons compris qu'il était possible de penser une histoire des expositions, car le musée, avec son ensemble documentaire présentait une quantité significative d'expositions par année, et il était possible de conter une trajectoire du musée en prenant en compte les photographies d'expositions, les catalogues et certains textes de journaux en tant que matériaux d'analyse qui pourrait nous aider à construire une explication à notre question : Comment le MAUC est-il devenu un *nid de frelons* au cours du temps?

Dans les temps de collecte, nous avons montré comment le MAUC a redoublé ses efforts humains et financiers pour commencer à construire sa collection d'art et qu'il y avait aussi un souci pour situer le musée au-delà des frontières d'un art dit régional. Il était aussi possible d'observer que les premières expositions étaient des présentations de l'enrichissement des collections et démontraient au public que le musée était en plein processus de construction, avec de nouvelles pièces et à partir de la notion muséologique

²⁴² Pour de plus amples informations au sujet de ces photographies citées et du documentaire sur le Caldeirão, je me permets d'indiquer la lecture de Ruoso (2009).

de musée dynamique. Est-ce que le mouvement des expositions peut nous aider à comprendre à rebrousse-poil cette relation entre les pièces de la collection, les expositions du musée et ce lieu qu'est le *nid de frelons* au XXI^{ème} siècle ? La quantité d'expositions peut-elle être un indicateur ? Qu'est-ce que les expositions qui présentent les nouvelles acquisitions peuvent nous dire sur la place que le musée occupe dans la ville ? La circulation des collections est-elle présente dans les expositions du musée ? Le MAUC a-t-il participé d'expositions hors-murs en dialogue avec d'autres institutions ou dans d'autres villes ? Les expositions, alliées au travail éducatif du musée, font partie des actions de communication muséologique, dans une certaine mesure le fait d'être considéré comme un *nid de frelons* est-il en rapport avec la communication ? Dans quelle mesure penser l'histoire des expositions, en plus de penser la production d'une écriture de l'histoire de l'art, peut nous aider à penser les coulisses de la communication du musée ?

6.1 HISTOIRE DES EXPOSITIONS : RÉCITS MUSÉAUX ET CURATORIAUX EN QUESTION

Certains musées et centres culturels, comme le musée d'art moderne de New York (MOMA) et le Centre Georges-Pompidou à Paris, cherchent à organiser les informations réunies au cours des années sur les expositions qu'ils ont organisées. En plus de réunir et d'organiser les documents écrits, les photographies, les catalogues, entre autres documents, ils ont compris qu'il était nécessaire de rechercher une compréhension de cet ensemble narratif et de ses impacts sur les mondes de l'art. Il était nécessaire de produire une connaissance sur les trajectoires respectives des expositions, par des musées intéressés à produire des significations conceptuelles et des valeurs historiques pour le développement de leurs actions muséales. Il était important de mesurer annuellement et de manière quantitative les expositions, selon les choix politiques de gouvernement et en accord avec ses gestionnaires. Cette voie d'une recherche historique, conjointement au souci d'évaluation, avec la possibilité de composer un diagnostic élaboré sur l'institution, a engendré des processus de construction d'une ligne de recherche sur l'histoire des expositions. Le travail, d'abord développé par des techniciens qui se sont engagés à trouver des moyens pour enregistrer le travail de l'institution, a été élargi plus tard par ces mêmes institutions qui ont compris au cours de ces dernières années, l'importance de développer la recherche en collaboration avec les universités, par la création de groupes d'études et de recherche avec des offres publiques de bourses d'études. Nous devons

souligner que ce parcours de recherche a été engendré par les intérêts de chacun de ces espaces de mémoire collective, qui sont des initiatives récentes situées dans ces décennies de passage d'un siècle à un autre (Parcollet, 2010)²⁴³.

L'exposition comprise comme un objet d'étude, implique une zone de significations complexes, tant en ce qui concerne la production de récits que par la présence de plusieurs acteurs impliqués dans sa mise en œuvre et dans son organisation. Les recherches menées ont cherché à examiner les expositions comme production de grands récits, analysés à partir de la notion de lieu de mémoire, quand les musées commencent à être compris comme des lieux où l'on peut mener des recherches dans la perspective d'une histoire au second degré. Avant les productions de recherches sur les histoires d'expositions, il y avait une vision de la production narrative enracinée dans l'institution. Il n'y avait pas de préoccupations récurrentes au sujet de la paternité de l'exposition, c'était l'institution qui incorporait le discours, qui serait au-dessus de toute partialité de ses employés, des gestionnaires, des préparateurs, des conservateurs, des muséologues, etc. Bien que la recherche ait commencé à montrer que les travailleurs des institutions muséologiques, galeries et centres culturels n'étaient pas neutres dans l'exécution de leurs tâches, la place de l'auteur des expositions commence à prendre de l'importance et de l'indépendance vis-à-vis des institutions. La question de la qualité d'auteur des expositions, étroitement associée à la profession de curateur et de son ascension dans les mondes de l'art, révèle également que les acteurs impliqués dans l'assemblage des récits des expositions sont prêts à assumer la responsabilité de leurs discours, affirmant l'espace d'arène politique destinée aux expositions dans les mondes de l'art. (Parcollet, 2010 ; Glicenstein, 2009). Selon Jérôme Glicenstein (2009, p. 15),

Commençons par qualifier d'« auteurs » d'exposition, de manière aussi large que possible, toutes les personnes dont l'activité consiste à concevoir des dispositifs de présentation de l'art. Cela concerne d'abord les conservateurs des musées ou les muséographes, puis les architectes, scénographes d'exposition ou commissaires dits indépendants (qui ont éventuellement des activités complètement extérieures au champ de l'art). Cela concerne également certains artistes, lesquels se retrouvent parfois dans la position d'« auteurs d'exposition ». Néanmoins, dans ce dernier cas, l'activité

²⁴³ Sur le projet de recherche réalisé au Centre Georges-Pompidou, on peut consulter la page : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>.

d'organisateur d'exposition ne se superpose pas – sauf rare exception – avec l'activité d'artiste en tant que telle. Ajoutons qu'une exposition – qu'elle soit permanente ou temporaire – est rarement organisée par une seule personne ; ne serait-ce que parce que, comme dans le cas de la plupart des activités artistiques, les rôles principaux ont besoin de « personnels de renfort » (pour utiliser l'expression de Howard Becker) : ouvriers spécialisés, graphistes, architectes, historiens... Toutes ces activités contribuent à la production d'expositions (et parfois à leur conception également). Nous ne parlerons ici que des auteurs visibles : muséographes, scénographes, commissaires.

Pour Jérôme Glicenstein (2009), ces trois types d'auteurs de plus grande visibilité correspondent également à trois âges de l'histoire des expositions : les muséographes seraient situés dans le premier âge, nommé par lui de temps des musées (fin du XVIII^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle). Ce temps des musées serait lié à la fondation des principaux musées d'Occident et ces acteurs ne seraient pas reconnus en tant qu'auteurs à cette époque, de la même manière que nous comprenons maintenant la notion d'«auteur», et le travail de muséographe serait l'application d'une vision de mémoire officielle de l'État national. Deux modèles de production muséographique ont marqué cette période, le *period room* et le *white cub*. Dans le premier exemple, la tentative était de créer un scénario qui pourrait représenter une période temporelle spécifique dans une salle d'exposition, visant à atteindre le passé et à donner au visiteur le sentiment de vivre un autre temps historique. Dans le deuxième exemple, le « cube blanc » signifiait la tentative de présenter l'œuvre d'art avec presque aucune interférence de l'espace et du temps, assurer l'autonomie, la suppression de toute influence extérieure, des signes ou des décors qui pourraient attirer l'attention du visiteur. La proposition du *white cub* était l'inverse de celle du *period room*. Cependant, bien que l'intention et le discours inspirent une approche neutre de l'exposition, Glicenstein a montré que chacun des acteurs responsables de l'organisation des expositions générées par ces approches, ont créé des situations différentes et uniques, et même si à l'époque la figure de l'auteur n'existait pas, ces singularités déconstruisent le mythe de la neutralité, de l'absence de prise de position.

La présence des scénographes d'exposition, artisans de la scène, très souvent dans des espaces à l'extérieur du musée, a créé la perspective des circuits de visite. L'expérience du parcours du visiteur a été très appréciée par ces créateurs de contexte pour les œuvres

d'art. Au travers des circuits, les scénographes d'exposition situaient les œuvres d'art dans des environnements singuliers, conscients du fait que grâce à l'utilisation de couleurs et de signalétiques, il serait possible de conduire le visiteur comme s'il pouvait suivre un programme d'exposition, ce serait comme instruire le visiteur à suivre le script d'un film. La proposition visait à établir des relations entre les spectateurs et les œuvres d'art, par la promotion de situations dans lesquelles les visiteurs sont conviés à participer de ce circuit proposé. Le scénographe élabore la conception afin de s'assurer du contrôle de la visite, démontrant une préoccupation à propos de la circulation. Le flux de personnes dans l'exposition, dans ce cas, la forme, est une priorité ; attribuant comme normativité, les règles de procédure et de contrôle de l'espace sur les visiteurs et les œuvres d'art.

Si pour les scénographes la forme est fondamentale, les curateurs cherchent à créer des concepts, qualifiant le travail en étendant le réseau de coopération entre les mondes de l'art impliqués dans la préparation d'une exposition. Si auparavant, pour organiser une exposition, il suffisait de sélectionner quelques œuvres et de les disposer dans l'espace, le travail d'auteur exige la défense d'un concept, d'une ligne de recherche, d'une proposition de récit pour justifier le choix des œuvres sélectionnées et la manière dont elles sont montées dans l'espace. Selon Heinich et Pollack (cité par Glicenstein, 2009), pour être considéré auteur d'expositions, le curateur doit répondre à une triple nécessité : 1. travailler sur un thème et élaborer un profil de préoccupations personnelles qui pourraient articuler plusieurs œuvres ; 2. produire une manière singulière de façonner l'ensemble de l'exposition en utilisant un style de grammaire d'exposition ; et 3. que l'exposition, en tant que profil d'un récit, reconnaisse à partir de la réception, une cohérence particulière ou commune à l'ensemble de la présentation. Pour répondre à toutes ces exigences, l'auteur d'expositions, a besoin d'une variété de professionnels qui travaillent en permanence comme nous pouvons le mettre en évidence dans le cas du photographe de vue d'expositions. Ce photographe, un acteur qui sera responsable de la production d'une interprétation visuelle du récit de l'exposition, qualifie le profil du curateur au fil du temps, par la production d'une série d'images sur ces trois exigences identifiées par Heinich et Pollack.

Il n'est peut-être pas possible de situer les expositions du MAUC au sein de l'un de ces temps de l'histoire des expositions proposés par Glicenstein. Très probablement, nous pouvons trouver chacun de ces temps au long du chemin du MAUC, une partie d'entre eux dans certaines expositions qui seront analysées dans ce chapitre, abordé de manière

mélangée, sans défendre nécessairement des positions claires sur les choix présentés. Notre défi sera de chercher à relier la production des expositions avec les politiques de circulation des collections et les demandes croissantes du monde de l'art local. Le MAUC aurait-il construit, au fil du temps, un profil pour le choix des expositions ? En analysant ces expositions, serait-il possible d'identifier le programme du musée, comme l'a expliqué Lívio Xavier Júnior dans son texte sur la conception architecturale du musée ? Pouvons-nous établir un rapprochement entre l'architecture, la décoration des salles et les choix de montage ?

6.2 LES EXPOSITIONS DU MAUC

En 2011, le musée d'art de l'université du Ceará a célébré ses 50 ans ; cinq décennies depuis son ouverture officielle en 1961. Cette année-là, il y avait de nombreuses activités qui ont marqué le début d'une nouvelle ère pour les arts de la ville de Fortaleza. Dans le catalogue de la première exposition organisée par la présidence de l'université, en 1957, il y a un texte qui annonce le programme de l'université pour la culture, en affirmant devant la société que cette exposition consacrée aux artistes Raimundo Cela et Vicente Leite est le début d'un processus d'institutionnalisation des arts au Ceará. Il ne semblait pas y avoir la certitude qu'un musée d'art serait créé, le mot institution n'est même pas prononcé. Cependant, dans ce texte, il y avait un engagement clair de l'université pour créer des contextes dans lesquels les arts auraient une place importante, et la nécessité d'incitation, de formation et de diffusion était connue.

En cette année 1957, la présidence de l'UFC a organisé trois expositions, cette première déjà mentionnée ci-dessus, et deux autres individuelles consacrées aux artistes Barrica et Sérvulo Esmeraldo. Dans les trois catalogues de ces expositions, on trouve des textes de présentation des artistes. L'exposition de Raimundo Cela et de Vicente Leite est présentée comme un hommage déclaré à la trajectoire des arts au Ceará, en exposant deux artistes qui avaient étudié à Rio de Janeiro. Raimundo Cela aurait connu l'expérience d'étudier en France grâce à des bourses d'études. Barrica avait à cette époque un parcours reconnu, après avoir été accueillis dans des musées et des galeries, mais surtout par des collectionneurs d'art, comme le révélait avec emphase le texte de présentation du catalogue. Sérvulo Esmeraldo était un jeune artiste, faisant ses premiers pas dans les

mondes de l'art. Il avait passé un temps à São Paulo, et maintenant faisait ses adieux au Brésil pour une autre aventure, financée par le gouvernement français : il partait étudier les arts à Paris cette même année.

Faisant partie intégrante des tâches consacrées à la préparation de la programmation de la célébration du cinquantième anniversaire du MAUC, la recherche documentaire visait à séparer et à trier les documents, à les numériser et à les rendre accessibles. Ces activités ont été essentielles, car elles favorisent la réalisation de cette thèse, ce qui a permis, même à distance, d'analyser l'ensemble présenté ici : les rapports techniques de comptes-rendus comptables, les catalogues, les textes publiés dans des journaux et les photographies de vue d'exposition. Cette organisation a créé, par exemple, une liste chronologique des expositions²⁴⁴. Cette liste qui contient l'année, le titre de l'exposition et sa durée, présente pour cette recherche un total d'environ 500 expositions ayant eu lieu entre les années 1961 et 2010. À partir de ce nombre, nous pouvons mettre en évidence des données distinctes pour chacune des cinq décennies de vie du MAUC. Il y a eu 76 expositions dans les années 1960 ; 69 expositions dans les années 1970 ; 108 expositions dans les années 1980 ; 135 expositions dans les années 1990 ; et, dans la première décennie du XXI^{ème} siècle, on compte 119 expositions. Quelles devraient être les questions posées après la lecture de ces chiffres ? Nous pourrions peut-être interpréter que la décennie la plus intense du MAUC a été précisément celle des années 1990, avec le plus grand nombre d'expositions, un total de 135. En même temps, c'est à la même époque que le journal *O Povo* publie les articles qualifiant le musée comme étant statique et hermétique, immédiatement après la création du Centre Dragão do Mar d'art et de culture.

En 1985, le Brésil est entré dans une nouvelle ère, avec la fin de la dictature civile et militaire. Au début de la re-démocratisation du pays, l'art aurait-il eu un rôle de premier plan dans ce processus ? Pour décrire comment les montages des expositions étaient réalisés, nous allons examiner les rapports techniques financiers, les catalogues, les textes publiés dans les journaux et les photographies de vue d'exposition. Que dire d'une exposition au sujet du Noël propre à chaque artiste, promue par cette institution en 1973 ? Selon Isaura Botelho (2000), la Fondation nationale de l'art (FUNARTE) a beaucoup souffert au cours de cette période.

²⁴⁴ Projet 50 ans du MAUC. Archives numérisées.

En raison du caractère critique et de contestation de l'art contemporain, il était plus commode pour les hommes politiques du gouvernement fédéral brésilien d'encourager et de stimuler des projets dédiés à la culture dite populaire, au dénommé folklore brésilien, pour provoquer un plus grand impact sur la production de sentiments d'identité nationale. Les politiques d'encouragement au folklore brésilien étaient essentielles pour le travail de fabrication d'une identité culturelle brésilienne, s'affirmant comme l'un des piliers de la mémoire collective nationale.

À cette époque, le MAUC a su maintenir ses dialogues avec l'art contemporain et l'art populaire, en combinant ces deux façons de nommer l'art, produisant des significations ayant pour objectif de construire une politique de collections pour le musée. En 1963, Antonio Bandeira a produit l'une des expositions du MAUC en partenariat avec le musée d'art moderne de Bahia. Il a invité sept artistes, choisit quelques pièces et écrit une introduction, comme il le définit :

La présidence de l'université du Ceará nous a donné un musée – le MAUC, qui doit être une institution vivante et dynamique, avec des bases scientifiques et populaires – et ici, le « populaire » est aussi érudit et authentique, parce que le Ceará est l'un des plus grands greniers de l'art populaire, cette base peut être la pierre angulaire de notre art moderne. Picasso ne s'est-il pas inspiré de l'art nègre ? Miró n'a-t-il pas été chercher des éléments de base de sa peinture dans les grottes d'Altamira ? Figures de Tanagra ou figures étrusques, tant glorifiées aujourd'hui, n'ont-elles pas été un travail quotidien du peuple ? Ainsi, en prenant ses modèles aux sources de l'art populaire, le musée d'art de l'université du Ceará a tout à fait raison. Il est évident que tout cela va amener un contenu artistique sain et authentique. [...] Lívio Xavier Júnior, notre directeur (un autre qui croit que l'érudition peut venir du populaire, sans que tout cela ne tourne au folklore) m'a demandé de faire cette présentation. [...] L'important est que le MAUC commence son premier tour du monde, en unissant l'art populaire à l'art moderne ou érudit.²⁴⁵

Dans le registre des collections du MAUC, la classification d'art populaire pour les sculptures en céramique, les saints en bois et d'autres pièces, montre que le MAUC a

²⁴⁵ Projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ». Archives du MAUC (documents numérisés). Traduit par nos soins.

poursuivi le dialogue avec les nomenclatures spécifiques des mondes de l'art, mais a montré un intérêt à provoquer des réflexions sur ces adjectifs et selon les mots d'Antônio Bandeira, a cherché à unir ces arts, sans qu'ils ne soient traités comme du folklore. Dans les rapports de voyage, la description des voyageurs a révélé l'intention de construire, depuis le début des travaux de collecte en 1961, un musée d'art populaire. Cependant, ce musée rêvé n'a pas été réalisé, et c'est à l'occasion de cette exposition, en 1963, à Salvador, dans l'État de Bahia, que le MAUC peut affirmer quel serait, à partir de ce moment-là, son intérêt pour le dialogue avec cet art, dit populaire. Dans ce cas, nous insistons sur l'utilisation du catalogue par le directeur du musée comme un instrument politique d'affirmation d'un point de vue sur le débat sur l'art populaire et sur l'art érudit, ce qui était assez fréquent à l'époque. Et, le directeur du musée a invité l'artiste Antonio Bandeira pour annoncer au public ce rôle de l'art populaire au sein du MAUC. Cependant, alors que Bandeira défendait l'art populaire comme source d'inspiration et surtout comme une source documentaire pour la recherche artistique ; Lívio Xavier Júnior, le directeur, disait qu'il comprenait que l'érudit pouvait venir du populaire, sans que cela soit considéré comme folklorique. Ainsi, a été mise en place, dans ce contexte particulier d'exposition, avec des instruments de négociations sur le rôle du musée d'art et l'attrait de la signature d'Antônio Bandeira, la construction d'une justification pour qualifier la présence plurielle des arts au MAUC, en utilisant un outil d'enregistrement de l'exposition.

Un autre outil qui occupe également une place importante dans les catalogues est la photographie de vue d'exposition. Selon Parcollet (2013), la singularité de la photographie de vue d'exposition est également liée à son rôle dans la construction de l'affirmation d'un curateur en tant qu'auteur. Une pièce artistique n'est pas altérée après une exposition d'art. Maintenant, le montage, le lieu que la pièce occupait dans le cadre de l'exposition, cette visualité contextualisée dans l'espace de la salle de musée, tout cela disparaît après le démontage. L'image, au-delà de l'enregistrement du témoignage en tant que registre documentaire, est le résultat d'une élaboration conceptuelle sur le récit. En ce sens, le photographe fait du curateur, un auteur. Pour continuer sur le thème de l'art populaire, on observe à nouveau la photographie de montage de l'une des expositions de ce musée, datée de 1965. Nous soulignons l'intérêt du photographe pour présenter le scénario en processus de montage, avec une attention particulière envers les mouvements des travailleurs, capturant leurs échanges de regards et leurs gestes, communiquant qu'ils démontrent un intérêt pour une pièce particulière en relation à une autre, présente dans

l'espace photographié. Le photographe, en choisissant délibérément une scène d'un jour de montage de l'exposition, avant son ouverture officielle, montre son intérêt pour les coulisses. Son intérêt n'est pas dans l'œuvre d'art en elle-même, dans son authenticité ou autonomie de significations. En passant derrière les rideaux, l'auteur de ces images a cherché à comprendre comment ces travaux étaient mis en contexte narratif. Dans ce paysage muséal, nous voyons que les cadres ont été placés sur des supports muraux – les cimaises –, et au centre de la salle, des xylogravures et des céramiques ont été disposées, établissant un dialogue entre les peintures sur les murs et les xylogravures au centre, qui peuvent être observées des deux côtés de la salle qui, dans cette composition, formaient deux couloirs parallèles.

La photographie de vue d'exposition nous offre la possibilité de comprendre, par exemple, les différents contextes et scénarios dans lesquels une œuvre donnée était intégrée. Elles nous permettent également de comprendre qu'il existe des situations scénographiques qui se répètent avec une certaine régularité dans le même espace d'exposition. De même, nous pouvons voir la même posture du public pendant des décennies dans la même salle ; comme par exemple, la formation d'un cercle au moment solennel du rituel d'ouverture, que l'on appelle vernissage.

Progressivement, nous allons présenter ces situations analysées, en comparant les images produites au cours de ces cinquante années. Certaines d'entre elles privilégiaient les personnages, les acteurs présents lors de l'exposition, ce découpage a cherché à assurer la visibilité exigée par les autorités locales ou nationales, et, dans ce cas, il y avait la pratique des photographies d'événement. À d'autres moments, nous pouvons voir la capture de mouvements du public en dialogue avec certaines des pièces artistiques, leurs gestes et expressions révèlent un certain impact face à l'image. Selon Didi-Huberman (2000), observer une image est avant tout une expérience, il n'y a pas de clés interprétatives derrière les images, qui révéleraient leurs mystères, mais elles font surgir des souvenirs qui survivent, nos fantômes ancestraux qui peuplent nos inconscients.

Les photographies nous montrent aussi les choix de types de scénarios, supports, l'utilisation de rideaux transformant les salles en espaces sombres qui ont besoin d'un éclairage différent de la lumière naturelle recommandé par le conservateur du musée d'art de Bâle, en Suisse, l'historien Georg Schmidt. Jusqu'aux années 1980, les rails ont été utilisés pour fixer les cadres, les bases ont été faites de fer avec des plateaux en verre, qui

devaient servir de vitrine. Ces supports ont été montés dans le musée, qui avait un employé qui a travaillé comme forgeron et vitrier pour prendre en charge les activités de maintenance et de réparation. Les matériaux ont été achetés dans les magasins de ferraille, de fonderie et de verrerie. Les papiers ont été achetés dans les papeteries de la ville et les cadres, dans de nombreux cas, étaient aussi de la responsabilité du musée. Par exemple, en 1962, le MAUC a acheté à l'entreprise Icércia, 800 mètres d'encadrement. En juillet 1961, l'université a acheté des vitres de 2 mm, des rouleaux de papier, quatre kilogrammes de clous et des vitres de 5 mm. Dans l'atelier Benfica, une scierie de la ville de Fortaleza, le musée a acheté une armature « [...] de fer forgé, pour les pieds-de-table d'exposition ; cadre en fer forgé pour l'exposition d'art populaire.²⁴⁶ »

C'est dans cet atelier Benfica que le matériel de fer était acheté et que le mobilier décrit était confectionné : « montant de fer pour étagère d'exposition ; chevalet de fer forgé pour exposition de gravures (Ceará, 1962).²⁴⁷ » Cette même année, des verres spécifiques et de l'encadrement fonctionnel ont également été acquis. Dans ces rapports, les prix et les quantités de chaque type de mobilier commandé sont indiqués. En regardant les images, on peut avoir la notion du temps d'utilisation de ce type de mobilier. C'est seulement dans les années 1990 que Pedro Eymar a décidé de retirer les cimaises et de les transformer, avec le fonctionnaire chargé de cette tâche. Les rails ont été utilisés pour fabriquer les armoires de la réserve technique du MAUC. Cette transformation du mobilier, préoccupée pour qualifier l'espace de réserve du musée, signifiait aussi une période de changement et de réorganisation de la méthode de montage des expositions. Ces changements de modèles d'expositions peuvent aussi être observés dans les catalogues d'expositions du MAUC. Dans les années 1990, ils cessent pratiquement d'exister. Ceci est un détail, apparemment seulement un détail, mais il ne pouvait être laissé de côté. Sans catalogues, les expositions perdent un espace de production de discours et de visibilité. Tout comme les photographies, le catalogue est un outil important qui fait que l'exposition se produise, surtout s'il est traité comme un objet singulier dans l'ensemble des actions et des travaux qui caractérisent et identifient une exposition d'arts visuels. Cette absence des catalogues peut aussi être un indice qui met en évidence l'un des motifs, parmi de nombreux autres, qui a conduit le MAUC à devenir un *nid de frelons*. Les catalogues sont des objets qui provoquent le déplacement des expositions et de leurs collections,

²⁴⁶ Rapport comptable de l'année 1962. Projet 50 ans du MAUC, fichier « rapports ». Archives institutionnelles du MAUC.

²⁴⁷ Idem.

produisant la circulation des connaissances et des informations sur le travail effectué dans une institution. Ils sont également responsables, aux côtés de nombreux autres instruments, de la construction des symboles de l'attractivité culturelle d'une ville, voire les exemples des capitales des musées et des capitales culturelles analysées par Charlotte Guichard et Bénédicte Savoy (2009).

Les catalogues sont des outils de communication, ils ne peuvent pas être ignorés par les institutions muséologiques. Dans les années 1990, il y eut une réduction significative du budget de la culture au Brésil, et il n'y a pas eu d'ouverture de concours publics d'admission de fonctionnaires pour le MAUC. Ainsi, le MAUC a progressivement perdu ses employés, sans pouvoir les remplacer. Cela a dû être le cas du concepteur des catalogues du MAUC, qui avait réussi à maintenir pendant longtemps un style unique, mettant en évidence la couverture et respectant, dans la quasi-totalité d'entre eux, la même grille d'informations. Ces catalogues pourraient être considérés eux-mêmes des objets d'art, peut-être le sont-ils, il manquait seulement la production de signification. Tous possèdent une couverture, une quatrième de couverture avec les noms des organisateurs et des artistes. Dans certains cas, il informait quel était le langage ; si c'était de la peinture, de la sculpture ou de la gravure. Il pouvait comporter aussi le texte de présentation de l'exposition, quelques citations ou des textes de critiques d'art ou d'écrivains, la biographie de l'artiste, des photographies du travail de l'artiste et une liste des œuvres exposées. Certains étaient concis, d'autres plus volumineux, avec des textes riches en description sur les œuvres et les artistes. Les couvertures de ces livres ont été réalisées pendant une longue période sans l'utilisation de la photographie. Dans le cas des expositions d'Antônio Bandeira et de Zenon Barreto, ce sont leurs propres photographies qui ont été utilisées. Sur la couverture, on trouve des dessins géométriques et le jeu poétique concret avec les mots, dans une grammaire des couleurs²⁴⁸.

6.3 LE MAUC, UN MUSÉE SANS MURS

Durant le séjour de Lívio Xavier Júnior en Europe, le musée d'art de l'université a organisé une exposition de gravures populaires brésiliennes qui a circulé par divers pays. Sérvulo Esmeraldo avait déjà sollicité quelques objets en 1958, comme

²⁴⁸ Archives institutionnelles du MAUC. Projet 50 ans du MAUC, fichier « Catalogues ».

nous l'avons vu dans les temps de collecte, car il avait noté l'intérêt porté par des Français aux collections de culture populaire, depuis son arrivée en France. Lívio Xavier Júnior avait participé du voyage à Juazeiro do Norte, connaissait les xylogravures, était connaisseur de la qualité de l'impression, de la valeur et de l'impact des supports, connaissait le résultat visuel de cette expérience du regard. Dès les premières semaines de son séjour en Espagne, il avait parlé de cette collection au professeur Cuadrado Muniz, et ils imaginèrent une exposition qui pourrait intégrer la programmation de l'Institut de culture hispanique, faisant que Lívio Xavier Júnior ait écrit au président de l'université Martins Filho, afin de solliciter que Floriano Teixeira fasse la sélection des pièces. Entre une lettre et une autre, Lívio Xavier Júnior voyagea à Paris, et l'exposition ne s'était pas encore tenue à Madrid. À Paris, Lívio Xavier Júnior rencontre Sérvulo Esmeraldo, qui fréquentait le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France et était en contact avec le professeur d'histoire de l'art et conservateur en chef de ce département, Jean Adhémar. Ce dernier a été une personne extrêmement importante dans la construction du séjour de ces deux Brésiliens en Europe, principalement par rapport aux possibilités d'apprentissage professionnel et dans l'organisation de cette exposition qui avait commencé à être ébauchée en Espagne.

En outre des professeurs Cuadrado Muniz et Jean Adhémar, nos voyageurs ont pu compter sur l'appui de l'UNESCO, de l'ICOM et, surtout, de l'ambassade du Brésil en France. Le matériel a été envoyé en France dans une caisse compacte et elle sera ensuite nécessaire à la garantie de la qualité du transport des œuvres et de leur conservation, durant tout le parcours entre les différents pays. Le matériel de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France avait été confectionné, l'exposition serait entre les mois de septembre et octobre. Sérvulo Esmeraldo et Lívio Xavier Júnior revenaient du tour qu'il avait réalisé afin de connaître des musées européens, et avaient conversé sur la possibilité de circulation de cette exposition. L'impact de la divulgation faite par l'ambassade brésilienne, en envoyant des invitations aux autres pays d'Europe, a engagé quelques acteurs intéressés à collaborer avec la politique brésilienne de relations internationales, et ainsi, ils se sont investis dans la promotion de cette exposition. Dans l'invitation, il y avait un court texte du professeur Jean Adhémar et une reproduction d'une des xylogravures, tout comme sur l'affiche de l'exposition, toutes deux confectionnées par l'imprimerie universitaire de l'UFC. On peut souligner qu'il y a un

rapprochement entre le design graphique de cette invitation et de cette affiche avec les couvertures des catalogues des expositions du MAUC.

Après la confection du matériel pour Paris, chacune des institutions impliquées a participé à l'élaboration des invitations et, principalement, des brochures qui, dans certains cas, ressemblaient beaucoup aux fascicules de littérature de *cordel*. En Belgique, l'exposition a circulé par les villes de Gand, dans l'Abbaye de Saint-Pierre ; au palais des Beaux-Arts de Charleroi ; au musée Gallo-Romain de Tongres ; et au musée du folklore d'Anvers. Dans le texte du catalogue, on trouve les informations suivantes, qu'il a été imprimé par l'imprimerie SNOECK-DUCAJU & FILS BRUXELLES-GAND, et que c'est une « exposition organisée avec le concours du service de la propagande artistique du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture ». Le texte du catalogue n'est pas signé :

[...] bien que, depuis longtemps, la gravure populaire brésilienne ait préoccupé les gens d'étude, c'est seulement à l'heure actuelle que le musée d'art de l'université du Ceará a entrepris d'en dresser le catalogue, établissant des divisions par zone, s'efforçant de dresser des dates, les auteurs et les éditeurs. Travail lent, certes, mais effectué scrupuleusement et qui nous permet d'espérer d'ici peu, en l'existence d'une étude historico-critique de cette gravure populaire, peut-être l'unique en vie dans ce monde.²⁴⁹

Ce même texte a été utilisé dans le catalogue de l'exposition de Lisbonne, promue par l'ambassade du Brésil au Portugal, au sein de la Sociedade Nacional de Belas Artes. L'exposition est aussi passée au Kunstmuseum de la ville de Bâle : « *Brasilianische Imagerie Populaire* » a été à l'affiche le 17 décembre 1961. Au musée d'art populaire de Vienne, « *Volkstümliche Holzschnitte aus NO-Brasilien* » a vu le texte de son catalogue signé par Etta Becker-Donner (1911-1975)²⁵⁰. En Espagne, l'exposition « *Grabados Populares Brasilenos* » s'est déroulée en avril de l'année 1962, au musée d'art contemporain de Madrid, ainsi qu'à Barcelone, au sein du Palais de la Virreina, accompagnée d'un texte de présentation rédigé par João Cabral de Melo Neto (1920-

²⁴⁹ Catalogues de l'exposition « Gravure populaire brésilienne » à l'étranger. Documents numérisés, archives du MAUC.

²⁵⁰ Archives du musée d'art de l'université du Ceará, catalogue « Gravure populaire brésilienne à l'étranger », imprimé à l'UFC, avec un texte d'Etta Becker-Donner, daté de mars 1962. Bibliographie rédigée par Christian F. Feest.

1999). Ces expositions en Europe ont été mises en avant et extrêmement valorisées par le musée d'art de l'université du Ceará, héritant même d'un catalogue qui réunit tous les matériaux de divulgation qui ont circulé par les différents pays. Dans le texte de présentation de ce catalogue, le MAUC est reconnu comme un « anti-musée » :

Si l'on considère l'acception du terme, on peut dire que le musée d'art de l'université du Ceará est l'anti-musée. Afin d'explicitier, il n'a pas surgi comme les institutions analogues, qui généralement sont connues pour être de simples vitrines d'œuvres d'art, exposées là, dans l'attente répétée d'éventuels visiteurs. Non, il a un nouveau sens, et ainsi, nous disons que le MAUC a élargi le sens du mot musée, lui a donné une autre dimension. Au lieu d'une simple vitrine, il surgit en érigeant la culture artistique en système, sélectionnant, organisant, dynamisant, avec comme ultime finalité de faciliter l'accès aux manifestations de cette culture. Dans cet esprit, il fuit l'inertie, se projette, cherche l'échange. En identifiant la pensée artistique universelle, il cherche à l'améliorer, la ramener jusqu'à lui, de toutes les manières possibles : expositions, films, conférences. En préservant aussi ce qu'il existe de légitime, artistiquement, dans ce milieu, il fait le possible pour le faire connaître et être reconnu.²⁵¹

Le titre du livre d'André Malraux, *Musée imaginaire* (1947), a été traduit en anglais sous le titre : *The Museum Without Walls*. Un musée sans murs était, et est encore, une phrase marquante lorsqu'elle est utilisée dans les mondes de l'art, reflétant la pensée de ce livre. Au milieu du XX^{ème} siècle, de nombreux questionnements ont été faits aux musées, occasionnant une crise dans l'institution muséologique, provoquant dans les divers acteurs en relation avec ce contexte, la nécessité de revoir ou de réviser leurs formes d'approche du musée. En France, au milieu des manifestations de mai 1968, on pouvait entendre le slogan « La Joconde au métro », proposant justement aux musées de déplacer leurs collections, de dépasser les murs pour être plus proches des différents publics. Être un nid de frelons, est-ce être un anti-musée ? Ne pas être seulement une vitrine de pièce

²⁵¹ Archives du musée d'art de l'université du Ceará, catalogue « Gravure populaire brésilienne à l'étranger », imprimé à l'UFC. Projet 50 ans du MAUC, fichier « expositions gravure populaire brésilienne ».

d'art et proposer la construction d'échanges ? Ou, est-ce qu'au long des années, le musée a cessé de construire ces rapprochements avec d'autres institutions ?

En 1963, le MAUC a organisé une exposition pour qu'elle aille au musée d'art moderne de Bahia, avec Lina Bo Bardi et Antônio Bandeira. Cette exposition a été nommée de « 8 artistes du Ceará » : Bandeira, Nearco, Heloísa, Floriano, Aldemir, Sérvulo, Zenon et Estrigas. L'exposition faisait partie de l'inauguration du musée Solar do Unhão. Lina Bo Bardi a été directrice de ce musée jusqu'en 1964, lorsque ce dernier a été occupé par l'armée. Conjointement à cette exposition, Lina Bo Bardi a monté l'exposition « *Nordeste* », afin de présenter la richesse des objets artisanaux produits dans cette région du Brésil. Lina Bo Bardi était anti-folklore, elle ne pensait pas les objets comme primitifs ou purs et naïfs, fruits de la misère humaine. Pour Lina Bo Bardi, les objets produits et classifiés comme artisanat ou art populaire devaient être vus dans leur intégralité et dignité. C'était un travail humain qui cherchait à tirer profit de différents matériaux afin de construire des solutions pour résoudre des problèmes qui se présentaient au quotidien. Pour Lina Bo Bardi, il était important de créer des espaces d'apprentissage dédiés aux bases de l'artisanat, qui permettaient de documenter et de produire des études techniques. Un musée, pour Lina Bo Bardi, était avant tout une école, un lieu qui devait plus être dédié à la création qu'à la conservation d'objets pour être gardés. Dans cette école projetée par Lina Bo Bardi, il était important que les producteurs d'artisanat, avec les professeurs de design, viennent enseigner les richesses créatives possibles dans l'invention des objets. La production d'artisanat devait être la base pour les créations de produits brésiliens, proposition mise en place par Aloísio Magalhães, lorsqu'il était à la tête du Centre national de référence culturelle – CNRC (Risério, 1995, p. 20), dans les années 1980.

Le MAUC est un musée qui est né conjointement à des sollicitations d'expositions sur les xylogravures. Dont une, à São Paulo, au sein du MASP, comme nous l'avons vu. Sérvulo Esmeraldo entre en contact avec Antônio Martins Filho en 1958, pensant à Floriano Teixeira pour sélectionner quelques pièces artistiques en vue de la possibilité d'organiser une exposition en France. C'est-à-dire qu'il y avait une demande pour que ce qui allait devenir le MAUC expose ses objets dans différents musées. Cette perspective de faire que les collections du MAUC rencontrent d'autres espaces a été fondamentale pour qualifier le travail réalisé. En 1966, le MAUC participe de la 1^{ère} journée culturelle pour le Cariri, comme partie du projet d'extension de l'UFC. Avec cette exposition, le MAUC

expose 15 artistes du Ceará. Dans ce cas, l'objectif était d'inclure la région du Cariri dans la route des arts visuels du Ceará et de promouvoir l'UFC. Le MAUC, en tant que musée universitaire, agissait conjointement à l'UFC pour construire des actions de rapprochement avec les autres villes du Ceará. En 1962, une exposition itinérante était déjà passée par le Cariri, et c'était donc la deuxième fois que le MAUC cherchait à revenir dans cette région. Au long des années, le Cariri est devenu une référence culturelle pour le Ceará, la ville du Crato recevant même le titre de Capitale culturelle de l'État du Ceará. Depuis que l'UFC avait commencé à réaliser des recherches sur la xylogravure dans la région, d'autres chercheurs ont aussi joué un rôle dans la cartographie de la production culturelle de la région. Le CERES (Centre de référence culturelle du Ceará), créé en 1976 par le gouvernement de l'État du Ceará, a invité des chercheurs de différentes disciplines de connaissance : philosophie, sciences sociales, histoire, musique, photographie, théâtre et arts plastiques. Ramos Filho (2013) met en avant certains de ces chercheurs : Oswaldo Barroso, Maurício Albano, José Carlos Matos, Olga Paiva, Norma Colares, Roberto Aurélio Lustosa da Costa, Rosemberg Cariry, Otávio Menezes, Sylvia Porto Alegre et Gilmar de Carvalho. Gilmar de Carvalho est d'ailleurs devenu une référence sur le thème de la xylogravure et est un enseignant-chercheur collaborateur du MAUC. Le CERES faisait partie d'un projet interministériel du gouvernement fédéral, coordonné par Aluísio Magalhães :

En 1975, surgit un organisme qui se propose d'être un centre de référencement de la culture populaire brésilienne : le Centre national de référence culturelle (CNRC). Son directeur était un intellectuel issu des disciplines du design et des arts plastiques, Aloísio Magalhães. Ses intentions à la tête du CNRC se montrèrent très semblables à celles de Mário de Andrade dans son préprojet pour le SPHAN. Le concept de « bien culturel » a été introduit dans les actions du CNRC, qui identifiait toute la dynamique culturelle en tant que patrimoine. Avec le regard tourné vers les plus divers foyers culturels présents dans le contexte brésilien, il propose une identification de ces particularités dans l'intention de les mettre en évidence, ce qui correspondait à une aspiration identitaire (Ramos Filho, 2013, p.3)²⁵².

²⁵² Traduit par nos soins.

À peu près 15 ans après les premières incursions du MAUC au Cariri, le CERES commence son travail de cartographie de la culture populaire dans cette région du Ceará. Comment pouvons-nous connaître les impacts des actions du MAUC dans le Cariri ? Là, les actions de ce musée ont été principalement orientées vers la recherche sur la xylogravure. Mais pas seulement, des pièces de céramique, des sculptures de saint en bois, parmi d'autres pièces, ont aussi été collectées. Selon Everardo Ramos (2010), l'université du Ceará a commencé, juste après les voyages d'acquisition de cette collection, un important travail de valorisation de la collection au Brésil et à l'étranger. Il nous explique que l'exposition « Gravures populaires du *Nordeste* » (MASP, 1960) a été la première intégralement dédiée au thème, vu que les expositions de Maceió (1952) et de Neuchâtel (1955) présentaient aussi d'autres catégories d'œuvres. Pour cet auteur, les expositions organisées en 1961 et en 1962 en Europe et à Minneapolis (États-Unis), ont été l'initiative la plus importante du MAUC, et qui associaient son nom à la promotion de la gravure populaire. La formation de cette collection se fait dans la mesure où les autres acteurs engagés dans la promotion de la valorisation de la gravure opèrent, au moyen du discours expositif, les efforts de muséification de la gravure en tant qu'« œuvre d'art ». Un processus de patrimonialisation qui se passe aux niveaux national et international. Ramos décrit les gestes muséaux qui ont généré ce changement de statut de la gravure populaire.

Ainsi, au milieu du XX^{ème} siècle, l'histoire de la gravure populaire prend une tournure complètement nouvelle. Depuis les années 1900, cette gravure n'avait pas changé de statut, destinée exclusivement à l'illustration d'imprimés modestes et de grande circulation, comme les fascicules de littérature de *cordel*. Avec l'intervention des intellectuels, les changements se multiplient. Premièrement, les œuvres sont utilisées dans des contextes totalement nouveaux : imprimées sur des feuilles indépendantes pour participer d'expositions ou pour être publiées dans des albums illustrés. Ensuite, les propres supports gravés sont retirés de leur milieu d'origine – les imprimeries populaires – pour enrichir les collections des musées. Existants par elle-même, et non plus en fonction de l'illustration de fascicules de littérature de *cordel*, la gravure acquiert donc le statut d'« œuvre d'art », et plus encore,

de l'art célébré au niveau national et international. Dorénavant, son histoire ne pourra plus être la même (Ramos, 2010)²⁵³.

À propos de la collection de xylogravure, nous soulignons l'investissement réalisé par l'université du Ceará dans la valorisation des objets collectés, grâce à l'intimité du président de l'université avec la culture matérielle des marchés, de laquelle le fascicule de littérature de *cordel* fait partie, la xylogravure étant utilisée pour l'illustrer. On ne peut pas oublier de considérer que l'imagination muséale du président de l'université, qui reflète sans doute sa quête individuelle pour amener au présent un objet lié à ses mémoires d'enfance, a joué un rôle important dans la construction de cette collection. Un travail de mémoire qui insiste sur la possibilité de perte d'un savoir-faire, mais qui projette en même temps un musée en tant que centre de référence et de recherche sur la xylogravure. Si l'histoire de la xylogravure n'est plus la même après les actions du MAUC, quels dialogues cette collection peut-elle construire avec la production de cet art aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles ? Bien qu'il existe un atelier de xylogravure au MAUC, et que de nombreux artistes sont passés par ce laboratoire, dans quelle mesure cette institution a-t-elle réalisé la mission de devenir un laboratoire de recherche sur la xylogravure (Ruoso, 2013) ?

Selon Isaura Botelho (2001, p. 197), bien qu'Aloísio Magalhães ait effectué un travail de gestion préoccupé par le thème des biens patrimoniaux de manière assez innovatrice et réflexive, sans perdre la dimension de la trajectoire d'une institutionnalisation du patrimoine au Brésil au travers d'actions et d'interventions dans le domaine de la production artistique contemporaine, les actions auraient été mises au second plan. Isaura Botelho considère aussi que le silence d'Aloísio Magalhães, designer et artiste plasticien, à propos de la complexe chaîne de production, circulation et de consommation, est en relation avec la période politique. Ce qui nous invite à réfléchir sur les idées élaborées sur le MAUC, d'une dynamique plus proche des courants contemporains de la muséologie, qui serait un anti-musée prêt à accueillir et à diffuser les arts, étant pensé en opposition à une pratique muséologique traditionnelle. Dans quelle mesure le contexte politique de la dictature militaire aurait-il mis à l'écart ce projet osé, explicité par Lívio Xavier Júnior

²⁵³ Traduit par nos soins.

pour le MAUC ? Lívio Xavier Júnior quitte le MAUC en 1964, l'année du coup d'État au Brésil, et n'y est plus jamais revenu. Pour Isaura Botelho (2001, p. 197) :

Le choix de l'univers socio-culturel en tant que priorité, élargie sa signification si l'on extrapole l'univers spécifiquement culturel et que l'on considère la conjoncture politique de la période. Ce n'est pas un hasard qu'il soit privilégié face à un secteur qui est, potentiellement, producteur de transgression, et donc, victime de l'action répressive de la part des régimes autoritaires. L'art a un pouvoir d'intervention plus immédiat et de plus grande répercussion que n'importe quelle autre action qui prétend altérer les conditions de production culturelle de la population dans son quotidien. [...] En d'autres termes, derrière un discours hautement politisé en faveur des populations dans le besoin et marginalisées, la politique du secrétariat à la Culture a mis subtilement au second plan le secteur le plus politisé et « dangereux »²⁵⁴.

En suivant la pensée d'Isaura Botelho, nous observerons et analyserons les expositions du MAUC, et nous noterons qu'en ce qui concerne la circulation de la production contemporaine, peu en est venue ou en est sortie du MAUC. La majorité des expositions reçues par le MAUC faisait partie d'une politique internationale de diffusion de la culture de chacun des pays qui se présentaient pour exposer dans les salles de ce musée. On perçoit une reprise des politiques de la culture seulement au début du XXI^{ème} siècle, au travers de la médiation de fondations culturelles privées, comme cela a été le cas pour l'Institut Itaú Cultural. Dans la programmation des expositions, il n'y en a eu qu'une en lien avec le programme des arts visuels de la FUNARTE en 1983, intitulée « *Circuito cultural de artes plásticas da região Nordeste* » (Circuit culturel d'arts plastiques de la région *Nordeste* »), de laquelle participèrent trente artistes majoritairement contemporains. L'objectif de ce circuit était d'amener des œuvres d'artistes du *Nordeste* dans les capitales de cette région et dans les villes de Rio de Janeiro, São Paulo et Brasília. La commission organisatrice, composée par des artistes locaux, a souligné qu'une initiative comme celle-ci pouvait contribuer à une évaluation des « points d'étranglement de la production artistique du *Nordeste* », avec une attention toute spéciale pour trouver

²⁵⁴ Traduit par nos soins.

les chemins et élaborer des stratégies en vue du « dépassement de ces derniers ». Dans le catalogue de l'exposition, quelques défis de ce programme sont mis en lumière, comme présenter l'ensemble de la production dans chaque État de la région du *Nordeste* en faisant connaître le contexte des arts de cette période, rapprocher les artistes du marché de l'art en créant un lien entre production, divulgation et consommation, construire des espaces de dialogue sur l'art contemporain au Brésil et renforcer les significations culturelles des habitants du *Nordeste*. La présence d'un espace de débat est visible, et a peut-être modifié les rituels de vernissage d'exposition d'art, en faisant de ce moment un espace dédié à la conversation. Le thème de cette programmation était les espaces de l'art. La commission d'organisation locale était formée par Letícia Parente, Roberto Galvão, Hélio Rôla, Geraldo Markan et Alberon Soares.

Si le MAUC a pu construire cette idée d'un musée sans murs, il a peut-être fait beaucoup moins que ce qui avait été désiré et avait été réalisé durant les premières années de son existence. La conjoncture politique n'a pas permis que le musée aille aussi loin qu'il le pouvait. Dans les années 1990, en plein processus de re-démocratisation, en même temps que les politiques culturelles au Brésil entrent en crise, par des coupes budgétaires, la diminution de fonctionnaires publics, sans prévision de pouvoir réaliser de nouveaux concours publics, les musées et les institutions publiques ont commencé à vivre chichement. En même temps, les artistes exprimaient une grande volonté d'exposer leurs travaux, de profiter de la libre expression culturelle, faisant que le MAUC réussisse à obtenir, durant cette période, un plus grand nombre d'expositions. Ainsi, le directeur Pedro Eymar a ouvert les portes du musée d'art de l'université à divers artistes, occasionnant quelques polémiques comme celles soulevées par le journal cité au début de ce récit. À cette même époque, Pedro Eymar a réalisé, conjointement à un groupe d'artistes, le projet « art dans les fabriques », permettant au musée d'art, une fois de plus, de rompre avec les frontières de ses murs et d'entrer dans la vie quotidienne des personnes, des travailleurs de la ville. Toujours dans ce rêve d'un musée sans murs, on peut souligner que le MAUC a été la première institution culturelle de Fortaleza à construire un projet de graffiti dans les rues de son voisinage, mettant en valeur l'art urbain contemporain qui se développait à Fortaleza au début du XXI^{ème} siècle.

6.4 CIRCULATIONS DE COLLECTIONS, RELATIONS INTERNATIONALES

Nous avons commencé à penser la circulation de collection à partir de la notion de reproduction. Le musée d'art de l'université du Ceará est né de ce rapprochement avec la reproduction de la xylogravure, il était possible de réaliser des copies à partir des supports en bois. En 1938, Mário de Andrade a écrit un article intitulé « Museus Populares » (« Musées populaires »). Dans ce texte, il propose l'utilisation de reproductions pour que le Brésil puisse faire arriver l'art dans les lieux vus comme les plus reculés du pays. La proposition venait certainement de sa préoccupation envers le développement d'une éducation artistique au Brésil. Il croyait, ayant appris lui-même l'art auprès de reproductions, que c'était une voie à être découverte et qui cherchait à dépasser les défis imposés par les restrictions matérielles. La reproduction a été présentée par Mário de Andrade comme une solution :

Le processus technique de la reproduction des œuvres est celui qui présente la meilleure solution au problème. Aujourd'hui, n'importe quelle Mogi das Cruzes [petite ville de l'État de São Paulo] peut avoir sa Joconde. [...] Ce qu'il y a de principal à tirer de *La Joconde*, sa reproduction nous le fournit. Soyons francs... avec moins d'argent, nous ouvririons des musées populaires d'excellentes reproductions. [...] Avec toutes les écoles d'art représentées par leurs plus grands génies [...]. Musées clairs. Bons musées (Andrade, 1938, p. 53-55)²⁵⁵.

Les politiques de circulation de collections ont été pensées et structurées afin de garantir le respect au droit d'accès à l'art et à la culture pour tous les citoyens. Faire circuler les collections signifie les déplacer des capitales ou centres culturels vers les villes éloignées de ces derniers, offrant la possibilité de rapprochement de différents publics avec les contenus de l'histoire de l'art et du patrimoine centralisé dans ces capitales, et vice-versa. Nous sommes à même de démontrer que quelques-unes des expositions qui se sont tenues au MAUC faisaient partie de politiques de circulation de collections, associées à des politiques spécifiques de relations internationales, et que l'UNESCO a assumé un rôle important dans la mise en place et la viabilisation de ces politiques. La première collection d'art étranger acquise et exposée au MAUC est une collection d'affiches européennes.

²⁵⁵ Traduit par nos soins.

Dans une photographie de vue d'exposition datée de 1965, on observe que les affiches ont été fixées sur des panneaux d'exposition accrochés aux rails (cimaises). Sur la majorité des panneaux, les affiches sont présentées sous forme de binôme, en respectant la proportion de l'espace par rapport à la taille de chacune des affiches. Dans ce montage, les affiches ont été disposées en respectant la ligne dessinée par les murs de la propre salle, la colonne étant considérée aussi comme une ligne de mur.

En 1961, dans sa première lettre écrite de Madrid à Antônio Martins Filho, Lívio Xavier Júnior suggère l'achat de reproductions cataloguées et autorisées par l'UNESCO, avec l'objectif de figurer dans des musées de reproduction à des fins éducatives (Maurel, 2006). Lívio Xavier Júnior explique dans la lettre, que depuis 1950, l'UNESCO publiait un catalogue illustré et très complet, avec approximativement trois mille reproductions imprimées. Lívio Xavier Júnior expliquait aussi au président de l'université, l'importance d'acquérir ces reproductions autorisées par l'UNESCO, au lieu de quelques tableaux du musée du Prado. Selon les informations fournies par ses interlocuteurs, les tableaux du Prado n'avaient pas été recommandés, pour être considérés de faible qualité. Au-delà de l'argument conceptuel, de qualification de la collection de reproductions de l'UNESCO, ces reproductions offraient un panorama de l'art universel, permettant au musée de l'université de recevoir un matériel de meilleure qualité. Il y avait aussi les arguments financiers. Les soixante copies du musée du Prado couteraient un total de deux mille cent dollars ; et, selon Lívio Xavier Júnior, avec un peu plus d'argent, il serait possible d'acheter presque l'intégralité des trois mille copies de l'UNESCO. Du musée du Prado, Lívio Xavier Júnior était intéressé par l'achat de diapositives et de livres d'art de Sakira. Il n'a pas été possible d'acquérir la collection de reproduction de l'UNESCO, cependant, l'achat des livres et des diapositives du musée du Prado a été autorisé.

Toujours à propos de l'UNESCO, Lívio Xavier Júnior explique, en présentant le catalogue de l'exposition d'estampes japonaises de l'école ukiyo-e, quelle était l'importance de ces estampes et comment elles avaient été collectionnées par l'UNESCO. Lívio Xavier Júnior a participé du processus d'acquisition de ces gravures et connaissait bien les pièces artistiques qu'il présentait à cette occasion. Il a probablement considéré qu'il était nécessaire de laisser par écrit, dans le catalogue, une description explicative du processus de reproduction choisi par l'UNESCO :

Cette exposition est unique, non seulement par rapport à la qualité des pièces, mais aussi par rapport à l'amplitude de la période couverte (200 années). Les artistes les plus habiles du Japon moderne ont été chargés par l'UNESCO de préparer les plaques desquelles sortiront les reproductions exposées. Le mot « reproduction » dans ce cas, doit être accompagné de quelques explications. Il existe des différences fondamentales entre ces gravures et la reproduction de toiles ou de dessins. Il n'est pas juste de les dénommer reproductions, étant de véritables gravures originales, coupées par des artistes japonais d'aujourd'hui, à partir de l'héritage des maîtres du passé, et imprimées selon les mêmes procédés utilisés depuis le début de l'école ukiyo-e, au XVII^{ème} siècle. Les cent gravures présentées, sélectionnées par une commission spéciale de l'UNESCO, ont pu faire connaître au public de différentes parties du monde, une des formes les plus significatives de l'art japonais de tous les temps.²⁵⁶

Les mots de Lívio Xavier Júnior, directeur du musée d'art de l'université du Ceará à cette époque, ont certainement été inspirés par les mots de Seiichiro Takahashi, président de la commission de protection des biens culturels du Chiyoda-ku, à Tokyo au Japon, dans le texte de présentation du catalogue de l'exposition itinérante²⁵⁷ de gravures japonaises, produit et diffusé par l'UNESCO. Les expositions itinérantes de l'UNESCO faisaient partie d'un programme de diffusion culturelle pensé pour les masses, encourageant les musées à réaliser des expositions, créant des situations qui puissent augmenter les publics des musées, qui avait comme proposition : « informer presque chaque personne du monde de tous les événements du monde et d'enseigner l'histoire de chaque peuple à tous les autres peuples.²⁵⁸ » Certaines de ces expositions itinérantes étaient réalisées à partir du catalogue de reproductions monté par l'UNESCO. Ce projet est né en 1948 – dix ans après que Mário de Andrade ait écrit sur les musées de reproduction – d'un projet intitulé « musée total », visant la divulgation des trésors publics pour les masses, résultat de

²⁵⁶ Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ». Catalogue de l'exposition de gravures japonaises de l'école ukiyo-e, daté de 1963. Traduit par nos soins.

²⁵⁷ *Gravures sur bois Japonaises. Exposition Itinérante de L'UNESCO*, Imprimerie Lahure pour l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 1954.

²⁵⁸ Robert Escarpit: rapports de mission de Robert Escarpit en Argentine (janv. 1969), au Chili (déc. 1968-janv. 1969), au Mexique (janv. 1969), au Brésil (janv. 1969) ; Robert Escarpit, *La révolution du livre*, Unesco, Paris, PUF, 1965 ; Robert Escarpit, *La promotion du livre en Afrique : problèmes et perspectives*, Paris, Unesco, 1969, 41 p. ; Robert Escarpit, *La promotion du livre en Asie, rapport sur la production et la distribution des livres dans la région*, Paris, Unesco, 1968, 1974 (cité par Maurel, 2005, p. 789).

produits élaborés avec la finalité de promouvoir le patrimoine culturel. Selon Chloé Maurel (2005, p. 830-890), un groupe au sein de l'UNESCO avait pour intention d'insuffler l'universalisme, en diffusant au monde les artistes considérés comme universels, issus d'un monde de supériorité en opposition aux lieux arriérés. En même temps, il existait un autre groupe au sein de l'UNESCO qui mettait en avant l'importance de la diversité culturelle, promouvant des débats sur le communautarisme.

Ce programme de diffusion culturelle, de promotion des musées en vue de l'augmentation du public, avec la prétention universaliste de l'UNESCO, en même temps qu'un investissement dans la singularité de chaque lieu, que l'on peut observer dans le cas des gravures sur bois japonaises réalisées par des maîtres qui seront reconnus comme des patrimoines vivants de l'humanité, cette recherche de la valorisation de la diversité comme objectif pour accéder à la paix mondiale, ont eu des retombées sur la formation du MAUC. Lorsque le catalogue de reproductions de peinture est présenté à Lívio Xavier Júnior, il y voit la meilleure option possible pour le MAUC. Ensuite, il a probablement été convaincu que la collection de gravures japonaises était plus intéressante, peut-être en raison de la propre technique utilisée dans la reproduction. Donc, le rapprochement du MAUC avec les collections étrangères commence par le biais d'une politique internationale de circulation de collections, qui valorise la reproduction d'œuvres d'art comme possibilité d'éducation artistique.

Au MAUC, en outre des gravures japonaises et des affiches européennes, la photographie occupe aussi une place significative, qui fait partie d'ailleurs de ces politiques de promotion du patrimoine culturel. Le MAUC a reçu une exposition de photographies sur les monuments français et une autre exposition sur le patrimoine culturel mexicain. En 1961, une exposition intitulée « *Obras primas da arte francesa* » (« Chefs-d'œuvre de l'art français ») se tient au MAUC, organisée conjointement avec l'Association culturelle franco-brésilienne, où étaient présentées des photographies de monuments architecturaux et des peintures. En 1963, il y a eu une exposition sur l'art colombien, avec des photographies d'Aliza Baer. Les usages de la photographie et, principalement, des catalogues de reproduction de peintures, de gravures et de photographie, ont-ils eu une influence sur la création des albums de xylogravures sur commande du MAUC ?

En 1972, le MAUC organise une exposition de graveurs nord-américains ayant comme curateur le président de la Société internationale de gravure, Franz G. Gelerbaas. La

couverture du catalogue est un rouleau de peinture avec des lignes verticales aux couleurs des États-Unis. L'objectif de cette exposition était de faire connaître des artistes de qualité, peu connus par le grand public : Ross Abrams, Margaret Johnson, Rudy Pozzati, Clare Romano et John Ross, sont les artistes qui ont été sélectionnés parmi les cinquante artistes de douze pays inscrits comme membres de cette association. En 1973, le MAUC a organisé avec la Maison de culture allemande de l'UFC, une exposition individuelle de Josef Albers, présenté dans le catalogue par Eugen Gomringer. En 1975, la Maison de culture allemande de l'UFC fait venir l'artiste Dieter Jung au MAUC, pour une exposition individuelle intitulée « *Nietzsche 21 x Transformações* » (« Nietzsche 21 x Transformations »). Cette même année, l'Alliance française fait venir une exposition de gravures française d'Épinal au MAUC, volonté de dialogue de Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo lorsqu'ils se rendirent à Épinal, comme nous l'avons vu dans les temps de circulation. En 1976, l'Association française d'action artistique et l'ambassade de France au Brésil ont proposé le thème « art graphique des naïfs ». En 1978, l'Institut culturel des affaires étrangères de Stuttgart, sous le parrainage du ministère des Affaires étrangères de l'Allemagne de l'Ouest, réunit 12 collections de 30 feuilles, sous le nom de « *Tourneering* », qui selon le catalogue est une séquence régulière qui présente « un panorama général de l'art graphique contemporain de la République d'Allemagne ».

De ces neuf expositions au MAUC, « *Nova Geometria* » (« Nouvelle Géométrie ») est celle qui a démontré l'organisation professionnelle la plus complexe, car il s'agissait d'un projet déjà prêt depuis l'Allemagne de l'Ouest. Dans ce catalogue, les crédits sont décrits de manière détaillée, avec la référence à l'ensemble des professionnels ayant participé au processus, où l'on peut voir que ce n'est pas seulement l'organisateur ou le représentant institutionnel qui signe la sélection des œuvres, mais celui qui n'a pas encore reçu le nom de curateur. Le catalogue nous informe que l'exposition a été projetée et sélectionnée par le professeur Thomas Grochowiak, directeur de la Städtische Kunsthalle Recklinghausen, le professeur Dieter Honisch, directeur de la Nationalgalerie de Berlin, et par le professeur Jürgen Wissmann de Münster. On peut noter que seul le professeur Jürgen Wissmann a signé le texte de présentation du catalogue, bien que l'on puisse voir dans ce même catalogue qu'une commission de professionnels a organisée et sélectionnée les artistes et les travaux, et que plusieurs d'entre eux ont écrit une courte biographie au sujet de chacun des artistes et ont monté un ordre de présentation des pièces. À cette époque, pour ce contexte spécifique, il n'existait pas encore une séparation claire entre l'auteur des

expositions, connu actuellement sous le nom de curateur, et l'institution. Jusqu'alors, presque toutes les présentations des thèmes choisis étaient faites par le responsable institutionnel, c'est seulement avec « *Nova Geometria* » qu'un concepteur est cité sans avoir de liens directs avec les musées. Jürgen Wissmann était professeur de la Kunstakademie de Münster, et écrivait sur l'art, notamment sur Josef Albers, qui faisait partie de ce groupe d'artistes sélectionnés pour cette exposition : Josef Albers, Bernd Damke, Günter Fruhtrunk, Winfried Gaul, Rupprecht Geiger, Karl Gertner, Heijo Hangen, Almir da Silva Mavigner, Georg Karl Pfahler et Lothar Quinte. Parmi ces artistes, on peut remarquer la présence d'un Brésilien, Almir Mavignier, de Rio de Janeiro, dont la trajectoire a commencé auprès de Nise da Silveira dans l'atelier psychiatrique de l'hôpital Engenho de Dentro, qui a été le premier professeur d'art de cette institution, et dont a surgi, après cette expérience, le musée de l'inconscient.

Jusqu'aux années 1990, on peut compter une exposition internationale par an au MAUC, toujours en dialogue avec les institutions internationales. Dans le catalogue de cette dernière exposition, en même temps qu'apparaissent toutes les données sur les professionnels, le MAUC disparaît en tant qu'organisateur dans les crédits du catalogue. Peut-être voyait-on le début d'une nouvelle proposition d'expositions internationales où la proposition arrivait déjà prête, sans qu'il n'y ait aucune possibilité pour que le MAUC soit considéré comme institution responsable, ou, au moins, partenaire du projet. Quel a été, à long terme, l'impact de cette modalité d'expositions ? En 1983, a eu lieu l'exposition « Gravure contemporaine portugaise », sous l'égide de la Maison de culture portugaise de l'UFC, avec l'appui de l'ambassade du Portugal au Brésil et du MAUC. Elle a été organisée par la direction générale des relations culturelles externes du ministère des Affaires étrangères du Portugal. Une exposition de 58 gravures de 36 artistes portugais, pensée pour circuler dans les villes brésiliennes de Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Goiânia, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, Santos, São Paulo et Vitória. Une exposition itinérante pensée en ayant comme objectif la promotion de la culture portugaise au Brésil. Avec ces forfaits d'expositions prêtes à l'emploi, la Fondation Japon a aussi présenté le thème « symbolisme japonais » en 1986. En 1990, la Maison de culture allemande de l'UFC fait venir au MAUC une exposition de photographies de Wols, organisée par le MAUC et promue par la Maison de culture de l'Allemagne.

Comme nous l'avons déjà vu, les maisons de culture commencent à être implantées au sein de l'université fédérale du Ceará avec l'arrivée du professeur Cuadrado Muniz, dans les années 1960, époque du séjour de Lívio Xavier Júnior en Espagne. Ces maisons de culture naissent de l'intérêt, de pays comme l'Espagne, la France, l'Allemagne, le Portugal, la Russie, l'Italie et l'Angleterre, de promouvoir la richesse culturelle de leur pays au Brésil. Ces maisons de culture sont, spécifiquement, des écoles de langues, qui rendent possible un accès à d'autres cultures, comme partie d'un projet d'une université publique, et donc démocratique. Au-delà des cours de langues, ces maisons de culture organisent et s'engagent dans des activités culturelles en relation avec les traditions et les événements de chacun des pays représentés. En analysant les expositions internationales organisées par le MAUC, on peut mettre en avant le rôle important de ces institutions dans l'université, comme promotrices d'une politique internationale de circulation de collections, de savoirs et de biens patrimoniaux. Certaines de ces maisons de culture ont maintenu durant des années une offre de bourses d'échanges d'étudiants, rendant possible à des étudiants brésiliens de se rendre dans des pays étrangers et à des étudiants étrangers d'être accueillis au Brésil²⁵⁹.

En 1991, a eu lieu une exposition sur des graveurs internationaux, partie d'un projet d'échange culturel entre Cuba et le Brésil. La proposition de cette exposition a été décrite par l'organisateur, Angel Manuel Ramirez, et a été publiée dans le catalogue :

La section graphique de l'Association d'artistes plastiques de l'Union des écrivains et artistes de Cuba (UNEAC) organise une nouvelle édition de l'événement « *Correo para o Intercâmbio de Pequenas Estampas* » (CIPE). Notre objectif est que des artistes du monde entier se connaissent au travers de leurs œuvres et que cet échange aide à enrichir leurs propres collections d'art. Pour cela, un jury va réaliser l'échange entre les œuvres sélectionnées et décidera à qui envoyer chaque œuvre, en prenant en compte ses caractéristiques. L'autre objectif est d'exposer les œuvres qui y participent au public cubain et étranger qui nous visite. Les organisateurs ont le plaisir de

²⁵⁹ Un petit aperçu de l'historique des maisons de culture de l'université fédérale du Ceará et de leur importance dans les programmes d'internationalisation de l'UFC au long de ces cinquante années peut être consulté sur le site web de la coordination de ces maisons de culture. Disponible sur : <http://www.casasdeculturaestrangeira.ufc.br/sobre-a-coordenadoria-geral/3-historico-das-casas-de-cultura-estrangeira>. (Page consultée le 19/06/2014)

vous convier ainsi que tous vos amis, et nous vous remercions pour toutes les informations relatives à la gravure du pays où nous arrivons (Ceará, 1991)²⁶⁰.

De la même façon que l'exposition « *Nova Geometria* » a amené un élément différent dans l'organisation des expositions internationales au MAUC, celle-ci nous invite aussi à réfléchir sur les rôles des acteurs du réseau de coopération des mondes de l'art. Ce texte d'Angel Manuel Ramirez a été écrit pour l'invitation faite aux artistes pour envoyer leurs gravures à Cuba. Dans ce texte, l'organisateur de l'échange explique qu'un jury sélectionnera les artistes qui échangeront avec d'autres, rendant possible à chacun de former une collection d'art. À Fortaleza, Franzé Chaves, plus connu sous le nom de Barrinha, a été l'artiste qui a participé de cet échange, et il expose les gravures qu'il a reçues pour sa collection. Dans le catalogue de cette exposition, une fiche technique a été publiée, où figure le nom de cet artiste en ce qui concerne les crédits de curateur et pour les contacts internationaux. Les crédits des autres professionnels qui travaillèrent à la réalisation de l'exposition et au catalogue apparaissent aussi : composition et révision graphique, programmation visuelle, photographies, montage de l'exposition, parrainage, soutien culturel et impression. Dans les années 1990, le MAUC ne possédait plus les mêmes ressources qu'antérieurement pour la production de catalogues, l'impression et d'autres coûts ; et de cette manière, la nécessité d'inclure une fiche technique qui décrit les acteurs qui faisaient partie du réseau de coopération qui a rendu possible la réalisation de l'exposition, vient du fait que ces professionnels n'étaient pas fonctionnaires du MAUC. Ainsi, il y avait une indépendance et en même temps la nécessité de registrer, au travers du catalogue, l'expérience professionnelle de ceux qui ont participé à l'exécution de l'exposition.

Les catalogues signés par le MAUC peuvent eux-mêmes être considérés comme des objets d'art. Le montage des couvertures, qui associaient mots et formes géométriques, faisait de cet instrument un objet partie intégrante de l'exposition, comme une pièce artistique. Une série de ces derniers ont un style propre, avec un rythme constant de composition durant quelques années. Cette singularité reflète une recherche esthétique, une approche conceptuelle pour les catalogues, et nous renvoie à une qualité d'auteur,

²⁶⁰ Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ». Gravures internationales, 1991. Traduit par nos soins.

tout en nous invitant à nous demander : Qui a élaboré les catalogues du MAUC ? Ceux de l'exposition de gravures japonaises et de graveurs nord-américains, par exemple, ont été pensés par un artiste qui a travaillé au MAUC. Serait-ce Nearco Araújo, Zenon Barreto ou un autre ? Ce n'est pas seulement dans la photographie de vue d'exposition que l'on peut rencontrer un travail conceptuel d'un des acteurs du réseau de coopération du monde de l'art. Le catalogue peut lui aussi être compris comme un instrument d'ébauche d'une ligne conceptuelle pour chaque profil du programme d'expositions du musée. Ce peut être aussi une interprétation d'une exposition en particulier, faisant partie d'une proposition d'exposition. Ou encore, un catalogue plus critique qui, en association avec les photographies de vue d'exposition, provoque des réflexions importantes sur un processus déterminé. Au MAUC, le premier catalogue qui présente une photographie de vue d'exposition a été élaboré pour une salle d'exposition permanente, en hommage à l'artiste Antônio Bandeira, un an après sa mort.

6.5 DIALOGUES LOCAUX, ÉLARGIR LE MONDE DES ARTS

Dans la photographie de vue d'exposition de l'artiste Anderson Medeiros, prise par le photographe officiel de l'université fédérale du Ceará, Antônio Evangelista Bonfim, un point de vue déterminé est mis en évidence pour générer une visualisation de l'œuvre d'art dans l'espace. De cette manière, on peut comprendre comment elles ont été fixées aux murs et regroupées par l'organisateur de l'exposition. Avec la scène du mur, il est possible de cadrer un ensemble de pièces, mettant en évidence, dans ce cas, la tridimensionnalité des objets d'Anderson Medeiros, exposés en 1976. Pour former ce cadrage de l'exposition, le photographe doit élaborer un regard différencié de celui du visiteur. Normalement, le visiteur observe les œuvres en se positionnant face à elles. Pour créer cette image, le photographe doit déplacer son corps, se rapprocher du mur, pour être plaqué presque tout contre, se positionner d'une manière déviée qui soit capable d'inclure dans la photographie la dimension de matérialité des pièces exposées. Quelle est la différence entre une photographie de vue d'exposition prise face aux pièces et celle prise de manière latérale ? L'intentionnalité du photographe n'est pas la même, le changement du geste révèle un intérêt de recherche qui se prolonge au long de son travail. Il pourrait être intéressé à rechercher comment, au moyen des images, les possibilités de présenter des vues de l'exposition permettent

d'observer que les objets exposés peuvent être en dialogue. Peut-être que pour des fins de divulgation, une vue de face, plus plane, des pièces artistiques serait suffisante. Cependant, le photographe produit au-delà de la commande, il crée peu à peu les détours et problématise son expérience face au montage d'images, en élaborant des concepts visuels sur l'exposition.

L'artiste Anderson Medeiros, tout comme le musée, a transposé des objets de la culture populaire et leur a attribué une autre signification. Travaillant avec des ex-voto, il a commencé à créer des sculptures-objets, leur faisant acquérir de nouveaux statuts, augmentant l'itinéraire et attribuant de nouvelles histoires pour leurs biographies (Bonnot, 2004). Il a réuni et remonter les parties des corps fragmentés – qui pour avoir un jour été promesse aux saints protecteurs, sont ces corps brisés chargés de récits, d'expériences et, surtout, d'espérances réalisées – et créé des situations poétiques sur les histoires de vie laissées et accumulées dans les maisons de miracles. Les objets de recherche de l'artiste sont les ex-voto dans la ville de Fortaleza. C'est ce musée d'art qui a amené un dialogue entre les objets de la culture populaire et les pièces artistiques contemporaines dans le contexte des expositions. Antônio Bandeira avait déjà écrit sur le rapprochement entre l'art populaire et l'art contemporain, sur les possibilités créatives de cette rencontre, lors de l'exposition de huit artistes du Ceará à Salvador. Comment restituer la dimension du choix de cet artiste et le travail réalisé par le MAUC ? Le MAUC, en analysant le point de vue de l'histoire des institutions culturelles, en amenant au musée d'art les ex-voto, les considère en tant que sculptures, provoquant une altération dans le statut de cet objet, vu auparavant comme folklorique, et ce geste a dû engendrer des changements de perspective pour les artistes locaux, orientant le regard vers des possibilités de création en dialogue avec ces collections patrimoniales.

Dans un texte daté de l'année 1985, Aracy Amaral (2006 [1985]), affirme que l'inspiration dans le populaire a été une conquête du Modernisme au Brésil, et cite comme référence la peinture de la phase « *Pau Brasil* » de Tarsila do Amaral (1886-1973), au début du XX^{ème} siècle. Selon cette auteure, dans les années 1960, un nouvel intérêt pour le populaire gagne certains artistes brésiliens des centres urbains. Cependant, Aracy Amaral souligne que c'est dans les régions *Norte* et *Nordeste* du Brésil que la créativité populaire a conquis de nombreux artistes sensibles au potentiel esthétique et réflexif des savoirs et des savoir-faire du peuple. Elle complète son argumentation en citant les artistes José Tarcísio, Anderson Medeiros, Antônio Maia et Gilvan Samico, qui produisaient des

performances et des objets bidimensionnels avec des ex-voto dans les années 1970. Aracy Amaral met en avant la qualité des peintures de Gilvan Samico, réalisées à partir d'une recherche dense sur la littérature de *cordel* et sur la xylogravure. Anderson Medeiros a débuté sa trajectoire en tant qu'artiste en participant des activités de la Maison Raimundo Cela, un centre d'arts visuels du secrétariat à la Culture de l'État du Ceará (Secult-CE), créé en 1967 (soit un an après la création de la Secult-CE) par l'artiste Heloísa Juaçaba, qui avait aussi participé aux activités de fondation du MAUC. Si avant le MAUC, il n'y avait que le Salon d'Avril, la SCAP et le CCBA, après ce musée d'art, et durant ces cinquante dernières années, les institutions d'art ont considérablement proliféré dans la ville de Fortaleza.

Selon Barbalho (1998, p. 153-157), la Maison Raimundo Cela a été un espace de formation technique et historique de nombreux artistes de la génération des années 1960 et 1970. Un lieu qui a rapproché, au travers de ses cours, des artistes de diverses générations, la vieille école : Zenon Barreto, Jean-Pierre Chabloz et Roberto Galvão, en sont quelques exemples. Cette maison est devenue un espace de référence pour les jeunes artistes, occasionnant la rencontre avec des critiques d'art. C'était un lieu d'apprentissage, de production et de diffusion, spécialement pour disposer d'une galerie. C'était un lieu où les artistes pouvaient présenter leurs travaux en cours à des critiques d'art et dialoguer à propos de ces derniers avec des artistes ayant plus d'expérience, qui avaient déjà circulé par d'autres villes du pays, principalement par l'axe Rio de Janeiro/São Paulo. Par la complexité de ses actions, la Maison Raimundo Cela a concentré autour d'elle les artistes de Fortaleza, principalement parce qu'elle a été l'une des premières institutions d'art attentive au marché de l'art. Affublée du complément de centre de commercialisation de l'art, Barbalho affirme que la Maison Raimundo Cela a conquis la participation d'artistes, car elle arrivait à réaliser certaines tâches de légitimation de l'art comme par exemple : garantir la venue au Ceará de critiques d'art reconnus au Brésil, organiser des biennales et par le fait d'être liée à la Secult-CE.

De cette manière, notre enquête montre que ces deux institutions d'art de la ville avaient des missions distinctes. La Maison Raimundo Cela était aussi responsable pour encourager l'art du Ceará, en créant, en outre, l'opportunité pour les collectionneurs d'acquérir des œuvres d'art. Heloísa Juaçaba est l'une de ces collectionneuses qui se distingue par l'accumulation d'une riche et représentative collection sur l'art du Ceará constituée tout au long de sa vie. Cette artiste maintenait aussi un contact direct avec des

chercheurs, des collectionneurs et des galeristes d'autres régions du Brésil, principalement de Bahia, de Rio de Janeiro et de São Paulo. De la sorte, on reconnaît le rôle d'Heloísa Juaçaba en tant que coopératrice des mondes de l'art, responsable également pour élargir les réseaux de ces artistes formés et qualifiés par la structure de la Maison Raimundo Cela. De son côté, le MAUC n'avait pas pour mission de fonder la culture. En tant que musée, ses tâches étaient de former une collection significative et d'élaborer des récits sur l'art. Heloísa Juaçaba peut être considérée comme étant formée en tant que gestionnaire culturelle, par ses premières actions accomplies au MAUC, avec l'achat de divers objets. L'une des collections acquises par Heloísa Juaçaba est d'art sacré, l'une des premières expositions de ce musée, qui a aussi été photographiée par Antônio Evangelista Bonfim.

Lorsque nous avons présenté la proposition de réfléchir à partir des expositions à un élargissement des mondes de l'art, nous étions en train de considérer un accroissement des institutions, après l'inauguration du MAUC, multipliant les espaces dédiés à l'art dans la ville, rendant plus facile aujourd'hui les études d'art au niveau universitaire, mais aussi au niveau technique. Les lieux d'exposition sont aujourd'hui très diversifiés. Cependant, nous entendons que l'élargissement peut être aussi pensé en considérant qu'il est possible de reprendre certains thèmes traités par le musée de longue date, et les problématiser en amenant dans le débat un élargissement des significations de la collection qui a été formée et des expositions qui ont été réalisées. Autre voie de l'élargissement porte sur un point spécifique de la thématique au sujet de l'ouverture politique. Dans les années 1980, certains thèmes d'ordre contestataire ont accru la présence d'un art politique dans les expositions du MAUC. Ainsi, nous aimerions mettre en avant les expositions de Descartes Gadelha : « *De alguém para outro alguém* » (« De quelqu'un à quelqu'un d'autre ») en 1991, « *Cicatrices submersas* » (« Cicatrices submergées ») en 1999, « *Iracemas, Morenos e Cocacolas* » (« Iracemas, bruns et coca-colas ») en 2004, et « *Catadores de Jangurussu* » (« Ramasseurs de Jangurussu ») en 1989 et en 2010, ainsi que l'exposition « *SOS Litoral* » (« SOS Littoral ») de José Tarcísio de 1990. En guise de conclusion, nous traiterons aussi de l'exposition « *Arte em tempos autoritários* » (« Art en temps autoritaires »), proposée et organisée par le professeur Gilmar de Carvalho.

Descartes Gadelha est un artiste, anthropologue et historien de la ville de Fortaleza, menant ses recherches, généralement, de manière ethnographique. Les thèmes sociaux en relation avec le monde de ceux mis au ban de la société prédominent dans ses toiles. Par

exemple, l'exposition « *Catadores do Jangurussu* » est le résultat d'une immersion de l'artiste dans la décharge d'ordures du quartier Jangurussu de Fortaleza, où habitaient les ramasseurs de déchets. Normalement, l'artiste présente un ensemble narratif pictural sur sa recherche. Dans le cas de Jangurussu²⁶¹, ce sont à peu près 80 toiles produites. La teneur de ce travail est de dénonciation sociale, une accusation envers l'indifférence politique, contre l'abandon de ces personnes, et, d'une certaine manière, la mise en valeur de la capacité de ces personnes à se réinventer quotidiennement. En réalisant les peintures sur les ramasseurs de Jangurussu, Descartes Gadelha choisit de raconter les histoires de personnes invisibles dans la ville urbanisée, cherchant à construire un registre des scènes qu'il a observées et décide de laisser les vestiges des indices de ceux qui étaient réduits au silence. C'est en 1989 que cette exposition a lieu au MAUC pour la première fois. C'est l'année des premières élections directes au Brésil, après la dictature militaire et civile. C'est aussi cette même année que Jorge Furtado écrit le scénario et réalise le documentaire de court-métrage *Ilha das flores (L'île aux fleurs)*, où le narrateur conte la trajectoire d'une tomate jusqu'à son arrivée dans la décharge d'ordures de l'île aux fleurs (Ruoso, 2013).

Dans l'exposition « *De alguém para outro alguém* », Descartes Gadelha narre la vie dans le Curral das Éguas, une zone de prostitution dans la ville de Fortaleza de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Le titre de l'exposition vient du nom d'un programme de radio où le public était convié à envoyer des dédicaces et des musiques comme forme de message pour d'autres personnes. Dans l'exposition « *Iracema, Morenos e Cocacolas* », il revisite la première exposition en narrant l'histoire de la prostitution à Fortaleza. *Iracema* est le nom du roman de littérature indigéniste de l'écrivain José de Alencar, qui s'est constitué comme mythe fondateur du Ceará. Iracema tombe amoureuse de Martins Soares Moreno, le colonisateur portugais, avec qui elle a un fils, qu'elle appelle Moacir. Le titre a été pensé à partir de ce roman, mais pas seulement. Durant la Seconde Guerre

²⁶¹ En 1978, lorsque Jangurussu se transforme en nouvelle destination des résidus, approximativement 80 ramasseurs de déchets y déménagent. Malgré les tentatives de contrôle de la part des pouvoirs publics, on compte 626 ramasseurs de déchets en 1993, selon les données du secrétariat municipal aux infrastructures. Aux alentours de la décharge d'ordures à ciel ouvert, les ramasseurs commencent à édifier leurs masures, s'établissant près de leur lieu de travail, et pouvaient ainsi compter sur le travail des enfants et des plus vieux. En outre des ramasseurs de déchets, il y avait des décharges contrôlées par des intermédiaires, qui achetaient les déchets recyclables et les revendaient aux entreprises de recyclage. La décharge d'ordures garantissait aussi aux ramasseurs, des aliments pour leur propre consommation et des objets d'usage personnel. Il y avait les ramasseurs spécialisés, comme ceux du bois ou les couturières qui créaient des vêtements à partir de la collecte de lambeaux. En 1998, Jangurussu a été urbanisé, après avoir atteint 40 mètres de hauteur de résidus accumulés (Izaias, 2008).

mondiale, les États-Unis ont établi une base militaire à Fortaleza, et les soldats étasuniens ont commencé à fréquenter la ville. Des jeunes filles ont été enchantées par les soldats, et elles ont été surnommées « cocas-colas », du nom de l'objet de consommation venu des États-Unis. À cette époque, le paysage culturel de la ville était en changement, et bien qu'il se modernisait, les jeunes filles qui se rapprochaient des soldats ont été perçues de manière péjorative. Le lieu de l'implantation de la base, où les « coca-colas » allaient se promener changea de nom, passant du nom de Praia do Peixe (plage du poisson) à celui de Praia de Iracema (Plage d'Iracema). Dans cette même plage, l'artiste présente les questions problématiques de la prostitution actuelle, devenu un lieu de tourisme, mettant en lumière, une fois de plus, la relation de soi avec l'étranger. C'est de cette manière que Descartes Gadelha a tissé sa trame.

« *Cicatrizes submersas* » est une construction visuelle de l'ouvrage *Os Sertões* (traduit en français sous le titre : *Hautes terres, la guerre de Canudos*) d'Euclides da Cunha. Cet ouvrage conte la saga de la guerre de Canudos, qui se passe dans l'État de la Bahia à la fin du XIX^{ème} siècle (1896-1897). Cette œuvre publiée en 1902 est une trilogie, *A Terra (La terre)*, *O Homem (L'homme)* et *A Luta (La lutte)*, et a marqué la littérature brésilienne. Euclides da Cunha a passé trois semaines à Canudos en tant que correspondant du journal *O Estado de São Paulo*. À Canudos, Antônio Conselheiro avait réuni de nombreuses personnes autour de lui afin de fonder une communauté, où tous travaillaient et qui vivait dans l'abondance alimentaire. Petit à petit, beaucoup d'habitants du *sertão* ont commencé à se diriger vers Canudos. Craignant une expérience communiste, la récente République brésilienne envoya des troupes militaires pour attaquer Canudos. La lutte se déroula en quatre expéditions, car les habitants ont été extrêmement résistants et connaissaient bien la végétation locale (la *caatinga*). L'expérience de Canudos, tout comme l'histoire du *Caldeirão do Ceará* (Chaudron du Ceará), est un symbole de la lutte pour la terre, de mouvements sociaux de résistance. Ils se constituent aussi comme récits épiques de l'histoire du Brésil, enracinées dans le caractère dramatique. Au musée du Ceará, durant la période de la dictature militaire et civile, les pièces du *Caldeirão do Ceará* étaient traitées comme témoins du fanatisme religieux, et principalement en tant que preuves du danger que représenta le bienheureux José Lourenço. En 1985, Rosemberg Cariri a réalisé un documentaire qui cherche à écouter les mémoires de cette époque, avant même le début du film documentaire, les pièces qui sont au musée du Ceará sont récupérées symboliquement par la communauté (Ruoso, 2009). L'histoire a commencé à être

racontée d'une autre manière, et le MAUC s'est engagé dans cette proposition en recevant dans sa collection, cet ensemble narratif élaboré par l'artiste.

Les questions sociales ont été constamment mises en avant par le MAUC. En 1990, l'artiste José Tarcísio amène au musée le thème de la spéculation immobilière et des clôtures qui occupaient le littoral du Ceará. Depuis 1986, le « gouvernement des changements », mis en place par le gouverneur Tasso Jereissati et prolongé par le gouverneur Ciro Gomes, a causé des impacts sociaux et environnementaux dans les aires littorales, touchant les peuples indigènes et les dits peuples de la mer. De nombreuses communautés du littoral ont dû réunir leurs forces et lutter contre l'invasion de leurs terres par de grands ensembles touristiques. Le Ceará continuait sa route de changements, vantant de plus en plus ses richesses naturelles et la certitude d'avoir beau temps durant toute l'année. En même temps, les statistiques de prostitution infantile augmentaient, conséquence d'une politique de tourisme prédatrice. Il fallait agir en dénonçant sur plusieurs fronts, et l'un d'eux était la cible de Descartes Gadelha, José Tarcísio traitant du problème de la terre sur le littoral. Des problèmes avec des propriétaires illégaux de terres, qui survenaient depuis l'année 1979 dans le cas de la Praia do Canto Verde (dans la ville de Beberibe au Ceará), ont été amplifiés par la politique de tourisme mise en place après 1986. Dans les années 1990, les débats sur la possibilité de construire un modèle de tourisme plus durable et de base communautaire commencent à se faire entendre. Les objectifs de la campagne « *SOS Sobrevivência* » (« SOS Survie »), organisée par l'organisation non gouvernementale Terramar, présentent une description des problèmes que connaissaient les peuples de la mer :

Les objectifs de ce projet ont été les suivants : mobiliser l'opinion publique à propos de la problématique des communautés de pêcheurs (manque d'attention de la part des pouvoirs publics sur la pêche artisanale, sur les actions des accapareurs de terres, sur la spéculation immobilière découlant du tourisme, etc.) ; créer des liens entre ces communautés ; et, surtout, de dénoncer la pêche prédatrice au compresseur, interdite par l'IBAMA, mais encore pratiquée à grande échelle cette année, qui compromet la survie des habitants du littoral. Cette pratique, extrêmement commune parmi les navires clandestins du Rio Grande do Norte, est détectée depuis 1985, et a aussi

occasionné de nombreuses morts entre clandestins et pêcheurs du Ceará (Saraiva et Lima, 2001, p. 83)²⁶².

Les expositions au Mauc ont amplifié le débat et ont amené les questions sociales dans les mondes de l'art de Fortaleza, afin de penser les problèmes locaux et les luttes des personnes qui voyaient les 573 kilomètres de plages livrés aux mains de spéculateurs, repoussant et niant l'existence de peuples indigènes. L'exposition de José Tarcísio parlait de paysage, amenant le problème de la perte du droit au paysage, et pour cette raison, il fallait dire « SOS littoral ».

D'autres thèmes ont été amenés au MAUC. Le professeur Gilmar de Carvalho a organisé l'exposition « L'art en temps autoritaires ». Cette même année, le musée du Ceará présentait l'exposition « *Sala escura da tortura* » (« Sombre salle de la torture »), avec des œuvres des artistes Julio Le Parc, Alejandro Marcos, Gontra Guanaes Neto et Gamarra. Les deux expositions présentaient le thème de la dictature militaire et civile comme problème. Treize artistes ont participé de la proposition de Gilmar de Carvalho. Parmi eux, les intégrants du projet Balbucio, coordonné par le professeur du cours de communication sociale de l'UFC, Antônio Wellington de Oliveira Júnior, présentaient le travail *Via Corpus*. Durant la *XIV^{ème} rencontre académique de l'UFC*, l'étudiante Marcela Belchior Gomes de Matos a publié ce résumé académique décrivant la performance *Via Corpus*, que nous nous permettons de reproduire dans son intégralité ici :

Ce présent travail s'inscrit dans les activités d'extension du projet Balbucio, qui a pour objectif la réalisation de recherches sur les relations entre l'art et la communication, se focalisant sur les interfaces entre corps et nouvelles technologies de traitement et de diffusion de l'information dans la société contemporaine. Pour cela, le projet accomplit des activités et poursuit ses lignes de recherche à partir de conférences, tables rondes, séminaires, ateliers, *happenings*, performances, interventions urbaines et expositions. Le public cible du projet Balbucio est constitué d'étudiants et de professionnels de la communication, des arts et des aires connexes. La performance analysée, intitulée *Via Corpus*, a eu lieu durant le vernissage de l'exposition « *Arte em tempos autoritários* », organisée par le professeur Gilmar de Carvalho, le 22

²⁶² Traduit par nos soins.

août 2005 au musée d'art contemporain de l'université fédérale du Ceará. L'exposition a exposé un album de gravures de 13 artistes commandées par le gouvernement afin de célébrer certaines « réussites » du miracle économique du régime militaire. Les œuvres établissent des discussions entre art, autoritarisme et pouvoir. L'album, intitulé *Arte e Transportes (Art et transports)*, a été publié en 1970 par le service de documentation du ministère des Transports et faisait partie des actions qui visaient à stimuler la production artistique et littéraire en relation avec le thème des transports. Sous le gouvernement d'Emílio Garrastazu Médici, le pays a vécu l'une des périodes les plus dures de la dictature, où la population, la production culturelle et les médias vivaient sous contrôle constant. Dans le contexte de cette discussion, débutée par l'exposition mentionnée, la performance *Via Corpus*, produite et mise en scène par les intégrants du projet Balduccio, amène d'autres discussions pertinentes sur le sujet en question. Les performeurs formèrent une voie avec leurs propres corps, composée d'hommes, de femmes et de gravier ; en outre de la structure de maintien. Chaque intégrant a entonné des extraits de textes ou de chansons de thématiques ou d'idées nationalistes, en dialogue avec la thématique des œuvres. La performance a duré à peu près deux heures, et a atteint ses objectifs de réaliser une réflexion autour de la discussion établie ; d'analyser les pulsions communicatives du corps ; de stimuler le dialogue parmi ceux qui ont assisté à la présentation ; et d'établir des liens entre les modes de représentation artistique traditionnels et ceux de la contemporanéité.

La conception a été proposée par le professeur et artiste Wellington Júnior (de son nom artistique Tutunho), et s'inscrit dans la catégorie performance. Les performeurs qui se sont présentés sont : João Vilnei, André Lopes (Jedi), Edmilson Jr (Juin), Tobias Gaede, Marcela Belchior, Géorgia Cruz, Maria Caram, Greta Frota et Joubert Arrais. Cette activité a compté sur l'équipe de production formée par Tobias Gaede, André Lopes (Jedi), Flávia Salcedo, Dadylla Rabelo et Greta Frota. L'équipe choisie pour réaliser l'enregistrement photographique était composée par : Chico Monteiro, Dadylla Rabelo, Pedro Humberto, Pedro Câmara e Flávia Salcedo. L'enregistrement audiovisuel a été confié à Alencar. Au-delà du thème qui nous a invité à repenser le rôle de la gravure durant les années dites de plomb, en montrant comment les projets de propagande du gouvernement s'approprièrent ces techniques pour construire une image positive du gouvernement, nous avons noté le nombre

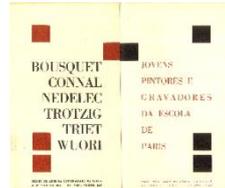
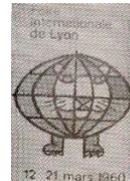
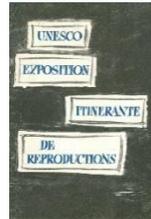
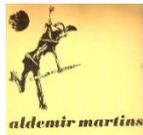
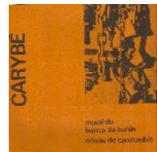
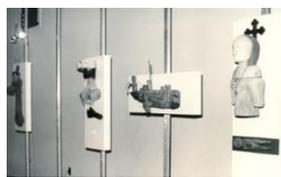
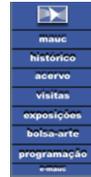
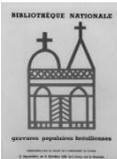
d'acteurs du réseau de coopération des mondes de l'art qui ont été mobilisés pour réaliser cette performance (Matos, 2005)²⁶³.

L'album avec lequel la performance *Via Corpus* dialoguait avait été publié par le service de documentation du ministère des Transports en 1970, avec pour thème l'art et les transports. Tel a été le chemin de construction du dialogue élaboré pour mettre en contraste une exaltation du gouvernement civil et militaire développementaliste, car lorsque le pays connaissait des avancées technologiques et faisait l'éloge du progrès, de nombreux corps jonchaient sur les voies du pays. Dans la grande salle du MAUC, une voie faite de pierres concassées avait été dressée ; les corps étaient allongés sur cette voie, couverts par les pierres. Durant deux heures, les performeurs entonnaient des chansons nationalistes, montrant que dans les années 1970, sous le régime du président Emílio Garrastazu Médici, cette période a été celle marquée par le plus grand nombre de crimes de torture, du plus grand nombre de prisonniers politiques disparus, exactement au même moment où était célébré le dénommé « miracle économique brésilien ».

De cette manière, les temps exposés s'opposent et sont mis en tension par l'expérience avec l'art dans les salles du MAUC. Les temps de silence et de dénonciation sont basés sur les pratiques narratives du musée. Les temps promus par la circulation de personnes, de savoirs et de patrimoine, sont aussi marqués par les cantiques entonnés lors de *Via Corpus*. Les temps d'exposition de la voix critique, du paysage usurpé, de la ville des autres invisibles sont en dialogue avec les autres étrangers occupant les mêmes espaces, en différents temps. Ce sont les temps des travaux, les temps de l'élaboration des vues d'exposition, les temps des montages, de l'accrochage tableau par tableau, sur les rails ou sur les murs, de mettre entre les temps des corps recouverts de pierres jonchant le sol du musée. Ce sont les temps qui revisitent des temporalités des histoires du musée, des histoires du Brésil, les temps des politiques de l'art mettant en tension un *nid de frelons*.

²⁶³ M. B. Gomes de Matos *Via Corpus*. Projet Balbucios. Código do Projeto: HEOO. 2005. PJ0109. Directeur de recherche: Antônio Wellington de Oliveira Junior, Faculdade de Comunicação Social, UFC, Fortaleza : 2005. In : *Anais do XIV Encontro de Extensão da UFC*. Disponible sur : http://www.prex.ufc.br/formularios/ANAIS%20ENCONTRO_2005.pdf. (Page consultée le 9/04/2015)

ATLAS 6





Légendes des photographies, Atlas 6

1. Reproduction de la photographie de vue d'exposition numérisée d'Evangelista Bomfim au cours de l'exposition « *Arte Sacra* » (« Art sacré »). Datée de 1961. Collection « Mémorial photographique », archives du MAUC.
2. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « *Arte Popular* » (« Art populaire »). Datée du 7 novembre 1962. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».
3. Reproduction numérisée d'une partie de l'œuvre *SOS litoral* de Zé Tarcísio. Datée de 1990. Archives de l'artiste. Disponible sur : <http://www.zetarcisio.art.br/index.php/obras/itemlist/ca%20tegoria/11-sos-litoral>. (Page consultée le 17/04/2015)
4. Reproduction de la photographie numérisée de Pedro Humberto d'une partie de la peinture de l'artiste Descartes Gadelha, intitulée *Deus não vende a terra que ele criou* (*Dieu ne vend pas la terre qu'il a créée*). Datée de 1999. Collection « Descartes Gadelha », exposition « *Cicatrizes Submersas* » (« Cicatrices submergées »), archives du MAUC.
5. Reproduction numérisée de la page du site web du MAUC « menu MAUC ». Disponible sur : <http://www.mauc.ufc.br/mauc1.htm>. (Page consultée le 25/08/2011)
6. Reproduction de la photographie numérique de l'affiche de l'exposition « Gravures populaires brésiliennes », organisée par Lívio Xavier Júnior et Sérvulo Esmeraldo au sein de la Bibliothèque nationale de France. Datée de 1961. Archives du MAUC, classeur « expositions ». Disponible sur : <http://www.mauc.ufc.br/expo/1961/04/index1.htm>. (Page consultée le 25/08/2011)
7. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Gravure japonaise de l'école ukiyo-e ». Datée de 1963. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».
8. Reproduction de la photographie numérisée de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors de la performance *Via Corpus*, au cours de l'exposition « *Arte & Transporte* ». Exposition ayant eu lieu du 23 août au 23 septembre 2005. Archives du MAUC, « mémoire des expositions », images du vernissage.

Disponible sur : www.mauc.ufc.br/expo/2005/07/index1.htm. (Page consultée le 18/04/2015)

9. Reproduction numérisée de l'onglet du menu de la page principale du site web du MAUC. Disponible sur <http://www.mauc.ufc.br/>. (Page consultée le 25/08/2011)
10. Reproduction numérisée de la photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bomfim, lors de l'exposition d'Anderson Medeiros, « Pinturas Objetos » (« Peintures objets »). Datée de 1976. Archives du MAUC, « mémorial photographique ».
11. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition de l'artiste Nearco Araújo. Datée de 1962. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
12. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition de photographies de l'artiste Silvain Popesco. Datée de 1962. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
13. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition d'affiches européennes au MAUC. Datée de 1965. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
14. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « *O MAUC apresenta 15 artistas cearenses* » (« Le MAUC présente 15 artistes du Ceará »). Datée de 1966. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
15. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « *15 Gravadores* » (« 15 graveurs »). Datée de 1962. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
16. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Gravures de Sérvulo Esmeraldo ». Datée de 1957. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
17. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Floriano Teixeira ». Datée de 1959. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».
18. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Carybé ». Datée de 1972. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».

19. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Aldemir Martins ». Datée de 1973. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».
20. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition itinérante des reproductions de l'UNESCO. Non datée. Disponible sur : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001864/186443fo.pdf>. (Page consultée le 18/04/2015)
21. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Affiches européennes », copie de l'affiche de la Foire internationale de Lyon du 12 au 21 mars 1960. Datée de 1965. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».
22. Reproduction numérisée de la photographie de vue d'exposition prise par Antônio Evangelista Bomfim, lors du processus de montage. Datée de 1965. Archives du MAUC, « Mémorial photographique ».
23. Reproduction numérisée du site web Histoires des expositions du Centre Georges-Pompidou. Disponible sur : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org/>. (Page consultée le 19/04/2015)
24. Reproduction numérisée de la photographie de vue d'exposition prise par Antônio Evangelista Bomfim, lors du processus de montage. Datée de 1965. Archives du MAUC, « Mémorial photographique ».
25. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « *Jovens Pintores e Gravadores da Escola de Paris* » (« Jeunes peintres et graveur de l'École de Paris »). Datée de 1962. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».
26. Reproduction numérisée de la couverture du catalogue de l'exposition « Barrica ». Datée de 1957. Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, classeur « catalogues ».

TROISIÈME PARTIE

SOCIABILITÉS : CRÉATION, PRODUCTION ET PERFORMANCE

CHAPITRE 7

LES TEMPS D'ATELIERS : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE PROCESSUS CRÉATIFS ?

Parle-t-on d'atelier ou de résidence artistique ? Comme nous l'avons décrit dans le premier chapitre de cette thèse, pour Sérvalo Esmeraldo, à la fin du XX^{ème} siècle, le MAUC est un musée hermétique et statique. Pour Eleuda de Carvalho, les ateliers organisés dans les années 1990 ne correspondaient pas au modèle d'un véritable musée. Ce musée considéré comme un *nid de frelons* ne jouait pas son rôle d'institution des arts pour la ville. Les attentes en relation au musée d'art dépassaient-elles sa capacité de réalisation ? Le musée de l'Homme du Nordeste (Muhne) dans la ville de Recife, créé en 1979 à partir de la fusion des collections de trois musées (musée du sucre, musée d'anthropologie et musée de la culture populaire), a commencé à perdre des forces au tournant du XXI^{ème} siècle. Avant la création du Muhne, il existait un département de muséologie responsable de la formation du personnel de musées du *Nordeste*, du conseil dans la formation de nouveaux musées et de la promotion de rencontres dont les publications issues de ces dernières contribuaient à la création de politiques publiques muséologiques. Cependant, ces deux musées, fortement reliés aux politiques développementalistes élaborées pour le *Nordeste* brésilien, ont perdu de l'importance en moins de cinquante années d'existence. Les premières décennies de la période de re-démocratisation du Brésil n'ont pas été favorables aux institutions fédérales de culture, comme les musées et les centres de recherche, comme dans le cas de la Fondation Joaquim Nabuco (Fundaj). C'est seulement à partir de l'année 2003, qu'une politique nationale des musées (PNM) commence à être implantée au Brésil, permettant le repositionnement de ces institutions fédérales dans le scénario national. Le musée *nid de frelons* possède la capacité d'être résilient, et donc, de réinventer ses possibilités d'actions de manière créative durant les moments de crise.

La consolidation des politiques culturelles néolibérales au Brésil n'a commencé qu'à partir de l'élection de Fernando Collor à la présidence de la République. Dès qu'il a assumé la présidence, l'ancien gouverneur de l'État d'Alagoas a révoqué toutes les aides fiscales existantes et a démantelé tous les organismes publics liés à la culture. En plus de fermer le ministère de la

Culture, en le substituant par un secrétariat, Fernando Collor met fin à l'EMBRASILME, à la Funarte, à la Fondation nationale des arts scéniques et à divers organismes liés à la culture. Le budget alloué à la culture a subi des coupes, et à la place des dépenses publiques directes, un nouveau dispositif d'encouragement fiscal, la loi Rouanet, a été mise en place (Augustin, 2011).

La loi Rouanet²⁶⁴ est très proche du projet de création du Centre Dragão do Mar d'art et de culture, géré par une organisation sociale, qui en même temps qu'elle reçoit un financement de l'État (principalement pour le paiement de ses employés), est obligée de capter des fonds auprès d'entreprises privées, en utilisant ce dispositif d'encouragement fiscal afin de garantir sa programmation culturelle. Ainsi, la présence du CDMAC à Fortaleza a engendré une lecture de précarisation du MAUC pour les agents de la culture. Toute sa programmation, ses réformes et les expositions proposées, à partir des ateliers réalisés avec les fonctionnaires de l'UFC, étaient financées par le gouvernement fédéral. L'intrigue sur les modèles de musées qui était en jeu dans la ville de Fortaleza, venait d'une notion de musée d'art où les œuvres sont prêtes à être exposées, sans prendre en considération la participation de l'institution dans le processus de création. Souvent, le regard externe, qui voit le musée à partir de l'extérieur du *nid de frelons*, ne réussit pas à établir un dialogue avec les travaux développés en son sein, entre les murs, ne connaissant par les modes d'opération de l'organisation patrimoniale. Étudier la présence de l'atelier d'artiste dans le musée va nous aider à comprendre cette institution de l'intérieur vers l'extérieur, en démêlant ses couches, en décapant ses murs à rebrousse-poil, en ayant comme objectif la compréhension de sa trajectoire, méconnue à un moment important de l'affirmation d'une politique culturelle néolibérale au Brésil.

De cette façon, nous nous intéressons à inclure dans notre compréhension de la trajectoire du MAUC, une enquête au sujet des espaces que le musée destine aux processus créatifs. Quelle importance ont eu les processus de création artistique dans ce musée ? Dans quelle mesure cet espace a été occupé par les artistes de la ville de Fortaleza ? Nous prenons en compte que lorsque le MAUC a été créé, il existait dans la ville, à peine un espace de création, de débats et d'expositions, organisé par la Société des arts plastiques du Ceará (SCAP), qui était aussi responsable pour la réalisation du Salon d'avril. Cet espace

²⁶⁴ Loi n° 8313 du 23 décembre 1991. Cependant, elle a été réglementée seulement avec le décret n° 1494 du 17 mai 1995.

autonome d'art était autogéré par les artistes. Et ces derniers assumaient les responsabilités pour presque toutes les tâches, ce qui leur permettait aussi d'avoir un contrôle des actions, et en même temps, garantissait une vision sur tout ce qui composait les activités. Nous ne pouvons pas analyser l'expérience du SCAP sans inclure les actions réalisées par le groupe de littérature CLÃ, spécialement de la revue CLÃ. Ces groupes d'artistes contemporains, situés principalement au milieu du XX^{ème} siècle, se sont engagés dans la création du MAUC. Ainsi, l'action communautaire autour de l'art doit être valorisée en citant la dimension participative des artistes dans la création de ce musée d'art. Donc, ces temps d'atelier sont pour mettre en avant l'importance de la notion de collaboration dans les processus curatoriaux, qui sont aussi un effort de gestion muséologique démocratique proposée par la muséologie sociale. On entend par processus curatorial, selon, respectivement, les auteurs Bruno et Barbuy :

La finesse des relations entre les recherches sur les évidences matérielles de la culture et le développement nécessaire et adéquat des actions muséologiques, a été, en un certain sens, rattachée à la compréhension des principes, de l'éthique et de la maîtrise technique de processus curatoriaux. Plus que la valorisation de la présence d'un curateur au cœur de cette question, ce qui est considéré et compris comme une avancée dans ces relations est, en vérité, l'exercice curatorial processuel, entendu comme un ensemble solidaire et interdépendant d'activités de recherche, de préservation et d'extraversion des biens patrimoniaux, par rapport aux collections muséologiques (Bruno, 2009, p. 20)²⁶⁵.

[...] j'aimerais réaffirmer que la notion curatoriale, même lorsqu'elle est prise dans son sens le plus pragmatique, ne peut pas être considérée comme dissociée de la propre orientation conceptuelle d'un musée. Et que cette orientation doit être scientifique, à partir des recherches de base du musée, associée aux pratiques démocratiques et à la socialisation de la connaissance, pour répéter l'expression tant de fois entendue dans les espaces de débats muséologiques (Barbuy, 1999, p. 63).

Nous considérons l'atelier comme faisant partie des processus curatoriaux, en nous basant sur la notion élargie d'atelier. La compréhension de l'atelier comme faisant partie du

²⁶⁵ Traduit par nos soins.

savoir-faire muséologique peut amener une possibilité pour la participation dans les processus curatoriaux, faisant qu'ils dépassent l'implication effective des professionnels spécialisés, comme le suggère Marília Xavier Cury (2006) en analysant la production d'une exposition. On dépasse les limites du monopole professionnel des curateurs, muséologues, fonctionnaires de l'État, directeurs de musées, designers, éducateurs, entre autres. En convoquant, par l'expérience de l'atelier, la participation d'un public, d'artistes ou non, on pratique une production de connaissance comme expression démocratique constitutive de la chaîne patrimoniale. Si le patrimoine est création en tant qu'expérience de mémoire collective, en tant que résultat des gestes de conservation et de destruction exécutés par certains spécialistes, revêtus de l'autorité pour décider au nom de la nation quels sont les biens qui peuvent être patrimonialisés, l'atelier d'artiste au musée en tant que processus curatorial élargit les possibilités de ceux qui peuvent faire partie du réseau de coopérateurs des mondes de l'art.

Pour pénétrer les mondes de l'art à Fortaleza, les artistes passaient nécessairement par les portes de la SCAP. Après la SCAP, cela a été le tour du MAUC, et ensuite du Centre d'arts visuels Maison Raimundo Cela de prendre cet ascendant. Ces institutions ont exercé un rôle extrêmement significatif par rapport aux cours de formation en arts visuels, garantissant les processus de formation et de diffusion des arts visuels au travers de leurs actions (qui se sont étalées sur trois décennies, de 1960 à 1999). Le Centre d'arts visuels Maison Raimundo Cela a été désactivé lorsque le gouvernement de l'État du Ceará a construit le Centre Dragão do Mar d'art et de culture (CDMAC). Les jeunes artistes des années 1970 et 1980 étaient présents dans les cours de ce centre d'arts visuels. On peut affirmer que durant ces années, la Maison Raimundo Cela et le MAUC ont été les institutions de référence dans la ville de Fortaleza, sans toutefois oublier la présence permanente du Minimuseu Firmeza dans le quartier du Mondubim. Quel est le rôle de l'atelier d'artiste dans cette symbiose entre anciens espaces autonomes d'art et les actions d'institutionnalisation de l'art ? Comment pouvons-nous concilier ces expériences particulières aux mondes de l'art de la ville de Fortaleza avec les règles d'un processus d'institutionnalisation ? Comment développer un programme muséologique, tel que l'imaginait Lívio Xavier Júnior, sans perdre la dimension d'intégration des artistes qui étaient liés à l'espace autonome de l'art ?

Nous voulons comprendre certains moments du parcours du MAUC en le considérant comme un espace de création. Dans sa formation, est-ce que la préoccupation envers la

création a été structurante ? Nous pouvons poser cette question aujourd'hui, car durant ces cinquante dernières années, les mouvements autour de l'art contemporain ont changé la manière dont les musées dialoguent avec les processus de création artistique. C'est pour cette raison, en prenant connaissance de l'accueil de l'artiste Chico da Silva afin qu'il réalise son travail en tant que peintre au sein du MAUC, avant même que ce dernier ne soit inauguré, que nous avons commencé à nous interroger sur la relation entre la formation d'une collection d'art et l'idée du musée comme atelier. Ou encore, sur ce que l'on appelle aujourd'hui les résidences artistiques, principalement si l'on prend en compte que Chico da Silva a passé trois ans, à partir de 1959, dans les dépendances de ce qui allait devenir le MAUC. Nous comprenons qu'à l'époque, l'expérience de Chico da Silva n'a pas été nommée ni résidence artistique, ni atelier au musée ; l'information qui circulait était seulement qu'un artiste peignait dans les salles de la présidence de l'université du Ceará²⁶⁶. Les temporalités marquent chaque manière de décrire une activité déterminée dans le musée, et les dénominations ont aussi leurs temps et leurs spécificités. Les temps des dénominations sont aussi en relation avec la forme comme une activité déterminée est comprise et classifiée, ainsi qu'acceptée par différents coopérateurs des mondes de l'art. Après l'incorporation par les collaborateurs des mondes de l'art du nom pour une activité au sein de leurs activités, elle gagne de l'espace et est diffusée entre les membres du réseau, passant à être répétée et comprise dans n'importe quel espace et par n'importe quel professionnel qui fait partie de ce monde (Becker, 1988 ; Moulin, 1997).

La notion d'anachronisme problématisée par Didi-Huberman dans son ouvrage *Devant le temps* (2000), nous invite à penser à la complexité des temporalités identifiées dans le geste de l'artiste lorsque l'on se trouve face à l'image. Selon cet auteur, nous devons étudier les modes de création en se libérant d'une ligne évolutive et eurocentrique de l'histoire de l'art, de l'artiste et de son temps ou de l'artiste et de son œuvre dans le temps. Le geste artistique peut être synchroniquement engagé avec des gestes et des mentalités situés dans un complexe enchevêtré de différentes temporalités. Ce sont les temps d'atelier car il n'est pas possible d'insérer ou de placer de manière automatique le MAUC dans une continuité européenne de l'histoire des musées et du patrimoine, ou encore d'une histoire de l'art. Ce sont d'autres régimes de temporalités. Lorsque normalement on décrit la gestion d'un directeur/conservateur de musées, on a l'habitude d'indiquer

²⁶⁶ Le fichier « Chico da Silva » des archives institutionnelles du MAUC est propice à un approfondissement des réflexions sur la présence de l'artiste au sein du MAUC.

l'enrichissement d'une ou d'une autre collection. Le patrimoine culturel est formé de biens culturels, compris en tant que richesses culturelles. Comment produire des richesses dans un musée d'art à partir du MAUC ? Ce musée a construit ses modalités pour séparer, incorporer et transmettre le patrimoine, et l'atelier a été l'un des procédés utilisés ; non seulement au MAUC, mais aussi dans d'autres musées brésiliens créés dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Que pouvons-nous entendre par atelier d'artiste ? Qu'est-ce qui se fait dans l'atelier d'artiste ? Comment se fait un atelier ? Comment voit-on l'artiste dans ce lieu de création artistique ? Comment l'artiste comprend l'atelier dans le musée ? Comment le musée incorpore l'atelier comme exposition ? Le musée comme atelier est-il synonyme de résidence artistique ? L'atelier est-il un *site specific* ? À propos de l'histoire des ateliers, approximativement au milieu du Moyen Âge (si l'on considère sa longue durée, du V^{ème} au XV^{ème} siècle), les registres écrits sur la normalisation et l'institutionnalisation des ateliers sont assez significatifs et présentent des indices de changements par rapport à l'organisation pratique de la production artistique ; et par conséquent, sur le fonctionnement des ateliers à cette époque²⁶⁷. Pour comprendre les modes de fonctionnement et les règles de son organisation, nous devons considérer qu'à cette époque le modèle corporatif et/ou familial était fondamental. Ainsi, on doit souligner qu'à la fin du Moyen Âge, il a eu une croissance d'un type d'atelier boutique dans les espaces urbains, qui devaient, par exemple, spécifier le nombre d'apprentis et la durée de la période d'apprentissage, parmi certaines des normes créées. La confrontation de la logique du travail avec celle de l'atelier, analysée par une historiographie d'influence marxiste, a révélé une série de restrictions identifiées à la fin du Moyen Âge (entraves fiscales, accès des enfants des maîtres) qui ont affecté les modèles de travail adoptés dans les ateliers, par rapport aux salaires et aux mauvais traitements. De telles modifications doivent d'être observées par l'historien de l'art intéressé par l'étude des processus créatifs dans les ateliers d'artistes (Guillouët et al., 2014).

²⁶⁷ « Bien sûr, cela ne veut pas dire que n'existaient pas antérieurement des structures de production organisées et localisables (école palatine d'Aix, scriptoria bénédictins romans ou certains ateliers itinérants, reconnus sous des noms de convention tels que le Maître de Cabestany...), mais l'effort de codification et de normalisation par l'écrit qui touche alors bien des aspects de la vie sociale et institutionnelle de l'Occident accompagne autant qu'il engendre de nouvelles organisations de l'atelier. La naissance des ateliers laïcs d'enluminures, notamment au XIII^e siècle dans le nord de la France, ainsi que la standardisation croissante du travail et de ses divisions au sein des chantiers de construction civile comme religieuse, en sont de bons exemples. » (Guillouët, Jones, Menger, Sofio, 2014, p.48).

Il est aussi crucial de noter qu'entre 1750 et 1850, les ateliers varient de taille et de type selon la reconnaissance de l'artiste. Un peintre de scènes historiques, de fleurs ou un portraitiste auront des types d'ateliers différents. Tout comme c'est le cas, pour la même spécialité, entre un peintre qui vend bien sur le marché et qui pourvoit à ses besoins, et un peintre travaillant de forme précaire, à la marge, connaissant des difficultés pour vendre ses travaux. Les différences se révèlent depuis le mode d'organisation, en passant par les matériaux et techniques utilisés, jusqu'à la taille du lieu et au nombre de personne qui le fréquente. Par rapport à la production des œuvres, il est important de rappeler que les ateliers recevaient des élèves-apprentis, et qu'il était nécessaire d'organiser le temps d'apprentissage pour le différencier du professionnel qui était régulièrement présent dans l'atelier. Donc, les ateliers étaient variés et se différenciaient selon leur taille et leur reconnaissance. C'étaient des lieux visitables, et l'une des fonctions des apprentis, au fur et à mesure que leur étaient accordées de nouvelles responsabilités, passant d'assistants à compagnons de travail, était de recevoir les visiteurs. En outre, évidemment, d'avancer le travail de peinture des toiles et de réaliser les copies du travail du maître. Cependant, dans le cas des ateliers des artistes renommés, les apprentis travaillaient rarement avec leurs maîtres (Guillouët et al., 2014).

L'article coécrit par Jean-Marie Guillouët, Caroline Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, intitulé « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », traduit de l'anglais²⁶⁸ et publié en 2014 dans la revue *Perspective*, organisée par l'INHA (Institut national d'histoire de l'art), est une importante référence dans la conception de ce chapitre. Nous continuons ainsi avec l'histoire des ateliers et de sa relation avec les études des processus créatifs dans l'histoire de l'art.

Chico da Silva peignait sur les murs des rues de la Praia do Peixe (plage du poisson) à Fortaleza. Il était surnommé de « fou de la plage » par certains. Pour Jean-Pierre Chabloz, le « fou de la plage » devait se transformer en artiste. Et pour cela, il était important qu'il ait un atelier, un lieu pour peindre ses premières aquarelles. Chico da Silva était dans un contexte complètement différent de ce qui existait dans les ateliers du XVIII^{ème} siècle. À cette époque, la localisation de l'atelier était en fonction de la situation économique de l'artiste et aussi de sa notoriété. L'atelier était aussi souvent lieu d'habitation, et c'était aussi parfois un petit commerce, selon le type d'office. De nombreux matériaux de travail

²⁶⁸ « Investigating the studio: history, functions, transformations », traduit en français par **Géraldine Bretault**.

se mélangeaient et il n’y avait pas une nette séparation entre la vie privée et l’office d’artiste. Dans ce cas, l’atelier faisant partie de la vie familiale, très souvent les enfants commençaient à participer très précocement des activités, et de cette manière, entraient dans la profession très rapidement ; car ils faisaient partie du même réseau de coopérateurs des mondes de l’art, qui incluait aussi les épouses (Guillouët et al., 2014).

La notion que nous avons de l’atelier s’est complexifiée au long des années. Cet espace familial, en relation avec les offices pratiqués par une famille, cet espace de formation de nouveaux artistes dans un office particulier, passe peu à peu à avoir une connotation plus individualisée attribuant à l’artiste une identité de l’atelier, personnalisant l’atelier en tant que lieu de création et non plus comme simple lieu d’exécution d’un office. L’atelier étant un lieu de création, le studio de l’artiste, le statut de ce lieu se modifie, ce qui va, dans ce contexte, configurer une représentation correspondant à l’imaginaire de l’artiste vu comme génie. Ainsi, ce studio va aussi être considéré comme un lieu spécial d’inspiration pour l’artiste. En même temps, la modernité apporte à l’artiste des facilités dans l’opération de son office. Avec le développement technologique, les artistes commencent à transporter la peinture dans des tubes et leurs toiles dans les rues. La peinture sèche plus rapidement, et les artistes, dans leur grande majorité, ne transmettent plus le savoir-faire des mélanges de couleurs²⁶⁹. À partir de ce moment, la pratique de la peinture en plein air transforme notre manière de comprendre l’atelier d’artiste. Cette possibilité va aussi permettre d’attribuer une nouvelle signification culturelle à la notion d’atelier (Salvant, 2012 ; Azevedo, 2014), faisant que cet espace commence à être différencié du studio :

Le terme « studio » conserve irrémédiablement une connotation « privée », par opposition aux espaces désignés par des termes tels que atelier, bureau, entrepôt, galerie – tous des lieux où travaillent des artistes. La singularité

²⁶⁹ « Ainsi progressivement au cours du XIX^{ème} siècle, ce ne sont plus les peintres qui broient leurs couleurs. En effet, les peintures vendues tout d’abord dans des vessies de porc puis dans des tubes en étain à partir de 1840, sont proposées par les marchands de couleur. Les peintures en tube offrent alors la possibilité aux peintres de conserver leur peinture plus longtemps et de transporter leur peinture en dehors de leur atelier, ce qui leur permet de peindre en plein air. Ceci va avoir un impact important sur la façon de peindre, puisque plutôt que de réaliser des esquisses en extérieur et de réaliser le tableau dans leur atelier, les peintres vont pouvoir directement composer leur peinture en extérieur. De plus, les tubes de peinture permettent d’avoir une quantité de matière picturale directement disponible plus importante, le travail de broyage des pigments dans l’huile étant un travail fastidieux. Le développement des peintures en tube a une autre conséquence : les formulations des peintures ne sont plus transmises, alors qu’elles se complexifient avec le temps, et deviennent des recettes industrielles qui demeurent le secret des fabricants qui les produisent. Il n’existe ainsi que peu de connaissances sur les formulations des peintures en tube du XIX^{ème} siècle (additifs et proportions employés), tout comme d’ailleurs sur celles d’aujourd’hui, que les fabricants refusent bien souvent de divulguer (Salvant, 2012, p. 20). »

sémiotique du terme «studio» véhicule des informations sociales importantes, qui visent à distinguer cet espace par rapport à des désignations moins prestigieuses comme celle d'«atelier» (auquel il est assimilé dans cette question). Cette distinction (la référence à Pierre Bourdieu étant ici délibérée) a pris tout son sens précisément pendant la Renaissance, accentuée par les défenseurs des arts libéraux (Michel-Ange, Léonard de Vinci), qui tentaient de dissocier ce lieu qu'ils voulaient appeler *studio* (et son occupant génial, solitaire, intellectuel) des *botteghe* rattachées aux *arti* ou guildes (avec leurs apprentis affairés, leurs maîtres, leurs commandes et leurs marchandises). La *bottega* (atelier) révèle de facto son association avec les guildes, puisque ce terme est une vernacularisation du latin *apothēca*, désignant l'«apothicaire». C'est dans ces boutiques que les artisans se procuraient leurs pigments, et, par extension, c'était aussi un lieu où le travail des artistes des guildes pouvait être commandé et acheté (Guillouët et al., p. 50).

Selon l'historien Peter Gay (2009, p. 66-84), la devise de «l'art pour les artistes» a introduit des arguments pour que l'artiste puisse se libérer de sa condition servile. Pour cet auteur, à la fin du XIX^{ème} siècle, les artistes avaient déjà conquis une certaine responsabilité sociale, sujet de lutte des artistes depuis longtemps. Ainsi, la notion de «studio» prétendait créer une distinction qui les valorisait positivement par rapport aux corporations, attribuant un statut qui permette une plus grande autonomie et une dignité vocationnelle reconnue vis-à-vis du travail de l'artiste. L'État allemand a donné des titres de noblesse à des écrivains tels que Goethe et Schiller. Byron et Chateaubriand étaient rémunérés pour l'activité d'écriture de poèmes et de romans. De tels gestes ont contribué à l'avancée des causes des créateurs culturels, engendrant une révolution dans le statut des artistes, leur donnant de plus en plus leurs lettres de noblesse. Pour les aspirants à l'avant-garde, ce changement dans le statut social de l'artiste n'était pas un simple attrait de la célébrité. La posture de certains artistes démontrait un intérêt pour être les porte-paroles d'une idéologie, et ainsi conquérir la «condition de modernes». Cette condition de moderne va aussi transformer la notion d'atelier, qui va commencer à être synonyme de «studio», le lieu où travaille un créateur de biens culturels.

Gautier, du haut de ses 23 ans, écrit, en guise de préface de son roman, un long et vigoureux manifeste qui défend ce qui allait s'appeler avec élégance et concision : «l'art pour l'art». Au vu de son importance historique et de la

place qu'elle va occuper dans la trajectoire du modernisme, cette locution devrait être « l'art pour les artistes », car c'était une forte revendication en faveur, non seulement, des objets dotés de beauté, mais aussi du créateur de ces objets. Le manifeste rejetait la division classique entre les deux, qui avait maintenu pendant longtemps une séparation entre l'art (hautement admiré) et l'artiste (socialement méprisé) [Gay, 2009. p. 68]²⁷⁰.

Petit à petit, on comprend que le terme « atelier » s'élargissait en même temps que la condition sociale de l'artiste acquérait un statut différencié dans l'expérience culturelle, et par conséquent, les visites aux ateliers prenaient aussi une autre connotation sociale. Pour Peter Gay (2009, p. 70) « [...] le culte à l'art s'est rapidement transformé en culte à l'artiste. » Et l'atelier va devenir l'un des lieux pour vivre ce culte, au même titre que d'autres institutions culturelles. Être un artiste moderne sera donc vivre son propre temps et lutter pour la cause qu'est l'art, en défendant son autonomie et son indépendance au nom d'un « art libre ». Ainsi, le culte à l'artiste ne pouvait être formulé sans un réseau de coopérateurs, tels que les éditeurs, les critiques, les négociants d'art, les journalistes, les producteurs de pièces de théâtre, les galeristes, et l'on peut aussi inclure dans cette liste les sponsors et les collectionneurs. Pour que l'artiste moderne puisse produire son art sans limitations sociales, il était important de garantir une originalité et de qualifier une œuvre d'art, en la distinguant d'une simple « reproduction ingénieuse » (Idem).

Après la seconde moitié du XX^{ème} siècle, cette notion d'atelier comme lieu privilégié de la création artistique va être à nouveau modifiée, au point d'être considérée comme une « vision traditionnelle », par les aspects divers des mondes de l'art, basant ses différences sur ses pratiques contemporaines. L'atelier ferait partie du parcours presque évident de l'œuvre d'art : elle sort de l'atelier vers la galerie ou le musée, étant ou non acquise pour composer une collection publique ou privée. L'atelier serait ce lieu où vivent le cœur et l'esprit de l'artiste. En entrant dans cet espace spécifique, nous établirions aussi un contact direct avec l'artiste, qui nous permettrait de nous rapprocher de ses inspirations, de ses sources de créativité, de sa sensibilité ; et nous ferait connaître de près son *modus operandi* de la créativité. L'atelier étant ce lieu où il est possible d'en savoir plus sur l'artiste, celui qui a accès à ce lieu privilégié, peut aussi parler d'un lieu d'autorité, car il

²⁷⁰ Traduit par nos soins.

possède une connaissance qualifiée et d'immersion sur le travail de l'artiste. Dans ces circonstances, l'accès à l'atelier est devenu plus restreint, pratiquement réservé uniquement aux spécialistes, aux détenteurs d'une autorité pour parler au nom de l'art. L'atelier serait pratiquement un temple de la production artistique, l'œuvre d'art perdrait même son essence et sa « vérité » en étant transportée de l'atelier au musée. Et dans le musée, l'œuvre d'art courrait le risque de subir de nombreuses interférences. Cette préoccupation envers l'œuvre d'art subissant de nombreuses interférences est en relation directe avec la proposition du *white cub* (Azevedo, 2014), que nous avons vu dans les temps d'exposition.

Le statut de l'artiste a-t-il changé conjointement à la vision de l'atelier d'artiste ? Ou la profession de curateur, comme auteur d'exposition, a-t-elle préservé le statut de l'artiste en tant que créateur de biens culturels ? Et les artistes, au travers du dialogue avec les curateurs, font-ils des propositions qui briseraient le monopole du savoir de ces professionnels ? Plusieurs temps d'atelier vivent de manière simultanée. Les curateurs étaient des acteurs ayant libre accès aux ateliers et disposaient d'une autorité pour qualifier et classer le travail de l'artiste, et pour déplacer l'œuvre d'art de l'atelier vers le musée. Dans les années 1960 et 1970, des artistes et des curateurs – une fois de plus – commencent à questionner la place du musée et sa manière d'exposer l'œuvre d'art. L'atelier d'artiste est lui aussi repensé. L'artiste Daniel Buren écrit un article en 1971, et le publie en 1979, avec pour titre : « Fonction de l'atelier ». Dans ce dernier, il nous livre ses réflexions sur la fonction de l'atelier, lieu où se fait l'œuvre d'art, par rapport au musée, lieu où se voit l'œuvre d'art :

L'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. De toute évidence, il préexiste aux deux. De plus, et comme nous allons le voir, l'un et les autres sont entièrement liés. Ils sont les deux jambages du même édifice et d'un même système. Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est – à coup sûr – ne rien questionner du tout. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de *l'atelier* comme un *lieu unique* où le travail *se fait*, tout comme du *musée* comme *lieu unique* où le travail *se voit*. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art.

[...]Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel

(parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition
(Buren, 1979).

Daniel Buren cherche à décrire de manière généraliste et satirique deux types d'ateliers existants, qui sont selon son entendement : le parisien, avec une considérable hauteur sous plafond et la présence de la lumière naturelle, et le nord-américain, qui serait plus vaste, mais généralement plus bas en hauteur de plafond et éclairé par la lumière électrique. Dans ces deux modèles, on peut trouver des œuvres d'art inachevées, finies et en cours. Ce texte remet en question le rôle des organisateurs d'expositions, des critiques d'art, des directeurs ou conservateurs des musées. Il se positionne même par rapport à ces acteurs des mondes de l'art. Dans un premier temps, l'auteur prépare son argumentation en présentant la situation de l'artiste dans son atelier. Un lieu de production des œuvres d'art, où l'artiste travaille et attend l'avis positif d'un curateur ou d'un critique d'art. Ensuite, il continue son travail et attend qu'au moins un de ses travaux soit accepté et choisi pour faire partie d'une exposition ou d'une collection d'un musée. Il était nécessaire de manifester le désir, et de construire un espace et un temps pour que l'artiste puisse exercer une posture plus propositionnelle, devenant protagoniste de l'expérience du déplacement de l'œuvre d'art au musée. Pour élargir sa vision de l'atelier, Buren questionne la manière dont les œuvres d'art étaient exposées. Ou tous les musées suivraient un modèle unique de montage, ou ils préserveraient la singularité de chaque œuvre en créant des conditions spécifiques pour sa présentation. Ses arguments sont présentés à partir de la tension entre l'atelier et le musée, pour arriver finalement à son objectif qui est d'affirmer que son travail découle de l'abolition de l'atelier.

Cet auteur décrit avec précision sa vision de l'atelier : « L'atelier joue donc le rôle de lieu de production d'une part, de lieu d'attente d'autre part, et enfin – si tout va bien – de diffusion. C'est alors une gare de triage. » Ainsi, si l'atelier peut être décrit comme une gare de triage, de séparation des choses, et si l'artiste doit prendre une position plus propositionnelle par rapport aux musées ; cela veut dire, par exemple, que l'artiste peut être impliqué dans toutes les procédures de travail qui concernent l'élaboration d'une exposition. Selon Daniel Buren (1979), l'atelier devrait être dans n'importe quel endroit, dans un garage, dans la rue ou dans un musée. Et l'artiste pourrait préparer son œuvre dans le propre espace de l'exposition, en prenant en considération les spécificités du lieu,

de l'architecture et de la proposition conceptuelle. De cette manière, l'œuvre d'art serait produite en dialogue avec son environnement, sans la prétention à une neutralité, en même temps que serait maintenu un temps de vie de l'art et de sa fonction en tant qu'expérience artistique. Si Daniel Buren se déclare en faveur de l'abolition de l'atelier, en contrepartie, on peut observer qu'il défend l'idée d'une expansion de la notion d'atelier dans la contemporanéité. Et les organisateurs/commissaires d'exposition, les curateurs, les directeurs et les conservateurs de musée commencent aussi à introduire la présence de l'atelier dans le musée, contribuant à l'avènement des laboratoires de création où le musée est vu comme un atelier de l'artiste.

Le musée en tant qu'atelier d'artiste, associé à la notion étendue de l'atelier, est l'objet d'étude de Tereza Azevedo (2014) dans sa thèse de doctorat intitulée : *No campo expandido do ateliê : dinâmicas do processo criativo (Dans le champ étendu de l'atelier : dynamiques du processus créatif)*. Cette relation permet à cette auteure de proposer des contributions aux institutions muséologiques. Dans un article où elle présente une partie de ses recherches, elle aborde plus précisément les différentes approches sur la présence de l'atelier d'artiste dans l'espace d'exposition du musée, ou mieux encore, en tant qu'action d'exposition. Elle nous présente l'article de Jon Wood (2005) : « The Studio in the Gallery ? » Ce dernier analyse certaines questions en relation avec les problèmes sur la présentation et la représentation de l'atelier au musée. Selon Jon Wood (2005), on peut nommer la méthode choisie pour mettre en scène l'atelier d'artiste au musée de deux manières. La première, il l'appelle : *Studio Reconstructions*. Elle porte en elle l'idée d'une reconstitution de l'atelier dans le musée, proche de la notion de *period rooms* qui cherchait à faire croire au visiteur qu'il revivait un mode de vie du passé, comme nous l'avons vu dans les temps d'exposition. Cela signifie qu'au travers d'un travail archéologique, on réalise un processus de documentation des vestiges laissés par un artiste dans son atelier. Ses objets et ses œuvres d'art étaient cartographiés, et ensuite, cet environnement était déplacé et mis en scène dans la salle d'exposition. L'intérêt manifesté par divers chercheurs, comme les archéologues, les historiens de l'art, les muséologues, les curateurs et les pédagogues, révèle que pour étudier l'art, il est aussi nécessaire de comprendre l'espace social et culturel où il est produit. Dans deux exemples qu'analyse l'auteur, sur Francis Bacon et sur Constantin Brâncuși, les visiteurs observent l'atelier au travers d'une vitre, et ce choix curatorial aspire à la préservation d'une prétendue authenticité de l'atelier associée à l'image de génialité de l'artiste.

La seconde ligne d'interprétation se réfère au travail de l'artiste dans le musée, et il suggère le terme de « *Studio Installations* » afin d'expliquer les procédures des musées et des artistes. Selon Jon Wood (2005), l'artiste sélectionne des éléments matériels, visuels et sonores qui peuvent fournir des pistes pour que le visiteur ressente les indices de la présence de l'atelier dans le musée. Dans ce cas, l'artiste est le sujet contemporain et politique qui élabore consciemment une forme d'autoportrait de son processus de travail au travers de l'élaboration d'installations. Selon Azevedo (2014), les visiteurs sont introduits physiquement et symboliquement dans la dynamique de l'atelier, en étant transportés par l'expérience qu'offrent les mécanismes et les dispositifs créés par les artistes. Pour expliciter ce processus, Jon Wood décrit l'exemple de Bruce Nauman et de son œuvre *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, réalisée en 2000, qui montre au travers de filmages avec une caméra infrarouge, des mouvements de souris dans son atelier de Galisteo dans le Nouveau-Mexique. Ce travail a été présenté dans l'exposition en mixant la bande sonore des activités nocturnes de l'atelier et les vidéos.

Pour Tereza Azevedo (2014), il est fondamental d'inclure une ligne d'analyse supplémentaire pour comprendre la présence de l'atelier d'artiste dans le musée. Selon elle, nous devons être attentifs à la potentialité de la mobilité des artistes dans la contemporanéité. De cette manière, on a un atelier en mouvement constant, provoqué par les résidences artistiques et leurs invitations pour les projets en *site-specific*, où l'artiste produit une œuvre spécialement pour ce lieu et où l'œuvre doit dialoguer avec l'espace et son environnement. Dans ce cas, le plus important n'est pas le résultat final comme œuvre prête, mais le processus expérimental de la propre création artistique, au cours duquel l'expérience d'art, en tant que possibilité de dialogue et d'échange, produit cet atelier en mouvement.

À partir de cette notion d'atelier d'artiste comme espace d'expérimentation au sein du musée et de lieu en mouvement que présente Tereza Azevedo, nous proposons l'exemple de l'artiste Fernando Peres, de la ville de Recife au Pernambouc. Selon cet artiste, il « vit au musée²⁷¹ ». Il effectue le transfert des choses de sa maison/bar au musée qui le reçoit. Il transporte avec lui ses matériaux, ses objets, ses dessins et ses agendas afin de travailler

²⁷¹ Au cours de cette thèse, j'ai pu dialoguer avec des artistes au travers du système de communication du réseau social en ligne du Facebook. Avec Fernando Peres, nous avons pu nous entretenir, le 24 avril 2015, à propos de son expérience artistique et de sa relation avec les ateliers. À cette occasion, cet artiste nous a envoyé des reproductions numérisées d'extraits de journaux, de pages de ses agendas, parmi d'autres documents.

opiniâtement à toutes les étapes du processus de montage de l'exposition. Diego Peres décide où les objets seront mis, comment les organiser et dans quels présentoirs ses objets seront disposés. Au cours de la durée de l'exposition, l'artiste dort au musée et réalise ses déplacements avec sa mobylette – objet qui fait aussi partie de sa collection personnelle. En outre de négocier l'autorisation pour dormir dans l'institution, Diego Peres avance l'argument que son atelier/maison est aussi un bar, et qu'au moins le jour du vernissage, la présence de boissons alcoolisées doit être considérée comme faisant partie de l'œuvre d'art. En 2001, avec l'exposition « *Não pense muito* » (« Ne pense pas trop »), Fernando Peres réalise sa première expérience de transfert du *Lesbian Bar* à l'Institut d'art contemporain (IAC) du Centre culturel Benfica, espace dédié aux arts au sein de l'université fédérale du Pernambouc. Avant de recevoir le nom de *Lesbian Bar*, son atelier s'appelait *A menor casa de Olinda* (La plus petite maison d'Olinda). Dans ce travail de transfert au musée, Diego Peres réunit des références documentaires sur sa vie ; ses papiers, des extraits de journaux et des photographies. Il numérise toutes ses archives, pour ensuite pouvoir détruire une grande partie de ce qu'il a amené à l'exposition. Dans l'article de journal qui présente sa participation au 47^{ème} Salon du Pernambouc, avec une exposition au musée d'art contemporain (MAC), il est dit que l'intention de ce travail est de « faire en sorte que le public se sente dans la tête de l'artiste.²⁷² »

Nous allons mettre en exergue deux expériences au Brésil en relation avec l'intégration de l'atelier d'artiste au sein du musée : l'atelier « *Engenho de Dentro* » (« L'*engenho* du dedans ») et le projet « *Domingos de Criação* » (« Dimanches de création »). Ces deux expériences sont singulières en ce qui concerne le développement de l'art brésilien. Elles peuvent nous convier à réfléchir à la notion étendue de l'atelier, en partant d'une perspective d'une écriture de l'histoire de l'art qui porte sur la construction des processus curatoriaux dans la contemporanéité. En ce qui concerne notre préoccupation à propos des modes de faire collaboratifs, ces deux expériences sont le résultat de rencontres entre des personnes désireuses de construire de nouvelles possibilités pour la vie au monde, et qui ont convoqué l'expérience avec l'art pour faire la médiation de ces rencontres.

²⁷² J. Cavani, « Peres mistura vida e obra em sua estreia no circuitão », *Diário de Pernambuco*, non daté. Archives particulières de l'artiste Fernando Peres.

7.1 L'ATELIER « ENGENHO DE DENTRO » ET LE MUSÉE D'IMAGES DE L'INCONSCIENT

Cet atelier a été choisi pour composer ces temps d'ateliers, car il a été un important espace de création dans la ville de Rio de Janeiro, promoteur de la réunion de différents personnages des mondes de l'art, acteurs qui proposaient des contributions structurantes pour ce que l'on appelle le mouvement concrétiste brésilien. Selon Glauca Villas Boas (2008), l'expérience développée au sein de l'atelier « *Engenho de Dentro* » a provoqué des changements radicaux dans les modes de penser et de faire de l'art moderne au Brésil à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Pour cette auteure, il ne serait pas possible d'élaborer un récit de l'histoire du mouvement concrétiste sans y inclure les événements qui ont eu lieu autour de cet atelier, qui à l'époque était animé par l'artiste Almir Mavignier. L'atelier est né de la rencontre entre l'artiste Almir Mavignier et la psychiatre Nise da Silveira. L'artiste travaillait au sein de l'hôpital Pedro II, où Nise da Silveira était responsable de la thérapie occupationnelle. De cette rencontre a surgi l'opportunité de créer un atelier de peinture au sein du centre psychiatrique national Pedro II dans la ville de Rio de Janeiro, le 9 septembre 1946. Glauca Villas Boas souligne le changement en relation aux pratiques artistiques, provoquant un éloignement avec les préoccupations liées à la « figure » qui prétendait représenter le Brésil ou la nation brésilienne. Selon cette auteure, il était plus important pour les artistes concrétistes de mener des recherches sur les couleurs, les formes, les lignes et les points, que de chercher à illustrer de possibles symboles de la brésilianité. Glauca Villas Boas présente son argumentaire sur l'influence de cet atelier dans l'art moderne brésilien (2008, p. 198) :

Dans ce travail, je soutiens que ce changement programmatique du modernisme brésilien n'a pas été déterminé par l'influence de mouvements d'avant-garde nationaux ou internationaux, mais qu'il est le résultat d'un ensemble de pratiques et de relations sociales qui s'opposaient à l'académisme et au modernisme figuratif. Mon objectif est donc de comprendre l'apparition du concrétisme dans la ville de Rio de Janeiro, au travers de l'étude de l'atelier « *Engenho de Dentro* » qui a réuni des artistes, des critiques d'art, des médecins et des patients du Centre psychiatrique national Pedro II, entre les années 1946 et 1951. L'expérience *sui generis* de l'atelier a déplacé l'axe de la critique d'art des milieux académiques, officiels et littéraires, vers les milieux thérapeutiques, scientifiques et journalistiques, faisant de la relation

entre l'art et la folie, le centre du débat sur le processus créatif et sur la formation de l'artiste. En outre, il a favorisé la conversion de jeunes artistes plasticiens de l'art figuratif à l'art concret, redéfinissant son rôle et rendant possible le choix entre rejoindre ou abandonner la mission de peindre les « portraits du Brésil ». Finalement, l'histoire de l'atelier « *Engenho de Dentro* » conduit à remettre en question les marques conventionnelles de l'origine du mouvement concrétiste dans l'axe Rio de Janeiro/São Paulo – généralement attribuées au Prix concédé à Max Bill lors de la I^{ère} Biennale de São Paulo en 1951, ou au manifeste du groupe « *Ruptura* » de São Paulo en 1952 –, en rattachant le concrétisme aux relations de Mario Pedrosa, Almir Mavignier, Abraham Palatnik et Ivan Serpa, entre eux et avec l'art vierge²⁷³.

Pour expliquer les prolongements des actions développées par cet atelier, Glauca Villas Boas a étudié la manière dont il fonctionnait et quelles étaient les relations d'Almir Mavignier dans les mondes de l'art, au-delà du centre psychiatrique. Si Nise da Silveira s'intéressait aux résultats thérapeutiques que procuraient les ateliers réalisés dans le centre d'occupation thérapeutique, Almir Mavignier était intéressé par la découverte d'artistes. Et comment était-il possible pour cet artiste, apprenti d'Árpád Szenes (1887-1985), de trouver d'autres artistes ? Selon Glauca Villas Boas, Almir Mavignier a développé une méthode de travail, et à partir de cette dernière, il a compris comment il devait procéder en fonction du profil de chaque patient. En outre, il a développé une écoute sensible au service de la quête de la découverte d'artistes, et il réalisait, de manière intuitive, la sélection de ses futurs « collègues » d'atelier. Il était aussi préparé pour recevoir ceux qui venaient spontanément ou pour aller chercher les personnes qui étaient reconnues comme talentueuses par les fonctionnaires de l'hôpital qui le tenaient au courant. Telle a été la répercussion de son travail au sein du centre psychiatrique. Almir Mavignier nommait les patients de l'hôpital de « collègues ». Cela aurait été sa manière d'exprimer sa volonté de trouver des artistes, ou peut-être, c'était dû simplement à l'appréhension de dire qu'il travaillait dans un hôpital avec ceux que l'on nomme de « fous » (Silva, 2006, p. 39). En peu de temps, Emygdio de Barros, Isaac Liberato, Raphael Domingues, Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Arthur Amora, Lucio e Fernando

²⁷³ Traduit par nos soins.

Diniz commencèrent à participer des activités de peinture, de dessin et de modelage proposées par cet atelier.

Dans son article, Glaucia Villas Boas met en avant l'attention de l'artiste et les savoirs qu'il met à disposition pour créer l'atelier, monter la structure, sélectionner le matériel de dessin et de peinture, les chevalets, organiser spatialement la salle, et surtout, pour enseigner aux usagers comment manipuler cet ensemble de matériels de forme autonome. Pour l'artiste, qui était en train de construire une méthode et une conception pour l'enseignement de l'art, il était fondamental que ces élèves produisent à partir de leurs propres références, que leurs influences soient leurs propres expériences, leurs propres souvenirs, sans l'interférence de revues, de catalogues et de livres d'art. Il était important de garantir une ambiance propice à la production qui corresponde à l'entendement d'Almir Mavignier sur l'art, mais surtout, que soient respectées les orientations de la chercheuse Nise da Silveira. Almir Mavignier, en tant qu'artiste et « éducateur », expérimentait les orientations de la psychiatre, mais il a aussi perçu subtilement quelles étaient les possibilités d'intervenir dans la production des artistes, sans « réprimer » une possible expression de l'inconscient. Avec Emydio de Barros, Almir Mavignier a appris à apporter de nouvelles toiles, plus grandes, afin qu'il puisse de lui-même comprendre le moment d'arrêter et de commencer un autre dessin. Avec Raphael Domingues, cela a été différent. Almir Mavignier a compris que ce dernier produisait à partir de suggestions visuelles et de questions ouvertes du type : « Qu'est-ce que tu vois ? » À partir de là, Raphael Domingues était capable de dessiner au-delà des figures stéréotypées. Cet apprentissage, modelé par Almir Mavignier à partir de son observation du travail de Raphael Domingues, a contribué à la création du concept d'« affect catalyseur », élaboré par Nise da Silveira. Selon elle, c'est justement la capacité de créer, de faire « des liens entre notre monde et celui des schizophrènes. »

Pour comprendre cette fonction étendue de l'atelier et de ses relations avec le musée, nous allons continuer notre récit à partir de l'article de Glaucia Villas Boas, car il possède la qualité descriptive que nous cherchons pour penser l'atelier d'artiste comme faisant partie d'un processus curatorial collaboratif. Un processus qui est rendu possible par la participation de différents coopérateurs des réseaux des mondes de l'art. Almir Mavignier travaillait comme « éducateur »²⁷⁴ de l'atelier, de trois heures du matin jusqu'à trois

²⁷⁴ Glaucia Villa Boas, nomme sa fonction, à cette époque, de moniteur. J'ai choisi de la nommer d'« éducateur » pour situer son expérience dans le débat contemporain au Brésil, à partir des forums réalisés

heures de l'après-midi. Il peignait lui-même après cet horaire. Certains des artistes préféraient cet horaire ultérieur, car ils n'aimaient pas, ou ne pouvaient simplement pas partager l'espace collectif fréquenté par de nombreuses personnes. Une des qualités mise en exergue par les travailleurs du centre d'occupation thérapeutique était l'attention d'Almir Mavignier envers les participants des activités. Son abnégation à enseigner à l'artiste qu'il était nécessaire de conclure un travail, de changer de support, a été importante pour garantir aussi la constitution de collections, et principalement, de garantir la possibilité de socialiser la production créative réalisée par ce nouvel artiste :

Au travers de la mémoire de l'atelier, se répète la persévérance du moniteur à enseigner à terminer un travail. Emygdio peignait une image par-dessus l'autre. Il a mis du temps à comprendre lorsqu'une toile était prête, jusqu'à ce que l'insistance de Mavignier à lui offrir une autre toile, au moment où il terminait une peinture, l'a amené à s'arrêter de lui-même lorsqu'il finissait un tableau (Villas Boas, 2008, p. 203)²⁷⁵.

Mavignier jouait son rôle d'artiste et cherchait aussi d'autres artistes pour partager avec lui cet espace, entendu aussi comme étant un atelier. Ainsi, nous comprenons que pour lui, l'atelier « *Engenho de Dentro* » a aussi été son lieu de création. Peut-être que ce sentiment d'appropriation de l'atelier comme étant son lieu d'artiste, et non pas simplement un lieu de travail, a été l'un des éléments fondamentaux qui a permis l'invention du musée d'images de l'inconscient. Mavignier a convié des artistes tels qu'Ivan Serpa et Abraham Palatinik à connaître l'atelier. Et ces deux derniers sont devenus des habitués de l'hôpital. En 1947, un an après l'inauguration de l'atelier, une première exposition a été réalisée en dehors du centre psychiatrique, au sein de la galerie du ministère de l'Éducation et de la Culture, située dans le centre de Rio de Janeiro à cette époque. En tout, ce furent 245 peintures exposées « sous les auspices de l'Association des artistes brésiliens » (Villas Boas, 2008, p. 204). Durant la période de l'exposition, Mavignier était souvent dans la galerie, car il était intéressé par l'observation de la

pour l'écriture du texte de la politique nationale d'éducation muséale au Brésil (PNEM). Au long des années, au Brésil, l'éducateur de musées reçoit diverses dénominations : guide de musée, moniteur de musée, médiateur d'exposition.

²⁷⁵ Traduit par nos soins.

réaction du public. C'est lors de l'une de ces occasions qu'il a connu Mário Pedrosa, qui deviendra un important défenseur des idées de Nise da Silveira (Villas Boas, 2008).

En tant que chercheuse, Nise da Silveira a démontré à divers moments un intérêt à préserver la production issue de cet atelier. Elle savait qu'aucune œuvre ne pourrait être vendue. Selon un témoignage de Mavignier recueilli par le groupe d'étude du musée d'images de l'inconscient, daté de 1989, Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho était extrêmement intéressé par la toile *A Capela do Mayrink (La chapelle de Mayrink)* d'Emydio de Barros. Il demanda alors à Almir Mavignier de servir d'intermédiaire dans la négociation avec Nise da Silveira, qui répondit à Almir : « Ni pour de l'or, ni pour de l'argent, ni pour le sang des braves » (Silva, 2006, p. 61). La compréhension de l'artiste, conjointement à la posture de la chercheuse, a généré des pratiques assez innovatrices pour l'époque, que ce soit pour la psychiatrie ou pour les arts. Par exemple, le fait de considérer le nom de chacun des patients de l'hôpital, les traitant avec respect, les retirant de l'anonymat et en les insérant dans les mondes de l'art, a provoqué de nombreuses polémiques, et en même temps de nouveaux mouvements parmi les artistes, comme c'est le cas de ce que l'on appelle le concrétisme brésilien. La conscience de l'importance de ce travail pour la recherche en psychiatrie a incité Nise da Silveira à considérer les œuvres d'art comme des documents de recherche, qui devaient être organisés, décrits, systématisés, observés et gardés. De cette rencontre des artistes avec la chercheuse et tous les employés de l'hôpital, est né le musée d'images de l'inconscient. Un musée qui est né d'un processus curatorial collaboratif, attesté par les différents acteurs qui commencèrent à coopérer avec cette idée osée et différente.

7.2 LES DIMANCHES DE CRÉATION AU MAM/RJ

Au cours de l'un des entretiens concédé par Frederico Morais pour le film documentaire *Domingo com Frederico Morais (Dimanche avec Frederico Morais)*, il nous livre un peu de son anxiété face à la signification du dimanche à l'époque de son travail au sein du musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM/RJ). Il se demandait : « - Qu'est-ce que le dimanche ? » À l'époque, il cherchait à développer une idée de loisirs pour le dimanche qui puisse être une possibilité différente du football, par exemple. Pour ce critique d'art, le dimanche pouvait aussi être une possibilité d'inventer le quotidien et le paysage de la ville. Frederico Morais était professeur au

sein du MAM/RJ au moment où ces interrogations commencent à faire partie du processus d'élaboration de ses cours, éléments de la programmation du musée. Dans cette expérience des « *Domingos de criação* » (« Dimanches de création »), les rôles des acteurs ont été mis en suspens : Quel serait le rôle des visiteurs du musée, du curateur, du critique d'art, du professeur, des adultes, des enfants, des passants, des étudiants, du directeur ? Le MAM/RJ, dans l'entendement de Frederico Morais, incorporait le parc du Flamengo comme partie de sa structure. Ce n'était pas seulement son entour ou une annexe, c'était le propre lieu du musée, la place ou le parc en tant qu'espaces mis à disposition et occupés pour vivre l'expérience muséale.

Frederico Morais commence sa carrière en tant que journaliste, écrivant des critiques d'art et réalisant des entretiens auprès d'artistes. Il organise sa première exposition à Belo Horizonte, capitale de l'État du Minas Gerais. Il raconte toujours comment le thème du « critique créateur » a commencé à prendre forme dans son travail, justement à l'occasion du montage de l'exposition « *Vanguarda Brasileira* » (« Avant-garde brésilienne »)²⁷⁶. Dans ses mots, cette exposition a signifié « un moment d'inflexion et d'accélération » dans son « activité en tant que critique d'art ». Un événement non prévu a eu lieu, et l'artiste Hélio Oiticica (1937-1980) n'a pas pu comparaître à l'exposition et ne pouvait pas envoyer ses travaux. Frederico Morais et les artistes Rubens Gerchman (1942-2008) et Antônio Dias (né en 1944) ont repris le concept d'« appropriation » d'Hélio Oiticica, et ont recréé les *Bólides* (*Bolides*). Ils ont acheté des œufs et du gravier pour les transformer en matériel pour un happening durant le vernissage, événement considéré à l'époque comme un acte politique contre le régime militaire et civil. C'est à ce moment que Frederico Morais a commencé son ingénieuse formulation sur l'acte créateur dans la critique d'art, conception qui sera aussi considérée comme faisant partie de la construction du profil professionnel du curateur au Brésil (Tejo, 2013). Cette exposition a été ses adieux à Belo Horizonte et son entrée dans les mondes de l'art dit national. Cette notion sera présente dans les diverses actions pensées par Frederico Morais au MAM/RJ, y compris dans les « Dimanches de création », où la relation entre les oppositions établies entre travail et loisirs, fin de semaine et semaine, est présente dans l'élaboration du propre concept de musée, dans sa pratique muséologique, dans les complexes significations de

²⁷⁶ Cette exposition est organisée en 1966. Selon Frederico Morais, il considère que cette exposition était plus proche d'une avant-garde *carioca* (« *Carioca* » est le terme par lequel sont désignées les personnes originaires de la ville de Rio de Janeiro).

l'appropriation et de la création présentes dans sa notion de bien commun, et donc de patrimoine culturel.

Dans un entretien réalisé par Maria Helena Andrés en février de l'année 2013, Frederico Morais présente rapidement ses notions d'éducation muséale, de pratiques muséologiques, d'enseignement de l'art et d'atelier. On peut noter comment ces notions sont traversées par son idée que tous les êtres humains sont par excellence créatifs, par nature, et que c'est seulement dans des situations de répression éducationnelle, politique et/ou familiale, quand leur droit à la créativité leur est nié, que l'on a plus de reproducteurs que de créateurs. Pour ce critique d'art, le musée ou l'école, ou encore les deux ensemble, devraient stimuler le processus de la fabrique plutôt que de la consommation de l'art. Leurs activités devraient être préparées pour faire opérer le potentiel créatif de chaque être humain. Selon Frederico Morais, ce seraient les fondements et les présuppositions de l'idée pour les « Dimanches de création ». Voyons comment ces principes sont en relation avec les notions qu'il présente :

Depuis 1969, je développais au MAM une série de pratiques éducatives et « muséologiques » qui avaient pour base deux principes : plus qu'un édifice ou un espace délimité, plus qu'un dépôt de collections, le musée d'art est aujourd'hui un programmeur d'activités qui peuvent être étendues à toute la ville, et l'enseignement de l'art ne se base plus sur l'apprentissage de techniques spécifiques qui vieillissent rapidement. La notion d'atelier s'étend, passant à être n'importe quel endroit de la ville où sont réunis des professeurs et des élèves, et la technique qui doit être développée dans la réalisation des travaux est celle adéquate aux matériaux et locaux disponibles sur le moment. N'importe quel matériel, y compris les déchets industriels et ménagers, peut être travaillé esthétiquement. Comme professeur d'histoire de l'art, j'emmenais mes étudiants sur les marchés et dans les supermarchés pour qu'ils comprennent de meilleure manière le pop art. Ou l'on parcourait des aires industrielles en bus pour contempler des usines à gaz, des silos ou d'autres structures industrielles pour ensuite les confronter avec l'art minimal. Ou encore, nous louions des tracteurs et des pelleteuses pour faire des perforations ou d'autres interventions dans les sables blancs d'une zone encore inhabitée,

lorsque le thème en discussion était le *land art* et ses implications métaphysiques (Andrés, 2013, p. 253)²⁷⁷.

En 1971, six dimanches ont été organisés dans le parc du Flamengo basés sur la conception de Frederico Morais, valorisant plus la pratique que la consommation. Six thèmes ont été choisis en fonction du potentiel créatif suggéré par chaque type de matériel proposé : « *Um domingo de Papel* » (« Un dimanche de papier »), « *O Tecido do Domingo* » (« Le textile du dimanche »), « *O Domingo por um Fio* » (« Le dimanche par un fil »), « *Domingo Terra a Terra* » (« Dimanche terre-à-terre »), « *O Som do Domingo* » (« Le son du dimanche ») et « *O Corpo a Corpo do Domingo* » (« Le corps-à-corps du dimanche »). Afin de réaliser les activités, le MAM/RJ a sollicité auprès d'entreprises, d'industries et/ou de fabriques, la donation et le transport des différents matériaux pour qu'ils puissent être mis à disposition des personnes qui venaient au parc du Flamengo le dimanche : bobines de papier, chutes de textile, sable, gravier, parmi d'autres ressources qui ont été offertes pour la création libre. Il y avait un soin particulier vis-à-vis de chacun des matériaux, en fonction des études réalisées sur la situation de création, sur les possibilités et les limites de négociations avec les structures du musée et du parc, ainsi que vis-à-vis des critères et des objectifs du projet. Les organisateurs s'étaient engagés à effectuer de manière rapide le nettoyage de cette aire externe du MAM/RJ dès la fin de la journée.

Mário de Andrade affirmait, dans son préprojet pour le secrétariat au patrimoine artistique national (SPAN), que le patrimoine était l'ingénieuse capacité des hommes à créer (Chagas, 2006). Frederico Morais, lui, considérait toutes les personnes comme créatives. Dans une entrevue concédée à Gonzalo Aguilar pour la revue *Cronópios* en 2008²⁷⁸, Frederico Morais affirme qu'il désirait rompre avec les hiérarchies entre les différents coopérateurs des mondes de l'art, qu'ils soient artistes, professeurs ou usagers de musée. Il avance aussi qu'il était influencé par le concept « [...] d'exercice expérimental de la liberté » de Mário Pedrosa (Morais, 2008). Il pensait aussi à des solutions qui puissent aider à intégrer le public. En prenant en considération l'idée de l'utilisation de l'espace externe du MAM/RJ, il déployait des propositions qui pouvaient répondre à la nécessité

²⁷⁷ Traduit par nos soins.

²⁷⁸ F. Morais, « O crítico-criador : entrevista concedida a Gonzalo Aguilar », *Revista Cronópios*, 2008. Disponible sur : <http://cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>. (Page consultée le 7/09/2013)

de trouver des liens pour « [...] la relation entre l'art et l'espace public, l'art et la rue, l'art et la vie » (idem.). Nous avons présenté l'exemple des « Dimanches de création » afin de penser quels seraient les rôles de l'atelier au musée, ou encore mieux, comment ont été élaborées les propositions qui pouvaient intégrer une vision d'atelier à une vision de musée.

Ces deux expériences ont eu lieu à Rio de Janeiro. Mais, ce qu'il est important de souligner ici, c'est que les deux incluaient aussi une approche éducative, une manière singulière de comprendre l'enseignement de l'art. Dans les deux cas, on est en dialogue avec des propositions méthodologiques appliquées à des contextes d'atelier qui valorisent la création en adéquation avec son contexte. Cependant, Almir Mavignier ne se considérait pas professeur, éducateur ou encore moniteur. Pour lui, les personnes qui partageaient l'espace de l'atelier étaient ses collègues artistes. Et, dans notre compréhension, Frederico Morais valorisait le potentiel créatif en tant qu'instrument catalyseur des actions collaboratives au musée, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de ce dernier.

Comment comprendre la dimension de la mémoire dans cette expérience des « Dimanches de création » ? Dans quelle mesure a-t-elle généré des œuvres ? A-t-elle enrichi les collections ? En 1968, lorsque ont eu lieu les premiers événements mobilisés par Frederico Morais dans les jardins du MAM/RJ, on trouvait dans le journal *Diário de Notícias*, sponsor de l'événement, une invitation intitulée : « A Arte Moderna é do Povo » (« L'art moderne est du peuple »). À la même époque, une photographie montre Frederico Morais habillé d'un des *Parangolés* d'Hélio Oiticica, intitulé *Guevarcália* en hommage à Che Guevara. *Apocalipopótese* a été le nom inventé pour décrire cette expérience, lui donner un nom, générer des significations, et il peut avoir diverses significations telles que : hypothèse de l'apocalypse, apocalypse apothéotique de l'hypothèse, hypothèse apothéotique de l'apocalypse... Selon Cristiana Tejo (2013), cette photographie représente une des postures du curateur Frederico Morais, un sujet en dialogue avec les artistes et avec les personnes que nous nommons public, faisant l'usage de différents langages, ne se restreignant pas seulement au texte écrit. Être critique était aussi s'approprier le geste créateur, et c'est pour cette raison qu'il s'est paré du *parangolé*, corps-à-corps, devenant, dans la pratique, radicalement ce que ce concept proposait :

Le *parangolé* existait déjà, je l'ai à peine revêtu. Il a toujours mis l'accent sur le double aspect du *parangolé* : le visuel (les couleurs en mouvement qui doivent être vues avec l'expérience) et le toucher (il y a des compartiments internes avec du sable, ce peut être aussi des racines de plantes, un peu de gravier, etc.). Le *parangolé* est tactile et visuel. Quand on le revêt, on a des sensations tactiles en relation avec les *bóviles*. Cela crée plus par les mains que par le visuel dans une relation toute personnelle, disons intime. Et, avec la danse, le *parangolé* prend, surtout, une dimension collective (Tejo, 2013)²⁷⁹.

En muséologie, le concept de *parangolé* dilue la notion de consommation ou de massification de l'art. Il est chargé de la force de la notion d'expérience dans l'art, amenant à la pratique muséologique, le potentiel de la fabrique collective et la démystification du public comme spectateur. Augusto Boal (1999) nomme ce virage d'« art de spectateurs », dans le cas du théâtre. Le patrimoine-*parangolé* se préserve dans la perpétuation de la possibilité de l'expérience en tant que mouvement, que garantit l'acte d'incorporer le *parangolé*, en le faisant devenir art au travers de l'action. Pour que ce soit un *parangolé*, il faut l'utiliser : le revêtir et mettre le corps en mouvement de manière improvisée. C'est penser avec le corps afin de provoquer une visibilité esthétique des couleurs. Il faut sentir et manier le montage, palper les différents matériaux appliqués sur le tissu, et danser au milieu de toutes les personnes présentes. En ce sens, en amenant le *parangolé* pour ce jour dédié à l'art dans le parc, Hélio Oiticica faisait de Frederico Morais, un public activateur de l'œuvre. Ce n'était pas à peine un spectateur à qui était laissé le rôle exclusif de regarder une œuvre, avec distance et égards. Pour être activé, le *parangolé* a besoin de gestes improvisés et créatifs de la part de celui qui l'incorpore, afin qu'il existe comme art, amplifiant la compréhension de l'expérience artistique. Un musée qui est « excitable » comme le suggérait Sérvalo Esmeraldo, et que nous avons analysé dans les temps d'imagination. Ce musée qui est capable de mobiliser les personnes pour qu'elles soient présentes en tant que collaborateurs des processus curatoriaux, de stimuler les souvenirs et de produire des mémoires collectives.

²⁷⁹ Traduit par nos soins.

7.3 LES ESPACES D'ATELIERS INVENTÉS AU MAUC

Les espaces d'atelier au MAUC ont eux aussi été singuliers. Bien que nous ayons choisi initialement deux exemples issus de la ville de Rio de Janeiro, d'autres lieux au Brésil créaient des espaces étendus pour la création, bien que peut-être moins institutionnalisés que celui du MAM/RJ, et avec des caractéristiques plus autonomes, pensés et organisés par les propres artistes²⁸⁰. Ce n'est pas le cas du MAUC, ou plutôt, de l'expérience qui nous conduit jusqu'à ces questions au sujet des rôles de l'atelier au musée. C'est la présence de l'artiste Chico da Silva, qui a travaillé durant trois années au sein de l'institution, qui est le motif principal de l'élaboration de nos questions initiales : Le MAUC aurait-il aussi été généré au travers d'une résidence artistique ? S'agit-il d'un atelier d'artiste dans le musée d'art ? Comment nommer la présence de Francisco da Silva au musée ?

Chico da Silva travaillait dans les installations du « futur » MAUC avant même sa date d'inauguration, en juin de l'année 1961. En tout, il y est resté trois années, de 1959 à 1961. Bien que le modèle d'atelier ne soit pas le même, l'artiste de la plage et les « collègues » d'Almir Mavignier sont très proches lorsque l'on observe leurs travaux en ayant comme angle d'approche et comme référentiel les débats développés par l'histoire de l'art, principalement lorsqu'il est fait l'usage du jargon « art primitif » ou « art naïf » et de nombreux autres stéréotypes manipulés par la vision de la culture occidentale. Seraient-ils les « autres » de l'art ? Seraient-ils ceux qui sont en dehors de la ligne chronologique évolutive de l'art ? Sally Price avance quelques arguments qui expliquent certaines des raisons des difficultés de classification en histoire de l'art de travaux comme ceux de Chico da Silva. Selon elle :

[...] une des caractéristiques les plus marquantes de cet art consiste en cette résistance obstinée à ne pas pouvoir être classifié dans la périodisation historique conventionnelle. Et pas seulement, ces recoins rebelles de la production artistique ne se plient pas non plus à une classification géographique. Ils ne sont pas considérés comme faisant partie de l'art « occidental », et cependant apparaissent sur l'intégralité de l'hémisphère occidental, depuis les régions les plus septentrionales de l'Amérique du Nord,

²⁸⁰ Les recherches de Joana D'Arc Sousa Lima (2014) et de Flávio Weinstein Teixeira (2007) sur les mouvements artistiques et leurs expérimentations au cours du XX^{ème} siècle dans la ville de Recife dans l'État du Pernambouc, peuvent être considérées comme des exemples de cette scène autonome de l'art brésilien, y compris de l'organisation d'ateliers collectifs, en dehors de l'axe Rio de Janeiro/São Paulo.

en passant par les États-Unis, l'Amérique centrale et les Caraïbes, traversant toute l'Amérique du Sud jusqu'à son ultime frontière. Ils ne sont pas non plus considérés comme art « oriental », bien qu'ils apparaissent sur l'ensemble du Pacifique, des Philippines, en passant par la Nouvelle-Guinée, jusqu'à la Nouvelle-Zélande et l'Australie. En terme de catégories historiques, ils sont encore plus désobéissants, et la confusion qu'ils causent peut s'observer dans presque toutes les tentatives faites jusqu'à maintenant de leur trouver un espace dans l'histoire de l'art mondial (Price, 1996, p. 205-206)²⁸¹.

Au-delà des questions en relation au travail de classification dans la périodisation et la géographie mondiale, l'approche conceptuelle prédominante, selon Sally Price (1996), est chargée de définitions préétablies qui déterminent qu'il n'y a pas de transformation artistique dans la tradition, ni de pensée critique, évaluative ou esthétique articulée, ou encore que tous les arts dits primitifs sont de caractère symbolique, sans usage décoratif ou ludique, étant toujours strictement liés aux rituels sacrés. Si l'on prend en compte ces principes, le débat au sujet du public et du potentiel créatif de tous, comme l'affirmait Frederico Morais, est un thème extrêmement controversé dans ce cas. Le rôle du public dans la production artistique et la nécessité de l'affirmation de paternité des œuvres d'art s'opposent aux possibilités de participation, et rompent avec l'idée que nous sommes tous créatifs. Cette polémique met aussi en question l'extrême valorisation de la qualité d'auteur, de la rareté et de la génialité de l'artiste. Toutes ces questions sont mises en avant lorsque Chico da Silva organise un atelier dans le quartier Pirambu, afin d'enseigner à d'autres personnes à peindre ses tableaux. Cette initiative a été nommée par Roberto Galvão (1985) d'École de Pirambu.

En 1959, Jean-Pierre Chabloz demande une salle au président de l'université, afin de recevoir Chico da Silva. C'est à ce moment que la toute récente université fédérale du Ceará fait son premier pas vers la création du musée d'art de cette université. Chico da Silva vivait dans le quartier qui est connu aujourd'hui sous le nom de Pirambu et peignait un mur dans l'ancienne plage Formosa lorsqu'il a été aperçu par l'artiste suisse Jean-Pierre Chabloz. L'artiste suisse voit en lui un potentiel artiste « indien ». Ils se rencontrent à d'autres reprises chez Jean-Pierre Chabloz, qui l'encourage à peindre en aquarelle, dans

²⁸¹ Traduit par nos soins.

le but de faire naître l'artiste « primitif ». Jean-Pierre Chabloz s'émerveille avec l'univers pictural de Chico da Silva, et le qualifie de « réinvention de la peinture », puis décide de promouvoir l'artiste « primitif » et « naïf », « Indien urbain » du Ceará ou encore « artiste de la plage »²⁸². Il s'est dédié à écrire des textes de critique d'art et d'organiser des expositions au Brésil et en Suisse, notamment dans sa ville Lausanne. Au travers de ces actions, Jean-Pierre Chabloz a cherché à construire la reconnaissance et l'insertion de Chico da Silva dans les mondes de l'art. Jean-Pierre Chabloz a été l'ambassadeur des artistes du Ceará, en accord avec la qualification que nous avons attribuée à son imagination muséale dans les temps d'imagination.

Quelques photographies qui illustrent le séjour de l'« artiste de la plage » au musée ont été préservées. D'autres photographies ont été archivées dans les pages des revues et des journaux qui ont publié des informations sur Chico da Silva. Nous avons choisi une photographie emblématique, sur laquelle l'artiste fait une performance et met en scène le moment de la *découverte* du point de vue du *découvreur* (Oliveira, 2010). Il dessine un oiseau fantastique sur le mur pendant que des enfants l'observent sur la plage. Cette photographie a été publiée dans le numéro 36 de la revue *L'Illustrée* du 5 septembre 1967, sur les pages 20 et 21²⁸³. Elle était accompagnée de la légende suivante : « à la craie et au charbon, Francisco Silva ornaît d'oiseaux étranges les murs des maisons de pêcheurs sous l'œil attentif des enfants. » Cette photographie est une preuve en faveur de son témoignage, un document pour valider sa recherche d'un art pur et sans influences étrangères, en accord avec la compréhension des étapes évolutives de l'art par Jean-Pierre Chabloz. Pour Jean-Pierre Chabloz, le Brésil avait sauté des étapes importantes de l'histoire de l'art, et il était nécessaire de trouver un geste artistique qui puisse représenter une origine pour l'art brésilien. En dessinant sur le mur, Chico da Silva inaugurait par ce geste sa volonté de forger un mythe d'origine pour l'art brésilien, qui s'opposait aux influences dites néoclassiques de la mission artistique française.

La manière dont Chico da Silva a été choisi pour réaliser ses travaux de peinture au sein du MAUC durant trois années n'a pas été faite au travers de la participation collective, encore moins au travers d'une compréhension de l'existence d'un potentiel créatif de n'importe quelle personne. L'instrument de ce processus curatoriale n'a pas été un geste

²⁸² Voir l'article de Jean-Pierre Chabloz au sujet de Chico da Silva dans la revue *L'illustrée*, n° 36, du 5 septembre 1967. Chico da Silva se serait présenté comme « artiste de la plage ».

²⁸³ J. P. Chabloz, *op. Cit.*, 1967. Archives du MAUC, fichier « Chico da Silva ».

collaboratif, mais un geste de *découvreur*. Tout comme Jean-Pierre Chabloz, Almir Mavignier (à Rio de Janeiro) a aussi été un *découvreur* d'artistes, avec lesquels il partageait l'atelier. Deux autres photographies sont mises en avant sur le site web du MAUC²⁸⁴. Sur la première, on peut voir Antônio Martins Filho observer Chico da Silva en train de peindre une toile sur une table dans une salle. Sur la seconde photographie, Antônio Bandeira est debout, aux côtés de Chico da Silva qui porte un de ses tableaux dans le jardin de l'université²⁸⁵. Sur les deux photographies, Chico da Silva est placé sous le regard attentif et curieux de deux personnages qui peuvent être considérés comme des autorités locales. Avec cet acte, les deux approuvent la peinture de l'« artiste de la plage ».

Durant quelques années, Chico da Silva a reçu un appui matériel pour l'exécution de sa peinture, et tous les tableaux qu'il a produits dans ce contexte font partie de la collection « Chico da Silva » du MAUC. L'inventaire compte 39 tableaux en tout. Comme ces peintures ont été exécutées dans les dépendances du futur musée, ces pièces sont considérées comme authentiques, par rapport aux polémiques causées par l'École du Pirambu. Chico da Silva a transmis sa manière de faire de la peinture à quelques personnes, augmentant la capacité de production de ses toiles. Son geste n'a pas satisfait ses coopérateurs, car il rompait avec les règles de l'authenticité, établies et négociées au sein des mondes de l'art. Dans la vision occidentale de comment doit être l'organisation de la chaîne productive de l'art, il n'y avait pas d'espace pour la transformation de la fabrique artistique capable de sortir du contrôle de ceux qui détiennent le monopole du savoir de l'histoire de l'art. Une lecture occidentale de l'expérience artistique a identifié dans le geste de Chico da Silva, une rupture du *devenir* naïf de l'artiste, et dans ce contexte, il ne pouvait pas être classifié de la même manière que les activités des « Dimanches de création » du MAM/RJ.

Cette vision linéaire de l'art, qui défend les étapes de l'évolution artistique, vision que partageait Jean-Pierre Chabloz (Oliveira, 2010), ne permettait pas que le travail de Chico da Silva, développé dans sa maison par des personnes de sa famille et des amis, puisse instaurer un autre potentiel pour la fabrique artistique, bien loin des attentes

²⁸⁴ Ces photographies ont été publiées sur le site web du musée, dans la liste des collections, collection « Chico da Silva », page internet « Francisco da Silva à l'UFC ». Disponible sur : www.mauc.ufc.br. (Page consultée le 22/04/2013)

²⁸⁵ C'est un exemple de la manière dont l'université a été attentive au fait de constituer des archives photographiques afin d'enregistrer divers moments du musée qui allait être créé. Dès ses débuts, la mémoire du MAUC a été constituée. Nous considérons que c'est à ce moment, conjointement à la collection de Chico da Silva, qu'a commencée la formation d'une collection photographique du MAUC.

alimentées par Jean-Pierre Chabloz, ainsi que par les galeristes et certains critiques. Les polémiques causées par les difficultés en relation aux normes établies par les coopérateurs des mondes de l'art, remettent en question les conventions qui visent à garantir la paternité de l'œuvre, qui est seulement validée par la signature de l'artiste. Lorsque le *caboclo*²⁸⁶ « à moitié fou » a été reconnu en tant qu'artiste, sa relation avec sa communauté s'est modifiée, et d'autres personnes se sont engagées dans la production des peintures qui étaient signées ultérieurement par Chico da Silva. En s'appropriant de l'expérience artistique dont le musée a été le médiateur, Chico da Silva, à partir de ses références culturelles, crée un espace partagé de peinture dans sa maison. Pourrions-nous lui donner le nom d'atelier ? Chico da Silva ne faisait pas une performance seulement pour le photographe et pour son *découvreur*, il instaurait, pour lui-même, des modes d'agir et d'exister en tant que peintre.

Certaines questions sur la présence de cette collection produite *dans* et *pour* l'institution muséologique apparaissent. Pouvons-nous dire que ce musée a été généré premièrement comme un espace d'atelier²⁸⁷ ? Cette expérience a-t-elle influencé d'autres projets ? Serait-ce les prémisses d'une nécessité, annoncée par les artistes, de pouvoir compter sur un espace de production et d'exposition dans la ville, qui a rendu possible, plus tard, la création de la Maison Raimundo Cela par le secrétariat à la Culture de l'État du Ceará ? On peut aussi réfléchir au contexte de production de ces pièces artistiques et aux questions portant sur l'altérité, en prenant en considération, par exemple, que la recherche pour élaborer des adjectifs capables de qualifier l'autre doit être considérée du point de vue d'une histoire sociale de l'art. Il est donc nécessaire d'expliquer comment ce thème du primitivisme dans l'art a été élaboré et interprété dans la ville de Fortaleza. Et, à partir de cette compréhension, analyser la manière dont Chico da Silva a été inséré dans le récit muséal. Après tout, dans quelle mesure pouvons-nous comprendre si le rôle de Jean-Pierre Chabloz dans la transmission de ce savoir, a influencé l'approche du MAUC ? Un autre point important consiste à analyser la continuité de la pensée de Jean-Pierre Chabloz dans le discours des expositions : Quelles sont les changements entre la première exposition réalisée en 1961, « *Francisco Silva primitivismo* » (« Francisco Silva

²⁸⁶ Au Brésil, le terme « *caboclo* » désigne une personne métisse de Blanc d'origine européenne et d'Amérindien.

²⁸⁷ Dans un article à propos de l'atelier-musée, Laurier (2006) présente des aspects de l'histoire des ateliers d'artistes et problématise des thématiques contemporaines sur la possibilité d'intervention des artistes au sein du musée, en en faisant un espace de création.

primitiviste »), et la salle d'exposition permanente dédiée à l'artiste, projetée au début du XXI^{ème} siècle ?

On a donc deux personnages centraux dans cette histoire, celui que l'on nomme le *découvreur* et celui que l'on nomme l'*Indien*. Le premier est un Suisse, venu d'Europe pour travailler dans la ville de Fortaleza au Brésil, en tant que dessinateur au service de la SENTA²⁸⁸. Le second est un Brésilien né dans l'État de l'Acre, qui travaillait à Fortaleza comme prestataire de petits services. L'Européen découvre l'Indien brésilien vu comme un réinventeur de la peinture, et le nomme primitif. Jean-Pierre Chabloz a eu des difficultés pour qualifier Chico da Silva. Son tracé et ses couleurs ne se prêtaient pas aux définitions constituées par l'histoire de l'art. C'était comme si cet Indien urbain était passé par toutes les écoles de l'avant-garde artistique. Comment le définir si tant de stéréotypes l'ont classifié ? Dans son texte écrit pour la revue les *Cahiers d'art*, « Un indien brésilien ré-invente la peinture », Jean-Pierre Chabloz décrit la production de Chico da Silva :

L'irrégularité de la production de Chico da Silva ne l'empêche cependant pas de progresser à vue d'œil. Même en restant fidèle à son univers intérieur et sans altérer aucunement sa vision de poète, Francisco da Silva progresse de découverte en découverte, et conquiert gaillardement une réelle maestria artistique et technique. Agréablement surpris, j'ai goûté à la rare sensation d'assister à une véritable ré-invention de la peinture. Et, chose curieuse et admirable, parmi ses vingt-quatre œuvres que je possède actuellement, on peut distinguer clairement des phases successives et bien marquées : en partant d'un archaïsme bien pur, le peintre de la plage est devenu « classique », puis « baroque », « impressionniste », et finalement « moderne » et même « surréaliste », si j'ai l'audace d'utiliser une telle nomenclature à propos d'un art si spontané, qui n'a jamais cessé de continuer à être, malgré quelques oscillations, essentiellement primitif (Chabloz, 1952).

Dans l'article pour la revue française, Jean-Pierre Chabloz raconte sa rencontre avec l'Indien du Brésil. Il décrit cet événement en détail et se présente comme son médiateur dans les mondes de l'art. En tant que découvreur, Jean-Pierre Chabloz a provoqué une

²⁸⁸ Service spécial de mobilisation de travailleurs pour l'Amazonie.

transformation dans la manière de Chico da Silva de réaliser ses peintures, en passant du support mural des rues de la plage aux toiles et jusqu'au musée. Le MAUC a aussi participé à ce changement de statut, lorsque Chico da Silva a commencé à produire une œuvre d'art, mais un art avec une *essence primitive*. Le terme « primitivisme » est une invention de la modernité. Durant le XX^{ème} siècle, les processus de production de connaissances dans les disciplines de l'histoire coloniale, de la théorie anthropologique et de l'histoire de l'art, ont modifié les jugements en relation aux objets, et en élaborant des interprétations toujours plus proches d'une approche esthétique, rendent possible aux artistes la découverte de ces objets. Ce qui était auparavant nommé comme *objets de curiosité* passent à être revendiqué comme *art primitif*²⁸⁹.

En mars de l'année 2015, lors du séminaire « 80+30 » organisé par les critiques d'art Daniela Name, Marcelo Campos et Ivair Reinaldin au sein du Centre culturel du Banco do Nordeste (CCBNB-Fortaleza), plusieurs questions ont été posées à l'artiste Herbert Rolim. Au cours de cette brève conversation, l'artiste a présenté un peu les espaces de formation et les groupes d'art qui existaient dans les années 1980 à Fortaleza. Premièrement, il a mis en avant l'importance des salons réalisés dans la ville : Salon d'avril, Salon de la Teleceará, Salon de l'Ibeu, Salon du BNB et Salon des nouveaux, qui a accueilli sa première participation publique dans les arts. L'objectif de cet événement organisé au sein du CCBNB était de penser la production des années 1980, trente ans plus tard. Les souvenirs évoqués par Herbert Rolim sont importants pour la composition du scénario de cette réflexion. Selon Herbert Rolim, il n'existait pas d'espaces de formation à Fortaleza dans les années 1980. L'artiste cite la Maison Raimundo Cela et le MAUC, mais souligne que c'est seulement vers la fin des années 1990 que vont surgir des lieux de formation dans la ville. Où se formaient les artistes ? Comment faisaient-ils pour inventer leurs espaces d'apprentissage ? Jusqu'aux années 1980, la plupart d'entre eux continuaient à migrer pour les mêmes motifs que nous avons avancés dans les temps d'exil. Herbert Rolim, lui, décida de voyager pour la ville de Recife, après avoir suivi le cours de lettres au sein de l'université d'État du Ceará (UECE), entre les années 1979 et 1983. Dans sa nouvelle ville, il s'est rapproché des actions qui se déroulaient autour du cours d'art de l'université fédérale du Pernambouc (UFPE), après avoir fait la connaissance des artistes qui participaient du *Formiga sabe que roça come* (La fourmi

²⁸⁹ À propos de l'historicité de la notion de primitivisme dans l'histoire de l'art, pour comprendre comment la notion d'art primitif passe à être nommée d'art premier, on peut consulter l'article de Jean-Luc Aka-Evy, « De l'art primitif à l'art premier », *Cahiers d'études africaines*, n° 155, 1999.

sait que le champ mange)²⁹⁰. Dans les années 1990, lorsqu'il revient à Fortaleza, Herbert Rolim participe avec ce groupe, d'une exposition au MAUC intitulée « *CEM DEPOIS* » (« CENT APRÈS »), en hommage aux cent ans de l'artiste Raimundo Cela (1890-1954).

Herbert Rolim est professeur d'art et chercheur à Fortaleza. Il a écrit au sujet du groupe *Aranha* (2008), et durant ce séminaire, il a décrit les actions du groupe *Aranha* (Araignée) et du groupe *Fratura exposta* (Fracture ouverte). Ce sont deux groupes ayant des perspectives distinctes, mais qui agissaient en toute autonomie, se distanciant des attaches institutionnelles, qui occupaient les rues et les quartiers de la périphérie. À la même époque, le groupe de gravure *TAUAPE* était aussi actif dans la ville et avait pour habitude de se rencontrer au sein de l'atelier de gravure du MAUC. Cet atelier était organisé par l'artiste Eduardo Eloy (né en 1955), de retour d'un séjour d'études au sein du Centre d'arts Calouste Gulbenkian (entre 1976 et 1977) et au sein de l'école du Parque Lage, toutes deux dans la ville de Rio de Janeiro. Avant que l'atelier de gravure et de papier artisanal ne soit accueilli et ne fonctionne de manière régulière à partir de 1988 au sein du MAUC, il a compté sur le soutien du secrétariat à la Culture de l'État du Ceará et fonctionnait au sein de la Maison Raimundo Cela, et a ensuite été transféré dans une salle du Centre artisanal Luísa Távora.

En 1995, Eduardo Eloy, en qualité de professeur de l'atelier de gravure et de papier artisanal du MAUC, a organisé une exposition au sein de l'espace culturel Mauro Mota de la Fondation Joaquim Nabuco dans la ville de Recife, établissant un partenariat entre les deux institutions. Dans le texte de présentation de l'exposition, « *Xilogravura Cearense : Imagem Atual* » (« Xylogravure du Ceará : image actuelle »), l'histoire de la gravure est présentée rapidement, ainsi que le rôle du MAUC vis-à-vis des recherches sur la xylogravure. Le texte informe que l'exposition réunit des artistes qui ont participé activement de l'atelier, élèves et ancien élèves, ainsi que des artistes qui utilisaient l'atelier pour imprimer leurs travaux. L'espace était ouvert à différents usages, à ceux qui voulaient apprendre dans les *workshops* de Francorli, d'Artur Piza et de Carlos Martins, par exemple, ou avec Eduardo Eloy lui-même, et aussi à ceux qui venaient seulement de temps en temps pour utiliser la presse afin d'imprimer leurs travaux. Comment s'est passée cette expérience de groupe ? Comment comprendre l'atelier comme partie de la

²⁹⁰ *Carasparanambuco, Formiga sabe que roça come* et le collectif *Quarta Zona de Arte* sont des groupes artistiques qui ont agi de manière autonome et indépendante dans la ville de Recife à partir des années 1980 (Lima, 2014).

programmation du MAUC ? Quel aura été l'impact de l'atelier en tant que production de mémoire des arts ? Un artiste tel qu'Hélio Rôla (né en 1936)²⁹¹ comprend qu'avoir été membre de l'atelier a été important pour élargir ses mondes de l'art, vu qu'à partir de là, il a été exposer dans d'autres lieux, comme c'est le cas pour l'exposition dans la ville de Recife, et dans des pays comme l'Allemagne et l'Argentine. Sur son site web, Eduardo Eloy a publié un de ses textes, où il explique ce qu'il entend par atelier :

L'atelier est tout. Il est l'urbain des villes ou ce qui est distant d'elles. L'espace physique peut être le hangar, le cahier de notes ou encore l'agenda électronique. Peut-être que c'est une caverne qui nous est si particulière, mais aussi distante. L'atelier ne doit pas être une simple représentation, parce que c'est dans cet environnement que l'impondérable de l'artiste se passe. L'image, la lettre, l'attitude et la réflexion qui passent par lui sont contenues dans chaque acte de l'expérience. C'est ce chemin qui nous amène à divers moments de complexité et d'expériences. Pondérer ou transgresser sont les choix qui s'offrent à chacun de nous pour continuer le chemin²⁹².

L'artiste du groupe *TAUAPE* et du groupe *Aranha* décrit sa notion d'atelier d'artiste dans ce court texte. Nous entendons que pour Eduardo Eloy, l'atelier existe lorsque la possibilité d'expérimentation est suggérée. Cela peut être dans le tissu urbain ou dans un espace clos, cela peut aussi être dans les outils de l'artiste, dans sa capacité de pondérer ou de transgresser. Eduardo Eloy humanise l'artiste en montrant sa capacité de réflexion comme un sujet capable de faire des choix à partir de ses expériences. Et l'art en tant qu'expérience se fait à partir de l'interaction avec l'environnement ; qui permet à l'artiste une intégration avec les choses et la société. Selon Dewey (2008), il existe les expériences incomplètes qui sont associées à la routine et aux activités répétitives, et *une* expérience complète qui atteint son objectif et possède ses propres caractéristiques qui l'individualisent et se suffisent à elles-mêmes, une expérience qui dialogue avec les temporalités qui sont évoquées par l'interaction. Cette intégration peut être harmonieuse ou conflictuelle, car pour que nous puissions assimiler un thème, nous devons nous immerger afin de pouvoir réunir les énergies qui rendent possible une réaction.

²⁹¹ Hélio Rôla a répondu à quelques-unes de mes questions par message au travers du système de communication du réseau social en ligne Facebook, le 19 septembre 2012 et le 11 mai 2015.

²⁹² Disponible sur : <http://www.eduardoeloy.art.br/o-artista/atelier/>. (Page consultée le 2/10/2013)

La rencontre du connu et de l'inconnu ne se limite pas à un simple agencement de forces : elle est une re-création dans laquelle l'impulsion présente acquiert forme et solidité tandis que le matériau ancien, qui était « en réserve », est littéralement régénéré et gagne une vie et une âme nouvelle en devant affronter une nouvelle situation (Dewey, 2008, p. 119).

Ce serait ce double changement qui transforme une activité en acte d'expression. L'atelier de gravure et de papier artisanal du MAUC proposait le défi de recréer, dans la contemporanéité, les savoir-faire présents dans la tradition de la xylogravure. Avec les papiers artisanaux, il était possible de composer une singularité pour chacune des impressions. Les artistes qui intégraient le groupe *TAUAPE* avaient accès aux collections du musée pour effectuer des recherches, en même temps qu'ils amenaient des réflexions, des problèmes, des images et d'autres méthodes qui prenaient une nouvelle signification dans les gestes hybrides des processus créatifs. La possibilité de vivre une expérience créatrice en groupe, touchant au *faire avec, vivre avec, créer avec*, suggérés par Didi-Huberman (2012), nous évoque l'idée de communauté et donc de construction d'une mémoire en commun. De quelle manière la présence de l'atelier d'artiste au musée peut occuper le lieu activateur de cette mémoire partagée ? Dans le catalogue de l'exposition citée antérieurement, on peut contempler les reproductions des travaux réalisés par les artistes suivants : Alexia Brasil (née en 1969), Ana Costa Lima (née en 1960), Eduardo Eloy (né en 1955), Francisco de Almeida (né en 1962), Francisco Bandeira (né en 1963), Hélio Rôla (né en 1936), Jorge Luiz (né en 1959), Júlio Silveira (né en 1956), Kelson Teles (né en 1961), Nauer Spíndola (né en 1960), Roberto Galvão (né en 1950), Sebastião de Paula (né en 1961) et Sérgio Lima (né en 1946). Parmi ces artistes, Eduardo Eloy et Hélio Rôla sont des membres du groupe *Aranha*, et Jorge Luiz et Kelson Teles sont des membres du groupe *Fratúra Exposta*.

En 1994, le MAUC a dû fermer ses portes de manière alternée afin de réaliser une grande réforme, et comme nous l'avons vu dans les temps d'intrigue, c'est seulement en 1999 que cette réforme s'est terminée. Comme il n'existait pas à Fortaleza un autre espace comme l'atelier de gravure du MAUC, les artistes ont fini par se disperser et ont mis fin aux activités du groupe. Récemment, en 2015, quelques membres vétérans et de nouveaux artistes ont pris la décision de recréer le groupe, avec un nouveau nom, le groupe *Matrix*. Ils ont sollicité l'utilisation de l'atelier du MAUC pour reprendre leurs activités. Après

1999, l'atelier du MAUC a toujours été ouvert aux artistes qui avaient besoin d'un espace pour réaliser leurs travaux, tout comme il réalisait des activités éducatives dédiées aux étudiants de la bourse d'art et aux différents publics externes. Mais, c'est seulement en 2015 qu'un nouveau groupe se configure autour des presses du MAUC, avec les artistes Francisco Bandeira, Nauer Spíndola, Abelardo Brandão, Diego Sann, Túlio Paracampos, Marcelo Silva et Sérgio Lima, considérés comme les « représentants de l'ancienne et de la nouvelle école de gravure du Ceará », comme l'a nommé Leonardo Bezerra, journaliste au *Diário do Nordeste*. Leonardo Bezerra fait aussi référence aux mémoires des membres du groupe avec l'histoire de la propre institution, ou plus encore, il décrit une symbiose entre la trajectoire des artistes et celle du MAUC :

Le musée de l'UFC, par ailleurs, est le lieu avec lequel tous les membres ont une relation spéciale, que ce soit en y étant passé en tant qu'étudiants, professeurs ou même en tant que fondateurs. L'institution a été pionnière dans la valorisation de la gravure populaire, lorsque dès les années 1960, elle a commencé à monter une collection de pièces produites par les artistes de Juazeiro do Norte. [...] Le MAUC a aussi été un environnement effervescent pour une partie des artistes des années 1980. Le lieu était une espèce de centre de résistance de la gravure, à un moment où ce langage perdait de l'espace par rapport à d'autres de ce que l'on appelle l'art contemporain, dans les grandes galeries, principalement de São Paulo et du Rio Grande do Sul, les plus grands consommateurs du genre du pays. En 1994, une réforme a interdit l'accès à l'atelier durant plusieurs mois, et la « diaspora » a été inévitable. Nauer Spíndola affirme que « Ça a été un moment où la gravure a perdu en quantité de collectifs, mais pas en production individuelle. » Ainsi, chaque artiste a continué à travailler et même à recevoir des prix. À nouveau réuni, le groupe d'artistes est optimiste et récolte déjà de bons fruits au travers de l'union des forces (Bezerra, 2015)²⁹³.

Ces trois paragraphes extraits du reportage de Leonardo Bezerra, nous fournissent des indices d'un sentiment d'appartenance au MAUC par les membres du groupe. Certains se sont identifiés comme fondateurs du musée d'art, se présentant comme membres actifs

²⁹³ L. Bezerra, « Representantes da velha e nova guarda da gravura no Ceará », *Diário do Nordeste*, 17/03/2015. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/matrizas-da-gravura-cearense-1.1245613>. (Page consultée le 18/03/2015)

de la fabrique muséologique. Le MAUC est une institution de l'université fédérale du Ceará, et donc rattachée au ministère de l'Éducation. Plus spécifiquement dans les trois premiers temps de cette thèse (d'intrigue, d'exil et d'imagination), nous avons vérifié, au travers de divers témoignages, que certains des acteurs cités confirment que ce musée a connu un travail de fabrication qui a impliqué de nombreuses personnes au long de ses cinquante ans, et surtout durant ses premières années (autour des années 1960). Nombreux ont été les artistes qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à mettre en marche les différentes étapes de la chaîne patrimoniale, apportant à l'organisation de cette institution certaines des caractéristiques typologiques de ce que nous concevons aujourd'hui comme un musée communautaire. Cette vie communautaire n'est pas apparue de manière arbitraire, elle est la conséquence d'une absence de politiques muséologiques au sein de l'université, au sein de l'État national brésilien, qui rendait fragiles les possibilités de réaliser un programme muséologique qui puisse garantir, à long terme, la planification de ses activités, y compris les prévisions budgétaires.

En même temps, nous devons prendre en considération que la force des groupes dans des villes telles que Fortaleza, Natal ou Recife, a été fondamentale pour consolider les actions, articuler les projets, construire des espaces de formation en arts, organiser des expositions et promouvoir le travail de chacun de ses membres. Cette pratique, qui commence à Fortaleza dans les années 1940, avec la Société des arts plastiques du Ceará (SCAP), voire même dès le XIX^{ème} siècle avec les groupes littéraires comme ce fut le cas de la *Padaria Espiritual*, prend une autre dimension avec le MAUC et intègre son processus de formation. Rappelons aussi que le président de l'université, Antônio Martins Filho, était membre du *CLÁ*. De cette manière, le MAUC a été un geste osé, construit au long de ses cinquante années par la force des groupes, par le geste communautaire. Ces caractéristiques, proches d'un musée communautaire, sont les mêmes qui ont provoqué les raisons pour que ce musée soit surnommé de *nid de frelons*.

Ainsi, nous comprenons que le MAUC oscille entre un désir de devenir un musée traditionnel, et en même temps, que les conditions, le contexte et la modalité culturelle de vivre les arts, de faire des réseaux dans les mondes de l'art, le rendent communautaire. Être communautaire ne signifie pas être harmonieux et totalement inclusif. Les notes d'Estrigas dans ses carnets décrivent des témoignages d'artistes mécontents. Par exemple, l'un des entretiens accordés par Mário Baratta révèle un inconfort envers le programme du musée, mettant en question les processus de choix des artistes, et démontrant que son

projet, intitulé « Art Ceará », n'était pas inclus comme l'une des orientations du MAUC (Estrigas, 2004). La démission de Lívio Xavier Júnior de la direction du musée a été différente de celle de Floriano Teixeira : le premier rompt totalement avec l'institution, tandis que le second maintient un dialogue à partir de Bahia, contribuant à l'enrichissement des collections et à l'organisation d'expositions. Ainsi, des groupes d'artistes se sont formés et dispersés autour des processus collaboratifs de la trajectoire de ce musée d'art. Par exemple, le groupe *TAUAPE* se forme en 1988 avec l'arrivée de Pedro Eymar, et se sépare ensuite. Actuellement, il renaît avec de nouveaux projets et de nouveaux membres sous le nom de *Matrix*. Les mouvements des expériences se font dans leurs temporalités et par la complexité des usages de la mémoire en tant qu'instruments du présent : l'esprit pionnier du MAUC, en constituant une collection de xylogravure, en ayant été un centre de référence pour l'étude de la gravure, étant vu comme un espace de résistance, juste au moment où les coopérateurs des mondes de l'art contemporain ne comprenaient pas la possibilité d'intégrer la gravure et le retour de la peinture, et sans oublier la force des groupes qui ont surgi de l'atelier de gravure, toutes ces références de la mémoire sont maintenant reprises par le groupe *Matrix*, qui délimite au présent une appartenance historique aux arts et principalement à la vie du musée.

Comment un musée d'art, à travers la notion étendue d'atelier d'artiste, pourrait-il comprendre que les expériences artistiques vécues en groupe sont aussi des patrimoines et des biens culturels inventoriés ? Quelles seraient les formes de préserver les savoir-faire collectifs dans l'art ? Avec le groupe *Matrix*, à partir de l'expérience antérieure vécue par le groupe *TAUAPE*, on voit que maintenant les artistes sollicitent le MAUC de leur propre initiative. Alors, comment transformer ces gestes en biens culturels, ou en quelque programme de conservation du patrimoine et de diffusion des collections ? Comment pouvons-nous comprendre que la singularité d'une expérience, comme nous l'explique Dewey, mérite la classification de bien culturel ? Quels sont les acteurs qui peuvent participer de ce processus curatorial ? Est-il possible de le penser de forme collaborative ? Comment établir les critères d'enregistrements ? Les politiques et les méthodes employées pour le patrimoine immatériel peuvent-elles être une réponse ? Comprendre la dimension immatérielle des processus créatifs est une étape importante pour un musée comme le MAUC, tant marqué par la présence communautaire. Quelle est l'importance pour le musée d'art, d'actions comme celle du groupe *Matrix*, qui refait surgir des souvenirs, en réunissant des personnes plus vieilles avec des jeunes, en faisant

la promotion de rencontres où sont simultanément valorisés une écoute du passé et un débat sur de nouveaux processus créatifs ?

En 2010, à Rio de Janeiro, durant le programme des *Encontros Contemporâneos da Arte*²⁹⁴, trois « Dimanches de création » ont été organisés, comme partie d'un projet de recherche qui cherchait à narrer un peu de l'histoire de ces initiatives vécues au MAM/RJ dans les années 1970. Lors des rééditions de 2010, des expositions et une exhibition de films ont été présentés, en outre du retour des événements du dimanche déjà cités. Un film documentaire a été produit, intitulé *Domingos com Frederico Morais (Les dimanches avec Frederico Morais)*. Pour ces activités, des collectes et des sélections de documents, principalement photographiques, ont été réalisées, afin de transformer cette expérience en patrimoine culturel faisant partie de l'histoire de l'art brésilien et de la trajectoire du MAM/RJ. Ce qui nous intéresse de cette initiative de 2010, c'est de comprendre comment s'est passée l'expérience des trois dimanches, et dans quelle mesure ces trois nouveaux dimanches, quarante ans après les premiers, ont été des gestes patrimonialisateurs. Quelle est l'importance de reprendre une expérience artistique passée comme celle des dimanches ? Les trois « Dimanches de création » de 2010 ont reçu les noms de « Rencontres avec la mémoire : passé et présent des Dimanches » ; « Rencontres d'invention : modes d'usage » ; et « Rencontres dehors : son, parole et bruits ». Sur le site web de l'événement, on trouve la présentation suivante :

Dans le contexte actuel, on se trouve face à un autre art, une autre situation politique et une autre ville. La force des « Dimanches de création » de 1971 réside justement dans son rôle irremplaçable en tant qu'événement qui a marqué et défini une époque.

Cependant, toute mémoire peut et doit être réactivée à partir de notre présent. Rejetant n'importe quelle « re-prise » ou « re-vision », écartant l'exhalaison nostalgique d'une visite au passé et acceptant l'impossibilité de refaire les « Dimanches de création » en 2010 de la manière dont ils ont été déjà faits. La série de « Rencontres avec les dimanches de création » propose d'articuler la

²⁹⁴ « Les *Encontros contemporâneos da Arte* (Rencontres contemporaines de l'art) sont une initiative des maisons de production *Matizar* et *Automática*, dont le principal objectif est d'articuler action et réflexion à propos des arts visuels et de leurs prolongements dans le contexte culturel du Brésil contemporain. En partenariat avec le musée d'art moderne de Rio de Janeiro (MAM/RJ) et l'Institut Moreira Salles (IMS), une série d'événements de diverses modalités va montrer au public une large production d'idées, de sons et d'images, dont le point de départ est le potentiel de l'art en tant qu'espace permanent de création. » Disponible sur : <http://matizar.com.br/projeto/encontros-contemporaneos-da-arte> et sur <http://encontros.art.br/domingos-no-mam>. (Pages consultées le 26/03/2015)

mémoire des événements de 1971 avec les nouvelles possibilités de réunir des artistes et la population autour d'une impulsion créative.

Si les formes de loisirs ont changé, si la relation de la ville avec l'espace public et avec le musée d'art moderne a changé, nous devons partir de ce changement afin de suggérer un nouveau format. Ce qui est en jeu, ce n'est plus un questionnement sur le dimanche comme jour de la semaine, mais bien une nouvelle forme d'intégrer le musée et l'art dans le contexte actuel de la ville²⁹⁵.

La notion de singularité de l'expérience vécue durant les dimanches de 1971 est très claire dans le premier paragraphe de ce texte, lorsqu'il affirme l'impossibilité de substituer un événement qui a joué un rôle marquant dans les mondes de l'art. En même temps, la préoccupation d'activer les souvenirs comme des mémoires du présent, en ayant conscience de la proposition d'articuler ces mémoires avec les potentiels créatifs de ce présent, est mise en avant. Sa fonction n'était pas de répéter ou de reconstruire une initiative telle qu'elle s'était déroulée dans le passé. Il fallait laisser clair que l'intention, dans ce contexte, était de chercher des formes d'intégrer art, musée et ville. Ce travail de patrimonialisation des « Dimanches de création » a généré des développements qui peuvent nous orienter par rapport aux méthodes de transformation du geste collaboratif dans les processus de création.

En 2007, à Fortaleza, le groupe *Aranha*, duquel faisait partie quelques membres du groupe *TAUAPE*, a organisé une exposition au sein du Centre culturel Banco do Nordeste (CCBNB). Pour cette exposition, les artistes ont peint collectivement un mur, comme à l'époque où évoluait le groupe, et un film vidéo a enregistré l'expérience. Le mur était scénographique et a été installé à l'entrée du centre culturel. Sur le film vidéo, qui est disponible sur internet, sur le site web d'hébergement de vidéos YouTube et sur le site web d'Eduardo Eloy, on peut observer des photographies prises durant le processus de peinture du mur. Cependant, à un certain moment, apparaît une phrase annonçant « 15 jours plus tard », et les mêmes artistes sont en train de détruire le mur scénographique avec des outils. On se demande alors, à propos du mur comme document : Aurait-il pu être transformé en œuvre pour le musée ? Pourquoi pas ?

Car, plus important que le mur en soi, c'est la possibilité de vivre une expérience, non pas de la revivre. On affirme alors l'événement comme quelque chose de singulier et de

²⁹⁵ Disponible sur : <http://encontros.art.br/domingos-no-mam>. (Page consultée le 28/03/2015)

nouveau. Pour cette raison, le mur scénographique ne pouvait pas, en cette occasion, être transformé en monument. Ce n'est pas un lieu de mémoire des années 1980. C'est une rencontre entre des acteurs du passé et du présent comme modalité de création. Jean-Pierre Chabloz a transformé la relation de Chico da Silva avec les rues en patrimoine culturel, ses œuvres font partie des collections du MAUC. Ce que nous comprenons, c'est que pour Jean-Pierre Chabloz, il fallait garantir l'apprentissage de l'art pour l'artiste, sans que ce dernier ne perde son *essence primitive*. L'« artiste de la plage », maintenant présent au musée, a aussi été un acteur illustrateur de la plage d'Iracema, où les membres du groupe *Aranha* ont promu une action de peinture murale collective dans les années 1990, qui avait comme objectif d'occuper la ville et de lutter pour le droit à son usage. À cette époque, ils combattaient le tourisme prédateur et s'érigeaient en défenseurs de la mémoire du paysage en tant que patrimoine. Ces nouveaux « artistes de la plage » ont occupé les murs pour faire entendre qu'eux aussi voulaient participer des choix patrimoniaux et qu'ils préféraient les biens patrimoniaux au développement accéléré, irréfréné et ségréguant de l'industrie du tourisme promue par le « gouvernement des changements »²⁹⁶. Le MAUC a été reconnu par l'anthropologue Glória Diógenes, chercheuse spécialisée sur l'art urbain, comme étant l'une des premières institutions de la ville à travailler avec l'art urbain, comme elle le dit dans un article pour le journal *O Povo* :

En 1987, le groupe *Aranha*, formé par Hélio Rôla, Sérgio Pinheiro, Eduardo Eloy, Kazane et Alano de Freitas, entre autres membres, a mis en œuvre à Fortaleza les premières réalisations muralistes emblématiques. Plus récemment, quelques initiatives entreprises par le musée d'art de l'université fédérale du Ceará, le groupe *Acidum*, le groupe *Selo Coletivo* (formé par des artistes de sexe féminin), le groupe *RAM crew*, le groupe *P2K*, l'art singulier de l'artiste Narcélio Grud, entre-autres groupes et artistes, ont créé et diffusé des tendances de l'art urbain local au-delà du scénario de la ville. Certains événements récents mettent en évidence un accroissement visible et une diversification de la scène graffiti locale. En janvier de l'année 2012, la

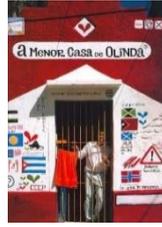
²⁹⁶ Le parti pris politique mobilisait les artistes du groupe *Aranha*, et d'autres groupes ont articulé différentes brigades de peinture murale, avec des noms d'artistes reconnus pour composer les noms : Brigade Portinari à Recife, et Brigade van Gogh à Fortaleza. Les « brigades d'art » avaient pour objectif de populariser l'art, en réalisant des reproductions d'œuvres de ces artistes sur des panneaux muraux dans les rues des villes. Ces actions étaient en relation avec les projets d'art et la politique, dans le cas de la redémocratisation du Brésil, et plus précisément avec les élections directes, et plus tard, à Fortaleza avec Maria Luiza Fontenelle, la première femme du Parti des travailleurs (PT) à assumer la mairie de la ville.

rencontre d'art urbain intitulée « Fortaleza Style » a eu lieu. En avril de l'année 2013, ça a été le tour de la 1^{ère} semaine du graffiti, promue par la mairie de Fortaleza, et du 15 au 23 novembre, la ville va accueillir le premier festival international d'art urbain (Diógenes, 2013)²⁹⁷.

Toujours dans les années 1990, le MAUC, au travers des bourses d'art, a commencé à réaliser quelques travaux collectifs de peinture murale sur les murs du quartier Benfica, principalement aux alentours du musée. Le professeur Pedro Eymar a développé, avec des étudiants qui intégraient ce programme, une recherche au sujet des formes d'interaction et d'intégration dans la peinture collective. Les peintures murales font partie de ce projet de recherche, où sont évalués les mouvements de rapprochement et de rétraction au moment d'interférer dans le processus créatif de l'autre. Pour mener cette recherche, le professeur Pedro Eymar a développé une ambiance qu'il nomme de « berceau ». Il s'agit d'un cylindre dans lequel les étudiants testent leur capacité de pondérer et de transgresser, pour citer les expressions d'Eduardo Eloy lorsqu'il se réfère à l'atelier d'artiste.

²⁹⁷ G. Diógenes, « Fluxos da Arte e da Vida », *O Povo*, 10/11/2013. Disponible sur : <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/11/09/noticiasjornalvidaearte.3160361/fluxos-da-vida-e-da-arte.shtml>. (Page consultée le 10/08/2014)

ATLAS 7



João Rêgo: Caricatura de Alípio Travaglieri (1940) Óleo sobre tela, 40 x 20,3 cm. Foto: Renato Simão, Acervo do Museu de



Légendes, Atlas 7

1. Reproduction numérisée de la photographie où apparaît l'artiste Chico da Silva, publié dans le n° 36 de la revue *L'Illustrée*, Lausanne, 5 septembre 1957.
2. Reproduction numérisée de la photographie où apparaît l'artiste Fernando Peres dans son atelier de la *Menor casa de Olinda*, sans date et sans auteur. Archives particulières de l'artiste.
3. Reproduction numérisée de la photographie qui enregistre l'action du groupe *Aranha* dans les rues de Fortaleza. Archives de l'artiste Eduardo Eloy. Disponible sur : <http://www.eduardoeloy.art.br/>. (Page consultée le 12/05/2015)
4. Reproduction numérisée de la photographie où apparaît l'artiste Chico da Silva en action dans les rues de la Praia do Peixe ou Praia Formosa. Archives du MAUC, collection « Jean-Pierre Chabloz ». Disponible sur : www.mauc.ufc.br. (Page consultée le 2/05/2011)
5. Reproduction numérisée d'un arrêt sur image d'une vidéo des actions du groupe *Aranha* au sein de la plage d'Iracema. Archives de l'artiste Eduardo Eloy. Disponible sur : <http://eduardoeloy.art.br/>. (Page consultée le 12/05/2015)
6. Reproduction numérisée d'un collage des actions des « Dimanches de création » sous la direction de Frederico Morais au sein du MAM/RJ, en 1971. Disponible sur : https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. (Page consultée le 12/05/2015)
7. Reproduction numérisée de la photographie de l'artiste Chico da Silva publiée dans le numéro 36 de la revue *L'Illustrée* du 5 septembre 1957.
8. Reproduction numérisée de la coupure de journal *Diário de Pernambuco*. Article du cahier de culture : « Colagem Pop brinda reabertura do IAC » (« Collage pop célèbre la réouverture de l'IAC »), daté du 27 juillet 2001.
9. Reproduction numérisée de la photographie de l'artiste Chico da Silva en pleine activité dans son atelier au sein du MAUC. Photographie prise par Antônio Evangeliste Bomfim, probablement entre 1959 et 1961.
10. Reproduction numérisée d'une photographie du photographe du journal *Diário do Nordeste* Bruno Gomes du groupe Matrix lors de l'exposition « *Matrix expõe* » (« Matrix expose »). Datée de 2015. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/matrizes-da-gravura-cearense-1.1245613> (Page consultée le 29/06/2015).
11. Reproduction numérisée de la photographie de vue de la réserve technique du musée de l'image de l'inconscient. Légende de l'image : « Photographie de divers

- tableaux fixés sur des supports métalliques verticaux. Certains tableaux sont colorés et d'autres en noir et blanc. Ils représentent des paysages, des objets et des figures humaines. » Disponible sur : <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/museu-vivo-de-engenho-de-dentro.php>. (Page consultée le 28/06/2015)
12. Reproduction numérisée de la photographie d'une scène des « Dimanches de création », organisés par Frederico Morais en 1971. Archives du MAM/RJ.
 13. Reproduction numérisée d'une peinture de Fernando Diniz représentant l'atelier de l'Engenho de Dentro. Légende de l'image : « Le tableau représente la salle de l'atelier de peinture. Au premier plan, on peut voir cinq cubes bleus sur un sol marron orangé. À droite, après le dernier cube, on a un chevalet pour peindre. Toujours à droite, on voit un mur clair avec des tableaux accrochés, et au fond, un autre mur clair avec une table et deux chaises. » Disponible sur : <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/atelie-de-pintura.php>. (Page consultée le 28/06/2015)
 14. Reproduction numérisée du tableau de l'artiste Raphael Domingues, patient de l'hôpital Engenho de Dentro et qui participait à l'atelier proposé par Almir Mavignier.
 15. Reproduction numérisée de la gravure de Diego Sann lors de l'exposition « *Matrix expõe* » (« Matrix expose »). Datée de 2015. Archive privée. Disponible sur : <http://blogs.diariodonordeste.com.br/design/arte/grupo-matrix-no-mauc/> (Page consultée le 29/06/2015).
 16. Reproduction numérisée d'une peinture de l'artiste Emygdio représentant l'atelier de l'Engenho de Dentro. Légende de l'image : « La peinture explore différentes couleurs. Au centre du tableau, il y a une personne de profil gauche, debout, avec les deux mains sur un appareil. Au fond, une autre personne est assise à une table, avec de nombreuses chaises derrière elle. Au fond, il y a une grande fenêtre. » Disponible sur : <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/atelie-de-pintura.php>. (Page consultée le 29/06/2015)
 17. Reproduction numérisée de l'autoportrait de Raphael Domingues d'après l'atelier de Almir Malvigner de l'atelier Engenho de dentro. Datée de 1948. Archives du Musée de l'Image d'Inconscient. Disponible sur : <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/atelie-de-pintura.php>. (Page consultée le 29/06/2015).

18. Reproduction numérisée de la gravure de Francisco Bandeira lors de l'exposition « *Matrix expõe* » (« Matrix expose »). Datée de 2015. Archive privée. Disponible sur : <http://blogs.diariodonordeste.com.br/design/arte/grupo-matrix-no-mauc/> (Page consultée le 29/06/2015).
19. Reproduction numérisée de la gravure de Marcelo Silva lors de l'exposition « *Matrix expõe* » (« Matrix expose »). Datée de 2015. Archive privée. Disponible sur : <http://blogs.diariodonordeste.com.br/design/arte/grupo-matrix-no-mauc/> (Page consultée le 29/06/2015).
20. Reproduction numérisée du tableau d'Abelardo Correia de Medeiros, *Caricature d'Almir Mavignier*. Daté de 1940. Archives du musée de l'image de l'inconscient.

CHAPITRE 8

LES TEMPS DE COLLABORATION : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE SPECT-ACTEUR

Une scène de baiser apparaît entre les murs du « *Labirinto da Arte e da Vida* » (« Labyrinthe de la vie et de l'art »). Un couple décide de s'embrasser, et une image qui nous regarde est prise. Un couple de jeunes qui s'embrasse en dépassant les barrières fixées par le labyrinthe, représentées par un drap blanc qui pourrait être un mur²⁹⁸. Récemment, une autre photographie de baiser a circulé sur les sites de réseaux sociaux numériques, représentant un jeune Israélien et une jeune Palestinienne en train de s'embrasser, en dépit du mur. Cette photographie, à la différence de l'antérieure, met en scène deux personnages dont les vêtements permettent l'identification de leurs lieux d'origine, et soucieux de montrer leurs drapeaux. Ce n'était pas un couple clandestin qui avait peur d'être persécuté. La photographe Benedetta Poliglone a élaboré cette scène qui représentait pour elle, le baiser désiré, un appel à la paix, un cri contre la guerre. La scène du baiser dans le labyrinthe de l'exposition nous a amené au mur entre Israël et la Palestine.

D'autres murs apparaissent dans ce récit, lorsque par exemple, le groupe *Aranha*, après avoir confectionné une peinture murale, détruit ce mur quelques jours plus tard et attire notre regard en rappelant à notre mémoire la chute du mur de Berlin. Dans les temps d'intrigue, nous avons analysé une scène où un maçon dresse un mur dans une salle d'exposition, rappelant les *forteresses* dans la ville de Fortaleza, marquée par de hauts murs surplombés de clôtures électriques fabriquées en raison de la peur de l'autre, les enfants de la ville ségréguée. Les *forteresses* nous rappellent le canon de la forteresse de Nossa Senhora da Assunção, pointé en direction de la terre, lieu de conflits, qui en 1850, année de la loi sur les terres, déclare qu'il n'y avait plus d'Indiens au Ceará. Une loi sur les terres qui a amené les clôtures et les murs, qui ont eu des conséquences sur les flux de personnes qui ne trouvaient plus d'abris durant les périodes sans pluies, créant les phénomènes sociaux de la sécheresse (*seca*) et ceux que l'on appelle les *retirantes* (littéralement ceux qui se retirent, à cause du phénomène climatique et social). Comme

²⁹⁸ Voir l'Atlas 8.

dans le dessin de Raimundo Cela²⁹⁹ où l'on voit une scène de *retirantes* qui regarde l'horizon par-delà la mer, à distance : *Que voyons-nous et qu'est-ce qui nous regarde ?* À ce moment, nous nous rappelons de la force de Lampedusa, de l'autre côté de l'Atlantique, dans une autre mer, un autre continent avec d'autres *murs*, comme dans les temps d'exil. Et, cette image du baiser comme lieu du désir à la frontière inaugure des temps de collaboration, afin de penser le musée comme *zone de contact*.

Il est plus qu'évident que de nombreux couples s'embrassent dans les musées au cours des visites, en face d'images ; ce peut être l'émotion ou le simple geste amoureux. Des photographes ont pris sur le vif ces échanges d'affection démontrée par les visiteurs durant le parcours des expositions. Dans les temps de visite, nous verrons quelques-unes de ces photographies prises au sein du MAUC.

Cette scène de baiser dans les dépendances du MAUC nous a intrigués, a provoqué notre pensée, et en attendant notre regard sur elle, nous devons poser la question : Qui nous regarde ? La puissance de cette image réside dans sa capacité d'attirer notre regard, car devant l'ensemble varié de photographies de vue d'exposition, sa singularité nous a sautés aux yeux. Avant de voir cette image, nous étions en train de travailler sur la scène d'une clôture afin de penser à la zone de contact. L'exposition que nous allons voir sur la métaphore du labyrinthe dans l'éducation présente de nombreuses scènes de frontière. Celle-ci était une clôture de branches entrelacées, faisant que l'on puisse entrevoir de chaque côté au travers du treillage. Cependant, la scène du baiser porte en elle toutes ces autres images/situations, où le mur apparaît comme sujet de diverses temporalités. Ce baiser attire le regard, car il est vu, avant tout, comme un geste politique dans la scène. Récemment, au Brésil, de nombreuses manifestations ont promu des scènes de baiser collectif au sein de l'espace public. On peut aussi voir circuler des images de baisers devant des policiers en rang et de baisers pluriels. Dans cette scène que nous traitons, on est face à un couple hétérosexuel, mais ce pourrait être un couple homosexuel, vu que les marches des fiertés (*Gay Pride*) évoquent aussi de nombreuses scènes de baisers, le droit au baiser pour tous, car tous les amours valent la peine. Tout comme le baiser, le droit d'allaiter en public et dans les salles d'expositions, s'est transformé en scènes d'allaitement collectif, après qu'une mère fut interdite d'allaiter dans une institution

²⁹⁹ Voir la reproduction dans l'Atlas 2.

culturelle au Brésil³⁰⁰. Didi-Huberman (2005, p. 105) a écrit sur la manière dont la signification de l'« aura » pour Walter Benjamin est indissociable de « pouvoir de la mémoire » :

Auratique [...] serait l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer *ses images*, ses images en constellations ou en nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir* l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient. Cette mémoire bien sûr sera au temps linéaire ce que la visualité auratique est à la visibilité « objective » : c'est-à-dire que tous les temps y seront tressés, joués et déjoués, contredits et surdimensionnés.

Ainsi, nous comprenons que la scène du baiser dans l'exposition à regrouper – en vertu du pouvoir de la mémoire *involontaire*, selon Walter Benjamin – de nombreuses autres images et temporalités. Joana d'Arc de Sousa Lima (2014, p. 14-16) commence son récit qui dresse une cartographie des arts dans les années 1980 avec une scène de baiser, plus précisément avec la « *Noite do Beijo* » (« Nuit du baiser ») qui a eu lieu dans la ville de Sorocaba, dans l'État de São Paulo, en 1981. Sur l'affiche de la manifestation, on pouvait lire : « Embrassez-vous, soyez criminels ! » À cette époque, le juge Manuel Moralles avait émis une ordonnance qui interdisait les baisers cinématographiques. La manifestation s'est déroulée le 5 février 1981 et a été durement réprimée. Les journaux ont publié les critiques, en discréditant le mouvement et en associant les participants, dénommés de radicaux, aux leaders du tout jeune Parti des travailleurs (PT). Pour Joana d'Arc de Sousa Lima, cet épisode du baiser à Sorocaba, par son irrévérence et son audace, peut être considéré comme un exemple du « *desbunde*³⁰¹ » propre aux mouvements

³⁰⁰ Les actes de baiser collectif en public (*beijaço*) et d'allaitement collectif en public (*mamaço*) sont des mouvements de personnes réunies pour réaliser toutes en même temps l'action proposée, s'embrasser en même temps ou allaiter en même temps dans le même endroit. Sur le cas spécifique de l'allaitement collectif en public, on peut consulter : <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/02/mulheres-realizam-mamaco-no-mis-apos-mae-ser-proibida-de-amamentar.html>. (Page consultée le (28/04/2015)

³⁰¹ « *Desbunde* » est un terme brésilien d'argot inventé dans les années 1960 pour qualifier ceux qui s'engageaient dans des expériences et des manifestations de ce que l'on appelle la contreculture. À la base, ce terme se réfère aux jeunes qui n'étaient pas intéressés par l'engagement révolutionnaire au travers de la lutte armée contre la dictature au Brésil. Ils misaient sur la culture comme instrument capable de provoquer des changements. De la sorte, au Brésil, ceux qui pratiquaient le *desbunde* étaient vus comme fous ou au minimum incongrus. Par exemple, les acteurs du *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Correa avaient choisi le *desbunde* comme acte politique et culturel.

sociaux et artistiques, simultanément à un processus de re-démocratisation du Brésil, marqué par la violence, l'autoritarisme, la répression et une forte manipulation des médias. Cette historienne affirme que cette manifestation était imprégnée des valeurs qui ont inspiré les propositions expérimentales des années 1970, telles que les gestes corporels dans les performances, les actions politico-artistiques, à l'exemple de la bannière d'Hélio Oiticica avec le slogan : « Sois marginal, sois un héros » (« *Seja marginal, seja herói* »). Dans les années 1980, à ces valeurs, s'ajoute le désir de participer des décisions politiques du pays, pas seulement dans les arts, mais aussi dans les mouvements liés à la lutte pour la terre des paysans et des ethnies indigènes et de marrons, ainsi qu'aux mouvements liés aux pratiques d'extraction en Amazonie (associées au nom de Chico Mendes). Les mouvements sociaux apparaissaient politiquement pour revendiquer des processus participatifs dans la construction de modes d'organisation sociale, au travers de pratiques et de pensées décolonisées.

Le terme « décolonisation » n'était pas employé à l'époque au Brésil, cependant la compréhension de sa signification était très présente parmi les membres des luttes pour les réformes de base, qui prenaient forme dans les années 1960 sous le gouvernement du président de la République João Goulart (1919-1976), entre les années 1961 et 1964, juste avant le coup d'État qui allait instaurer la dictature militaire et civile au Brésil (de 1964 à 1985). En 1962, le Centre populaire de culture (CPC) de l'Union nationale des étudiants est fondé. Ce centre a diffusé des pièces de théâtre, des films, entre autres activités qui avaient comme objectif de construire des rapprochements éducatifs de nature politique et esthétique avec les classes populaires. Le disque *O povo canta (Le peuple chante)* possédait cinq musiques composées entre autres par Carlos Lyra, Francisco de Assis et Billy Blanco. Une des chansons est devenue très populaire parmi les jeunes et a été reprise par le cinéaste Eduardo Coutinho dans le film *Cabra Marcado para Morrer (Un homme à abattre)*. Cette musique présentait le récit de l'histoire du Brésil comme un pays colonisé et sous-développé. La musique *Canção do Subdesenvolvimento (Chanson du sous-développement)* a été censurée sous le régime dictatorial, le siège de l'Union nationale des étudiants (UNE) a été incendié et de nombreux documents relatifs au CPC ont été détruits. Ce n'était pas seulement dans la production de contenus pour les arts que les réflexions sur les pratiques et les pensées décolonisatrices étaient présentes. Le théâtre en Amérique latine a incorporé dans sa manière de faire, des pratiques qui instauraient

des méthodes collectives de création, intéressées à rompre avec la séparation entre acteur et spectateur (Barone, 2011).

8.1 LA CONSTRUCTION D' ACTIONS COLLABORATIVES AU BRÉSIL : THÉÂTRE, ÉDUCATION ET MUSÉES

Stella Fischer (2003) situe le terme « théâtre collaboratif » dans les années 1990, et attribue ses origines aux pratiques et aux idées des troupes de théâtre qui sont devenues célèbres dans les années 1960 et 1970, pour la richesse de leurs propositions de création collective. Elle identifie dans la pièce de théâtre *Gracias, Señor* (1972), mise en scène par le *Grupo Oficina de Teatro* (Groupe atelier de théâtre), une marque pour la scène collective dans le théâtre brésilien. Elle associe le début des pratiques de création collective à la venue du groupe *Living Theatre* (New York, 1947) au Brésil. Ce groupe a été invité par José Celso Martinez Corrêa à dispenser des cours et des ateliers au *Grupo Oficina de Teatro* dans les années 1970. L'un des développements a été la création de la pièce de théâtre : *Gracias, Señor*. L'expérience collective et les flux de création, proches d'une intervention politique qui était déjà abordée par le groupe, comme cela avait été le cas pour la pièce de théâtre *O Rei da Vela* (1966), ont été incorporés à « [...] l'organisation interne du groupe, dans les méthodes, dans la division du travail et dans la relation au spectateur dans l'acte de plaisir, revisités sous l'angle libertaire. Les acteurs devenaient actuateurs et le théâtre, Té-acte (Fischer, 2003, p. 23-24).³⁰² » Le manifeste *Do Teatro ao Te-Ato* (*Du théâtre au Thé-acte*) revendiquait la fin de la notion de public en tant que consommateur d'art au travers du contact vivant et de l'action directe, attribuant un rôle différent de celui traditionnel pour le public et pour les acteurs, *actuateurs*, combattant la contemplation et la passivité. Le *Teatro Arena* a travaillé à partir d'une perspective collective de création qui incluait la participation sociale. Dans les années 1970, Augusto Boal a créé le *théâtre de l'opprimé*, en proposant des *jeux théâtraux* qui pouvaient être expérimentés, garantissant une participation active de tous les participants, amenant sur scène des thèmes politiques et des problèmes sociaux quotidiens, faisant en sorte que tous puissent réfléchir et présenter leurs points de vue durant le temps que durait la pièce de

³⁰² Traduit par nos soins.

théâtre. Pour Augusto Boal, il y avait des spect-acteurs, une fusion des mots « spectateur » et « acteur ».

Ces temps collaboratifs au Brésil ont aussi été marqués par les travaux du pédagogue Paulo Freire (1921-1997), inventeur d'une méthode d'alphabétisation pour adultes. L'une des prémisses de cette méthode était inscrite dans l'affirmation : « Personne n'éduque par personne, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble par l'intermédiaire du monde » (Freire, 1987, p.69). Ses propositions remettaient en question ce qu'il appelait l'éducation *bancaire*, qui identifiait l'élève à un récepteur et à un reproducteur de contenus. Il était en faveur d'une éducation qui puisse cartographier les connaissances préalables des élèves, élaborant un matériel pour les cours à partir de ces références culturelles collectées. Les connaissances amenées en salle de cours par tous les participants du processus éducatif faisaient partie de l'expérience éducative, construite de manière collaborative, et étaient problématisées durant les *cercles culturels*. Dans les *cercles culturels*, les mots générateurs (présentés conjointement à des images) étaient travaillés. Premièrement, les mots générateurs devaient être travaillés à partir de leurs concepts, pour ensuite être décomposés et recombinaés en d'autres mots à partir d'un système syllabique de montage et de démontage des mots. Les premières expériences d'alphabétisation populaire ont été réalisées en 1961, lorsque Paulo Freire était directeur du Service d'extension culturelle de l'université de la ville de Recife. Il a travaillé avec une grande équipe sur un projet d'alphabétisation de trois cents coupeurs de canne à sucre, obtenant de bons résultats en 45 jours. Le gouvernement du président de la République João Goulart décide de diffuser amplement cette méthode en mettant en place un plan national d'alphabétisation, prévoyant la formation d'éducateurs et l'implantation initiale de vingt *cercles culturels*. Lorsque ce projet se trouvait en phase initiale d'implantation, le coup d'État militaire et civil de 1964 annule toutes ces actions, et Paulo Freire est arrêté, puis exilé.

Paulo Freire a été invité à participer de la table ronde de Santiago, au Chili en 1972, par Hugues de Varine. Cependant, le délégué brésilien à l'UNESCO n'a pas approuvé cette indication, comme le relate Hugues de Varine dans ce texte :

J'étais à ce moment-là en train de créer, en France, une Ong internationale appelée L'Institut œcuménique pour le développement des peuples (Inodep), dont la présidence était confiée à Paulo Freire, alors conseiller pour l'Éducation du Conseil Œcuménique des Églises à Genève. Pourquoi ne pas

lui demander d'assurer la direction de la Table Ronde qui devait se tenir à Santiago, alors sous le régime de l'Unité Populaire, que Paulo Freire connaissait très bien ? D'ailleurs, il a immédiatement accepté cette suggestion de transposer ses idées d'éducateur en langage muséologique : je peux même dire que cela l'amusait. Malheureusement, le délégué brésilien à l'Unesco s'opposa formellement à la désignation de Paulo Freire, pour des raisons évidemment purement politiques (de Varine, 2000, p. 3).

La notion d'historicité de Paulo Freire, perçue à travers le point de vue de l'éducation, amenait la perspective que celui qui apprend, enseigne aussi, et celui qui enseigne, apprend aussi. C'est de la même manière que nous percevons les spect-acteurs d'Augusto Boal. Pour Paulo Freire, toutes les personnes sont vues en tant que sujets historiques et la connaissance travaillée en salle de cours est perçue dans son historicité. Dans les musées, ce que l'on nomme les grands récits sont aussi le résultat de processus historiques, tout comme les décisions prises dans les processus de patrimonialisation réalisés jusqu'aux années 1980, qui priorisaient les monuments architecturaux associés aux symboles nationaux. Comme nous l'avons déjà signalé, ces pratiques ont été nommées au Brésil de préservation de pierre et de chaux, dans un premier temps par les propres techniciens de l'Institut du patrimoine historique national (IPHAN), et ensuite par ses critiques. Plus tard, les anthropologues ont commencé à gagner de l'espace par rapport aux architectes, prédominants jusqu'aux années 1970, et cette présence des anthropologues a renforcé un débat élargi au sujet du patrimoine avec l'inclusion de ce qui est nommé : *patrimoine immatériel*³⁰³.

Les premières recherches sur une histoire du patrimoine au Brésil ont été menées dans les années 1990 par Regina Abreu (1996), Mário Chagas (1999) et José Reginaldo Gonçalves (1996). En 1994, Ulpiano Bezerra publie l'article « *Do teatro da memória ao laboratório da história : a exposição museológica e o conhecimento histórico* » (« Du théâtre de la mémoire au laboratoire de l'histoire : l'exposition muséologique et la connaissance historique »), qui va devenir une importante référence pour les historiens qui

³⁰³ En 1997, le séminaire *Patrimoine immatériel, stratégies et formes de protection* a été organisé, la même année où la *Lettre de Fortaleza* a été publiée par l'IPHAN. Lors de ce séminaire, des actions de préservation telles que les cas du *Terreiro de Asa Branco* et de la *Fábrica de Vinho de Caju* (que nous avons déjà cité) ont été discutées, et quelques leçons de Mário de Andrade ont été reprises. Disponible sur : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>. (Page consultée le 29/03/2011)

commençaient à penser le rôle des musées d'histoire au Brésil et les possibilités du musée en tant qu'instrument pour l'enseignement de l'histoire de manière critique.

Toujours dans les années 1990, la professeure du cours de muséologie de l'université fédérale de Bahia (UFBA), Maria Célia Santos, a développé une recherche doctorale en sciences de l'éducation portant sur les musées et l'éducation, à partir d'une recherche-action sur un projet d'implantation d'un musée didactique et communautaire au sein du collège et lycée d'État, Governador Lomanto Júnior dans le quartier d'Itapuã, dans la ville de Salvador (État de Bahia au Brésil). Le projet de Maria Célia Santos trouvait sa justification dans le fait qu'il n'y avait pas de travaux sur la valorisation des patrimoines produits par les couches populaires au Brésil, qui n'étaient pas « reconnus en tant que biens culturels », ou qui produisait, selon elle, « une vision biaisée du patrimoine » vue comme « nostalgique, romantique et exotique ». Sa proposition se fondait sur l'idée que le passé devait être appris à partir du présent et associé à des expériences vécues dans la réalité de chacun. Finalement, tous sont sujets de l'histoire et peuvent être des acteurs qui transforment la réalité. Maria Célia Santos comprenait qu'en utilisant des méthodes de la muséologie, il était possible de mettre en œuvre une éducation patrimoniale au sein de l'école, en conviant les élèves à penser ce qu'ils entendaient par préservation. En observant leur propre école, ils apprenaient l'histoire lors d'entretiens qu'ils réalisaient sur le marché du quartier. Ils constituaient des inventaires et produisaient des registres sur le patrimoine culturel de leur propre quartier. La muséologie sociale met en marche la mémoire des communautés, comme instrument transformateur du présent, avec l'objectif de favoriser l'implication active parmi les jeunes et de caresser le rêve des musées comme lieux de transformation sociale de la réalité. Afin de réaliser cette tâche, il était nécessaire de pratiquer la pédagogie de l'autonomie comme le suggérait Paulo Freire (1996).

La méthode d'alphabétisation de Paulo Freire propose le travail de collecte de mots générateurs dans la construction de possibilités d'apprentissage collaboratif – comme nous le nommerions aujourd'hui –, établissant en tant que l'une des premières actions méthodologiques, l'inventaire des savoirs amenés par les participants. À partir de cette cartographie culturelle initiale, il faut choisir à peu près 20 mots qui vont être transformés en *mots générateurs*. À partir de là, les 20 mots peuvent se transformer en 20 objets ou 20 lieux de mémoire³⁰⁴ du quartier. Dans son ouvrage *A Danação do Objeto (La*

³⁰⁴ Au Brésil, la notion de « lieux de mémoire » est devenue très populaire dans les mouvements sociaux à partir des instruments issus de l'éducation patrimoniale et de la muséologie sociale. Il est encore nécessaire

damnation de l'objet), Régis Lopes Ramos (2004) explique comment les mots générateurs peuvent aussi être des objets générateurs, rapprochant la méthode de Paulo Freire à la méthode de l'historien. Il démontre comment le potentiel des objets générateurs, en tant qu'instruments, sont importants pour l'enseignement de l'histoire au musée, et pas seulement dans les musées officiels ou dits traditionnels. Cette méthode peut être appliquée avec les élèves dans les écoles, avec les habitants au sein des associations de quartier et dans les communautés indigènes ou marrons. En réunissant les groupes, il est possible de réaliser une cartographie des mots générateurs, ensuite, des objets générateurs, puis des lieux générateurs, et enfin peut-être monter un musée communautaire à partir des *cercles culturels* et de la problématisation des *biens patrimoniaux* sélectionnés dans la communauté. La méthode d'alphabétisation créée par Paulo Freire a été élargie par rapport à son champ d'application ces dernières années. Mais, il n'y a aucun doute qu'au Brésil, la même chose est valable pour les bases de ce qui est nommé inventaire participatif, un des piliers méthodologique de la muséologie sociale.

Collaborer³⁰⁵, c'est travailler ensemble. Ce qui présuppose aussi une notion d'engagement motivé par un désir de faire en sorte que ce travail suggéré soit réalisé. Ce peut être aussi dans le sens d'aider, de participer et de coopérer. Collaborer, c'est travailler ensemble à la réalisation d'une action. Dans ce cas précis, nous parlons d'une action muséologique, comme l'appelle Maria Célia Santos dans ses travaux sur les activités d'inventaire participatif. Méthode qu'elle utilise dans la construction d'un processus curatorial collaboratif en vue de la création du musée didactique et communautaire d'Itapuã (Santos, 1993a ; 1993b ; 1995).

Au Brésil, à Rio de Janeiro, le musée de l'Indien, imaginé par Darcy Ribeiro – un critique des musées dits traditionnels et anthropologiques, que Benoît de l'Estoile (2010) nomme musées de l'*autre* –, développe un travail important dans la construction de propositions d'expositions collaboratives avec les peuples indigènes, tout comme dans la réalisation d'inventaires, au travers d'un travail engagé de documentation conjointe. Une des expositions les plus récentes se nomme : « *Jeito de fazer memória : novos modos indígenas de documentar a cultura* » (« Manière de faire de la mémoire : nouveaux

de mener des recherches sur les différentes appropriations de ce concept, utilisé comme instrument de défense de droits sociaux.

³⁰⁵ Du latin *collaborare* formé par *con* (« avec ») et *laborare* (« travailler »), apparenté à *labor* (« labeur »).

modes indigènes de documenter la culture »)³⁰⁶. Là est la question problématique, la manière de faire mémoire. Qui sont les spect-acteurs ou les acteurs dans la construction des récits muséaux ? Qui se lie dans le musée ? Je te lie ou tu me lies ? Toutes les manières comportent des incomplétudes, principalement les tâches collaboratives.

8.2 QUELQUES PROCESSUS COLLABORATIFS DANS DES MUSÉES D'ART : CONSTRUCTION D'UNE MÉTHODOLOGIE DE CURATING ?

Lier ou délier les nœuds de l'intrigue ? Un *nid de frelons* se monte et se démonte selon les intempéries, il peut être intermittent. De nombreuses couches différentes construites par un réseau de coopérateurs, lui aussi divers et transitoire. Quelle est la manière de faire mémoire si l'on se base sur l'intrigue du MAUC ? Quelle était la manière de faire un musée d'art qu'interroge la journaliste Eleuda de Carvalho ? Bien qu'il ait compté sur la participation de divers acteurs des mondes de l'art au long de ses cinquante ans, ce musée a reproduit des valeurs traditionnelles dans les processus de montage d'expositions et dans le choix des artistes. Eleuda de Carvalho voulait un *véritable musée*. Et petit à petit, le MAUC, tout comme d'autres musées d'art, parmi lesquels on peut citer le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou (CNAC) et le musée d'art contemporain de l'université de São Paulo (MAC/USP), a dû changer certaines des perspectives de ses débuts (Lorente, 2008). L'expérience qui était en cours au MAUC dans les années 1990 a provoqué des débats au sujet de son rôle institutionnel, de son modèle de musée et, principalement, sur sa *manière de faire mémoire*. Mais, on peut percevoir que les processus collaboratifs n'étaient pas considérés comme ayant une valeur artistique, du moins, au point de mériter d'être soumis aux rites de passage de la patrimonialisation : séparation, sélection et transmission.

Par exemple, Antônio Bandeira n'a pas vu son geste créatif valorisé en tant qu'art lorsqu'il a créé un objet de zone de contact appelé *Banbryols*, que l'on peut considérer comme un mot générateur. Antônio Bandeira a fait usage de ses références culturelles

³⁰⁶ « Cette exposition met en avant l'expérience du programme de documentation de langues et cultures indigènes (PROGDOC) du musée de l'Indien/FUNAI en coopération avec l'UNESCO, les ethnies Wayana et Païter Suruí. Travaillant auprès de 135 communautés indigènes et atteignant 35000 indiens de 40 peuples différents répartis sur 14 États de la fédération brésilienne, le programme de documentation de langues et cultures indigènes promeut l'inventaire de langues et de cultures, rendant possible leur préservation. » Exposition qui s'est déroulée du 19 mai au 31 juillet 2015 à Rio de Janeiro.

comme instrument de travail. Au Ceará, les gens ont l'habitude d'assembler les prénoms des parents pour inventer le prénom des enfants³⁰⁷. De cette manière, il a inventé une collaboration entre lui, Camille Bryen (1907-1977) et Wols (1913-1951), se projetant comme sujet créateur aux côtés de deux artistes européens qu'il admirait. Antônio Bandeira a été audacieux, pour considérer que sa production puisse s'égaliser à celles des deux artistes cités. Il a incorporé les noms et a organisé un espace singulier de négociation pour la rencontre des trois artistes. Nous considérons cet espace singulier comme une zone de contact, car il crée un lieu ouvert qui expose les relations entre dominés et dominants. Qui était Antônio Bandeira par rapport à Camille Bryen et Wols, entre capitale et périphérie culturelles ? Antônio Bandeira déployait sa condition d'artiste noir et brésilien à Paris au milieu du XX^{ème} siècle (Couto, 2009). *Banbryols* est le baiser en tant que geste politique placé entre les murs de l'art et de la vie. Couto n'a pas réussi à trouver de preuves de l'existence de ce groupe à Paris. Cependant, nous ne cherchons pas à corroborer une vérité, ce qui nous intéresse ici, pour ce dialogue sur les temps collaboratifs, c'est exclusivement de connaître sa force en tant que mot générateur. Comment le musée pourrait-il patrimonialiser *Banbryols* ? Les reportages ont été transformés en archives au MAUC. Cependant, comment serait-il possible de continuer le jeu irrévérent d'Antônio Bandeira ?

Banbryols se développe dans notre tentative de compréhension d'une histoire des expérimentations en art, sur les musées qui ont proposé la pratique d'actions collaboratives. Certaines de ces pratiques ont été appelées d'anti-musée et/ou de musée sans murs. Au milieu du XX^{ème} siècle, certains musées et artistes se positionnaient de forme déclarée contre les modèles traditionnels qui traitaient l'histoire et les artistes à partir d'une référence linéaire et évolutive, qui mettait en avant, d'un côté ce que l'on appelle les héros et les grandes figures de l'histoire, et de l'autre, authentifiait la génialité de l'artiste. Les musées, en tant que lieux de mémoire de la nation, sont des espaces d'exercice (et d'abus) de pouvoir, d'autorité, et qui pratiquent ce que l'on a nommé d'éducation bancaire. Par exemple, le musée d'art moderne de New York (MoMA) a été le modèle de nombreux musées d'art nés dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Au

³⁰⁷ Il semble que cette pratique ne se limite pas à l'État du Ceará. Par exemple, Zivaldo Alves Pinto, un célèbre dessinateur humoristique brésilien, originaire de l'État de Minas Gerais, « [...] est né le 24 octobre 1932, à Caratinga dans l'État de Minas Gerais. Il est l'aîné d'une famille de sept frères. Son prénom vient de la combinaison du prénom de sa mère, Zizinha, et de son père, Geraldo. Ainsi, a surgi Zivaldo, un prénom unique. » Disponible sur : <http://www.educacional.com.br/zivaldo/biografia/detalhada.asp>. (Page consultée le 16/07/2014)

Brésil, les différents MAMs (musées d'art moderne) symbolisaient le désir de construire une image de modernité et de développement au Brésil. Le MoMA a aussi représenté une image de liberté fabriquée comme constitutive de l'identité des États-Unis d'Amérique. Cependant, le mouvement contre-culture des années 1970, qui puise ses références dans le mouvement de mai 1968 à Paris, a amené des réflexions aussi pour les musées, remettant en question la manière de faire mémoire et en revendiquant des changements vis-à-vis de la diversité culturelle et de genre, par exemple³⁰⁸. Selon Lorente (2008, p. 254-260), le musée a été le champ de bataille favori des affrontements politiques et culturels qui remettaient en question le modèle établi que le MOMA avait érigé, et que pour cette raison, il n'était pas ouvert à de nouvelles manifestations artistiques. C'est justement pour avoir pris de l'envergure, en même temps qu'il devenait un monument des États-Unis, que ce musée était aussi un instrument clé de l'échiquier de l'impérialisme culturel des États-Unis. En tant que musée national, il était la cible des réclamations des artistes et des intellectuels.

La révolte anti-musée et antisystème s'est aussi propagée aux propres directeurs de musée, tel Harald Zeemann, qui en étant à la tête de la Kunsthalle de Berne a provoqué un grand scandale en 1969, avec l'exposition « *When attitudes become form* », dans laquelle étaient réunis 69 artistes des États-Unis, de la Belgique, de l'Allemagne, de la Grande-Bretagne, de la France, des Pays-Bas et de l'Italie ; car, au lieu de leur assigner une salle à chacun, il les a incités à s'approprier l'édifice comme lieu de réunions, de débats, d'expérimentations, d'installations et même d'interventions destructives (Lorente, 2008, p. 245)³⁰⁹.

Karl Gunnar Pontus Hultén (1924-2006), curateur né à Stockholm en Suède, explique son travail lors d'un entretien concédé à la revue *Artforum* en 1997, à New York. Il présente des interrogations qui ont été fondamentales, pour lui, dans la construction de sa trajectoire. En 1969, Pontus Hultén a été curateur de l'exposition « *The Machine at the End of the Mechanical Age* » organisée au sein du MoMA, à l'époque où il était directeur du Moderna Museet de Stockholm (poste qu'il a occupé de 1960 à 1973). Selon Pontus

³⁰⁸ Les revendications élaborées par le groupe *Art Workers Coalition* sont présentées dans l'article : L. Lippard, « The art Workers Coalition : Not an History », in *Studio Intenational*, nov. 1970.

³⁰⁹ Traduit de l'espagnol par nos soins.

Hultén (1997), à l'époque où il était directeur du musée, il était possible d'organiser de nombreuses expositions, car les personnes étaient disposées à se rencontrer au musée, presque tous les soirs, et ainsi, quelque chose se passait presque tous les soirs. L'interdisciplinarité a été un outil important, car il n'y avait pas dans la ville un espace ouvert aux expérimentations. Ainsi, les artistes de différents langages intéressés à expérimenter étaient présents. Pontus Hultén explique aussi que pour encourager le public à participer des activités du musée, il fallait créer un public. Dans son entendement, personne ne va au musée en raison d'un nom, mais parce que le musée est fréquemment intéressant. Il conclut en disant que la collaboration était aussi importante que la participation. Pour Pontus Hultén, il existait à cette époque un esprit collectif. Les *workshops* sont devenus extrêmement importants pour la réalisation des activités artistiques. Cette approche méthodologique a créé un phénomène capable d'instrumentaliser les montages d'exposition, permettant d'ouvrir une nouvelle exposition en cinq jours. Pontus Hultén décrit son entendement sur l'organisation des actions collaboratives de la manière suivante :

In '61 and '62, I had numerous discussions with Sandberg about doing an exhibition of site-specific installations created by several artists. He accepted and « Dylaby » opened in Amsterdam in '62. After that, I wanted to do something even more collaborative, with several artists working together on one large piece. Over the years, the project had several names : « Total Art », « Vive la Liberté », « The Emperor's New Clothes ». In the early spring of '66, I finally managed to bring Jean Tinguely and Niki de St. Phalle to Stockholm to work with the Swedish artist Per Olof Ultvedt and myself. Martial Raysse withdrew at the last minute – he'd been selected for the French pavilion at the Venice Biennale. The idea was that there would be no preparation, nobody would have a particular project in mind. We spent the first day discussing how to put together a series of « stations », as in Stations of the Cross. The next day we started to build the station « Women Take Power ». It didn't work. I was desperate. At lunch I suggested we build a woman lying on her back, inside of which would be several installations. You would enter through her sex. Everyone was very enthusiastic. We managed to finish her in five weeks, inside and outside. She was 28 meters long and about 8 meters high. [...] The day of the press preview, we were exhausted ; the next day, there was nothing in the newspapers. Then *Time* wrote a favorable piece and everybody liked her. [...]The piece seemed to correspond to something in the air, to the much-

vaunted « sexual liberation » of that time. (Hultén cité par Obrist, 2013, p. 40-41).

De tels projets ont provoqué une décolonisation de la pensée, construisant des espaces de zone de contact au travers des activités collaboratives, et amenant dans les musées, des thèmes complexes et polémiques qui faisaient débat au sein de la société. À São Paulo, Walter Zanini (1925-2013) revenait d'une longue période d'études en histoire de l'art à Paris, Rome et Londres (de 1954 à 1962), lorsqu'il est invité à être professeur de l'université de São Paulo. L'année suivante, il assume le poste de directeur du musée d'art contemporain de cette même université (MAC/SP), où il restera jusqu'en 1978. Durant ces années, la répression, la censure, la persécution et la torture étaient monnaie courante. De nombreux théâtres, journaux alternatifs et espaces culturels ont été fermés et interdits de continuer leurs activités. Le *Teatro Oficina*, dont nous avons parlé au début de ce chapitre, a par exemple, été fermé et le groupe a été obligé de se disperser. Cependant, Walter Zanini a réussi à maintenir une grande programmation au MAC/SP, dont des expositions à caractère expérimental. Ce musée récemment créé n'était pas dans le collimateur des censeurs, peut-être parce que ces expériences n'étaient pas reconnues comme ayant une valeur artistique, et que donc, elles ne représentaient aucune menace. Selon Walter Zanini, une partie des professeurs et des étudiants de l'USP collaboraient avec le MAC, et avaient donc décidé d'assumer le risque d'actions plus expérimentales.

L'exposition « *Juventude Arte Contemporânea* » (« Jeunesse art contemporain ») a occupé une place importante sur la scène artistique de cette période et son organisation a été presque intégralement basée sur la collaboration. Elle avait aussi un caractère très provocateur et processuel, et était ouverte à tous les types de matériaux et de techniques. Bien que dédié aux jeunes, des artistes de différents âges y ont participé, sans aucun type de restriction. Walter Zanini participait des colloques organisés par le Comité international pour les musées et collections d'art moderne (CIMAM) de l'ICOM, dans lesquels les questions au sujet du dépassement du musée en tant que temple, en faveur du musée en tant que forum, tout comme les idées sur les musées ouverts et intégrés à la société, circulaient fortement entre les membres qui y participaient, comme le rappelle Walter Zanini dans son entretien. Pour ce dernier, un musée ne devait pas seulement exercer les fonctions de montrer, garder et conserver des chefs-d'œuvre. Dans ce musée

de Walter Zanini, vu comme *espace opérationnel*, les artistes seraient reliés au musée, le transformant en un lieu flexible, et le rapprochant des transformations, des pratiques artistiques et des « réalités transitoires ». Il défendait que le musée d'art du XX^{ème} siècle « [...] devait être un espace de rencontre, de débat, de disputes, se concentrant sur les questions qui touchent de manière plus profonde à la culture d'aujourd'hui » (Sulzbacher, 2010, p. 55-56).

Lors de ses recherches de master sur les processus collaboratifs au sein du MAC/USP, avec une emphase spécifique sur l'exposition « *Juventude Arte Contemporânea* » (JAC), Tatiana Sulzbacher décrit comment ont été organisées ces expositions, qui étaient ouvertes dès le processus de sélection, mais qui démontrent principalement comment le musée et les coopérateurs de ces événements ont appris à construire une relation avec la production expérimentale, construisant des dénominations et des règles de convivialité. Comment cohabiter avec la proposition de l'artiste Jannis Kounellis (« *Greek Arte Povera* ») qui consistait à répéter indéfiniment la musique *Va pensiero* ? Ou avec des artistes qui amenaient un poulailler, juste à côté d'un autre artiste qui avait proposé de nettoyer quotidiennement son espace ? Il fallait négocier et chercher des solutions créatives. L'une d'elles a été de déterminer qu'au cas où il y aurait, par exemple, une impossibilité de présenter un travail à cause de limitations spatiales, les artistes ne pourraient présenter qu'une seule proposition. Les travaux de Tatiana Sulzbacher présentent la richesse des processus en montrant comment les expositions étaient organisées et comment les artistes cohabitaient durant l'événement, et approuvaient, en dialogue avec le jury, un catalogue qui a été élaboré, édité et imprimé avec l'argent qui était prévu pour les récompenses (prix). Ils choisissaient des stratégies de préservation du patrimoine, différentes de celles auxquelles ils étaient habitués, où seulement le peu de ceux qui recevaient les prix passait à faire partie des collections du musée. Voici ce qu'en dit Walter Zanini dans l'article « *A nova JAC e seus critérios* » (« La nouvelle JAC et ses critères »), issu du catalogue de cette exposition :

C'est au musée de se manifester sur la compréhension critique des œuvres. S'insère ici, par exemple, la forme de présentation et la responsabilité du choix des travaux porteurs des qualités nécessaires qui justifient qu'ils soient documentés ou incorporés aux collections, tâche bien différente de l'habitude

approbatrice et pompeuse des récompenses (Zanini, 1973, cité par Sulzbacher, 2010, p. 67)³¹⁰.

Cependant, même si Walter Zanini a une telle conscience vis-à-vis des possibles méthodes de registre pour la JAC, cette expérience reste, selon Tatiana Sulzbacher (2010), plus de temps gardée dans les archives que comme partie de l'histoire de l'art intégrée au MAC/USP, et que les œuvres issues de cette expérience méritent d'être exposées et d'être accessibles au public. Comme l'explique Tatiana Sulzbacher, ce n'est pas une situation restreinte au MAC/USP.

Une grande partie d'une production, reconnue par beaucoup comme « dématérialisée » et commencée au tournant des années 1960 et 1970, en différentes parties du monde, chacune avec les marques spécifiques de son contexte, et que l'on rencontre actuellement dans de nombreuses collections de musées, continue à poser des questions sur la manière de l'exposer. Il s'est passé à peu près cinquante ans depuis le début de ces processus artistiques expérimentaux de cette nature. Des lettres, des photographies, des publications et des registres de toutes les espèces sont gardés dans les musées, et jusqu'à aujourd'hui, on se demande de quelle manière on peut les montrer au public : en tant qu'œuvre ou comme document ? Doit-on les mettre dans les archives ou dans les collections ? Les photographies des expositions « Jovem Arte Contemporânea » sont uniquement disponibles à des fins de recherches dans les archives du MAC/USP, au sein de son siège du parc d'Ibirapuera. L'accès à ce matériel est fixé sur rendez-vous, et les images ne sont disponibles dans aucune publication ; livres, revues, ou même sur internet (Sulzbacher, 2010, p. 73)³¹¹.

Les questions que pose Tatiana Sulzbacher sur où doit être mis ce corps documentaire, gardé dans les archives ou organisé dans les collections, sont en rapport à la méthode de patrimonialisation. Quelles sont les formes de traitement de tels registres ? Doivent-ils être considérés comme art ou comme document ? Quelle est la place du transitoire ? Dans la plupart des cas, les événements à caractère collaboratif qui cherchent à rapprocher les

³¹⁰ Traduit par nos soins.

³¹¹ Idem.

publics des artistes sont considérés plus comme des actions éducatives que comme des actions artistiques. Dans certains cas, le caractère compétitif, producteur de la nécessité de la consommation culturelle, a compromis des expériences basées sur la collaboration, comme ce fut le cas pour le Centre Georges-Pompidou. Pontus Hultén était en faveur d'un musée capable d'attirer de plus en plus de public, en élaborant un modèle de musée basé sur la possibilité du public de se rapprocher des arts au travers de l'incitation à la création et de laboratoires expérimentaux, ouvrant des espaces de création qui rendent possible de briser les frontières entre la vie quotidienne et l'expérimentation artistique. Ceci, car selon lui, les arts de rue devaient de plus en plus être intégrés au musée. Cependant, Lorente a cherché à expliquer l'un des motifs, en outre du retour au *white cube*, qui a fait que le Centre Georges-Pompidou, qui est à l'origine un contre-modèle du MoMA, a fini par l'imiter.

Ensuite, les trois notions fondatrices de Beaubourg ont perdu de leurs forces : interdisciplinarité, promotion de la création et fonctionnalisme désacralisant en faveur de l'ouverture maximale au public. Il n'y a pas d'élan qui dure éternellement. L'expérimentation créative, à l'exception de quelques collaborations véritablement poussées entre artistes, a été asphyxiée sous le poids des instances bureaucratiques qui – sauf dans le cas de l'IRCAM – avaient d'autres activités prioritaires. Après l'euphorie initiale, quand le MNAM a collaboré avec le CCI et la BBI pour une programmation commune d'actes et d'expositions, chaque équipe professionnelle s'est repliée sur son propre terrain et, ainsi, l'esprit d'interdisciplinarité s'est essoufflé³¹².

Les tentatives de proposition collaboratives ont perdu de leurs forces face à un grand boom de la consommation de masse d'art dans les musées, devenant une passion globale. Ce modèle de gestion culturelle a été passé au crible par Andreas Huyssen dans son ouvrage : *Twilight Memories : Marking Time in a Culture of Amnesia* (1995). À Fortaleza, le Centre Dragão do Mar d'art et de culture a été pensé pour intégrer les politiques en faveur du tourisme, c'est-à-dire qu'il était intégré à une politique de tourisme culturel, un musée vu comme un équipement de loisirs et capable d'insérer la culture du Ceará dans le circuit de la consommation. D'un autre côté, le MAUC continuait d'être un musée universitaire de petite portée et de faibles ressources financières. Son

³¹² Traduit de l'espagnol par nos soins.

objectif ne consistait pas à se préoccuper d'attirer de grands publics. Tout comme Walter Zanini, Pedro Eymar devait faire la médiation des moments collaboratifs afin que la programmation puisse se dérouler conjointement à certains cours de l'université. Ce qui nous amène à nouveau à l'article journalistique sur le MAUC publié en septembre de l'année 1999, dans lequel la journaliste Eleuda de Carvalho émettait des critiques acerbes sur le modèle de travail opéré par le musée : « Pendant ce temps, il reste aux visiteurs, le souvenir de jours meilleurs, où le MAUC était, plus qu'un espace didactique ou de divertissement, un musée. De droit et de fait. » Dans ce même ensemble d'articles publié dans le journal *O Povo*, n'oublions pas que selon Pedro Eymar, le MAUC avait « [...] une vocation première d'atelier d'art », et qu'il était important de ne pas seulement « [...] mettre ces collections en exposition, mais que l'esprit d'appropriation publique devait être travaillé au moyen d'ateliers. »

Pour illustrer ces activités différenciées du MAUC, nous avons choisi trois expositions qui se sont déroulées au tout début du XXI^{ème} siècle, plus exactement en 2001, en 2002 et en 2004. Elles sont toutes le résultat de la création d'*espaces opérationnels* qui ont rendu possible la rencontre d'étudiants, d'artistes, de professeurs et de travailleurs avec le musée d'art, au travers de l'*expérience* artistique.

8.3 TROIS EXPOSITIONS : INTERDISCIPLINARITÉ, ÉDUCATION ET ART

8.3.1 LES 130 ANS DE LA COMMUNE DE PARIS

En 2001, Edson Holanda, Adolfo Pedreira Júnior, Gustavo Maciel et moi-même³¹³, tous étudiants au sein du cours d'histoire de l'UFC, étions en train de préparer un exposé oral sur la Commune de Paris, comptant pour la validation du cours d'histoire contemporaine dispensé par le professeur Frederico de Castro Neves.

En 1999, ce thème avait été introduit par la professeure Ivone Cordeiro, lors du cours d'introduction aux études historiques, et à cette occasion, nous avons eu l'opportunité de lire l'ouvrage d'Horácio Gonzales : *A comuna de Paris : os assaltantes do céu* (1989). Trois ans plus tard, nous étions tous les quatre plus avancés dans notre formation et aussi plus engagés auprès des mouvements sociaux. De la sorte, cet engagement nous a permis

³¹³ À cette époque, nous étions tous les quatre étudiants en histoire au sein de l'université fédérale du Ceará.

de penser la Commune de Paris à partir des relations entre le passé et le présent. Nous avons aussi été introduits à l'ouvrage des *Lieux de mémoire* organisé par Pierre Nora, et nous avons réalisé une lecture publique à propos de l'article de Madeleine Rebérioux : « Le Mur des Fédérés ». Dans un autre cours, nous avons étudié l'article « Entre histoire et mémoire : la problématique des lieux » de Pierre Nora, et à ce moment, nous expérimentons concrètement la notion de lieux de mémoire. En organisant nos connaissances sur l'événement de 1871, il était important de connaître comment il était revisité et qu'elle était l'importance du monument appelé : mur des Fédérés.

En tant que lieu de mémoire, le mur des Fédérés a stimulé notre potentiel créatif, et afin de réaliser cette présentation, nous avons décidé d'organiser un montage. Nous avons sélectionné différentes images du propre ouvrage, et les avons reproduites en format A3 afin de les fixer aux murs de la salle de cours. Nous avons amoncelé les tables et chaises près du tableau noir, place du professeur, créant ainsi une barricade. À cette époque, nous étions versés à la lecture des œuvres de pédagogie libertaire, et lorsque nous pensions aux barricades nous pensions aux rues de Paris en 1871, mais aussi, et principalement, aux relations d'enseignement et d'apprentissage au sein de l'université et dans les écoles. Pouvons-nous inclure cela dans les musées ? Une fois les barricades installées, nous avons projeté une reproduction d'une peinture de la scène d'exécution par fusillade sur l'un des murs, et, au pied de l'image, nous avons déposé des fleurs et des pavés. Les fleurs étaient accompagnées de la phrase : « Fleurs aux rebelles qui ont échoué. »

Sur les appuis des fenêtres, nous avons déposé des lignes de poudre noire, car dans les récits que nous avons étudiés, des indices des mémoires des événements indiquaient que l'odeur de la poudre à fusil dans les rues de Paris faisait partie des souvenirs de ces jours. Tous nos collègues de classe, ainsi que le professeur Frederico de Castro Neves³¹⁴, attendaient devant la porte de la salle, entre silences et murmures. Après avoir mis le feu à la poudre noire, une fumée s'en dégagea et lorsque tous entraient dans la salle, nous quatre, avons commencé à réciter en même temps nos textes préférés sur la Commune de Paris dont une poésie de Rimbaud. Sans aucune chaise pour s'asseoir, tous sont restés debout pendant que nous réalisions notre performance. Nous avons déambulé dans l'espace de la salle jusqu'à la fin des lectures poétiques. Ensuite, assis à même le sol en cercle, nous avons commencé une conversation sur les significations de la Commune de

³¹⁴ Frederico de Castro Neves, tout comme Ivone Cordeiro, est professeur d'histoire au sein de l'université fédérale du Ceará.

Paris et sur la construction du mur des Fédérés comme lieu de mémoire dans le cimetière du Père-Lachaise à Paris.

Je ne me souviens plus si la notion de « performance » était coutumière entre nous pour expliquer notre manière de préparer cet exposé oral. Dans les années 1990, l'idée d'installation artistique était plus courante, mais nous ne considérons pas non plus qu'il s'agissait d'un acte artistique. Les travaux de mémoire organisent les souvenirs au présent, et ils sont élaborés pendant l'écriture de cette recherche. Donc, c'est à ce moment de l'écriture de la thèse que notre geste est défini comme performance et comme travail collaboratif. Les études sur le mur des Fédérés, comme lieu de mémoire (contre-mémoire), font penser qu'il est considéré comme un lieu de pérégrination laïque. La performance avait peut-être aussi cette vision, de rapprocher le geste de commémoration des 130 ans de la commune de Paris – au travers de la marche, de rester debout, de déambuler dans la salle de cours, et ensuite dans la salle du musée –, des pérégrinations et de la performance. Ce qui nous rapproche de la pensée de l'anthropologue Victor Turner à propos de la notion de performance. Nous percevons qu'elle complète l'expérience en rendant possible l'attribution de sens, lorsque l'on perçoit quelque chose ou que l'on ressent d'une manière différente de la routine, de nos actions répétitives, et à ce moment, les souvenirs du passé sont déterrés, et se rencontrent avec les questions posées au présent. Ainsi, dans cette nouvelle rencontre, des scènes du passé sont revécues, générant de nouvelles significations et rendant possible de nouvelles découvertes dans ce que Victor Turner nomme de performance. Et, c'est seulement lorsque la performance se réalise que l'expérience se complète. L'exposé oral du cours d'histoire contemporaine peut être reconnu comme un rituel de mémoire, et son sens de commémoration peut être expliqué à partir de l'analyse de Georges Didi-Huberman.

On pourra fort bien, devant la célèbre photographie des fusillés de 1871, par exemple [...], se contenter du macabre lieu commun – commun à tant d'images historiques – et verser les douze cadavres dans la vague communauté des morts « victimes de l'histoire » et de la violence politique. Mais on peut tout aussi bien réfléchir, devant cette image, à la communauté même de ces communards assassinés. On peut – on devrait – s'interroger sur le pourquoi et le comment de leur choix, de leur lutte, de leur commune exposition à la mort sous l'objectif d'Adolphe-Eugène Disdéri (ou d'un de ses collaborateurs). On doit savoir que ces douze fusillés font eux-mêmes partie d'une communauté bien plus large, puisque quelque vingt-cinq mille communards furent mis à

mort par les troupes versaillaises durant la Semaine sanglante de mai 1871 et ses lendemains répressifs. Si de telles questions apparaissent bien comme des questions de connaissance, c'est à la condition de ne pas oublier que la même racine *cum* – « avec » – lie justement le mot *connaissance* au mot *communauté*, là même où une connaissance de la Commune nous apprendrait peut-être quelque chose de nouveau sur l'état actuel de notre propre communauté historique (Didi-Huberman, 2012, p. 99).

C'est sur cette racine que les deux mots ont en commun, « cum » dans « connaissance » et « communauté », que nous étions en train de travailler, cherchant à connaître la Commune de Paris pour connaître l'état actuel de notre communauté historique, dans le sens de commémorer pour apprendre ensemble sur les raisons et les choix des luttes. Didi-Huberman décrit une autre photographie, cette fois d'un soldat de la Wehrmacht assassinant une femme portant un enfant dans ses bras. La photographie est avant tout un acte. Pour lui, il est fort probable que cette photographie a été prise par un autre soldat. Sur la photographie, on trouve le mot « massacre », qui possède deux significations différentes pouvant être pensées afin de problématiser cette image, malgré tout. Selon Didi-Huberman, cette photographie est avant tout un acte, et peut être vue comme un registre, un témoignage d'un massacre, de la douleur et du désespoir de cette femme qui nous regarde, même si elle ne nous montre pas son visage. Cependant, « massacre » est aussi la tête d'un animal mort, qui après la chasse est traitée et empaillée, pour être transformée en ornement, tel un trophée. Ainsi, cette photographie a pu aussi être utilisée comme un trophée. Comment les musées traitent et traitaient, au long du temps, les images ? Dans quelle mesure penser la Commune de Paris, au travers du langage de l'exposition, nous offrait des orientations sur le traitement des images, des différents langages qui sont analysés, développés comme faisant partie de la pratique de l'historien ?

De la salle de cours, nous nous sommes dirigés vers le MAUC. Un ami nous a signalé qu'une professeure était en train de monter une exposition sur la Commune de Paris au sein du musée, et derechef, nous avons traversé la rue. Cette rencontre s'est passée de la sorte :

Cette rencontre fait aussi l'université, à petite échelle : en mode mineur, au quotidien, en traversant la rue. Le département d'histoire est pratiquement au coin de la rue. Le musée d'art de l'université est lui, à un croisement. Mais,

traverser la rue était fortuit, seulement de temps en temps. C'est à partir de volontés qui n'étaient pas reliées au sein de l'université, que nous avons commencé ce travail, le professeur Eymar (directeur du MAUC) et nous du département d'histoire (Gonçalves et Eymar, 2010, p. 209-210)³¹⁵.

C'est en traversant cette rue que j'ai parlé pour la première fois avec le professeur Pedro Eymar. Il était presque midi, et il m'a expliqué les idées qui avaient été échangées. Il m'a parlé d'une des salles, en la décrivant comme possédant une ambiance favorable à la dimension dramatique. Je lui ai raconté notre expérience du cours d'histoire contemporaine et lui ai fait part de mon envie d'asperger toute la salle de peinture rouge, pour faire de l'espace un lieu ensanglanté. Le professeur m'a regardée avec attention, a mentionné un chercheur, m'a demandé de rentrer chez moi pour penser, et que je revienne le jour même à 14 heures, si j'étais encore intéressée à continuer la conversation. Je ne me souviens plus qui était le chercheur mentionné. J'avais seulement compris qu'il allait falloir négocier, et que souvent, le minimum peut avoir un effet scénique plus impactant. Nous sommes revenus et avons commencé à travailler, car nous étions disposés à vivre l'espace de l'exposition comme un *laboratoire de construction collective*. La professeure Adelaide Gonçalves dispensait le cours d'introduction aux études historiques à l'UFC, et l'idée de l'exposition était née pendant les conversations avec les étudiants durant ses cours. Ensuite, nous nous sommes rencontrés entre nous, étudiants de différents semestres, motivés par la participation aux activités du musée. Il n'y avait pas de bourses, ou de rémunération, ce travail ne serait même pas transformé en note. L'idée de l'exposition s'est propagée parmi les étudiants, qui s'étaient rapprochés par la voie « du désir, de l'enchantement et de la curiosité », selon Adelaide Gonçalves.

La dimension du travail préparé en salle de cours, a été élargie au musée. Non seulement pour une question d'espace, mais principalement par le nombre des participants, ce qui exigeait une meilleure capacité de dialogue et de négociation. La poudre noire, par exemple, a été abolie. Cependant, nous avons placé du charbon en poudre dans la salle des reproductions de photographies de la Commune de Paris. Le charbon, comme nous l'avons déjà vu dans les temps d'imagination, est la matière première du geste créateur. Pour le professeur Pedro Eymar, c'est son instrument de travail et sa machine de guerre.

³¹⁵ Traduit par nos soins.

Avec du charbon, Pedro Eymar trace les scénographies des expositions du MAUC, dribblant le manque de ressources financières en métamorphosant des images. Dans la photographie de Pedro Humberto de l'Atlas 8, on peut observer l'utilisation du charbon. Dans le cas de notre exposition sur la Commune de Paris, le charbon a été utilisé pour écrire sur le papier journal, un extrait de la pièce de théâtre *Les jours de la commune*, de Bertolt Brecht (1963 [1949]) : « Considérant, alors que surabonde le charbon, que sans feu nous gelons, nous décidons que nous irons le prendre. Considérant que chez nous il fera bon. » Le charbon a été ajouté au rouge comme composition esthétique autour des photographies exposées. Mais surtout, il était objet dans ce cas, car il est entré en scène à partir de la notion de document/monument de Jacques Le Goff (1988). Les étudiants bénéficiaires de la bourse d'art ont aussi participé à ce projet, comme par exemple, Máira Ortins, artiste et gestionnaire culturelle, personnage actif dans la ville de Fortaleza, et qui a fait partie du programme des bourses d'art pendant cinq ans. Máira Ortins s'occupait de nombreuses tâches et travaillait sur les projets en relation avec la gravure, sans compter qu'elle participait des processus de montage des expositions. Pour elle,

Tous les boursiers étaient responsables pour le montage dans le musée. Nous le faisons avec le directeur, du projet muséographique, aux peintures sur les murs (affiche de l'exposition peinte à la main), en passant par les portraits des artistes peints en grand format directement sur les murs du musée. De fait, en ce qui concerne le montage d'expositions, la peinture des murs ou même l'improvisation avec le peu de matériel disponible, la bourse a été d'une grande importance, car tous les boursiers apprenaient à improviser pour monter et recréer à partir des œuvres exposées.³¹⁶

Les expositions qui sont présentées ici, portent en elles un peu des mêmes idées que suggère Pontus Hultén. Pour ce curateur, il était important de suggérer un thème à être exploré en commun, et le groupe avait la mission de construire une grande installation collective et collaborative. La collaboration possède son propre rythme, un mouvement tissé à partir de l'engagement de chacun. N'importe quel participant offre une forme de travailler à être additionnée à la proposition. Il n'y a pas de quantification, et ce n'est pas

³¹⁶ Entretien concédé par Máira Ortins par messages de courrier électronique entre le 16 et le 17 octobre 2013. Máira Ortins est une artiste et a travaillé au MAUC en tant que stagiaire au cours de ses études de lettres au sein de l'UFC.

harmonieux ou naturel, car pour écrire dans le même espace, on doit négocier et essayer des refus. Il n'est pas possible de mettre en place ou de développer toutes les idées. Certaines sont conservées et d'autres sont rejetées. Certains peuvent abandonner en cours de chemin, d'autres arriver, et seulement quelques-uns finissent. Mais tous laissent des marques importantes. Collaborer n'a pas de mesure de temps et d'espace, il faut construire l'implication, savoir faire face aux intrigues, inclure le processus comme partie intégrante du scénario de l'exposition. Durant le montage des trois expositions que nous présentons ici, le MAUC a toujours maintenu ses portes ouvertes, les visiteurs entraient et sortaient de l'exposition, posaient des questions sur ce qui se passait, sur quelles étaient les propositions en cours. Certains décidaient de rester ou revenaient plus tard. Et ainsi, l'expérience de la visite était aussi collaborative. Les visiteurs entraient dans la zone de contact, s'intégrant aux processus de création. De telle sorte que dans ces expériences, des défis se présentaient :

1) Le défi du vide ; 2) ce collectif qui rôde, qui se balade dans le musée, curieux de la finalité et du motif central de l'exposition ; 3) l'absence de ressources, et par conséquent l'attention portée aux objets jonchant la ville et les alentours (il y avait des travaux près de là). Ces facteurs ont généré un riche laboratoire, de la salle vers l'extérieur, et vice-versa (Gonçalves et Eymar, 2010, p. 211)³¹⁷.

8.3.2 LES MONDES DU TRAVAIL

En 2002, Pedro Humberto, photographe du MAUC depuis l'année 1999, présente sa conception de l'exposition « *Mundos do trabalho* » (« Les mondes du travail ») en élaborant un travail photographique. Certaines photographies attirent notre regard sur le processus de montage de l'exposition comme expérience de travail. Nous avons choisi deux de ces photographies. Sur la première, on peut voir deux employés responsables pour la propreté du musée qui nettoient délicatement le sol, mélangeant leurs instruments de travail aux gants donnés par les ouvriers des travaux de la construction de la ligne de métropolitain de Fortaleza, transformés en œuvre d'art. Sur la seconde photographie, on voit un autre travailleur, sur une échelle pliante, en train d'exécuter une retouche de peinture blanche sur le mur, et qui observe l'illustration de ceux que l'on

³¹⁷ Idem.

appelle les martyrs de Chicago, en même temps qu'il travaille. Pedro Humberto travaille au MAUC et est en relation avec ses collègues quotidiennement. De nombreux travailleurs sont impliqués dans la production d'une exposition, et Pedro Humberto a élaboré conceptuellement la scène des « Mondes du travail » en l'intégrant aux « Mondes des arts ». Il y présente les travailleurs en montrant de manière explicite le complexe réseau de coopérateurs qui dictent le rythme du montage d'une exposition.

Ce projet est issu de la rencontre entre professeurs et étudiants du département d'histoire de l'UFC, par la médiation de la professeure Adelaide Gonçalves et du MAUC. C'est durant le cours de théorie de l'histoire que sont apparues les premières conversations sur la possibilité d'organiser une exposition sur le thème des commémorations du 1^{er} mai, suggéré par la lecture des textes de Michelle Perrot et de Fernando Catroga sur le même sujet. Par la compréhension du rôle de l'État dans l'appropriation de cette date, la vidant de son contenu en l'associant à une commémoration du travail, la dénaturant de sa construction en tant que marque de lutte et de deuil des travailleurs, la question érigée en problématique de l'exposition était : quelles sont les tensions autour d'une date considérée document/monument, ses usages et abus comme lieu de mémoire ?

Nous avons accumulé du matériel. Pour les étudiants, si l'on parle d'histoire, la discussion qui se tenait sur ce qui est document fait sens. Sortir des pages des livres de théorie de l'histoire – sans déprécier nullement ces pages bien évidemment –, mais en sortant de cette répétition parfois monotone « que la notion de document s'élargit à partir d'une révolution faite à partir de l'histoire des historiens ». Sans déprécier nullement cette affirmation, mais les étudiants vont voir, vont construire et vont percevoir la notion de document. Il y avait un espace où l'on trouvait les photographies des quartiers ouvriers de Fortaleza. Et, ils ne connaissaient pas ces faits de l'histoire sociale de Fortaleza des années 1920. À même le sol, on avait disposé des briques. Elles avaient été retirées d'un chantier derrière le musée. Et ils tentaient donc de faire là, sur le sol, une espèce de soubassement de ce qu'était une petite maison de quartier ouvrier. On voit là, les multiples sens de la construction de cette exposition (Gonçalves et Eymar, 2010, p. 214)³¹⁸.

³¹⁸ Traduit par nos soins.

Pour cette exposition, nous avons été prendre des objets tombés en désuétude dans le dépôt où sont rangés les produits d'entretien de l'UFC et d'autres objets inutilisés, comme une pointeuse horaire de travail et différents instruments de travail. Par exemple, le baromètre utilisé en météorologie pour mesurer la pression atmosphérique, a été exploité au travers de la métaphore et a été interprété pour provoquer des réflexions sur les diverses tentatives de contrôle des manifestations imposées aux travailleurs, ou encore sur la pression que ces travailleurs souffrent au quotidien. En outre du dépôt des produits d'entretien, nous avons été à la brocante pour collecter des objets comme une machine à coudre, un fer à repasser, et d'autres objets. En plus de ces objets, nous avons regroupé ceux donnés par les travailleurs de la construction de la ligne de métropolitain de Fortaleza, comme des sacs de ciment, des gants, des chaussures de sécurité, des casques, des banderoles de sécurité et une brouette. Des syndicats de travailleurs nous ont prêté des drapeaux, des uniformes et des banderoles utilisées lors des grèves. Nous avons aussi ajouté les photographies des mouvements sociaux des années 1920, des journaux avec des articles sur les grèves et de nombreuses caricatures politiques, et nous comptons aussi sur les collections du MAUC. Ainsi, au travers de cette expérience, la vision défendue par Pedro Eymar dans l'article de journal de 1999 était mise en œuvre. Ceci, car on observe un dialogue entre les thèmes présentés, les objets, la création collective et les collections du musée. Les collections faisaient partie de l'exposition, elles étaient problématisées aux côtés des casques et des gants. Nous avons suggéré de lancer une convocation d'art postal. À cette époque, nous connaissions le nom de Walter Zanini, mais nous n'en avions pas une compréhension telle que nous l'avons aujourd'hui. Nous savions que ce mouvement intégrait aussi les actions actuellement nommées collaboratives, organisées par le MAC/USP. En même temps que nous trouvions des rapprochements avec Walter Zanini, la proposition de Pedro Eymar dialoguait aussi avec la vision de Frederico Morais, à propos de la force créatrice et des usages des divers matériaux disponibles, afin de penser aussi au sujet des temporalités dans l'art que nous avons analysées dans les temps d'atelier.

Il n'y a pas de perspective iconoclaste, comme si c'était une expérimentation de frontière, qui voudrait dire que les collections conventionnelles sont destituées de leur valeur en tant que langage muséologique, muséographique. Que l'on retienne cela. Ceci, car dans l'exposition, en même temps que l'on trouve Carlito, un habitant de la périphérie, des quartiers les plus pauvres de la ville, qui amène au musée son art qui auparavant était de la ferraille ; on a

aussi Antonio Bandeira, qui est l'un de nos plus grands. Il y a une salle avec le meilleur de Bandeira, selon les critiques et aussi selon nous. Et, ce qu'il y a de meilleur dans les meilleurs travaux de Bandeira, c'est son exaltation du travail et de son père. En outre, cohabitant avec Bandeira, il y avait Raimundo Cela : sa *jangada* et ses *jangadeiros*. On perçoit alors qu'il n'y avait pas une obéissance aux écoles, ni à la chronologie. Sans compter qu'il y avait aussi le coq de Zenon Barreto. Zenon n'a pas seulement beaucoup pensé à la question du travail ; mais à un moment il a travaillé et beaucoup composé avec des instruments de travail : la houe, la pioche, le pied-de-biche, la faucille. Le coq qui apparaît comme le héraut de l'aube, du réveil, de la montre qui annonce un jour de plus de travail (Gonçalves et Eymar, 2010, p. 215)³¹⁹.

Dans ce paragraphe, les procédés que défend Pedro Eymar, lorsque la journaliste Eleuda de Carvalho publie ses premiers articles, et qu'elle le nomme de gestionnaire de divertissement, sont expliqués. Selon nous, la journaliste représentait seulement un type de porte-parole d'une communauté plus conservatrice, qui espérait rencontrer un rituel évangéliste dans un musée, comme le décrit Carol Duncan (1995) à propos du MoMA, où le visiteur devrait être mené à parcourir une pérégrination linéaire et dite évolutive de l'histoire de l'art. Ce qui était pris en compte, dans les méthodes adoptées par Pedro Eymar, c'était une approche de l'histoire sociale de l'art qui cherche à considérer la vie et les fabriques artistiques sans chronologie, et plus particulièrement, travaillées de forme articulée avec le temps présent. Dans les photographies de Pedro Humberto, on peut observer comment le photographe, par son regard conceptuel, cherche dans l'exposition des situations dans lesquelles il était possible de mettre en valeur les rencontres produites au travers de cette méthode de montage, des choix faits pour mettre en scène ce thème des « Mondes du travail ».

Avant d'en arriver aux photographies, nous devons réfléchir sur l'enthousiasme manifesté dans le récit de Pedro Eymar et d'Adelaide Gonçalves. Car les deux professeurs révèlent qu'ils sont enchantés par les possibilités d'apprentissage suscitées par cette expérience collaborative. Cependant cet enthousiasme a été exprimé de cette manière car ce genre d'expériences au travers de la *performance* ont seulement eu lieu peu de fois. Elles représentaient de rares opportunités, et donc, il était nécessaire de mettre en avant les

³¹⁹ Traduit par nos soins.

spécificités de chacun des savoirs travaillés, que ce soit pour l'historien ou pour l'historien de l'art, ou aussi pour l'artiste. Ces expériences n'ont pas la force de la routine et de la répétition, mais sont quelque chose d'unique, au sens où le propose Dewey (2008 [1934]), chargées par des constructions de significations qui ont été propres à ces expériences, et qui sont marquées par leur singularité, par ce qui a été vécu en commun par les participants.

Les gants arrivaient au MAUC amenés par les travailleurs de l'entreprise Metrofor (chargée de la construction de la ligne de métro de la ville de Fortaleza, dont l'une des stations se trouve près du MAUC). Sur la photographie, Pedro Humberto cherche à élargir notre vision sur la forme de l'objet « gant ». Il s'est baissé pour construire une scène à partir du sol, lieu où étaient disposés les gants. Sans base, à peine maintenus par un rembourrage qui les laissait dans la forme où ils avaient été rencontrés, ils gardaient les mouvements des corps des travailleurs, ils étaient marqués par l'usage. Le regard du photographe a mis en exergue une main parmi tant d'autres, métamorphosant selon Malraux, et au travers du découpage du paysage, monumentalisant le gant qui se dresse du sol de manière imposante, résistant, insistant, en lutte.

Rarement le visiteur fera ce mouvement visuel proposé par le photographe. Pedro Humberto se met en position derrière la scène, observe l'exposition dans toute son ampleur, au travers de la structure circulaire d'un rouet. Le rouet, instrument de travail chargé de beaucoup de temporalités et de nombreux statuts associés à son usage, est aussi la métaphore de la fabrique historiographique, des récits, pour être plus précis. À côté du rouet on voit une machine à coudre, et en face un grand panneau avec des articles de journaux. Les articles de journaux avaient été fixés sur des sacs de ciment. On a une profusion de textes exposés sur les murs du musée. Combien de temporalités peuvent être placées entre les rouets et la production écrite d'un texte journalistique, ou même de la propre invention du papier ou de l'écriture ? En rapprochant les objets et les textes de journaux, par la photographie de vue d'exposition, le photographe produit sa critique de l'exposition, suggère des connexions conceptuelles pour que nous puissions penser aux développements possibles entre les thèmes suggérés par les mondes du travail.

Sur la même photographie, entre les marques des poids d'une balance, on peut voir des vêtements de travailleurs, des photographies et des chaussures de sécurité disposées sur un support qui simule une marche, un déplacement à pied des travailleurs, l'ascension ou

le soulèvement. Ce pourrait être aussi un pèlerinage laïque du type du mur des Fédérés. La balance pèse les valeurs, attribue la valeur des choses qui sont marquées par le travail. Le poids du corps qui travaille peut-il être mesuré par une balance ? Les instruments de travail, lorsqu'ils sont pensés au-delà de l'objet-témoin, comme le suggère Thierry Bonnot, permettent aussi de penser la vie sociale dans sa polysémie. La balance ne se trouvait pas au musée simplement pour démontrer comment étaient réalisées les mesures de poids anciennement, en des temps révolus. À la fin de la marche, se trouvaient des bottes montantes de la police et une matraque, objets positionnés face aux chaussures des travailleurs. La proposition voulait montrer la confrontation, le conflit et les tensions politiques vécues lors des actions des mouvements de travailleurs. En élaborant ce paysage photographique, Pedro Humberto établit les relations entre un instrument de travail et une action des mouvements de travailleurs, la marche. Les poids et les mesures des corps et des choses étaient mis à l'ordre du jour dans la marche mobilisée par les travailleurs. Les photographies, disposées en abondance sur les deux murs, dialoguaient avec les chaussures de sécurité. En haut du mur, on voit trois bleus de travail ouverts qui montrent leurs couleurs, et les chaussures ont été organisées comme si elles montaient. Si le 1^{er} mai est un jour de lutte et de deuil, cette marche pourrait aussi être vue comme un rituel. C'est une date qui produit des souvenirs et des oublis à propos des personnages qui sont morts au nom d'une lutte qui est attribuée collectivement à tous les travailleurs. Serait-ce une contre-mémoire de la nation ?

À l'entrée de la salle du musée, la date du 1^{er} mai a été écrite avec de la toile de jute et ouvrait l'exposition intitulée : « *Mundos do Trabalho* ». Cette intervention a reçu un traitement propre au lieu de mémoire. L'exposition a cherché à présenter différents discours collaboratifs sur cette date commémorative, comme par exemple de promouvoir une exposition d'art postal. Avec la pluralité de mains exposées, qui nous pousse à penser au geste commémoratif promu par le mouvement des travailleurs, mais aussi par l'État national, peut-on provoquer une réflexion sur les diverses controverses du thème ? Face au document/monument du 1^{er} mai, quelques bustes sculptés par Carlito ont été disposés en cercle. Au centre de ce cercle, on a un buste duquel sortent quatre bras et leurs mains respectives représentées par les gants de protection des travailleurs. Tous les visages sont tournés vers le visiteur et de dos par rapport au centre du cercle. Cette mise en place de pièces a été pensée pour être le premier scénario de l'exposition, dès l'entrée du visiteur au MAUC. Le parcours proposé suggérerait-il dès le début de jeter le doute sur les usages

et les abus de la patrimonialisation de la date du 1^{er} mai ? Nous ne pourrions pas répondre à cette question avec précision. Au long des jours qu'a duré l'exposition, la toile de jute qui recouvrait les bustes a été remplacée par du plastique noir. Et, au centre du cercle, des tubes de peinture et des pinceaux ont été ajoutés. Le travail des artistes a aussi gagné le droit à la réflexion et à l'exposition.

Presque en face de la date, une reproduction à grande échelle de la pendaison des martyrs de Chicago avait été dessinée au fusain. Une référence directe à un événement considéré comme symbole du 1^{er} mai, avec laquelle l'exposition révélait de manière explicite son approche et ses interrogations. L'exposition était-elle une tentative d'évoquer des souvenirs qui s'estompaient ? Serait-ce une proposition éducative pensée pour traiter de manière historique une date commémorative construite comme un espace de réflexion en dialogue avec les arts ? Ou encore, serait-ce une éducation au travail ou une éducation émancipatrice, comme le proposait Paulo Freire en traitant le thème de l'éducation en fonction de l'autonomie ? Ces deux premières expositions ont été le fruit d'une rencontre spontanée entre le MAUC et le département d'histoire de l'UFC. Les matériaux, les objets et les supports arrivaient petit à petit et occupaient l'espace dans l'exposition à partir d'un travail réalisé pour réveiller le potentiel créatif de ceux qui ont participé au montage de l'exposition. Nous avons participé au processus en tant qu'étudiants en histoire, et nous pouvons aussi être considérés comme publics et collaborateurs du musée, disposés à passer notre temps à apprendre à manipuler le langage poétique des choses.

8.3.3 LABYRINTHE DE L'ART ET DE LA VIE

« *Labirinto da Arte e da Vida* » (« Labyrinthe de l'art et de la vie ») est le nom d'une exposition qui s'est déroulée au MAUC en août de l'année 2004. Cette exposition est née comme partie intégrante de la méthodologie de recherche du premier doctorat collectif soutenu au Brésil. La recherche proposait d'être générée, pensée et pratiquée en collaboration dès ses débuts. La thèse était inscrite au sein du département de sciences de l'éducation de l'UFC, et sa soutenance a fait partie de la programmation de l'exposition. En 1999, un cours/spectacle de José Celso Martinez Corrêa (du *Teatro Oficina*) a eu lieu au sein de la programmation de l'école d'audiovisuel de l'Institut Dragão do Mar. Durant cet événement, Eduardo Loureiro a joué une de ces musiques

avec les mots d'une poésie coécrite avec Fabiano dos Santos Piúba³²⁰, pendant que les artistes présents à ce cours dressaient la liste de leurs réclamations à l'encontre du Centre Dragão do Mar d'art et de culture (CDMAC). Une de ces réclamations portait justement sur le manque d'opportunités ou de moyens pour dialoguer avec cette institution. Parmi les différentes modalités d'expression présentées durant ce cours, la proposition de passer par la plage et d'aller occuper le tout récent centre culturel a été émise. Il fallait occuper les espaces publics. Cela a été une importante leçon de ce cours pour moi, jeune étudiante en histoire. Nous nous sommes alors tous mis en route, marchant et dansant depuis le Palais de l'Abolition³²¹ jusqu'au CDMAC. Durant ce mouvement de déplacement, nous chantions la même chanson en boucle. José Celso Martinez Corrêa m'a montré, moi qui étais timide et assise sur des escaliers, que nous ne pourrions pas conquérir les personnes avec des microphones ou des mégaphones. Selon José Celso Martinez Corrêa, il faut conquérir le public. Et donc, le public doit être convié à partir de l'affect, afin d'éveiller en lui l'intérêt pour qu'il reste dans l'expérience. Ce jour-ci, nous avons tous marché en chantant en cœur et en boucle cette chanson suggérée par Eduardo Loureiro : « Quando você passou e feito pluma jogou, um beijo em mim, me deixando assim, feito criança quando ganha brinquedo, a pluma bateu no meu vidro quase quebrando meu medo³²² ».

Cette vision sur la manière de conquérir le public mérite d'être mise en avant, car elle présente les prémisses du travail collaboratif. Nous comprenons le point de vue de José Celso Martinez Corrêa comme une proposition méthodologique par rapport au mouvement d'intégration du public dans l'action collaborative. Il faut se rapprocher, toucher, regarder dans les yeux et convier à participer à l'expérience, en respectant le rythme de l'autre qui est en scène. Finalement, comment transformer un spectateur en spect-acteur ? Comment lier le visiteur de musée ? Au moment où José Celso Martinez

³²⁰ Fabiano dos Santos Piúba a suivi des études en histoire, et ensuite a réalisé un doctorat en sciences de l'éducation. Il a été coordinateur des politiques du livre et de la lecture au sein du secrétariat à la Culture de l'État du Ceará (entre 2005 et 2006), lorsqu'il a créé et implanté le programme de bibliothèque à domicile appelé *Agentes de Leitura* (Agents de lecture), qui est devenu une référence nationale au Brésil. Ensuite, il a été directeur des politiques du livre, de la lecture, de la littérature et des bibliothèques au sein du ministère de la Culture du Brésil (entre 2009 et 2011, puis en 2014). Entre 2012 et 2013, il a assumé la direction du secteur de lecture, écriture et bibliothèques au sein du *Centro Regional para o Fomento do Livro na América Latina e Caribe* de l'UNESCO (Centre régional pour la promotion du livre en Amérique latine et les Caraïbes/CERLALC), un organisme intergouvernemental latino-américain. Actuellement, il est secrétaire de la culture de l'État du Ceará.

³²¹ Le *Palácio da Abolição* (Palais de l'Abolition) est la résidence officielle et le lieu de travail du gouverneur de l'État du Ceará. Il est situé dans la capitale de cet État, la ville de Fortaleza.

³²² « Lorsque tu es passée et telle une plume m'a lancé ce baiser, me laissant ainsi, comme un enfant lorsqu'on lui offre un jouet, la plume a cogné dans ma vitre, brisant presque ma peur. »

Corrêia chante et tape dans ses mains, il présente au public une opportunité différenciée d'être public, en conviant à chanter, à danser et à marcher tous ensemble. C'était aussi un défi pour la construction d'une approche méthodologique pour créer des publics dans les mondes de l'art.

Retournons à notre parcours dans la ville de Fortaleza, et plus spécifiquement, à notre arrivée devant les portes du CDMAC. Toutes les portes du CDMAC ont été ouvertes ce jour pour laisser le groupe entrer. Ce qui était un peu choquant pour quelqu'un comme moi qui travaillait en tant que monitrice d'exposition au sein du musée de la culture du Ceará du CDMAC, et qui voyait clairement que ce n'était pas le même traitement que celui réservé aux visiteurs communs. Et pétrifiée, j'ai perçu que les vitres des vitrines du musée ont presque brisé nos peurs. C'est lors de cette activité que j'ai eu l'opportunité d'être pour la première fois en présence des *Internos do Pátio* (Internes du patio)³²³, un groupe d'art et de littérature formé par les participants les plus actifs du « Labyrinthe de l'art et de la vie », depuis les années 1990.

Eduardo Américo Loureiro Júnior, Fabiano dos Santos Piúba et Andréa Havt Bindá sont les auteurs de la thèse collective intitulée *Labirinto : me encontro nas coisas perdidas do mundo* (*Labyrinthe : je me retrouve dans les choses perdues du monde*). Cette thèse est composée de parties collectives et de parties individuelles. Elle a été soutenue en 2004. Pour les parties individuelles, on a *Educação e não linearidade* (*Éducation et non linéarité*) d'Eduardo Américo Loureiro Júnior ; *Educação e experiência* (*Éducation et expérience*) de Fabiano dos Santos Piúba ; et *Educação e diálogo* (*Éducation et dialogue*) d'Andréa Havt Bindá. Dans le projet, étaient inclus la réalisation d'ateliers avec des enfants et des professeurs, la construction et l'alimentation en contenu d'un site web du labyrinthe, ainsi qu'une installation du labyrinthe au sein du MAUC. Au long de ces quatre années qu'a duré cette thèse collective, nous avons participé des rencontres organisées par les doctorants, comme faisant partie de la méthode de recherche et de la construction du « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Voici le résumé de cette thèse :

Cette thèse présente le mythe du labyrinthe comme métaphore de l'éducation et de la connaissance. C'est un projet collectif de trois participants, qui se

³²³ Internos do Pátio est une référence au patio attenant au département d'histoire de l'UFC. Un groupe de poètes et de musiciens a surgi dans les années 1990 dans ce patio. Ce groupe était formé entre autres par Fabiano dos Santos Piúba, Andréa Hávt Bindá, Eduardo Loureiro et Manu Kalé. Ce groupe s'est fait connaître par la publication des lettres du patio et de manuels, qui rappellent les publications de type fanzine.

propose d'expérimenter la nouveauté au lieu de simplement en parler : entrer dans le labyrinthe au lieu de simplement connaître son dessin. Il est ainsi associé à l'expérience (quotidienne), au dialogue (interaction) et à la non-linéarité (complexité). Thèmes qui sont traités individuellement ou collectivement par leurs auteurs. Tirant son inspiration de la mythologie grecque jusqu'aux recherches actuelles en philosophie, art et technologie, cette thèse ne suit aucun courant de la pensée en sciences de l'éducation ou épistémologique. Son processus est marqué par la production d'un site web expérimental, par la réalisation d'ateliers non directifs et par le montage d'une exposition d'art interactif : langages différenciés afin de favoriser la prise en compte de savoirs divers et de permettre des expériences éducatives non hiérarchisées. Nous avons découvert que l'éducation et la connaissance non linéaires, dialogiques et basées sur l'expérience, sont significatives pour les personnes seulement si elles arrivent à développer une autonomie intersubjective : définir ses propres règles, en prenant en considération que les autres aussi définissent les leurs. Le Labyrinthe ne prétend pas être une nouvelle théorie ou méthodologie éducationnelle. C'est une invitation à d'autres interactions et à d'autres voyages (Loureiro, Piúba et Bindá, 2004, p. 5)³²⁴.

Lors de nos recherches, nous prétendons discuter sur le montage d'une exposition d'art interactif. C'est seulement dans cette partie de la thèse que nous analysons les temps de collaboration. Cette exposition a été expérimentée, dialoguée et perçue dans sa complexité, quelques fois durant les années du propre doctorat, avant même la version qui en a été montée au MAUC. Le « Labyrinthe de l'art et de la vie » a été l'une des formes proposées en tant qu'espace d'expérimentation du nouveau. Nous avons participé à de nombreuses rencontres organisées par ces doctorants, dont l'une des premières s'est déroulée à l'Alpendre³²⁵. Il y avait beaucoup d'objets et d'images de labyrinthes exposés et un grand cercle de conversation. On peut affirmer que la proposition de cette exposition a été élaborée de forme collaborative au long des quatre années du développement de la

³²⁴ Traduit par nos soins.

³²⁵ L'Alpendre (L'Auvent) se présentait comme une maison d'art, de recherche et de production. C'était une organisation non gouvernementale de formation en art, située dans le quartier Praia de Iracema, près du CDMAC. Il a fonctionné durant treize années, entre 1999 et 2012, et a été responsable pour la formation et l'articulation d'une importante génération de jeunes artistes.

thèse. Les personnes se sont senties intégrées au labyrinthe, et en fréquentant les activités, elles élaboraient des significations pour elles-mêmes et pour toutes les autres.

Deux autres rencontres ont été pensées à partir de situations plus provocatrices : nous devions entrer dans une maison en prenant un fil et nous ne devions pas le lâcher durant tout le parcours. Nous inventions un nom pour notre personnage et l'aventure consistait à continuer en tant que personnage après notre entrée dans le labyrinthe³²⁶. Des portes fermées à l'aide de matelas rendaient notre parcours difficile. Sur le chemin, une échelle indiquait l'entrée d'un passage secret. Dans l'une des chambres, il était possible de dessiner, dans une autre de jouer, et dans une autre encore, on pouvait écouter les sons les plus divers. On pouvait circuler par ces ambiances ou bien choisir un lieu pour y rester plus longtemps. Nous nous rencontrions, nous manquions, nous rencontrions à nouveau dans ce labyrinthe. Dans cette maison de personnages, la proposition des scénarios et des situations avec personnages était inspirée et fondée sur les jeux dit de RPG – *Role-playing game* – (jeux de rôle), qui reposent sur l'engagement des participants, qui au travers de leurs personnages, élaborent des situations pour créer des récits de manière collaborative. Les situations ont été élaborées pour stimuler les participants à participer d'une aventure narrative collaborative au sein d'un labyrinthe, comme cela se passe dans un jeu de rôle.

Petit à petit, les doctorants ont conquis un public qui fréquentait et qui collaborait au projet. Des personnes qui étaient intéressées par la participation au projet se sont investies et interrogées sur les questions posées sur l'éducation à partir des expériences vécues dans ces scénarios proposés pour le labyrinthe à chaque rencontre. Ce sont en tout quatre années à parcourir les chemins du labyrinthe, en l'observant de l'intérieur, et qui était devenu une opportunité d'apprentissage.

[...] Les choses sont toujours en dehors du labyrinthe, non ? Les objectifs sont toujours en dehors du labyrinthe. Alors, je me demande si dans le labyrinthe il existe autant de choses, dans les murs du labyrinthe, tant de choses à observer, à être vues. Et si la connaissance du labyrinthe ne pouvait pas se faire à partir de l'intérieur du propre labyrinthe... J'y réfléchis beaucoup. Je n'arrive pas à connaître ou à apprendre des choses qui ne m'attirent pas. Donc, je pense que pour arriver à la connaissance, pour assimiler la connaissance sur

³²⁶ À cette époque, j'étais étudiante de premier cycle en histoire et j'effectuais aussi un stage en tant qu'éducatrice au sein du musée du Ceará. Je devais prendre du temps sur mes activités afin de pouvoir participer à ces moments riches au niveau de la formation, que l'on peut voir aujourd'hui, non seulement en éducation, mais aussi, et surtout, dans les innovations muséologiques.

quoi que ce soit, je dois aimer ce que j'observe. Ainsi, ça vient du propre processus d'observation, du propre processus de comment je vois, et tout ça. Ce que je vis dans ce labyrinthe (Loureiro et al., 2004, p. 10)³²⁷.

Nous étions tous dans le labyrinthe. Beaucoup participaient à l'observation de ses murs, de ses défis, de ses détours, de ses choses, de ses aventures, de ses enchantements. Et l'on se rencontrait à nouveau pour participer d'une réunion sur une proposition d'un montage collaboratif d'une exposition collective. Cette réunion s'est déroulée au MAUC. On nous a suggéré d'élaborer et de présenter des propositions de situations qui puissent être vécues dans le labyrinthe, et qui soient, de préférence, interactives. Des artistes, des professeurs et des étudiants ont participé aux réunions. Les propositions avancées ont été des plus diverses, démontrant l'enthousiasme des participants envers le processus collaboratif. Les idées ont été évaluées et organisées dans l'espace pour créer l'installation collective d'un labyrinthe. À la différence des deux expositions antérieures, plus spontanées et réalisées avec presque aucune ressource, le projet du labyrinthe du MAUC a pu compter sur un professionnel de la scénographie, Marcelo Santiago. Grâce à ses connaissances, les idées des différentes situations proposées ont pu être construites matériellement. En brisant le mythe qui veut que les expositions collaboratives arrivent en contexte de crise, nous en avons profité pour démontrer que ces expériences peuvent être faites de manière planifiée, sur le long terme, et être réalisées dans un contexte professionnel, avec des ressources financières.

La production a été coordonnée par les doctorants, et ils ont aussi assumé le rôle de curateurs de l'exposition, avec le professeur Pedro Eymar. Sur le site web « www.opatio.com.br » et sur le site web du MAUC, le professeur Pedro Eymar n'apparaît pas parmi les curateurs. Dans ce cas, on peut noter la résistance de Pedro Eymar vis-à-vis du terme « curateur » en tant qu'occupation professionnelle. Et devenir *nid de frelons* est en relation directe avec cette résistance. De nombreuses critiques faites au musée portent spécifiquement sur une supposée absence de *curating*. Le MAUC n'aurait-il pas un programme pour réaliser les processus curatoriaux ? De nombreux musées présentent des curateurs, mais ne présentent pas de programme muséologique. Entre le

³²⁷ Traduit par nos soins.

plan de gestion et sa concrétisation, par rapport à la manière dont il a été mis en pratique, et en considérant les adversités dans le travail, tout cela doit être étudié et évalué.

Le labyrinthe suppose des murs, des divisions, des intersections, des parcours, des obstacles et l'idée de rester dans le labyrinthe, de penser comment il était possible d'apprendre au sein de ce dernier. Tout cela a transformé l'exposition. Essayons de comprendre comment ce labyrinthe a été monté et les expériences qui sont nées de ce processus collaboratif. Commençons par la photographie de Pedro Humberto, plus précisément par la session de photographies de vue d'exposition. Nous avons sélectionné une photographie où l'on voit une barrière en bois, faite de treillages. La barrière coupe le cadrage de la photographie en deux parties sur sa diagonale. En avant-plan, on a un triangle qui présente le sol. Pour se référer aux expériences vécues par les étudiants et les professeurs dans le quotidien scolaire, on parle souvent du sol de l'école. Et comment pouvons-nous penser à propos du sol du musée ? Un de mes meilleurs souvenirs dans ma vie au musée, est lorsque j'en ai touché le sol les pieds nus. Comment peut-on marcher sur le sol des musées ? Dans les musées, presque rien ne touche le sol, tout est fixé, protégé, sur un socle ou dans des vitrines. De quelle manière pouvons-nous penser que ces expositions rapprochent le musée de son sol ? Dans un témoignage à propos des « Dimanches de création », Regina Casé³²⁸ se réfère au sol comme une métaphore de la démocratisation de la création et de l'expérience artistique.

Cette réflexion au sujet du sol du musée nous fait penser à la phrase de Mário Vasquez : « Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus ». Phrase qui est reprise par divers auteurs de la muséologie, comme par exemple Duncan Cameron (1992, cité par Cândido, 2003, p. 50). Elle est considérée comme une importante référence dans la pensée muséologique, car elle élabore une réflexion sur une relation de plus grande portée avec le public, en le convoquant à participer. Cependant, comment faire si les parquets du musée sont trop froids pour les petits pieds nus d'un enfant ? Mário Vasquez emploie cette expression pour expliquer les actions développées au sein de la Casa del Museo au Mexique, en contre-point au musée national d'anthropologie de Mexico, qui par sa pompe oubliait que son sol en marbre tenait les enfants éloignés.

³²⁸ Témoignage de Regina Casé pour le documentaire Um domingo com Frederico Morais, réalisé par Guilherme Coelho. On peut voir la bande-annonce de ce film documentaire sur : <https://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4>. (Page consultée le 9/03/2015)

Du côté opposé de la photographie, on a un autre triangle marqué par les espaces entre le bois, par la possibilité de percevoir le musée entrouvert. Par la fente, on peut observer ce qui pourrait être de l'autre côté, traversée par des rayons de soleil, la lumière si chère aux arts. Ces murs, comme nous l'avons vu au début de ces temps de collaboration, sont mis afin de penser aux frontières de l'expérience, du dialogue et de la non-linéarité. Quel a été le rôle du MAUC par rapport aux significations d'une exposition interdisciplinaire sur l'éducation ? Comment le musée a-t-il appris lorsqu'il a été la maison du labyrinthe ? Comment le musée se fait musée avec cette expérience ?

Sur une autre photographie, Andréa Bindá et une autre femme observent, au travers d'une lunette, des ateliers de kaléidoscopes de Nice Firmeza et Georgia Zaranza, démontrant qu'une pluralité de formes de regarder traverse cette exposition. Il existe tant de manières d'interpréter le labyrinthe, ce dispositif qui rend possible la complexité et la multiplicité. L'intention de l'exposition n'était pas de découvrir une réponse, ni d'offrir une explication sur ce qu'était le labyrinthe. Mais, de cartographier des modalités de compréhension de ce lieu mythique au travers de l'expérimentation et du dialogue. En ce sens, l'exposition n'a pas été un lieu où le visiteur observait seulement, contemplait et restait en silence. Dans cette exposition, le corps parlait, interagissait, s'inscrivait, se perdait, allait et venait sans script prédéfini. Tous les chemins pouvaient être choisis. Tous les visiteurs ne visitaient pas tous les recoins du labyrinthe. Certains s'installaient seulement dans un lieu, où ils pouvaient passer leur temps à coudre une chute de tissu, à dessiner ou à écrire. Ils pouvaient aussi passer un certain temps habillés avec les animaux inventés et vivre avec ce personnage un parcours *parangolé*.

Les situations ont été proposées à partir d'un thème reposant sur des concepts qui ont été discutés et élaborés durant le temps d'élaboration de leur thèse. Le parcours n'a pas été neutre. De fait, les notions qui aiguillaient les propositions étaient explicitées dans la définition des situations. Tous ceux qui ont proposé des idées pour le labyrinthe se basaient sur un dialogue construit au long des quatre années de doctorat. Nous avions une idée de notre intention et nous étions curieux de savoir comment les situations seraient développées à partir de l'expérimentation de ceux qui allaient entrer dans le labyrinthe. Dans le texte de présentation de l'exposition, l'argumentaire de la composition d'une unique œuvre élaborée à partir de différents regards était présenté de la forme suivante :

Les situations qui composent le labyrinthe ont été créées à partir d'une liste de concepts utilisés pour établir une relation entre le labyrinthe et l'éducation : sensation de se perdre, confinement, inachevé ; bifurcation ; enquête, exploration ; obstacles ; sens ; verticalité ; fil ; réseau ; ennemi (Minotaure) ; interactivité ; complexité ; autonomie ; dialogue ; expérience ; non-linéarité ; transdisciplinarité. Ces situations seront disposées de manière à former une unique œuvre – le Labyrinthe – occupant une aire totale d'approximativement 560 m².³²⁹

Le regard diffus contemplant l'obscurité, secret du labyrinthe, est devenu, dans la nuit enfumée, une lune en camaïeu. Qui nous regarde de l'autre côté de la lunette ? Qui habite de l'autre côté de la muraille ? Où vais-je ? L'imagination photographique, produite et gardée sur le site web du groupe du *pátio*, présente une vision poétique du ciel du labyrinthe, un astre reflétant un portrait ; une lune remplie d'histoires. Du ciel, là d'en haut, il était possible de survoler le labyrinthe, de voir le sol du musée. Et, sur ce sol, des femmes cousaient des poupées de chiffon, plus exactement avec le modèle connu au Brésil sous le nom de petite sorcière (*bruxinha*). Toujours sur le sol, on pouvait dessiner avec les pieds sur le maïs, sur les chutes de textile, sur les feuilles sèches ; le sol de la cour de récréation des écoles, la cour de nos histoires. Parmi les objets, on trouvait un appareil photographique et une grande roue proposant de regarder le jouet en mouvement, un regard sur les jeux dans l'éducation. Peut-être que la machine photographique pouvait capturer, au travers du mouvement, le fil entier de chaque être³³⁰. Sur ce sol, on pouvait s'allonger et rêver avec la pleine lune en camaïeu. On pouvait vivre un temps ralenti, s'asseoir sur le fauteuil à bascule et balancer les temps des musées, aller et venir, par-ci et par-là, développant les espaces dans la mesure où le processus de l'exposition amenait toujours plus de possibilités au sein du labyrinthe, augmentant le désir d'apprentissage. Les enfants marchaient à quatre pattes sur le sol, couraient et faisaient des galipettes dans les espaces ouverts du labyrinthe. C'était le temps de chacun, sans explications de médiateurs. Chacun s'entraînait à démêler ses fils. Fils qui tissent les histoires comme

³²⁹ Texte du fascicule du programme de l'exposition. Projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues », archives du MAUC. Traduit par nos soins.

³³⁰ « Jouer, c'est faire bourgeonner le fil entier de chaque être », citation de Maria Amélia Pereira dans le film *Tarja Branca* (2014) de Cacau Rhoden.

celles de la *Saga de uma certa Bárbara* (*Saga d'une certaine Bárbara*)³³¹, de femmes sauvages, de femmes loups, de femmes à peau de phoque, de femmes qui tissent des récits, présents dans l'énorme couverture de chutes de textile qui divise le labyrinthe, et qui fait que les passants doivent s'abaisser, marcher lentement et regarder le sol pour ensuite regarder les nuages colorés au travers du passage secret.

Sentir les odeurs pour réactiver des souvenirs des temps de la vie, des biographies misent entre les huit septennats d'inspiration anthroposophique. Entrer dans la caverne et traverser une arche faite de livres. Dramatiser les peurs et les limites du labyrinthe, traverser le portal des images, risquer de marcher sur des éclats de verre, pendant que dans une autre partie du labyrinthe, une horloge indique le temps en sens inverse. Dessiner la suite d'une histoire de bande dessinée. Écouter des questions absurdes qui sortent d'une cuvette de cabinet. Parler dans un confessionnal à des personnes qui écoutent dans un autre lieu du labyrinthe. Observer simultanément de nombreuses personnes qui vivent des situations différentes. Construire un mandala kaléidoscopique de Nice Firmeza avec ses fleurs et son jardin. Avoir les yeux bandés, sentir avec ses mains, penser avec son corps. Espionner, courber le corps pour ouvrir une petite fenêtre ou pour regarder par la fente du mur. Se regarder dans différents miroirs, des livres-miroirs, se regarder pour se savoir perdu ou pour trouver quelqu'un d'autre, ou se voir soi-même. Suivre les fils et leurs couleurs ou s'asseoir sur le rocher pour méditer. Jouer divers instruments, taper sur des casseroles. Écouter parler de l'ancestralité, recevoir des massages thérapeutiques ou aller sous la tente pour se faire tirer les cartes de tarot. Ce sont quelques-unes des situations possibles dans les interventions construites dans ce labyrinthe.

Entre le 10 août (jour où ont commencé les travaux de montage) et le 10 septembre 2004, de nombreux changements ont eu lieu au sein de l'espace des salles du MAUC. Nous trouvions qu'il était impossible de penser cette exposition sans la présence des personnes, sans les marques du passage de chacune d'entre-elles, que ce soit dans un nom écrit sur le mur ou dans le vêtement qui prenait vie sur chaque corps disposé à l'essayer. Le cadrage des photographies a cherché à capter les mouvements des personnes, leurs performances dans l'espace d'exposition, dans les cercles de conversations, entre sourires spontanés, de nombreuses phrases paradoxales qui occupaient le même espace, question après question et façons de croire dans le monde. Ce fut un mois intense, bien qu'il y ait

³³¹ Pièce de théâtre mise en scène par l'actrice Juliana Carvalho, à partir de textes basés sur l'œuvre de Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups*.

eu aussi des marques d'absences. Le labyrinthe est incomplète, nous sommes tous incomplets. Comment comprendre les présences et les absences dans l'exposition, en considérant la durée du « Labyrinthe de l'art et de la vie » ? Quelle voie choisir entre les différentes temporalités qui font que chacun des participants peut vivre les défis et les propositions, suivant ou non les orientations, en s'arrêtant ou en continuant dans les parcours suggérés ? Ainsi, comme les photographies ou les mémoires sur une exposition, un visiteur ne pouvait pas s'approprier d'une totalité, mais chaque visiteur pouvait participer de manière intégrée à l'exposition, pouvait être entier.

Malgré tout, il fallait négocier. Comme par exemple avec les expériences avec la nourriture : jusqu'à quel point pouvaient-elles être dans le musée ? L'expérimentation sur l'ancestralité africaine proposait un rapprochement avec le fruit qu'est la pastèque. Dans une situation, Norval Cruz s'est couché en prenant la pastèque dans ses bras. Sur les photographies on peut voir qu'elle a été coupée et que les personnes ont été conviées à la savourer. Une autre proposition portait sur la gomme à mâcher, mais en même temps il y avait la crainte que les personnes ne collent les chewing-gums sur les tableaux exposés dans l'une des salles. Comment faire confiance aux visiteurs, comment les orienter, comment savoir qu'ils ne transgresseront pas ? Ou pourquoi penser que dans ce contexte, ils pourraient coller leurs chewing-gums sur les tableaux ? La maîtrise de cette situation suggérait que le visiteur mâche le chewing-gum et qu'ensuite il le retire de sa bouche et le colle avec les autres chewing-gums sur un support. Au musée, il est interdit de mâcher du chewing-gum. C'est normalement l'une des premières règles imposées aux enfants, car ce produit peut attirer des insectes et endommager certaines des œuvres des collections. Comment un musée peut établir un rapport avec ses propres règles, avec ses propres limites ? Dans quelle mesure expérimenter peut faire surgir des réflexions sur les relations entre l'acte de conserver et l'acte de détruire ? Car l'acte de patrimonialiser, tout comme la mémoire, est fait de souvenirs et d'oublis, il se constitue au travers de gestes de préservation et de vandalisme. Comment le musée pouvait courir les risques qu'engendrait l'expérience du labyrinthe, en permettant une situation où le visiteur était convié à mâcher des chewing-gums, quelque chose strictement interdit par les règles de comportement du visiteur ?

De la même manière, dans l'exposition, des livres accrochés pouvaient être lus, déchirés ou même raturés. N'importe quel lecteur de cette bibliothèque pouvait souligner les phrases les plus intéressantes, ajouter des mots ou des questions, dessiner sans

impositions. Tout cela dépendait de l'envie de celui qui arrivait jusqu'à ces livres durant le parcours. Il était aussi possible de choisir de lire de petits extraits de chacune des histoires suggérées, de manière aléatoire, peut-être comme s'il était un oracle. Les stimulations interactives proposées aux visiteurs étaient variées, afin de pouvoir faire l'expérience de l'éducation au musée de forme intégrée.

Nous avons choisi de présenter un autre exemple, bien différent, d'approche interactive avec le public. C'est une situation extrêmement tendue suggérée par la *performer* Marina Abramović dans sa performance polémique de *Rythm 0* (1974). Dans cette performance, l'artiste avait laissé 72 objets à disposition du public sur une table. Il y en avait des plus variés, qui pouvaient servir pour faire plaisir ou pour agresser : une rose, des couteaux, de l'eau, des chaînes, des barbelés, des feuilles, des plumes, parmi tant d'autres objets³³². Au cours de cette performance, l'artiste laissait le public faire ce qu'il désirait avec elle pendant six heures. Au début, elle a été embrassée, on lui a donné des fleurs, le public était assez timide. Au fur et à mesure que passait le temps de la performance, Marina Abramović s'est aperçue que le public commençait à faire un peu de tout avec elle : elle a été attachée, déplacée, mise debout, allongée sur une table, on lui a même déchiré ses vêtements. L'artiste a livré ce qu'elle a appris avec cette expérience :

Ce que j'ai appris de ça, c'est que si vous laissez la décision au public, les gens peuvent vous tuer. Je me suis sentie vraiment violée. Ils ont découpé mes vêtements, ont enfoncé des épines de rose dans mon ventre, une personne a pointé le revolver sur ma tempe et une autre lui a retiré des mains. Tout cela a créé une atmosphère agressive. Après exactement 6 heures, comme c'était prévu, je me suis levée et je me suis dirigée vers le public. Ils ont tous fui pour échapper à une confrontation réelle (Abramović, cité par Dourado, 2014)³³³.

³³² « List of objects on the table : glass (for fresh water), mirror, make-up for eyes, fresh rose, nail polish, shaving foam, deodorant stick, syringe with needle, cotton balls, medicine bottle containing alcohol, 3 different bandages, 3 condoms, 3 ropes of different thickness, 3 metal chains of different thickness, 3 different tablespoons, ostrich feather scarf, tweezers, carpenter's pincers, 3 different scissors, plastic tube, candle, whip, leather belt, perfume, chalk (in various colours), bottle of red wine, ten different types of knives, box of matches, box of razor blades, box of needles, box of pins, pack of gauze bandage, black hat, tape, aspirin, five meters of elastic band, fresh apple, wooden lath (100 cm), safety pins, battery lamp, hair comb, metal brush, sleeping pills, contraceptive pills, hammer, box of blue paint, bell, fork, Polaroid camera, nails, box of red paint, box of white paint, sheet of white paper, saw, axe, newspaper, loaf of fresh bread, pot of honey, coarse salt, pack of sugar, metal pipe, scalpel, metal spear, flute, pair of shoes, leather strings, sulphur, fresh grapes (red and white), olive oil, rosemary branch, gun. » Disponible sur : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-103651/text-summary>. (Page consultée le 21/08/2016)

³³³ Traduit par nos soins.

Il y avait un protocole : Marina Abramović avait informé les visiteurs qu'elle ne bougerait pas pendant six heures, peu importe ce que le public faisait avec elle. Elle est restée durant les six heures comme prévu, jusqu'à ce que le temps s'écoule. Elle a respecté la règle fixée par elle-même, même si cette règle mettait sa vie en danger. Elle voulait savoir ce que le public serait capable de faire avec une personne qui ne réagisse à rien, mise à disposition du public pour tout et soumise à la force de la foule. Le public ne s'est même pas intimidé face aux appareils photographiques. Après que la situation ait propagé un sentiment d'animosité, les personnes présentes ne se sont pas inhibées et n'ont pas contenu leurs gestes pendant des heures. Si nous parlons de cette performance de Marina Abramović, c'est afin de penser ensemble sur les sens de la collaboration. Dans le cas du thème du labyrinthe, même s'il suggérait la peur et les limites, les situations ne constituaient pas de dispositions à la violence parmi les visiteurs. Personne ne s'est mis ou a été mis en situation de soumission ou à disposition des autres membres du groupe ou des visiteurs. Dans l'imagination des participants, de ceux qui faisaient partie de la proposition de construction du labyrinthe comme métaphore de l'éducation, la violence en tant que puissance n'avait pas été désirée, ni la soumission comme possibilité d'expérience. Répétons ce que les doctorants ont découvert et on écrit dans le résumé de leur thèse :

Nous avons découvert que l'éducation et la connaissance non linéaires, dialogiques et basées sur l'expérience, sont significatives pour les personnes seulement si elles arrivent à développer une autonomie intersubjective : définir ses propres règles, en prenant en considération que les autres aussi définissent les leurs (Loureiro et al., 2004).

Marina Abramović ne proposait pas une expérience interactive d'éducation et de connaissance construite de manière collaborative avec les participants. Les règles de la situation n'ont pas été débattues avant l'expérience. Le public a suivi la règle, a testé la capacité de l'artiste à respecter sa propre règle. Marina Abramović, même en étant consciente et en se sentant violée, a maintenu sa détermination à respecter sa règle. Elle a réagi seulement après six heures. C'est peut-être pour cette raison que le baiser est vu comme un geste politique au sein de la zone de contact, sans ignorer la problématisation

de la violence dans la ville, mais surtout de favoriser les pratiques de solidarité. L'histoire n'est pas seulement l'histoire de la lutte des classes, des conflits. Elle est aussi l'histoire des solidarités, comme la force du travail en équipe. L'exposition a proposé aux enfants un atelier de « Faites ce que vous voulez », bien que sachant que l'éducation aussi est pratiquée par des gestes violents, où souvent les enfants, pendant quatre ou six heures par jour, ne peuvent pas se protéger de celui qui détient le savoir, et sont parfois soumis à des pratiques violentes. Le « Labyrinthe de l'art et de la vie » était aussi un désir de transformation, d'autonomie, de liberté et de dialogue. Un dialogue où les expériences sont vécues dans leur complexité et de façon intégrée à la vie et à la culture. Où les personnes peuvent faire ce qu'elles veulent si elles sont en accord, lorsque les règles sont débattues ensemble, entre égaux. L'exposition était la construction d'une possibilité, afin de montrer que les enfants n'étaient pas obligés d'être soumis de longues heures sans pouvoir décider ce qu'ils aimeraient faire avec leurs corps et leurs têtes. La proposition visait à créer des situations où les personnes pouvaient démêler ensemble leurs fils en entier, leurs modes intégrés d'être au monde.

« Penser, c'est entrer dans le labyrinthe. » C'est connaître et inventer des parcours. C'est flâner au fil des rencontres avec les choses et avec les gens. Le chemin à parcourir est unique pour chaque être, mais il est fait de choix entre diverses voies, et pas seulement à une bifurcation entre le bon et le mauvais. Ce n'est pas comme une place avec des espaces verts où les trottoirs sont mis pour déterminer les endroits où il faut marcher. Mais plutôt comme des jardins où la propre marche à pied dessine les chemins qui deviennent les bordures, marquant les endroits où l'on a préféré marcher. « Le labyrinthe est un labyrinthe en mouvement, en acte », en construction perpétuelle (Loureiro et al., 2004)³³⁴.

L'architecture mythologique du labyrinthe peut aussi être pensée comme un rituel, comme le suggère Carol Duncan pour les musées. Mais nous nous référons à un rituel interactif et performatique, sans script prédéfini et en construction perpétuelle. Le labyrinthe peut aussi être compris comme un lieu de pèlerinage, où les parcours sont suggérés ou inventés, sans avoir à choisir de manière binaire entre le bon et le mauvais. Les choix pouvaient être faits entre divers parcours possibles. Dans le « Labyrinthe de

³³⁴ Traduit par nos soins.

l'art et de la vie », des personnes de différents âges sont restées ensemble, partageant l'espace de l'exposition, alors que normalement les groupes sont formés en triant les âges dans la construction des visites. C'est l'exposition où les photographies ont enregistré la plus grande présence de sourires des visiteurs, avec des yeux brillants et enthousiastes. Ceci a marqué la richesse de cette expérience en éducation, en éducation muséale et en processus curatorial collaboratif. Aucune autre exposition n'a capté tant de sourires comme celle-ci, et n'a réuni tant de personnes différentes pour partager des expériences dans ce musée. Le nid de frelons, lorsqu'on le regarde de l'intérieur, est aussi un lieu d'innovations et d'audace, un espace ouvert aux chercheurs de l'université, et donc un lieu de recherche, un laboratoire d'apprentissages.

ATLAS 8



Légendes, Atlas 8

1 et 2. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, prises lors de l'exposition « Mondes du travail ». Datées de 2002.

Archives du MAUC, fichier « Session photographique de l'exposition ». ». Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br. (Page consultée le 20/08/2011)

3. Reproduction numérisée de l'art postal d'Érica Zíngano, envoyé par l'artiste à l'exposition internationale d'art postal intitulée « 1^{er} mai », qui s'est déroulé pendant l'exposition des « Mondes du travail ». Datée de 2002. Archives du MAUC, fichier « œuvres en exposition ». Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br. (Page consultée le 20/08/2011)

4 à 7. Reproductions numérisées de photographies la vue d'exposition de Pedro Humberto, Pedro Eymar, Fabiano dos Santos, Eduardo Loureiro ou Andréa Havt Bindá, lors de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Datées de 2004. Archives du MAUC. Disponibles sur : www.mauc.ufc.gov.br ; et sur : www.patio.com.br/labexpo/. (Pages consultées le 20/08/2011)

8. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors de l'exposition « Mondes du Travail ». Datée de 2002. Archives du MAUC, collection « Session photographique de l'exposition ».

9 à 11. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, Pedro Eymar, Fabiano dos Santos, Eduardo Loureiro ou Andréa Havt Bindá, prises lors de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Datées de 2004. Archives du MAUC. Disponibles sur : www.mauc.ufc.gov.br ; et sur : www.patio.com.br/labexpo/. (Pages consultées le 20/08/2011)

12 et 13. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, prises lors de l'exposition « Mondes du travail ». Datées de 2002. Archives du MAUC, fichier « Session photographique de l'exposition ». ». Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br. (Page consultée le 20/08/2011)

Reproduction numérisée de l'art postal de l'artiste Clemente Padin, envoyé par l'artiste à l'exposition internationale d'art postal intitulée « 1^{er} mai », qui s'est déroulé pendant l'exposition des « Mondes du travail ». Datée de 2002. Archives du MAUC, fichier « œuvres en exposition ». Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br. (Page consultée le 20/08/2011)

15 à 22. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, Pedro Eymar, Fabiano dos Santos, Eduardo Loureiro ou Andréa Havt Bindá, prise lors de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Datée de 2004. Archives du MAUC. Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br ; et sur : www.patio.com.br/labexpo/. (Page consultée le 20/08/2011)

23. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, prises lors de l'exposition « Mondes du travail ». Datées de 2002. Archives du MAUC, fichier « Session photographique de l'exposition ». Disponible sur : www.mauc.ufc.gov.br. (Page consultée le 20/08/2011)

24 à 28. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, Pedro Eymar, Fabiano dos Santos, Eduardo Loureiro ou Andréa Havt Bindá, prises lors de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Datées de 2004. Archives du MAUC. Disponibles sur : www.mauc.ufc.gov.br ; et sur : www.patio.com.br/labexpo/. (Pages consultées le 20/08/2011)

29. Reproduction numérisée de photographie de Benedetta Poligone pour le journal italien La Repubblica « Oggi è il World Kiss Day. Ecco i baci che vorremmo » publié le 06/07/2014. Disponible sur : http://www.repubblica.it/cultura/2014/07/06/foto/oggi_il_world_kiss_day_ecco_i_baci_che_vorremmo-90841533/1/#1 . (Page consulté le 10/06/2015).

30 à 38. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, Pedro Eymar, Fabiano dos Santos, Eduardo Loureiro ou Andréa Havt Bindá, prises lors de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie ». Datées de 2004. Archives du MAUC. Disponibles sur : www.mauc.ufc.gov.br ; et sur : www.patio.com.br/labexpo/. (Pages consultées le 20/08/2011)

39 et 40. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, prises lors de l'exposition « 130 ans de la Commune de Paris ». Datées de 2001. Archives du MAUC, fichier « Session photographique de l'exposition ».

41 à 43. Reproductions numérisées de photographies de vue d'exposition de Pedro Humberto, prises lors de l'exposition « Mondes du travail ». Datées de 2002. Archives du MAUC, fichier « Session photographique de l'exposition ».

CHAPITRE 9

LES TEMPS DE VISITE : LE MUSÉE D'ART COMME LIEU DE PERFORMANCE

Notre regard s'est attardé longuement sur les images faites par deux photographes de vue d'exposition dans ces temps de visite. Ce chapitre propose un dialogue sur les visiteurs à partir de la production d'Antônio Evangelista Bonfim³³⁵ et de Pedro Humberto³³⁶. Nous allons nous intéresser plus spécifiquement à la photographie de vue d'exposition avec la présence de visiteurs. Nous avons conscience que les trajectoires de ces deux photographes du MAUC sont différentes, et que chacun possède ses spécificités. Le premier a travaillé au sein de la présidence de l'université, occupant la fonction d'agent de cinématographie et de microfilm, de 1960 à 1980. Le deuxième a comment à travailler au MAUC comme photographe en 1999. Sa fonction officielle était celle de professeur de photographie. Le rôle qu'il a joué en tant que photographe au sein du musée est assez nouveau en termes professionnels. Son rôle en tant que professeur a été de développer la place du photographe dans les mondes de l'art à Fortaleza, construisant professionnellement la fonction de photographe de vue d'exposition au MAUC. La profession de photographe de vue d'exposition est associée au mouvement de croissance des expositions de courte et de moyenne durée dans les musées vers le milieu du XX^{ème} siècle. C'est-à-dire qu'elle est en relation avec les aspects variés des temporalités dans les musées, et de la dynamique de leurs programmations.

Le programme muséologique, lorsqu'il est planifié pour assurer un renouvellement continu d'expositions, exige de nouveaux travaux de montage, de nouvelles recherches

³³⁵ Antônio Evangelista Bonfim est né en 1934 dans la ville d'Iguatu (État du Ceará). Il a grandi à Iguatu auprès de sa famille, et travaillait avec son père comme maçon. Lorsqu'il avait à peu près 16 ans, sa famille a déménagé à Fortaleza, mais lui est resté à Iguatu, vivant dans la maison de Monsieur Othon, propriétaire d'un studio de photographie où Antônio Evangelista Bonfim travaillait. C'est là qu'il a appris différentes techniques de photographie et qu'il est devenu photographe. À 18 ans, il quitte Iguatu pour la ville de Fortaleza afin de faire son service militaire. À sa sortie du service militaire, il a travaillé au sein de l'entreprise Aba Film. Durant cet emploi, il a réalisé des photographies pour le DNOCS et pour l'UFC (institutions fédérales ayant leur siège dans la ville de Fortaleza). Dans les années 1960, il a été convié à monter le laboratoire de cinématographie et de microfilm de l'UFC, où il a occupé le poste d'agent de cinématographie et de microfilm jusqu'en 1980. Durant cette période, il a fait les photographies de vue d'exposition du MAUC. Notons que ce laboratoire a été à l'origine de la *Casa Amarela* (Maison Jaune), la maison d'audiovisuel de l'UFC.

³³⁶ Pedro Humberto est né en 1956 dans la ville de Ribeirão Preto, dans l'État de São Paulo. Après des études en science des matériaux, il a commencé sa carrière au sein de l'UFC comme professeur de photographie de la *Casa Amarela*, restant cinq années à ce poste. En 1999, il a commencé à travailler pour le MAUC comme coordinateur des travaux de photographie du site web du musée.

de *curating* ; et afin de garantir la réalisation de chacun des projets suggérés par le programme, certains musées ont commencé à convier des professionnels externes au musée. Petit à petit, ces derniers ont commencé à être nommés de curateurs indépendants (vis-à-vis de l'institution). Les photographes ont acquis une plus grande valeur dans les musées, par le fait qu'ils attribuaient des concepts aux expositions au travers de la singularité de leurs travaux. Leurs travaux sont considérés d'auteur au même titre que ceux des curateurs, et se sont retrouvés sur les pages des catalogues, des revues spécialisées et d'internet. Dans le cas du MAUC. Les photographes travaillaient au service de l'institution, construisant une conception visuelle sur le travail développé dans cet établissement spécifique. À travers le monde entier, d'autres organisations ont compté et comptent aussi sur le travail de ce type de professionnel. C'est justement ce travail qui va être le point central de notre analyse par rapport aux visiteurs du MAUC.

La popularité et la facilité de la pratique de la photographie ont accru son usage dans les musées et dans les sites patrimoniaux. Lorsqu'elle est pratiquée par les propres visiteurs, elle est encore considérée de nos jours comme un thème polémique³³⁷. Pour être un thème en négociation, ces dernières années, pour divers professionnels de la branche, comme les gestionnaires de musée ou les muséologues, ainsi que pour le public, et parce qu'il est considéré aujourd'hui comme un thème des politiques publiques de musées et de la culture, nous insistons sur le fait que la réflexion sur le thème entre photographie et visiteurs est nécessaire actuellement. Les questions élaborées pour cette recherche ont été guidées par les interrogations mises à l'ordre du jour par le temps présent, comme on peut

³³⁷ On trouve deux justifications qui sont le plus communément avancées vis-à-vis de l'interdiction de la pratique photographique dans les musées. La première réside sur le fait que la lumière du flash pourrait endommager l'œuvre sur la longue durée. La seconde est en relation avec le droit d'utilisation de l'image. Ce sont, *grosso modo*, les deux motifs les plus polémiques et controversés de ce débat. En France, depuis 2012, un débat s'est instauré, ayant comme point de départ une pétition adressée au ministère de la Culture. Cette même année, un groupe formé par divers acteurs des mondes de l'art et des musées, a commencé à se réunir pour réfléchir sur le thème. Toujours en 2012, un ouvrage organisé par Serge Chaumier, Anne Krebs et Mélanie Roustan, *Visiteurs photographes au musée*, a été publié aux Éditions de la Documentation Française. « Le constat de cet important travail de réflexion démontre une diversification de la pratique photographique qui contribue de manière pertinente à l'éducation du regard dans le contexte d'une démocratisation de la fréquentation des collections permanentes et des expositions temporaires. Avec l'émergence du numérique et des nouveaux outils d'information et de communication, l'interdiction de la photographie génère souvent des sentiments d'incompréhension et de frustration. Cependant, cette pratique peut également susciter de multiples conflits avec les équipes d'accueil et de surveillance, voire entre visiteurs – la cohabitation entre 'visiteurs-photographes' et ceux qui ne le sont pas s'avère en effet parfois problématique. » À partir de l'ensemble de ces réflexions, le gouvernement français a élaboré une charte des bonnes pratiques photographiques dans les établissements patrimoniaux, intitulée : « Tous photographes ! » Pour en savoir plus, on peut consulter le site web du ministère de la Culture et de la Communication : <https://culture-communication.fr/fr/france-le-ministere-de-la-culture-publie-une-charte-de-la-photo-au-musee/>. (Page consultée le 12/07/2015)

le voir sur la charte des bonnes pratiques dans les musées lancée en 2014 par le gouvernement français : « Tous photographes ! » Il s'agit d'un instrument, associé à une campagne de communication, qui autorise et informe les règles de comportements définies pour le visiteur photographe. Rappelons que nous ne travaillons pas sur les visiteurs en tant que photographes. Ce n'est pas l'objet de notre étude. Dans notre recherche, les visiteurs sont étudiés du point de vue des photographes professionnels de l'institution. Cependant, nous voulons comprendre et décrire ces visiteurs en tant que sujets producteurs de connaissance, qui sont aussi traversés par des normes de comportement, qui font du musée un lieu de rituel. Nous avons identifié cette charte produite par le gouvernement français comme étant, avant tout, un guide des bonnes manières, qui autorise la pratique de la photographie pour tous dans les musées, et elle constitue donc un instrument de contrôle des corps. Nous allons présenter ces thèmes dans ces pages qui constituent ces temps de visite.

Les modes de voir et d'être au musée vus sous l'œil des photographes sont le point de départ de l'élaboration de notre analyse des photographies de vue d'exposition. C'est le geste du visiteur qui est mis en évidence. Nous cherchons à l'interpréter comme un dispositif muséologique élaboré par un professionnel récemment arrivé dans les mondes de l'art, qui nous met face au regard du visiteur. Il est donc essentiel d'interpréter aussi le rôle social de ce professionnel au musée, en même temps que nous cherchons à analyser la pratique au travers de la *performance* du visiteur. Donc, nous ne parlerons pas uniquement de photographie de vue d'exposition ou seulement des visiteurs. Nous cherchons à comprendre les temps de visite en analysant comment se passent les expériences dans cette relation qui implique différents acteurs faisant partie des mondes de l'art. Notre approche place donc le visiteur au centre de ce récit.

La photographie est devenue un document important dans cette recherche sur l'histoire du MAUC, grâce au site web du musée. Grâce à cet instrument de communication muséologique, nous avons eu l'opportunité de visualiser les photographies du MAUC tout au long de l'élaboration de cette thèse. Sur le site web du MAUC, on trouve des photographies appartenant à différentes typologies : les photographies de vue d'exposition, les photographies des œuvres exposées dans chacune des expositions, les photographies de toutes les œuvres du musée (organisées en fonction des collections), les photographies de vue d'exposition intégrant la présence de visiteurs et les archives du mémorial photographique de l'université fédérale du Ceará (UFC). Les photographies

d'Antônio Evangelista sont regroupées au sein du mémorial de l'UFC, et les autres photographies sont de Pedro Humberto. Ces deux photographes ont réalisé différents types de photographies. Mais, comme nous l'avons mentionné, nous allons concentrer notre analyse les photographies de vue d'exposition qui incluent la présence de visiteurs.

9.1 UNE « SALLE » POUR LES VISITEURS SUR LE SITE WEB DU MAUC

Commençons donc par le site web du MAUC³³⁸. Ce site web a été conçu à la fois dans le contexte de la rencontre du professeur Pedro Eymar avec ses étudiants du cours d'architecture de l'UFC, et grâce à la réapparition des bourses d'art en 1997. Dans ce groupe d'étudiants en architecture, se trouvait Sávio Sampaio Menezes, un jeune versé aux langages de programmation qui permettaient de créer un site web pour le musée. Il a travaillé quelques années au développement de ce projet, sous la direction de Pedro Eymar. Cette opportunité a été considérée par Sávio Sampaio Menezes comme une référence importante dans son parcours de formation professionnelle, vu qu'après cette expérience, il a abandonné ses études d'architecture et s'est dédié aux études d'informatique³³⁹. Le site web a été mis en ligne en novembre de l'année 1999, avec un menu permettant d'avoir accès aux informations sur les collections, disponible aussi sous forme numérisée, et il incluait même la possibilité de visualiser les images des pièces d'ex-voto en 360°. À partir de ce menu, on pouvait « visiter » un grand nombre d'expositions organisées au MAUC, accompagnées de la transcription de textes de journaux, et d'images numérisées lorsque l'exposition était ancienne, et d'images du vernissage officiel lorsqu'il s'agissait d'une exposition actuelle (c'est-à-dire organisée après 1999). Il y avait des liens internes qui menaient à une page sur l'historique du MAUC, une autre qui fournissait les informations pratiques, une sur les bourses d'art et encore une autre qui informait la programmation. Soulignons que les visites occupaient une place d'honneur, car elles auraient pu être placées avec les expositions, comme faisant partie des registres de chacun de ces événements ; mais à la place, elles avaient une page qui leur était dédiée. Et à partir de l'année 1999, il était possible d'accompagner chacune des visites au travers de la photographie.

³³⁸ Rappelons qu'il est consultable sur : www.mauc.ufc.br.

³³⁹ Informations que Sávio Sampaio Menezes nous a fournies au travers du système de messagerie du réseau social en ligne *Facebook*, entre le 2 et le 8 juin de l'année 2015.

Les premiers sites web de musées ont été créés au tournant du XXI^{ème} siècle. Dans les années 1990, les musées ont commencé à créer des espaces sur le web, et durant la première décennie des années 2000, les sites web ont commencé à être considérés comme des outils stratégiques de communication – y compris en ce qui concerne la participation du public. Par la suite, les réseaux sociaux en ligne ont rendu possible une expansion de ces espaces d'interaction créés avec le public des musées et des centres culturels. Les sites web ont été pensés comme des plateformes collaboratives de participation, où les visiteurs pouvaient préparer leurs visites à l'avance, et amenaient aussi de nouvelles possibilités pour ce que l'on appelle la réception dans les musées, marqué par exemple par la présence de commentaires. Dès les premières années de fonctionnement du site web, le MAUC a photographié une grande partie de ses collections et a mis les images en ligne. Ainsi, elles étaient accessibles au public en général, à partir du moment où l'utilisateur disposait d'une connexion à internet. Ce contenu était donc disponible pour les étudiants, les enseignants, les chercheurs et à n'importe quelle personne qui pouvait s'y intéresser.

À cette époque, des cédéroms étaient commercialisés, permettant de consommer des images d'art chez soi ou dans d'autres lieux, comme les universités, car cette ressource de numérisation et d'enregistrement sur cédérom a rendu possible la substitution, à moyen terme, de l'utilisation des diapositives et des transparents sur les rétroprojecteurs. Dans les écoles, le rétroprojecteur était encore bien plus économique et de moindre risque, et était donc prédominant par rapport aux appareils de projection numérique. Donc, le site web s'était aussi transformé en un instrument pédagogique important et démocratique, permettant de consulter les images ou de les imprimer, dans les laboratoires informatiques ou les salles multimédias des écoles.

La singularité du site web du MAUC réside dans la sagacité de la gestion du musée, en rendant disponible les images numérisées des collections, mais aussi et surtout, les informations sur les expositions depuis 1961. On peut en voir l'usage dans cette chronique citée dans l'article du journal *O Povo* daté du 4 avril 2001, « *O passado na rede* » (« Le passé en ligne »), écrit par Patrícia Karam dans le cahier de culture de ce journal :

Le musée a été inauguré hier avec une exposition de tableaux d'Antônio Bandeira. Le whisky peu abondant de l'université n'a pas été suffisant pour faire en sorte que les non-initiés à l'école abstractionniste comprennent les tableaux de Bandeira. Beaucoup de gens, beaucoup d'intellectuels, et beaucoup de jolies femmes aussi, formaient un tableau différent en contraste

avec l'agitation des couleurs « affectées » de Bandeira. Les photographes s'agitaient, pendant que les gens regardaient les réalisations picturales de Bandeira, puis se regardaient les uns les autres. Pour les non-initiés, il est difficile de comprendre l'art de notre grand peintre du Ceará. Afin de prouver que nous n'étions pas les seuls ignares présents, nous avons demandé une interprétation de la peinture de Bandeira à quelques figures de notre terre. Pour Girão Barroso, il n'y a pas d'interprétation. Mais, selon Jimmy de la compagnie aérienne Panair do Brasil (nous ne cherchons pas à ce que l'on nous offre billets d'avion, nous ne sommes pas chroniqueur mondain), si l'on regardait les tableaux avec une bonne volonté, on pouvait comprendre. On voit que c'est une question de bonne volonté (César, 1961, cité par Karam, 2001)³⁴⁰.

La journaliste a qualifié la chronique d'hilare, et a mis en avant la temporalité ; les quarante ans qui séparaient les deux informations journalistiques. Elle n'a pas analysé le récit de Fernando César. Elle l'a juste présenté comme possibilité de lecture sur le passé du musée, en informant le lecteur qu'en accédant à ce site web, il pouvait visiter d'anciennes expositions. Cependant, la chronique qu'elle cite, nous permet de penser certaines questions au sujet des visiteurs, et du propre écrivain Fernando César, qui plaisantait à propos de la situation de se sentir ignare vis-à-vis des tableaux d'Antônio Bandeira, en reliant la notion d'ignorance à celle de bonne volonté. À l'occasion de l'inauguration du MAUC, et sur un ton ironique, le chroniqueur affirme à ses lecteurs qu'il faut avoir de la *bonne volonté* pour comprendre l'art ou pour s'initier aux mondes de l'art. Il avait besoin de comprendre. Et donc, il a été demandé des explications à l'historien Antônio Girão Barroso (1914-1990), un intellectuel présent lors de l'événement, qui lui affirme, que ces pièces ne pouvaient pas être interprétées.

L'intérêt que nous portons au visiteur, ici, ne réside pas dans sa compréhension ou dans son apprentissage vis-à-vis des œuvres d'art, ni de déchiffrer comment il s'approprie la connaissance au sein du musée. Nous ne cherchons pas à analyser les formes de réception de l'œuvre d'art dans ces temps de visite au musée. Nous nous penchons plutôt sur des situations comme celle décrite par Fernando César dans cet extrait de sa chronique : «Les

³⁴⁰ L'article original est de Fernando César, et a été publié dans le journal *O Estado* du 16 juillet 1961. Traduit par nos soins.

photographes s'agitaient, pendant que les gens regardaient les réalisations picturales de Bandeira, puis se regardaient les uns les autres. » Nous voulons enquêter sur ces regards captés par le regard des photographes, comment au fur et à mesure, ils ont affuté la recherche d'un cadrage qui pouvait, peut-être, nous faire percevoir ces regards en coin suggérés par ce chroniqueur.

Antônio Evangelista Bonfim travaillait en tant que photographe de l'université, et devait probablement être chargé d'enregistrer la présence des invités de tous les vernissages, comme un photographe événementiel. De la sorte, c'est lui qui a été sollicité pour photographier le président de l'université Antônio Martins Filho aux côtés du peintre Antônio Bandeira, à de nombreuses reprises ; et il en était de même avec de nombreux artistes invités et avec les personnages qui avaient le privilège d'être photographiés. Il était aussi chargé d'établir les registres de l'événement dans sa totalité, en indiquant la quantité et le volume de personnes présentes, faisant de la photographie le témoin du succès d'un événement. Il accompagnait donc les notables et garantissait un registre visuel qui était ensuite rendu disponible aux professionnels de la communication afin de construire une démarche de valorisation des actions de l'université. Ce type de photographie était la règle, la norme et la commande faite à Antônio Evangelista Bonfim. Comment pouvons-nous percevoir qu'Antônio Evangelista Bonfim a affiné son regard d'expertise par rapport à la présence des visiteurs ou de la propre exposition ? Ce photographe a commencé à s'intéresser à des scènes qui ne faisaient pas partie des commandes. Son regard a commencé à changer la direction du cadrage de son appareil photographique. Il n'était plus fondamental de simplement élaborer des images de personnes de face, de personnes se saluant, de personnes aux côtés d'un politicien ou encore d'amas de personnes dans une salle d'exposition. Son regard a commencé à suivre les distraits, les sourires, les gestes de tendresse, au-delà de la scène officielle de l'événement. Ce mouvement d'Antônio Evangelista Bonfim, qui se consacre à rechercher ces scènes qui valorisent le geste du visiteur dans l'exposition, dans la vue d'exposition, permet au photographe de percevoir les possibilités offertes par ce scénario monté par les œuvres d'art, et notamment de la relation des personnes avec ce scénario. Là, réside la force créative de la photographie de vue d'exposition. Ainsi, au-delà de la commande de photographies journalistiques de l'événement, Antônio Evangelista Bonfim a commencé à interpréter, et par conséquent à produire des conceptions à propos de l'exposition. Dans

ce cas, notre *zoom* se focalisera sur sa conception des personnes avec un scénario monté dans une salle de musée.

Dans les temps d'exposition, nous avons décrit qu'Antônio Evangelista Bonfim a réalisé un mouvement de transposition de son regard en construisant le cadrage de ses photographies de vue d'exposition. Antônio Evangelista Bonfim a commencé à capturer le dialogue entre les objets dans un scénario, et si possible, d'un point de vue différent de celui habituel ; comme par exemple, lorsqu'il cherche une diagonale à partir d'un coin de mur pour construire une perspective des objets en scène. Le regard des photographes s'est aussi déplacé grâce à leur pérennité dans cet espace, les faisant se sentir confortables au milieu de ces œuvres et par la stimulation que la dynamique du scénario générerait, en changeant constamment. Cependant, pour pouvoir photographier, il fallait s'attarder, et en même temps, ce regard qui s'attarde provoque un dispositif qui accroît les possibilités de découpages visuels. De cette manière, la pratique du photographe de vue d'exposition a été inventée au cours de l'expérience du travail quotidien.

Peut-être que le mouvement de chaque photographe influence aussi sa recherche visuelle sur les gestes des visiteurs, faisant qu'il identifie, au milieu du scénario des expositions, certaines personnes qui opèrent ces déplacements dans l'espace d'exposition. Chaque visiteur possède sa propre temporalité. Il n'y a pas de rythme unique pour visiter un musée. Les règles établies offrent des circuits préétablis, des séquences standardisées, principalement dans les visites de groupe. Visiter un musée a commencé à être compris comme un rituel, en étant considéré comme un espace liminaire qui rend les personnes propices à instaurer d'autres significations culturelles dans la société (Duncan, 1995 ; Turner, 1986). Dans ce chapitre, nous voulons comprendre comment les photographes enregistrent les gestes des visiteurs par rapport aux normes standardisées de ce rituel, socialement négocié par les réseaux de coopérateurs des mondes de l'art.

9.2 LA PRATIQUE DES VISITEURS : LES MAINS

Le geste est constitutif des mouvements du corps et peut être compris en tant que *performance*. Les *performances* rendent possible la réalisation d'une expérience complète, car elles permettent la production de significations dans le drame social. De cette manière, comment pouvons-nous comprendre les gestes présents sur les photographies de vue d'exposition sélectionnées ? Telle a été la procédure que nous avons

suivie pour le choix des photographies qui constituent les deux séries analysées, correspondantes aux travaux d'Antônio Evangelista Bonfim et de Pedro Humberto. Nous en avons sélectionné quelques-unes, que nous considérons parmi les plus expressives et qui peuvent nous aider à décrire quelque chose qui est en dehors des scènes répétées. C'est-à-dire à partir des indices mis en avant dans ces photographies que nous considérons comme « exceptionnel normal », à partir de la pensée de Carlo Ginzburg, comment un : « document vraiment exceptionnel (c'est-à-dire statistiquement infrequent) peut être beaucoup plus révélateur que mille documents stéréotypés » (Ginzburg et Poni, 1981, p. 133).

Nous avons regardé un nombre important de photographies. Antônio Evangelista Bonfim a dépeint le paysage de chacune des expositions organisées, et à partir de 1999, Pedro Humberto a commencé à composer les scènes de visites de façon quasiment quotidienne. Ainsi, le volume analysé correspond aux dates allant de 1961 jusqu'au milieu des années 1980 (pour les photographies d'Antônio Evangelista Bonfim), puis de 1999 jusqu'à 2011 (pour les photographies de Pedro Humberto). Cette dernière date correspond aux célébrations des cinquante ans du musée. Nous n'avons pas procédé au dénombrement de la quantité de photographies, et nous ne pouvons donc pas préciser le nombre exact qu'elles représentent en tout. Ces photographies étaient disponibles sur le site web du musée et ont été l'objet de notre observation tout au long de la période de cette recherche. Nous allons décrire les photographies au fur et à mesure que nous développerons notre analyse. Ainsi, nous commencerons par une description de l'ensemble, plus exactement de ces scènes les plus vues, qui ont été les plus récurrentes durant les étapes de l'observation. Nous avons regardé attentivement l'ensemble des images, et nous avons visualisé les personnes et la modalité selon laquelle elles construisent une posture de leurs corps durant les visites.

Des travaux sur la présence des visiteurs dans les musées affirment qu'au musée, le comportement de rigueur est silencieux, les pas doivent être courts et feutrés (Bourdieu et Darbel, 2003 [1966]). Dans la modernité, les musées cherchent à développer une relation avec les visiteurs en partant de la présupposition que l'éducation est un instrument de propagande des symboles de la nation. Cependant, à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les musées commencent à être interrogés vis-à-vis de leur rôle de constructeur des identités et des héritages hégémoniques, et commencent à se préoccuper de la diversité de leurs publics et des identités narrées au pluriel, en même temps que le

visiteur se transforme en client et que la visite en un produit pour le consommateur culturel, consommateur d'expériences. Ainsi, nous devons comprendre que ce visiteur d'exposition n'est pas le même que celui du XIX^{ème} siècle, ou encore que celui de la première moitié du XX^{ème} siècle.

Même avec ces modifications culturelles en relation avec les significations pédagogiques des musées, les règles de comportement dans les musées sont enseignées tous les jours, principalement aux enfants. Souvent, nous savons ce que nous ne pouvons pas faire, même sans questionner quelles sont les raisons de telles interdictions. En voici une liste non exhaustive : ne pas courir, ne pas parler fort ou crier, ne pas battre du pied, ne pas toucher les œuvres, ne pas s'appuyer sur les vitrines, ne pas interférer dans les œuvres, ne pas rayer avec un stylo, ne pas prendre de photographie avec le flash et ne rien faire qui puisse causer quelque dommage que ce soit aux œuvres/objets exposés dans le musée. N'importe qui peut visiter un musée, tant qu'il ne représente pas un risque éminent de vandalisme. Ces questions sont encore présentes dans de nombreux musées actuellement. Il suffit de lire les différents guides de visite, les indications de visites faites aux professeurs, les plaques de signalisation qui balisent les différents espaces du musée, et qui rappellent les règles fondamentales et constitutives de la visite à chaque instant. Face à de telles interdictions, comment pouvons-nous comprendre le comportement des visiteurs au long du temps ? De quelle manière pouvons-nous penser les transgressions de certaines de ces normes ? Nombreuses sont celles en relation au contrôle du corps, et de nombreuses scènes que nous avons observées montrent des personnes qui se tiennent les bras et les mains, les gardant près du corps, principalement chez les jeunes et les adultes. Beaucoup d'entre eux présentait un corps tendu et rigide. En ce qui concerne les groupes, principalement ceux des écoles et des universités, les personnes se déplaçaient ensemble dans les salles du musée et écoutaient avec attention l'éducateur. On observe de nombreux visiteurs ayant les bras croisés, dans une posture d'écoute et immobiles dans les salles du MAUC.

Rester les bras croisés ou se refuser à rester dans cette position face à une situation signifie agir ou ne pas agir, se mobiliser ou rester paralysé. Dans le cas du MAUC, de nombreux visiteurs restaient les bras croisés, démontrant être dans une posture de passivité, attendant les orientations de l'éducateur ou du professeur. Il est intéressant d'observer la place des mains et des bras lors des visites au musée. Comment les visiteurs organisent le mouvement de leur corps ? Comment le médiateur mobilise leurs bras et leurs mains pour

construire leurs expressions ? Sur l'une des photographies que nous avons sélectionnée, le professeur Pedro Eymar est au milieu d'une médiation. Il a été photographié de dos par Pedro Humberto, au moment où il réalisait une démonstration à l'aide de ses mains, grandes ouvertes et ramenées près de son visage. Cependant, les visages que l'on voit sont ceux des étudiants qui tiennent leurs cahiers, avec les bras ou les mains occupés ou croisés. Ils observent avec attention, les yeux brillants ou bien sérieux et retenus, les explications expressives orchestrées par le mouvement des bras du professeur, lors du passage dans la salle dédiée à Chico da Silva (la photographie date de l'année 2010).

Les mains apparaissent aussi lorsque les visiteurs décroisaient leurs bras pour écrire sur leurs cahiers, et notaient les informations des explications et des légendes. Afin de réaliser cette tâche, ils restaient debout et statiques, ou s'agenouillaient pour appuyer leur cahier sur leurs genoux et écrire, ou encore, certains s'asseyaient à même le sol pour écrire ou dessiner. Chacun trouvait une manière de construire les conditions pour prendre des notes d'apprenti visiteur, à sa façon et à son rythme. Pedro Humberto a lui-même classifié sa production en deux types de photographies. Pour lui, l'un des deux types est technique, et répond à la demande de rendre disponibles les images des collections sur le site web. Dans l'autre typologie, il classe les photographies poétiques des visiteurs ou des jours de vernissage. Lors d'un entretien, il nous fait part de sa vision poétique d'une photographie où les mains des artistes font partie du jeu de la scène :

- Je peux dire qu'il existe deux types de photographie. La photographie des œuvres, qui font partie des collections ou celles qui sont exposées mais ne font pas partie des collections. Ce type est une photographie technique, où l'on cherche à établir le registre d'une image qui soit la plus fidèle possible à l'œuvre, en cherchant à ce que rien n'influe sur ce qui correspond à l'image de l'œuvre réelle. Bien sûr, une photographie n'est jamais identique. La photographie est toujours une représentation aussi. Mais, pour une photographie technique, ce que l'on cherche, c'est ça, de montrer quelque chose qui soit le plus ressemblant possible. Maintenant, les photographies où l'on documente les vernissages d'expositions, les visites ; là, c'est un autre genre d'histoire. En plus de montrer le moment, l'importance de ce moment, il est toujours intéressant de mettre aussi un peu de poésie dans la photographie. Parce que la propre photographie qui est sur le site web devient une chose agréable à regarder. Comme c'est un musée d'art, alors dans certaines photos, on arrive même à ce qu'elle soit de l'art aussi. Je peux même

te donner un exemple, j'en ai séparé une. C'était au cours de l'ouverture de la salle dédiée à Descartes Gadelha. Cette photo montre un moment extrêmement intéressant, où l'on a Descartes Gadelha et Madame Heloísa Juaçaba, qui est une artiste importante dans l'histoire de la ville, de l'art du Ceará ; et importante pour le musée aussi, parce qu'elle en a été l'une des fondatrices. Alors regarde bien, dans cette photographie, le fond est une œuvre de Descartes Gadelha ; et ça devient intéressant avec cet arc-en-ciel, avec ce gamin avec les mains... qui regarde vers le ciel et tout. En termes de composition, la photographie est très belle, parce que Descartes Gadelha et Madame Heloísa Juaçaba forment une ligne diagonale ; ce qui est intéressant en photographie, le regard des deux dans la même direction, vers l'avant. Et, les mains des artistes sont pratiquement dans la même position. Alors, je trouve ça très beau. Les mains des artistes et les mains de ce gamin forment une histoire intéressante. Alors, ce n'est pas seulement l'importance de ce moment, c'est aussi une photo belle et agréable à regarder. Et, c'est en même temps une photo historique. D'ici vingt à trente ans, cette photo va être importante pour l'histoire de l'art du Ceará. [...] Alors, durant les visites, les visites de groupes, on cherche aussi à faire ça, à capter un regard, de quelqu'un... d'un enfant. Les enfants sont fantastiques à photographier, car ils sont très spontanés, un geste. Et tout cela en montrant la personne en train de regarder les collections, mais aussi cette scène qui produit une image intéressante.³⁴¹

Dans la description de son processus de travail, Pedro Humberto explicite son intention en tant que producteur des scènes des visiteurs. Il prend position et définit que les photographies dans les expositions avec la présence de visiteurs pouvaient être poétiques et artistiques. Sa description de la photographie révèle son regard minutieux envers les détails, les lignes produites par la rencontre des corps, de l'ensemble des personnes et des peintures, ainsi qu'envers le mouvement des mains qui forment une histoire. Son récit nous rapproche de sa sensibilité poétique, et révèle ainsi son intérêt pour les gestes des visiteurs. Les mains des visiteurs se mettent aussi en mouvement en élaborant les conversations entre amis au musée. Des doigts de la main, l'index est le plus récurrent. Mais les mains tissent aussi des mouvements près des œuvres d'art. En photographie, ce

³⁴¹ Entretien de Pedro Humberto enregistré dans la salle de recherche du MAUC. Reproduction autorisée par Pedro Humberto.

n'est pas la voix de la parole que l'on écoute, c'est la voix du mouvement des mains. Comme dans les chorégraphies, les visiteurs nous aident à penser à propos du dessin senti et perçu par le langage du geste.

Nous ne connaissons pas la raison des mains qui s'approchent des œuvres. Si c'est pour aider à concentrer le regard sur l'une des parties du travail, si c'est pour sentir la texture ou percevoir le mouvement des coups de pinceaux, ou encore si c'est pour refaire le tracé d'un dessin exposé. Il n'est pas possible de préciser les raisons, à peine décrire les gestes des mains près des œuvres d'art. Sur l'une des photographies, on voit quatre étudiants en face de quelques pièces artistiques avec des cadres accrochées au mur. Ce sont deux jeunes hommes et deux jeunes filles. Trois d'entre eux gesticulent et pointent de l'index. Au premier plan, l'une des jeunes touche la vitre en même temps qu'elle semble discuter avec sa collègue. En arrière-plan, les deux jeunes hommes bougent leurs bras, et l'un d'eux utilise un stylo pour s'aider dans cette tâche d'établir une conversation sur les tableaux en exposition. Sur une autre photographie, dans la salle de culture populaire, une mère montre du doigt l'un des objets à sa fille, qui observe attentivement l'objet pointé du doigt.

Ces scènes ne peuvent pas être expliquées seulement par la nécessité de toucher les œuvres, cela ne suffit pas pour comprendre la construction du geste par le visiteur dans sa relation avec le scénario de l'exposition. Les mêmes jeunes filles de cette photographie, apparaissent sur une autre. Ce sont à nouveau quatre personnes. Cette fois trois jeunes femmes et un jeune homme. Les deux jeunes filles sont à nouveau au premier plan, tandis que les deux autres jeunes sont de dos vis-à-vis de la scène et observent une œuvre exposée sur le mur blanc du musée. Ce ne sont plus seulement les bras, mais tout le corps qui est mouvement. Elles semblent danser dans la salle du musée. Le mouvement du pied levé, avec les bras ouverts, les mettait en position de figure de proue. Avec le bras gauche, toutes deux s'appuient sur le mouvement du corps comme un tout ; et avec le bras droit et la main droite, elles élaborent un mode de voir pour des pièces distantes. Elles semblent se concentrer seulement sur l'une des parties. Peut-être tentent-elles d'identifier quel est l'élément que chacune d'elles observe ou peut-être font-elles référence au volume du dessin. Nous ne voyons pas ce qu'elles regardaient. Nous comprenons seulement que Pedro Humberto a perçu dans ces jeunes filles une posture et un geste singulier, montrant une scène bien particulière de conversation dans une exposition. Au MAUC, les

conversations étaient dessinées par les mouvements des mains, et parfois du corps en entier.

Passons maintenant à une autre photographie. Trois enfants composent la scène. Ils sont debout dans une salle aux murs blancs, avec à peine un tableau en fond, qui nous rappelle qu'ils sont au musée. Dans ce cas aussi, on ne peut pas savoir ce qu'ils regardent. Était-ce une œuvre en particulier, ou bien leurs propres ombres ? Que faisaient ces trois enfants lors d'une visite scolaire au musée ? Ils jouaient avec leurs mains en formant des figures. Nous ne savons pas si c'étaient des oiseaux ou des bêtes. S'étaient-ils éloignés du groupe ? Avaient-ils désobéi à l'une des orientations ? Nous ne pouvons pas le savoir. On peut seulement supposer qu'ils créaient avec leurs propres corps. Peut-être que c'était une association libre entre un jeu et les arts, peut-être un jeu d'imitation. Ce pourrait aussi être une récréation, ou encore la continuation d'un jeu inventé par ces enfants auquel ils jouaient depuis longtemps, à chaque fois qu'ils se rencontraient à l'école, et il ne pouvait en être différent au musée. Donc, ces enfants ont été photographiés en train de jouer, et pour nous, ils ont senti une opportunité dans cet espace, ou peut-être la liberté pour créer par le jeu de leurs corps.

Sur une autre photographie, quatre personnes montent une chorégraphie devant une image. Ce sont trois femmes et un homme au milieu d'elles. Il est positionné comme une barre, et les trois femmes s'appuient sur lui pour former une figure corporelle. L'homme et une des femmes lèvent les bras grands ouverts, s'appuyant à peine sur une jambe, avec l'autre jambe suspendue en l'air et recourbée vers l'arrière. Les deux autres femmes tiennent leur cahier dans une main et s'appuient avec l'autre sur le jeune homme. Elles ne lèvent pas leur jambe, mais tous composent un théâtre image³⁴². Pour faire cette scène, il faut toucher le corps l'un de l'autre, les bras doivent se positionner en prenant en compte qu'il faut aussi tenir les cahiers et les sacs. La possibilité de toucher, d'êtreindre, de se tenir par la main, est compliquée, car au-delà de relâcher le corps, on peut aussi faire tomber beaucoup d'autres choses. Les choses peuvent faciliter le déroulement d'une visite ou peuvent au contraire être un obstacle, cela dépend de chaque proposition et de chaque situation.

Sur une autre photographie, un élève d'une école primaire appuie son cahier sur le dos de son collègue, pendant qu'il reproduit l'une des pièces *Estudo para a venda de peixe*

³⁴² Nous nous référons ici au théâtre image, l'un des jeux théâtraux créés par Augusto Boal (2007 [1998]).

(*Étude sur la vente de poisson*), de Raimundo Cela, datée de 1944. La possibilité de réaliser des études de reproduction dans les musées a été l'une des fonctions du Louvre depuis son ouverture au public, et l'un des motifs responsables pour faire de Paris la capitale des musées et de la culture.

Depuis longtemps, dans la ville de Paris, il est possible d'étudier les œuvres d'art, en faisant des reproductions et en les vendant sur la place publique. Il y a longtemps que pour un artiste, le fait de vivre dans cette ville représente une expérience potentiellement enrichissante, comme le démontre la correspondance d'Émile Zola avec Paul Cézanne, datée du 3 mars 1861, où il met en avant que :

Paris t'offre un avantage que tu ne sauras trouver autre part, celui des musées où tu peux étudier d'après les maîtres, depuis onze heures jusqu'à quatre heures. Voici comment tu pourras diviser ton temps. De six à onze, tu iras dans un atelier peindre d'après le modèle vivant ; tu déjeuneras, puis, de midi à quatre, tu copieras, soit au Louvre, soit au Luxembourg, le chef-d'œuvre qui te plaira. Ce qui fera neuf heures de travail ; je crois que cela suffit et que tu ne peux tarder, avec un tel régime, de bien faire. [...] Les études faites dans les ateliers, surtout les copies prises au Louvre se vendent très bien (Zola, 1861, cité par Rewald, 1978, p. 67-69).

Cependant, dans notre cas, le dessin tracé sur le cahier a été fait durant le temps de la visite, sur le dos d'un collègue. Il n'était pas organisé, comme le modèle qu'Émile Zola propose à Paul Cézanne, de rester au musée de midi à quatre heures de l'après-midi. Le dessin n'a pas non plus été fait dans le contexte d'un atelier, où l'intérêt pour le dessin ou la relecture de l'œuvre d'art est encouragé. L'élève a choisi l'une des études parmi toutes les autres, et en a fait une copie sur son cahier, simplement en regardant, pendant que ses collègues de classe circulaient dans les salles du musée. Bref, ce ne sont pas exactement les activités de reproduction d'œuvres d'art réalisées par des élèves au musée que nous décrivons, mais la possibilité de toucher le corps de l'autre qui nous intéresse ici.

Dans les temps de collaboration, nous avons fait la référence à une scène de baiser au musée. Les temps de visite peuvent aussi réserver un temps pour les affects, pour les gestes de démonstration d'affection entre amis ou entre couples. Les scènes de tendresse

choisies par l'objectif des photographes montrent comment certaines personnes se donnent la main ou s'enlacent pendant les moments de visite au musée, se promènent main dans la main pendant qu'ils contemplent des œuvres d'art. Sur une photographie d'Evangelista, un couple est collé l'un à l'autre, main dans la main, et les deux observent une peinture de Floriano Teixeira dans une exposition de 1969. Sur une photographie de Pedro Humberto, deux adolescents sont aussi collés l'un à l'autre. Ils ne se donnent pas la main, la jeune fille enlace le jeune homme en mettant sa main sur son épaule. Au musée, les bras peuvent se décroiser pour rencontrer les bras de l'autre. Dans ces moments, le musée est vécu comme un lieu d'affection et de rencontres.

9.3 VISITEURS : LES VISAGES SANS NOM

En outre de ceux qui s'enlacent dans les salles du musée, on a aussi deux photographies, où sur l'une, un visiteur est seul face à une peinture, et sur l'autre, deux visiteurs sont devant une peinture. Sur certaines des photographies, les visiteurs sont dos au photographe. Sur d'autres, non, cela dépend du concept élaboré. Commençons par les photographies de visiteurs solitaires. Sur l'une des premières, sur laquelle nous nous sommes beaucoup attardés, on voit une nonne avec son habit et sa coiffe. Elle regarde un tableau fixé au mur pendant qu'elle tient dans ses mains un fascicule explicatif. Dans la scène, l'habillement, et plus spécialement la coiffe, dialogue avec l'œuvre abstraite. Dans quelques scènes, on note l'intérêt manifesté par la recherche d'une syntonie, d'un rapprochement entre les visiteurs et les œuvres exposées. Certaines des photographies de Pedro Humberto paraissent des tableaux. Les visiteurs sont insérés presque comme des figures de la propre œuvre. Et dans ce jeu de rapprochements, on trouve des images qui sondent les visages des visiteurs, et des images qui situent le visiteur au sein du paysage dépeint dans la pièce artistique. Il y a des tableaux avec lesquels le photographe a réalisé de nombreux essais. C'est l'impression que l'on a en observant l'ensemble des images. Avec le tableau *A Rendeira (La Dentellière)* d'Aldemir Martins, cette recherche est évidente. Nous avons choisi une de ces photographies où le visage de la visiteuse est mis en premier plan, et le portrait de la dentellière, avec ses longs cheveux noirs et son cou allongé, est diffus en fond. Le visage occupe quasiment la moitié du cadre de la photographie. On peut observer les yeux, le nez, la bouche, et nous sommes influencés à reconnaître des similarités avec le dessin de la figure. Sur ces photographies, nous voyons

que la motivation de l'artiste réside sur la recherche des relations entre les visiteurs et les œuvres d'art exposées, en cherchant à les insérer dans le récit des musées.

Le Retrato de menino (Portrait de petit garçon) d'Antônio Bandeira est observé par un des enfants qui traverse les salles du musée. En un instant, la volte-face d'un des petits garçons permet un nouveau portrait qui crée une ambiance de ressemblance entre le petit garçon et l'autoportrait de Bandeira lorsqu'il était enfant. La ressemblance peut venir du fait qu'ils soient à peine enfants. Était-ce une recherche de similarités ou simplement la rencontre entre les visages des portraits et les visages des visiteurs ? Sur une autre photographie, une petite fille pensive et au visage serein a été choisie pour être de profil à côté d'un portrait d'un petit garçon. Qui sont les visiteurs du MAUC ? Dans une recherche pour mieux connaître le public, on pourrait adopter comme méthode de savoir quelles sont les possibles relations qui peuvent être construites entre la vie de ces personnes et les histoires des tableaux et des dessins, chacun avec ses propres temps. Sur une photographie, on voit un tableau avec de nombreux visages aux yeux grands ouverts et une jeune femme de dos avec la tête tournée vers la droite. Le tableau est transformé en fond de scène, et en même temps que la jeune femme est placée à l'intérieur de la peinture, au milieu de tant de regards, elle cherche des yeux d'autres paysages. Un visage de profil avec des cheveux noirs et lisses compose une nouvelle peinture pour ce paysage choisi par Pedro Humberto pour réaliser ses montages, en reliant les visiteurs aux collections, en les confondant dedans. Sur la scène représentant la communauté de Canudos, les visiteurs paraissent composer le paysage entre les personnes peintes par Descartes Gadelha. Sur le paysage avec la maison sur la plage, il semble que le photographe aurait presque pu élargir les plans du paysage, en y rajoutant le plan de celui qui regarde, à partir de la rue, le terrain où est située la maison de plage. Ce regard est-il traversé par une question d'identités ? Les identités plurielles sont-elles présentes dans les images des collections et des visiteurs ? Ou peut-être peut-on le comprendre comme un exercice d'hybridation entre les arts dans les musées et les *performances* corporelles des visiteurs. Selon Susan Sontag (2008 [1973], p. 67) :

Tout intérêt de photographier les gens tient à ce que vous n'intervenez pas dans leur vie : vous ne faites que leur rendre visite. Le photographe est le super-touriste, un anthropologue en vadrouille, qui va en visite chez les indigènes et en rapporte des informations sur leurs agissements exotiques et leur étrange accoutrement. Il ne cesse d'essayer de coloniser de nouvelles

expériences ou de trouver des façons nouvelles de regarder des sujets familiers, afin de se battre contre l'ennui.

Dans le cas des visiteurs du MAUC, les photographes, lorsqu'ils s'attellent à la tâche de créer des images des visiteurs, n'étaient pas dans ce rôle singulier du supertouriste, ni du colonisateur. Il ne s'agissait pas d'une collection sur les autres. Leur tâche était de recevoir et de donner à voir ceux sans nom. À la différence des personnages présents de forme récurrente aux vernissages, les visiteurs n'avaient pas de nom, mais exposaient leurs visages. Ces visages qui subsistent au travers du geste de Pedro Humberto et d'Evangelista. Ces gestes ne sont pas de l'ordre de la recherche anthropologique ou sociologique sur les visiteurs. Nous voulons comprendre des gestes en tant que construction de lieux de parole, dans la dimension du pouvoir qui fait partie de l'acte photographique. Voyons dans les photographies, comment il est possible de donner au visiteur le pouvoir de donner à voir, de se montrer à l'autre ; en suivant la pensée de Georges Didi-Huberman (2012) à propos du rôle politique des images, sur ceux que l'histoire expose et sur les non-exposés, sur ceux qui apparaissent ou ceux qui disparaissent politiquement dans les images. Dans ce cas, comment construire des modes d'exposition des peuples, malgré tout ? Exposer à rebrousse-poil, à contresens de l'histoire des vaincus : nous entendons le geste photographique aussi comme un acte de résistance. Pour cette raison, selon Didi-Huberman (2012), si malgré nous, ces gens courent le risque de disparaître, comment est-il possible d'exposer ce risque de disparition ou leurs forces pour réapparaître politiquement ? Les visiteurs sont toujours des sans-nom dans l'histoire des musées. Ce sont ceux voués au silence, et très souvent, obligés de se contenter du geste de se taire.

Sur une photographie datée de 2001, deux jeunes hommes sont face au tableau *Fortaleza queimada do sol (Fortaleza brûlée par le soleil)* d'Antônio Bandeira, et de dos par rapport à l'observateur. Le rouge qui est dominant dans la peinture met en exergue les corps des jeunes que l'on regarde. Dans cette situation, on voit bien la division entre le tableau et le mur blanc du musée. Le tableau ne sert pas de toile de fond, il est donc interprété en tant qu'objet dans son contexte. Sur une autre photographie, datée elle des années 1970, deux personnes observent trois grands panneaux pendant qu'elles parlent entre elles. Sur ces deux photographies, les corps de chaque duo se rapprochent et se touchent presque. Côte-

à-côte, ils établissent un temps particulier pour la visite en se dédiant à quelques tableaux devant lesquels ils ont décidé de s'arrêter afin de les observer longuement. La proximité des corps permet le dialogue, la conversation, et ainsi la visite ne pouvait plus se faire en silence. Le silence dans les musées, considéré auparavant comme la norme de comportement, a commencé à prendre un statut d'embarras, d'inconfort ou même de tension, dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Surtout en ce qui concerne les rythmes des visites basées sur les règles de la consommation culturelle, différentes de la distinction sociale par l'érudition ; consommation culturelle qui propose la quantité plus que le monopole du savoir. La logique de la consommation, par l'entremise du marketing culturel, se préoccupe beaucoup de la quantité de visiteurs, et du fait d'attirer de nouveaux visiteurs. Les visiteurs assidus et fidèles, sont eux attirés par la quantité d'expositions temporaires. En ce sens, ils fréquentent le musée, mais pas les expositions, car ils sont toujours en quête de nouveautés, guidés par les désirs d'une société de l'éphémère. Dans ce cas, les photographies sont d'importants instruments de pouvoir, dans la construction d'images de soi, au sein de la société de consommation qui s'intéresse aux mondes de l'art.

Sur l'une de ses photographies datée de l'année 1962, Evangelista décide de s'approcher de deux femmes qui s'attardaient devant l'une des images en exposition. Il construit sa scène, s'insère dans ce dialogue, et s'immisce entre les deux jeunes femmes. Photographier est avant tout un acte. Evangelista construit son image et se fait public, se fait observateur tout comme les deux jeunes femmes. Les deux femmes sont situées sur les côtés latéraux de la photographie. Leurs têtes et leurs corps forment la silhouette de l'image, et au centre, on a une pièce artistique. Pour nous, les observateurs, c'est comme si l'on se mettait entre les deux femmes, avec la sensation de presque pouvoir les écouter parler de la pièce. On est capturé par le photographe, comme s'il voulait nous intercaler dans sa vue d'exposition. Selon Susan Sontag (1983 [1977], p. 112), les photographies n'enregistrent pas la réalité de manière simpliste, « les photographies sont devenues la norme de la façon dont les choses nous apparaissent ». Pour cette raison, nous pouvons être en train de comprendre, au travers de l'analyse de ces collections photographiques du MAUC, comment les visiteurs se montrent à nous. L'exhibition des personnes est un paradigme politique, et selon Didi-Huberman (2012), nous devons penser l'image à partir d'une iconologie des intervalles proposée par Warburg, en explorant spécialement cet « espace-qui-est-entre » ; une fente ou ouverture où les relations entre des différences

s'instaurent dans un conflit. Dans cette ouverture, dans cet *être entre*, dans les jeunes suggérées par Evangelista, nous pouvons nous interroger sur comment sont constituées les différences entre les acteurs du réseau de coopérateurs des mondes de l'art, ainsi que sur la manière par laquelle les visiteurs de musées ont été exposés dans l'histoire de l'art, si c'est le cas de penser que se sont eux qui courent le risque de disparaître.

En 2002, une élève, déjà mère, avec son fils dans les bras, visite le musée d'art avec sa classe spéciale d'éducation de jeunes et adultes (EJA). Elle a été photographiée durant l'exposition sur les « Mondes du travail ». Ainsi, nous pourrions nous interroger sur la force conceptuelle de cette photographie par rapport au thème en débat ici. Ou nous pourrions la voir comme une inclusion d'un autre thème peu exploré dans l'analyse de cet ensemble photographique, la question du genre. Femmes et hommes composent l'ensemble de portraits réalisés durant les expositions. Mais, dans ce cas, Pedro Humberto traite un sujet encore assez polémique au sein des mouvements de travailleurs et travailleuses. Comment décrire et écrire sur cette photographie, malgré nous ? L'ensemble des photographies analysées ne représente pas une vision totale des visites et des visiteurs du MAUC. Il s'agit d'un découpage élaboré par les photographes. Ces scènes de portraits sont composées par une sélection. Les photographies sont générées par des actes politiques. Pendant que son fils dort dans ses bras ; elle, la tête relevée et marquée par un serein aplomb, élabore sa manière de comprendre et de construire des significations sur la vie et la lutte des travailleurs. Cette photographie est très forte, car elle élargit notre compréhension sur l'exposition et captive notre regard, nous conviant à penser à de nombreuses autres images qui nous font nous rappeler que de nombreuses fois, l'histoire oublie certaines images qui courent le risque de disparaître.

Des photographies comme celle-là étaient aussi exposées dans la « salle de visites » du site web du MAUC et rendues disponibles pour circuler sur les réseaux en ligne, dans l'espace public où les visiteurs pouvaient les voir et les revoir, revisitant leur expérience dans le musée d'art et où d'autres pouvaient aussi les voir. De la sorte, leurs images étaient publiées sous forme d'exposition. Que signifie être exposé publiquement ? N'importe quelle notion d'exposition publique est basée sur la notion de sélection. Toute exposition montée est aussi le fruit d'un processus de sélection, c'est-à-dire de séparation et d'incorporation. Par principe, ces tâches de sélection sont traversées par le pouvoir d'exposition. Ceux qui sont exposés sont normalement ceux qui sont protégés ou soutenus par les vainqueurs, selon Walter Benjamin (1938). Ou, quand les personnes sont mises en

scène, elles font partie des jeux de scène décidés par un metteur en scène, ou encore elles sont sujettes à passer par une certaine situation d'exposition vexatrice, dans laquelle l'image sert d'instrument d'affirmation de ce pouvoir auquel nous nous référons (Didi-Huberman, 2012, p. 31). Est-ce que les visiteurs des musées seraient des gens invisibles pour les mondes de l'art ? Cette question est pertinente, car les éducateurs muséaux, très souvent, affirment catégoriquement que les expositions sont planifiées jusqu'à la date d'ouverture au public, sans considérer que la vie d'une exposition réside aussi dans les expériences qui se passent durant l'ensemble de sa durée. Ainsi, dans ce cas, le débat qu'évoque Carla Padró (2009) est aussi pertinent, en questionnant les conflits qui existent dans les fissures des mondes des arts, derrière les vitrines, générés par les controverses propres au monopole du savoir, garanti et maintenu par les professionnels et par ceux reconnus comme spécialistes, qui font se font un point d'honneur de démarquer des différences entre leur groupe et celui des visiteurs. Pour les visiteurs, il y a les nombres qui sont affichés dans les rapports, sous forme de graphiques statistiques.

Pour cette raison, de nombreuses études sur l'éducation muséale, ou même les propres éducateurs, attirent l'attention sur l'importance de la participation des visiteurs dans les processus d'élaboration conceptuelle des expositions, en faveur de processus curatoriaux plus collaboratifs ; ou encore pour qu'il soit possible de proposer et d'analyser des expériences où les visiteurs sont considérés comme un public qui fréquente et qui collabore avec le musée, élargissant par là le débat afin que nous comprenions que l'éducation muséale ne se passe pas seulement dans les salles d'exposition, mais peut être enchevêtrée dans toutes les activités des musées. En continuant sur cette notion de public qui fréquente et qui collabore avec les musées, les modes d'être et de voir des visiteurs sont amplifiés. Mais surtout, leur rôle et leur place en tant que membres actifs du réseau de coopérateurs des mondes de l'art prennent un autre sens, et ils ne sont plus simplement des nombres qui servent à justifier des projets de financement³⁴³. Historiquement, comment ces visiteurs ont-ils été appréhendés par les gestionnaires des institutions ? Comment les visiteurs se sont-ils constitués comme sujets qui émettent un jugement sur

³⁴³ Pour s'approfondir sur les débats à propos du rôle des visiteurs dans l'élaboration d'une éducation muséale, tout comme pour accompagner le débat sur l'élaboration d'une politique nationale d'éducation muséale au Brésil, on peut consulter le site web du *Programa Nacional de Educação Museal* (Programme National d'Éducation Muséale). Sur ce site web, on peut aussi consulter une bibliographie mise à jour sur les études et recherches développées dans ce domaine, ainsi que les documents se référant au Programme National d'Éducation Muséale (PNEM) et d'autres documents considérés comme références. Disponible sur : <http://pnem.museus.gov.br/forums/forum/estudos-e-pesquisas/>. (Page consultée le 29/09/2015)

les processus muséaux ? Les visiteurs ont-ils conquis un rôle singulier comme coopérateurs des mondes de l'art ? Selon Dominique Poulot (1997, p. 348) :

[...] chaque visiteur, désormais, peut inventer un « art de visiter », dans le respect ou non du programme de l'institution. L'hétérogénéité de ces appropriations, de l'érudition à l'ignorance, de l'incompréhension à la révérence, témoigne de la « révolution » démocratique du musée.

L'écriture d'une histoire de la visite aux musées, pensée à partir du point de vue des visiteurs, nous donne l'opportunité de comprendre certains aspects controversés de la construction d'une sensibilité active et critique, tissée par une hétérogénéité de manières de s'approprier le musée, comme le démontre Dominique Poulot dans son ouvrage publié en 1997, *Musée, nation, patrimoine : 1789-1815*. Le visiteur, représentait, et représente encore dans de nombreux cas, une menace aux musées. Dès que ces derniers ont été ouverts au public, les professionnels des musées ont dû développer des modalités pour recevoir les visiteurs. Toutes sortes d'avertissements ont été mis sur des plaques, en ayant pour objectif d'informer les visiteurs sur les risques d'endommagement. Les efforts mis en œuvre sont des indices de la priorité donnée à la protection des collections. On peut y inclure la présence de soldats munis de leurs baïonnettes ou l'installation de barrières en bois pour maintenir les visiteurs à distance des œuvres. Selon Dominique Poulot, des visiteurs ont été obligés de passer la nuit au musée, car ils ont été tellement enchantés, qu'ils en ont perdu la notion du temps. Pendant que d'autres, restent bloqués dehors, attendant qu'une visite guidée se termine. La possibilité de se sentir surveillés, comme s'ils pouvaient causer de graves dégâts au musée, a aussi été soulevée par des visiteurs qui commencèrent à se sentir mal à l'aise dans les musées, et donc sollicitèrent de meilleures conditions de visite et d'étude. La description des visiteurs au sujet des musées de Paris n'est pas seulement faite d'admiration et d'enchantement. De la même manière qu'ils remettaient en question le traitement réservé aux visiteurs, ils n'étaient pas avares en observations à propos de l'organisation muséographique, de la quantité de tableaux, sur le long parcours et sur les pratiques de vandalisme des propres musées, qui retiraient les œuvres d'art de leurs contextes.

Bien qu'ils ne soient pas remémorés par leur nom, les visiteurs deviennent des souvenirs au travers de leurs visages, sur lesquels on remarque principalement leurs forts regards.

En regardant ces yeux qui nous regardent, on perçoit la présence d'un vide, d'une absence, de quelque chose entre nous et ces regards photographiés. Ces yeux qui nous regardent, nous confrontent à un abîme entre nos regards, un entre nous, qui ouvre un interstice pour penser au sujet du refus permanent des musées à regarder les regards des visiteurs du musée. Leurs regards nous inquiètent par leur force expressive et interprétative qu'ils suggèrent. Les regards qui nous regardent sont ceux qui élaborent leurs positions à propos de l'expérience de la visite au musée. Pour cette raison, nous avons raisonné premièrement sans regarder directement dans les yeux. Cependant, les visiteurs nous regardaient dans notre dos. Maintenant, nous prenons la décision de nous regarder les yeux dans les yeux, en comprenant qu'au long du temps, les personnes qui visitent les musées élaborent leurs critiques sur les espaces qu'elles fréquentent. Même si les conservateurs, guides, moniteurs et éducateurs ont très souvent résisté à leurs regards, en étant plus préoccupé à les maintenir les bras croisés. Les regards des visiteurs peuvent être compris comme une possibilité de perte dans le musée ; une perte dans leur capacité de contrôler le mode de voir et d'être dans le musée, qui même dans les visites autonomes, sont régis par un guide qui indique les parcours, avec une liste de règles de comportements et quelques informations sur les pièces en exposition.

Regarder un visiteur qui nous regarde, nous oblige à le considérer comme un sujet qui peut décider de l'usage de son temps dans le musée, de la manière de prendre son temps devant chacune des pièces. Regarder un visiteur qui nous regarde, nous donne aussi envie de savoir comment lui-même se sent d'être vu par les images qu'il observe, nous fait perdre le rythme d'un texte répété, ouvre un intervalle pour des questions et d'autres écoutes. Regarder un visiteur qui nous regarde, nous le fait percevoir comme protagoniste de son parcours muséal. Le visiteur sujet de son propre regard, inventeur de ses propres images, qui déstabilise la place que les musées occupent dans le réseau de coopérateurs des mondes de l'art. Ces personnes entraînent leur regard, deviennent le regard que nous avons, ou le regard sur les musées. Ces regards exigent un nouveau moment de négociation, exigeant des musées un nouveau positionnement politique, car ils ne sont plus les détenteurs du monopole des images et de l'exhibition des visiteurs sur les réseaux sociaux en ligne. Ces sujets sont producteurs de sens dans l'espace public.

Vers le milieu de la première décennie des années 2000, lorsque les appareils photographiques numériques apparaissent dans les salles du MAUC, les photographies de vue d'exposition avec la présence de visiteurs se sont fait plus rares, par la

compréhension que cela ne faisait plus sens de maintenir une « salle de visiteurs » sur le site web, alors que les propres visiteurs exposaient leurs images sur les réseaux sociaux en ligne et sur leurs *blogs* personnels, ou encore dans les écoles ou dans divers groupes. Cependant, le travail du photographe de vue d'exposition possède une singularité spécifique et contribue à l'élaboration d'une interprétation sur la présence des visiteurs dans les musées ; car sa recherche permet d'essayer de comprendre les relations des personnes dans le scénario de l'exposition. Le photographe de vue d'exposition développe dans son travail une perspective différente de l'intention du visiteur, lorsque ce dernier se prend en photographie ou photographie le musée ; ou encore lorsqu'il photographie ses amis dans le musée dans un plan d'ensemble, ou prend un *selfie*. Par conséquent, tous sont photographes, et nous comprenons que les photographies des visiteurs construisent aussi une interprétation de l'expérience de la visite au musée. Tous sont photographes et le travail du photographe de vue d'exposition continue d'être important aux côtés des visiteurs photographes.

Le photographe de vue d'exposition peut-il être pensé comme un catalyseur de cette ouverture, de ce vide provoqué par cet intervalle créé comme un espace entre l'institution et le visiteur ? Entre l'éducateur et le visiteur ? Entre le curateur et le visiteur ? Entre les artistes et le visiteur ? Entre le muséologue et le visiteur ? Entre le gestionnaire et le visiteur ? Entre les critiques d'art et les visiteurs ? Si le photographe nous offre la possibilité de nous voir au travers des yeux des visiteurs, quelles sont les questions que nous pourrions mettre en avant dans cette enquête ? Notre intention est de comprendre comment le visiteur réalise sa *performance* dans le scénario de l'exposition. Par cette voie, nous pouvons identifier les gestes de la *performance* qui produisent des significations sur l'expérience muséale.

9.4 LA PRATIQUE DU VISITEUR AU TRAVERS DE LA PERFORMANCE

Les musées sont reconnus en tant que lieux de rituel, car ils contiennent des éléments d'un scénario spécialement préparé pour que se déroule le rituel ou les rituels. Au travers de leurs *performances*, les visiteurs réalisent le rituel dans le musée. Dans le rituel, la *performance* ne se configure pas comme la marque de la répétition ou du maintien d'une routine. La *performance* peut justement générer le tourbillon, le mouvement dissonant, marquer d'autres rythmes ou temporalités qui suggèrent la

garantie de l'existence des rituels. Le musée comme lieu rituel est aussi lieu de liminarité, car les musées peuvent être vus comme ces espaces où les temps de la vie sont expérimentés d'une autre façon. Où la routine, le travail de la vie quotidienne et ses tâches sont laissés en dehors, afin qu'il soit possible de vivre dans cet espace, l'expérience d'un rituel en relation avec nos formes de création et nos mémoires.

Alors, comment les visiteurs réalisent leurs *performances* durant le déroulement de leurs parcours de pérégrination dans les musées ? Comment pouvons-nous comprendre leurs pratiques dans le MAUC ? Selon Marcelo de Andrade Pereira (2010), les gestes sont des mouvements du corps. Le geste est différent de l'acte. Le geste et l'acte s'entraident, travaillent ensemble. Le geste serait la description de l'action, tandis que l'acte est celui qui communique. Le geste est un dispositif qui indique et élargit la communication. Parfois, il atténue, d'autres fois il intensifie ce qui est exprimé dans cet acte. Le geste serait enraciné au plus profond du corps, comme un langage faisant partie d'un système symbolique et esthétique toujours actif et d'un ordre non nécessairement formulé. Par sa force de donner une matérialité aux signes, le geste est valorisé par sa capacité à rendre significatif des aspects sensibles d'un message. « Son efficacité est due, dans une certaine mesure, à la reconnaissance, en contraste avec l'acte ou l'action pure. [...] Dans l'ensemble des usages corporels, le geste se présente, alors, comme un acte esthétique » (Pereira, 2010, p. 557-558)³⁴⁴. À partir de sa lecture de Baldine Saint Girons, Marcelo de Andrade Pereira (Pereira, 2010, p. 555) explique que :

[...] l'acte esthétique désigne une forme de connaissance sensible qui instaure une posture d'action – observatrice et critique ; on comprendra une espèce de sensibilité agissante, pas seulement réceptive, mais fondamentalement productrice de sens. En suivant ce raisonnement, l'acte esthétique remplit une fonction d'intégration, qui englobe le rétablissement aussi bien d'un supposé lien substantiel (c'est-à-dire concret, matériel, sensible) entre les individus, que la relation entre le sensible et le cognitif.³⁴⁵

Ainsi, l'acte esthétique est une forme de connaissance sensible qui instaure un état d'action, et qui donc, à la fois agit et reçoit, et est capable de produire des sens sur

³⁴⁴ Traduit par nos soins.

³⁴⁵ Idem.

l'expérience de la visite. Le geste, comme acte esthétique, produit cette action intégratrice, capable de construire des sens au présent, au travers des différentes temporalités qui nous traversent et qui hantent nos expériences, évoquant nos ancêtres, afin que nous puissions instaurer de nouvelles et d'anciennes manières de voir et d'être au musée, au travers du mouvement, du tourbillon, de la rupture du rythme.

En tant qu'acte esthétique, le geste articule un ensemble de signes internes. Il est intégré au corps, il parle au corps en tant que corps. Cependant, dans le corps, il y a quelque chose qui dépasse l'interprétation, qui se manifeste dans l'expérience (esthétique) comme présence (matérielle, concrète, objective). La dimension performatique du geste se réfère ainsi au processus de globalisation de ces sens, à la signification pleine et fluctuante (Pereira, 2010, p. 561)³⁴⁶.

Nous allons décrire les pratiques au travers des *performances* photographiées par Pedro Humberto et Antônio Evangelista, en cherchant à expliquer, à partir d'eux, comment nous saisissons les modes de voir et d'être des visiteurs au musée, et comment ils réalisent leurs *performances* dans le scénario de l'exposition. Nous allons analyser comment ces personnes qui ont été au MAUC entre 1961 et 2011, ont inventé leur *art de visiter*.

Maintenant, retournons aux images afin de poursuivre notre récit. En général, la règle veut que lorsqu'ils arrivent dans ce musée, les visiteurs passent par une médiation et soient organisés en groupe. Puis, ils marchent lentement et au même pas, en suivant les indications de l'éducateur responsable. Les visiteurs solitaires suivent aussi un circuit préétabli, lentement ou attentivement, afin de ne pas émettre de bruit et de ne pas gêner les autres. Au MAUC, ce ne sont pas tous les visiteurs qui suivent les normes de comportement suggérées par les différents guides de musées depuis que ce musée a été ouvert au public. Les enfants, et même les adultes parfois, s'assoient par terre, et certains s'allongent même confortablement. Certains enfants jouent en se roulant par terre ou en faisant le poirier. D'autres se prennent dans les bras en courant à la rencontre de l'autre. C'est cela même, les enfants courent dans les salles du musée, sourient et, bien sûr, brisent le silence. Certaines photographies montrent les personnes de façon mal cadrées, apparaissant de manière floue dans la scène ; on peut seulement discerner la silhouette, le

³⁴⁶ Ibidem.

mouvement du corps. C'est ce mouvement, presque sans visage, qui nous intéresse. La qualité de l'appareil photographique ne permettait pas d'avoir la netteté suffisante pendant le mouvement, produisant des images floues.

Les taches troubles créées par les visiteurs en mouvement nous troublent, car elles nous convient à penser à la production de cette connaissance qui agit et non qui simplement reçoit. Pour apprendre, les enfants doivent vivre le temps du musée en l'associant au temps du jeu et de l'irrévérence. C'est ce temps qui est plus proche des temps dans la cour de récréation de l'école, dans les squares et dans les jardins des maisons, que des temps de la salle de cours. Pour construire des connaissances au musée d'art, il faut renverser le corps, déséquilibrer les sens prédéfinis de la visite, développer des modes de voir et d'être. Pour les enfants, l'art de visiter doit être tissé par le jeu. Si jouer est démêler le fil entier de chaque être, la visite au musée d'art peut être la tâche de démêler des fils de sens générés par les gestes, comme des actes esthétiques, et donc intégrateurs. On a peu de cas où les enfants apparaissent en train de toucher les œuvres. Certains d'entre eux avaient besoin de toucher pour comprendre. Sur l'une des photographies, on voit une petite fille qui semble embrasser une sculpture de Zé Pinto, pendant qu'un autre enfant touche aussi une sculpture du même artiste dans le fond. Pour connaître un autre corps, un corps ne réussit pas parfois à contenir le désir de toucher. Même avec toutes les indications qui indiquent que l'on n'est pas autorisé à toucher aux objets dans un musée, la norme est transgressée. À un autre endroit, une dame âgée va au-delà de la barrière formée par les cordes afin de se rapprocher des tableaux, pour mieux les voir et élaborer sa production de sens. Pour inventer leur art de visiter, les visiteurs peuvent être indisciplinés et transgresseurs.

Dans l'ensemble de photographies prises au sein du MAUC, on peut aussi observer des visiteurs ayant une posture plus sérieuse, ou démontrant plus de concentration ; qui se prennent le menton, élaborant un geste réflexif, de pensée. Avec eux, nous voyons que le musée a été perçu comme un lieu dédié à l'apprentissage, car ils démontrent une capacité critique de contempler. Leurs visages sont marqués par leurs expressions faciales, et il nous semble que lorsqu'ils sont devant une image, de nombreuses questions les absorbent. Sur une photographie, une femme âgée lève les yeux en direction des images, croise ses doigts entre ses mains, comme si elle regardait une image dans une église, comme si elle priait ou était face à quelque chose d'ordre divin, pendant que les personnes autour d'elle sont en train de parler comme si elles étaient au marché ; sans noter que cette vieille dame,

qui est au premier plan sur la photographie, sourit de manière contemplative. Dans cette scène, spécifiquement, on peut percevoir qu'un même groupe peut avoir ses gestes provoqués par différentes sensations et peuvent s'intégrer de manières différenciées au scénario muséal.

De la même manière que l'on observe ce regard expressif d'admiration dans le cas du geste de cette femme âgée, d'autres visages peuvent être observés dans ce grand volume de photographies qui ont marqué notre observation. Ce sont des scènes d'enthousiasme, de surprise, d'admiration et d'enchantement. On peut voir les sourires les plus variés, des visages impressionnés face aux différentes images montées dans cet espace muséal. Devant une vitrine, un enfant courbe son corps pour mieux s'approcher, lève ses mains vers son visage et ouvre tout grand sa bouche. Un jeune garçon est debout en train d'observer un tableau, et en pointant de l'index, il avance son bras qui fait que son doigt touche presque le tableau, et en même temps il reste bouche bée nous faisant penser qu'il est très impressionné par le dessin qu'il observe. Quelques enfants, les yeux grands ouverts et brillants, près les uns des autres, révèlent le grand intérêt qu'ils portent aux objets associés aux explications. Deux jeunes filles sourient en remuant leurs mains et en parlant avec leur groupe. Spontanément, elles semblent expliquer le mouvement des figures pendues à des fils de fer qui avancent, se démarquant de la pièce fixée sur le mur. Le rire peut révéler une incompréhension de la part du visiteur ou peut être dû à l'effet ludique de l'expérience associé au plaisir de la découverte ou de l'enchantement. Sur une autre photographie, deux petites filles sont face à l'un des tableaux de Descartes Gadelha sur la guerre de Canudos. L'une d'elles est au centre de la scène, et son visage exprime un grand effroi mélangé à un air de surprise. La scène est marquante par sa force historique. En même temps que la qualité des dessins impressionne, comment savoir quels ont été les sentiments qui ont provoqué ces gestes pleins de spontanéité ?

En 1976, huit jeunes sont photographiés face à une reproduction de la peinture de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) intitulée *L'Automne* (1573). On ne peut pas écouter leurs conversations pour connaître leurs commentaires, ni le son de leurs rires. Mais, on peut affirmer que l'intérêt des huit jeunes avait été éveillé, et que leur réunion autour d'une des pièces de l'exposition a attiré l'attention du photographe. On a donc le silence et la tranquillité dans certains moments, et dans d'autres, l'agitation. En 2001, pour un jeune homme, il n'était pas suffisant de regarder avec la tête relevée, il a dû mettre sa tête à l'envers et la coller contre le mur pour avoir un point de vue inusité de la

tridimensionnalité des ex-voto fixés sur le mur du musée. Comment classifier ce corps contorsionniste qui produit des sens en subvertissant la logique proposée par le montage ? Un objet accroché sur le mur présuppose qu'il sera regardé de face et non du bas vers le haut. Le jeune homme a brisé le protocole et a investi dans une possibilité différente pour élaborer son parcours d'observateur.

Le téléphone portable, ou mieux encore, les modèles de *smartphones* ont inauguré, à partir de la seconde moitié de la première décennie du XXI^{ème} siècle, un geste singulier d'observation prolongé par l'objectif des appareils photographiques. Nous avons sélectionné une photographie où une femme choisit son meilleur angle de vision pour décider le moment où cette image sera capturée. Le téléphone portable serait-il un œil sur les doigts qui remuent tant dans le musée ?

Le visiteur a commencé à prendre des photographies des œuvres, et aussi de lui-même, en produisant des portraits mis en scène de sa présence au musée. Le visiteur conçoit sa visite au musée au travers de l'utilisation des images. La photographie du visiteur est aussi une manière de construire une conception de l'exposition ou des œuvres exposées, démocratisant la circulation des savoirs, des idées et des œuvres d'art, principalement au travers des réseaux sociaux en ligne. La lecture que les visiteurs de musées élaborent n'est pas la même que celle du photographe de vue d'exposition. Bien que le visiteur puisse aussi pratiquer la photographie de vue d'exposition, selon l'intérêt qu'il a de la visite. Ou encore, le travail pédagogique réalisé dans les musées suggère l'expérience d'apprentissage de la photographie de vue d'exposition pour élaborer une connaissance de manière collaborative avec les visiteurs de groupes scolaires, d'associations ou de touristes. Ce travail élargit les potentialités de la visite photographiée, explorant la signification de l'écriture de soi, de l'album de photographies sur les réseaux sociaux en ligne, de la vue d'exposition, du montage et du travail de *curating*. Le MAUC avait compris que les photographies de vue d'exposition montrant la présence de visiteurs, garantissait une attractivité au site web du musée, et par conséquent au propre musée. En 1999, selon Pedro Humberto et Pedro Eymar, les photographies des visiteurs stimulaient les élèves et étudiants à présenter le site web à leurs parents, curieux de voir les photographies de leurs enfants lors de la visite au musée. Ils pouvaient ainsi connaître la page internet du site web et être intéressés par une visite au musée en famille. Selon Pierre Bourdieu et Alain Darbel (2007 [1966]), ce n'est pas l'école qui est l'institution responsable pour créer un habitus de fréquentation de musée chez les enfants, mais la

famille, en réalisant avec fréquence des visites au musée. Ils différencient aussi le visiteur de musée doté d'un habitus culturel socialement valorisé et celui qui n'est pas doté du même (moins valorisé). Le visiteur qui n'est pas doté d'un habitus culturel socialement valorisé ne revient pas dans le même musée et n'accompagne pas sa programmation, seulement celui doté d'un habitus culturel socialement valorisé.

9.5 LES GROUPES, LE CERCLE ET LA DANSE AU MUSÉE

En réalisant la sélection des photographies, nous avons observé que ce sont normalement les groupes qui sont la cible des visiteurs du site web, et que nous ne pouvons donc pas savoir si les familles ont été stimulés par le site web du musée pour réaliser une visite culturelle. Cependant, le MAUC n'ouvre pas le week-end, ce qui rend difficile le développement de la fréquentation du musée par les familles de Fortaleza, même de celles qui vivent dans le quartier du Benfica, où le musée est situé. Avec une majorité de groupes scolaires, on observe la continuité de personnes de la même tranche d'âge qui vivent l'expérience de visite au musée. Dans la plupart des cas, on trouve des groupes d'enfants, ou d'adolescents, ou de jeunes, ou d'adultes ou encore de personnes âgées, mais rarement des personnes de différentes tranches d'âge se retrouvent en même temps dans le scénario de l'exposition. Les groupes se mélangent peu durant les circuits d'expositions, le musée n'étant pas un espace pour les rencontres entre personnes différentes. Ce sont des pairs qui partagent des conversations entre eux durant le temps de la visite. Dans le cas spécifique du Brésil, où les élèves des écoles publiques ne rencontrent pas les élèves des écoles privées, les musées pourraient être des espaces qui font la promotion de ces rencontres, encourageant l'organisation de dialogues. De la même manière, ceci pourrait être aussi fait pour la rencontre entre enfants et personnes âgées, entre jeunes et personnes âgées ; et les adultes aussi pourraient se mélanger avec ces différents temps de la vie. L'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie » a réussi à attirer un public extrêmement diversifié, et sur les photographies de cette exposition, on peut observer des personnes de différents âges cohabitant dans le même espace et participant aux ateliers. Durant cette exposition, la norme du MAUC, qui veut que normalement les groupes ne se mélangent pas, ne s'est pas répétée. Comment un musée d'art peut créer des opportunités pour établir des dialogues entre groupes qui normalement ne se rencontrent pas ?

L'école de danse et d'intégration sociale pour l'enfant et l'adolescent (EDISCA)³⁴⁷ a réalisé deux visites en 2010. Les enfants, les adolescents et les jeunes de cette école ont été invités à visiter le musée avec leurs mères et leurs grands-mères. À ce moment, il est donc possible de voir une rencontre de personnes d'âges différents. Sur les photographies de ces deux visites, on voit les gestes des conversations ; les femmes adultes et les femmes âgées paraissent donner des explications aux plus jeunes, par exemple. Avec cet exemple de l'EDISCA, on perçoit que le MAUC n'organise pas de situations qui font la promotion de la vie en commun dans la diversité dans sa grille de programmation. La plupart du temps, le MAUC dépend de l'intérêt des écoles et des universités pour planifier une visite au musée. Au long de ces cinquante dernières années, le MAUC n'a pas élaboré un programme pédagogique qui puisse créer une diversité de demandes auprès des publics, qui offrirait une grille avec différentes possibilités de visites, plus ou moins participatives. La photographie de vue d'exposition peut être comprise comme un dispositif d'évaluation qualitative des publics, lorsqu'elle est organisée de manière planifiée et systématique.

Le MAUC n'a pas mis en place une dynamique afin d'offrir une grille de programmation pour son public. Mais, il a inventé sa manière d'accueillir les visiteurs, que nous pouvons considérer comme incorporé à l'institution depuis ses premières années. Sur les photographies d'Evangelista des vernissages des expositions, on identifie la présence d'un cercle de personnes. Ce cercle ouvert dans la salle impliquait tous les présents, et les discours se faisaient au milieu de ce cercle avec les personnes se regardant du coin de l'œil. Cette image du cercle, comme espace d'ouverture et d'accueil, s'est prolongée en tant que pratique d'accueil des groupes. Nous avons déjà fait référence, dans d'autres chapitres, à Paulo Freire et aux « cercles culturels » comme méthode pédagogique et comme référence pour les inventaires participatifs. Dans le « cercle culturel », tous sont en position d'égalité. Le cercle promeut l'expérience de l'intégration, et selon Lia de Itamaracá, « pour danser la *ciranda*, on se prend main dans la main en formant un cercle, en chantant une chanson, [...] cette *ciranda* n'est pas que la mienne, elle est de tous. » La *ciranda*³⁴⁸ est une danse en cercle très populaire. Pour la danser, il faut se tenir par la

³⁴⁷ Une organisation sociale sans but lucratif qui promeut, depuis 1991 à Fortaleza, le développement d'enfants, d'adolescents et de jeunes au travers d'une éducation centrée sur l'art.

³⁴⁸ « Bien que la *Ciranda* brésilienne conserve de nombreuses caractéristiques des anciennes *Cirandas* portugaises, elle est pratiquée dans notre pays sous différentes formes et modalités. Tandis qu'au Portugal, elle s'est consacrée comme une authentique danse d'adultes ; au Brésil, elle est vue tantôt comme une danse enfantine ou un cercle de chant, tantôt comme une danse d'adultes avec des aspects de la samba rurale et comme conclusion de fandango. Elle est parfois appelée danse, d'autres fois chant, ou encore musique. Ses significations, qui dépendent de la région, de la localité et de l'époque, revêtissent des différences

main, et au travers du mouvement des bras, balancer ses mains vers l'intérieur et vers l'extérieur du cercle. Le pied droit pousse le mouvement du cercle accompagné par le balancement des bras, en allant aussi vers le centre, puis vers l'extérieur du cercle. Le tout fait la *ciranda* tourner. Donc, la *ciranda* ne peut avoir lieu que lorsque tous collaborent avec le mouvement. Elle peut être dansée durant des heures, la nuit entière, jusqu'au lever du soleil. Pendant qu'elle tourne, les personnes entrent et sortent du cercle. La *ciranda* est aussi une métaphore de la circularité des savoirs, du mouvement des corps, des souvenirs et des oublis, des biens culturels. La *ciranda* peut être un rituel d'ouverture d'un événement, d'un cours ou d'une visite au musée. Nous présentons la *ciranda* afin de réfléchir à sa valeur symbolique, car elle est considérée comme un espace social de transmission culturelle.

Selon Sandra Petit (2015, p. 72), « [...] danser, dans la perspective de l'ancestralité africaine, remet à une vision circulaire du monde, dans laquelle le début et la fin se rencontrent, dans une éternelle rénovation. » Pour le savoir ancestral africain, la danse, au travers de ses mouvements circulaires, promeut le lien avec les ancêtres. Au travers des danses et de ses mouvements circulaires, celui qui danse devient *sanfoka*, un oiseau qui marche vers l'avant, et en même temps tourne sa tête vers l'arrière, créant un *lien indissoluble* avec l'histoire de son peuple. La danse évoque une expérience communautaire et convoque les différents temps de la vie pour être mis en scène dans chaque arène montée en forme de cercle.

En 2001, un groupe d'enfants était assis en cercle à même le sol au moment de l'accueil. Ils ont été photographiés dans la forme circulaire pour dialoguer avec l'animal projeté et peint sur les vitres de la salle du MAUC. Cet animal est en de train de réaliser le même geste que la *sanfoka*. Il marche vers l'avant, pendant qu'il regarde vers l'arrière. La vitre permet de voir la rue et le mouvement des voitures. Dans ce travail, le corps de cet animal est un corps-arbre de mouvement circulaire. Le photographe, en s'attardant devant cette scène, a cherché à traiter poétiquement la rencontre des *cirandas*, tissant un lien esthétique entre le geste d'accueil, une ouverture en cercle du musée pour son public, et la forme géométrique du dessin de la bête de l'artiste Sebastião de Paula. Les arbres feuillus sont des lieux de récits. Ils font partie des références des rituels au Brésil, aussi bien africains qu'indigènes. L'anacardier est souvent dessiné au centre de la danse de Torém pour les

considérables. À partir de là, on a les termes : *Ciranda* de plage (littorale) ; *Ciranda* de la zone forestière ; *Ciranda* de la zone rurale ; *Ciranda* infantine ; et d'autres encore. » (Loureiro et Lima, 2013, p. 396).

Tremembé, ou de Toré pour de nombreux autres peuples indigènes. L'anacardier est un arbre singulier par la forme de ses racines qui s'étalent à ses alentours en entrant et en sortant de la terre. Nous avons fait référence à cet arbre au tout début de ces neuf temps, en commençant cette intrigue sur les forces des récits qui sont racontés et écoutés à l'ombre de l'anacardier. Maintenant, cet arbre revient en l'intégrant au corps-*sanfoka*.

En 2001, un groupe de capoeira a visité le musée. Dans un premier temps, en regardant les images, nous avons identifié la capoeira par la présence des instruments, tel que le *berimbau*, que portaient certains membres du groupe. Soudain, nous avons la surprise de voir une ronde (*roda*) de capoeira. Tous avaient changé de vêtements, en blanc, et ils effectuent un jeu de jambes (*ginga*) au sein de l'exposition. Les musiciens jouaient leurs instruments, et ceux qui ne jouaient pas, battaient des mains le rythme des chansons de cette ronde. C'était une ronde de capoeira ouverte, dans la salle d'exposition. Sur l'une des photographies, un jeune homme exécute un saut, plaçant son corps au-dessus de l'autre joueur, démontrant sa légèreté. Il voltige dans les airs, confiant ; usant de la force de son agilité avec créativité ; montrant qu'il fallait savoir conjuguer les mouvements en avant et de recul, construisant ses modes d'être dans la danse ; bref, il pratiquait le *principe de la fluence* :

[...] des dessins courbés et circulaires produisent une sensation de fluence et de continuité ; inversement aux dessins aux lignes droites et angulaires, qui lorsqu'ils sont en mouvement, produisent une sensation d'arrêt, de coupure dans l'espace, de routine, de fonctionnement mécanique et inflexible. Ainsi, les premiers sont ceux qui dépeignent le mieux *le principe de la fluence*, intrinsèque au jeu de jambes (Silva, 2008, p. 76, cité par Petit, 2015, p. 101 [souligné par l'auteur])³⁴⁹.

Les personnes de cette ronde ont inventé un art de visiter le musée, avec la danse et le jeu de jambes, avec une circularité des mouvements qui avancent et qui reculent. Ils ont décroisé leurs bras, en faisant, des lignes droites, des mobilités en spirale provoquées par la ronde. Ces mouvements en spirale dans l'arène de capoeira, nous disent comment les corps agissent en mobilisant les dits et les non-dits, les harmonies et les dysharmonies, les cris et les chuchotements, les lumières et les ombres, la tension et l'envie, les joies et

³⁴⁹ Traduit par nos soins.

les souffrances, les continuités et les ruptures, les disputes et les solidarités, car *les conflits qui font avancer le monde* sont réélaborés et prennent sens dans les rituels. La pratique au travers de la *performance* du visiteur dialogue aussi avec la malice (*mandinga*), c'est-à-dire que les visiteurs aussi négocient le patrimoine. Dans cette circularité, Sandra Petit argumente que la malice « nous rappelle le mouvement transitoire de la nature. » La danse de capoeira au sein du MAUC suggère le thème du transitoire dans le patrimoine, un lieu de mémoire composé de souvenirs et d'oublis, réélaboré à tout moment par le temps présent. Donc, le jeu de jambes effectué avec malice, nous permet de penser à propos des savoirs du corps, producteur d'acte esthétique, car la « malice est cette capacité de faire face au transitoire, à l'imprévisible, aux bénéfices et aux adversités du moment, le tout renforcé dans un jeu de jambes dansant qui implique simulation et dissimulation des intentionnalités, le ludique, l'astuce et l'agilité » (Petit, 2015, p. 102).

9.6 LES RAMASSEURS, LE MARACATU SOLAR ET LE MAUC SUR LE RÉSEAU

En 2010, l'exposition « *Os catadores de Jangurussu* » (« Les ramasseurs de Jangurussu ») est mise une seconde fois à l'affiche du MAUC. C'est un projet de Descartes Gadelha sur les habitants de l'ancienne décharge de déchets de la ville de Fortaleza, comme l'annonce l'article de Mayara Araújo publié dans le journal *Diário do Nordeste* daté du 20 octobre 2010, ayant pour titre : « *Arte, realidade, emoção* » (« Art, réalité, émotion »)³⁵⁰. Dans les années 1980, Descartes Gadelha s'est rendu à Jangurussu, après avoir remarqué un paysage troublé de coucher de soleil. Comme il le dit lui-même, il avait choisi de suivre sa force poétique. Il est parti séjourner dans la vie des ramasseurs de déchets. Ce n'était plus le *dégradé*³⁵¹ du ciel qu'il cherchait, mais le *dégradé* de la ville de Fortaleza. Avec sa peinture, il avait décidé de construire d'autres récits sur la vie de la ville où il vivait. La « ville brûlée par le soleil » explosait par la combustion du gaz méthane, et en elle, coulait le lixiviat, issu de la décomposition des déchets. Sur son *blog*, *Turismo cultural sustentável de base comunitária* (*Tourisme culturel durable à base communautaire*), Geni Sobreira propose quelques photographies et le commentaire suivant sur le vernissage de l'exposition :

³⁵⁰ Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-realidade-emocao-1.607577>. (Page consultée le 16/03/2013)

³⁵¹ [En français dans le texte].

Le musée d'art de l'université du Ceará a présenté le 18/10/2010, pour la seconde fois, l'exposition individuelle de Descartes Gadelha, artiste renommé de la culture du Ceará et griot du *Maracatu Solar*. Ces œuvres ont été exposées il y a 21 ans, mais le thème reste très actuel. Jangurussu et notre problématique des déchets et de l'écologie est un thème qui éveille la curiosité et l'attention de la population et du monde. Descartes Gadelha, comme il l'est habituellement, a reçu les invités et les étudiants de l'UFC de forme extrêmement humble et sympathique, et a joué du tambour et dansé avec le *Maracatu Solar*, Pingo de Fortaleza et Calé Alencar. Ça a été un début de soirée agréable et marquant pour notre culture. Descartes Gadelha incarne la représentation d'artistes du Ceará, tout comme de la culture, de la percussion et des divulgateurs de la culture afro-brésilienne (Sobreira, 2010a)³⁵².

Geni Sobreira situe la production de Descartes Gadelha dans le temps, en montrant comment le présent dialogue avec le passé. 21 ans après que cette exposition ait été présentée une première fois, et après 12 ans de processus d'urbanisation de Jangurussu, les problématiques des déchets ménagers et de l'écologie sont encore d'actualité, et pour cette raison, éveillent l'attention de la population. Geni Sobreira nous montre qu'elle connaît Descartes Gadelha en fonction du *Maracatu Solar*, comme musicien et connaisseur de la culture afro-brésilienne. Le 15 octobre 2010, elle publie une invitation qui annonce la : « Présentation du *Maracatu Solar* et des Ramasseurs de Jangurussu – Œuvres de Descartes Gadelha, ce lundi 18/10 au MAUC. »

C'est avec la joie et l'énergie de toujours, mais avec le regard réflexif et l'engagement social de notre *Maracatu Solar* et de l'association culturelle solidarité et art – SOLAR, que nous invitons tous les membres, amis et sympathisants de ce *Maracatu* à célébrer l'art de notre polyvalent griot Descartes Gadelha, artiste de nombreux arts. Durant le vernissage de l'exposition « *Catadores do Jangurussu* », qui aura lieu ce lundi 18 à 17h au MAUC. Nous aurons un spectacle de notre *Maracatu Solar*, qui, avec ses louanges et ses percussions, va honorer la « créature de ce créateur », vu que

³⁵² Disponible sur : <http://genisobreira.blogspot.com.br/2010/10/o-museu-de-arte-da-universidade-do.html>. (Page consultée le 16/03/2013). Traduit par nos soins.

nous, du *Maracatu Solar*, sommes aussi les enfants de ce grand créateur des arts. Une grande fête de la culture (Sobreira, 2010b)³⁵³.

Le *Maracatu Solar* et les « Ramasseurs de Jangurussu » sont présentés dans cette invitation comme des œuvres de Descartes Gadelha qui vont être présentées le lundi 18 octobre 2010. Il ne semble pas y avoir de distinction entre les peintures et le *maracatu*, il n'y a aucun doute problématisé entre les arts et les musées. Les membres sont invités pour honorer l'art de Descartes Gadelha. Le *maracatu* est en même temps œuvre et hommage à l'artiste, avec ses louanges et ses percussions. L'exposition est vue comme un moment de commémoration, diffusée comme une grande fête de la culture. On ne voit à aucun moment un intérêt à se référer au *Maracatu Solar* comme un patrimoine immatériel au musée ; ce n'est ni mentionné dans l'article de Mayara Araújo, ni sur le *blog* de Geni Sobreira, ni sur le site web du MAUC. Pourquoi le *Maracatu Solar* n'a pas eu besoin d'être nommé comme patrimoine immatériel ? Pourquoi n'y a-t-il pas eu un débat au sujet de l'importance de la présence du *Maracatu* dans le musée d'art de l'université fédérale du Ceará ? Nous allons approfondir ces réflexions un peu plus loin. Dans son texte, Geni Sobreira nous montre que l'artiste n'est pas seul. Ce sont des indices tels que ceux-là qui nous font comprendre sa manière de faire d'artiste dans le collectif. Descartes Gadelha est né le 18 juin 1943 (la même année où le premier Salon d'avril a été organisé). Les textes qui s'intéressent à sa biographie mentionnent les souvenirs des dessins caricaturaux représentant ses amis de la rue, qu'il faisait sur les murs près de chez lui. Ils mettent aussi en avant le cours de peinture qu'il a suivi avec l'artiste Zenon Barreira, en 1962. Et, c'est en 1963, que Descartes Gadelha réalise sa première exposition au MAUC, « *Paisagens Cearenses* » (« Paysages du Ceará »). Selon l'artiste Carlos Macedo :

Descartes Gadelha est aussi sculpteur, compositeur, percussionniste, écrivain, artisan, inventeur, chercheur et divulgateur de la culture, mais il n'est pas multimédia. Il n'est pas convenable non plus de dire que c'est un artiste complet, parce que cela semblerait trop arrogant pour un individu qui a passé

³⁵³ Disponible sur : <http://genisobreira.blogspot.com.br/2010/10/apresentacao-do-maracatu-solar-e.html>. (Page consultée le 16/03/013). Traduit par nos soins.

sa vie entière en tong et en bermuda dans le quartier « Beco dos Pintos ». Descartes Gadelha est un griot.³⁵⁴

Carlos Macedo conclut que Descartes Gadelha est un griot, lorsqu'il cherche les termes pour qualifier cet artiste. Selon Christina Gerhäuser (2004), le terme « griot » est une variation de la forme originale française « guiriot », et apparaît pour la première fois au XVII^{ème} siècle, dans les récits de voyage d'Alexis de Saint-Lô et de Michel Jajolet de La Courbe. Les études sur les origines de ce terme sont controversées, mais selon la théorie la plus acceptée, introduite par Henri Labouret en 1951, il s'agit d'un terme d'origine portugaise : « *criado* » (celui qui a été nourri, éduqué et élevé dans la maison du maître, ou actuellement domestique). Les explications qui cherchent à définir le griot sont diverses, souvent réductionniste en cherchant à le définir comme un savoir réservé aux musiciens-louangeurs endogamiques de l'Afrique de l'Ouest, comme l'a défini l'ethnologue Tal Tamari. Selon Christina Gerhäuser (2004), il existe à peu près vingt mots africains qui précisent la condition de griot, qui varient selon les activités qui lui sont attribuées, ou encore selon la région, l'ethnie et les catégories : porte-parole, conseiller, généalogiste, pour ce qui concerne ceux reconnus comme gardiens de la mémoire et des traditions ; ou encore musicien, chanteurs de louanges ou même danseur.

Christina Gerhäuser (2004) a mené des recherches sur la représentation des griots dans la littérature française entre 1815 et 1916. Elle a analysé 40 œuvres littéraires qui font référence aux griots (dont 19 ont été publiées au XIX^{ème} siècle), et a interprété les différentes images élaborées par ces écrivains au sujet du griot : mendiant, profiteur ou parasite. Le mépris des auteurs vis-à-vis de la pratique de l'endogamie est explicite. Sur les différents registres du mépris, en outre du mépris des propres auteurs français, elle met en avant le mépris des autres individus des peuples africains vis-à-vis du griot. En élaborant leurs récits, ces voyageurs cumulent les jugements de valeur implicites et explicites, catégorisant le griot de manière négative. Mais, ils ont aussi contribué à l'élaboration d'un inventaire de savoirs à propos des différents griots. Ces vestiges peuvent être lus, étudiés et interprétés à rebrousse-poil, en situant les auteurs dans leurs conditions de prêtres missionnaires, de militaires, d'étrangers et de colonisateurs. Ainsi,

³⁵⁴ C. Macedo, « A oficina do Mestre Descartes Gadelha », in. *Blog do Laprovitera*, 25/02/2012. Disponible sur : <http://laprovitera.blogspot.com.br/2012/02/oficina-do-mestre-descartes-gadelha.html>. (Page consultée le 17/03/2013). Traduit par nos soins.

les recherches menées sur les griots, après les années 1950, lorsqu'elles commencent à être menées par des ethnologues, se transforment dans le temps. Et aujourd'hui, en parlant d'un dialogue entre l'Afrique et le Brésil, on perçoit une appropriation du fait d'être griot, à partir d'un projet pédagogique réalisé par une organisation non gouvernementale. Ces dernières années, au Brésil, on assiste à une réappropriation du terme « griot », en grande partie due au fait que la tradition orale est très présente dans la culture populaire brésilienne :

[...] Il faut naître griot pour en être un, et on n'a pas connaissance de la venue d'une famille de griots sur le territoire national depuis l'invasion des Portugais. Cette appropriation révèle dans le pays une envie de la culture populaire de valoriser et d'enraciner son histoire, du fait qu'il existe déjà des points de culture, des lois d'encouragement fiscal et même des appels d'offre contenant le mot « *griô* » dans sa forme lusophone. Aujourd'hui, il existe déjà plus de 650 griots (entre maîtres et apprentis) dans tout le pays, en train de construire une pédagogie et une politique nationale de culture de la transmission orale, et par conséquent d'une autre tradition différenciée du griot africain, une autre approche. Cependant, le contact et la connaissance de cette tradition africaine ont évoqué au Brésil des mouvements qui ont pour finalité de propager la culture et la tradition orale (Santos, 2010)³⁵⁵.

Avec l'approbation de la loi 10.639/03, qui modifie la loi des directrices et bases de l'éducation, loi n° 9394 du 20 décembre 1996, l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne est devenu obligatoire dans tous les programmes d'enseignements officiels. La pédagogie griot (Pacheco, 2006) a été développée par l'organisation non gouvernementale *Grãos de Luz e Griô* (Grains de lumière et griot), dans la ville de Lençóis, dans l'État de Bahia. En 1999, le projet du vieux griot a été pensé pour être mis en place en partenariat avec le secrétariat municipal à l'éducation de la ville de Lençóis, et avec les professeurs des écoles municipales. Un vieux griot a commencé à visiter les écoles et les communautés en contant et en chantant des histoires, construisant un nouvel espace pour l'écoute des traditions populaires. Un an après que la loi sur l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésilienne ait été approuvée, le projet *Ação Griô Nacional* (Action griot national) est défini comme une action en partenariat avec le

³⁵⁵ Traduit par nos soins.

ministère de la Culture (au travers de son secrétariat à la citoyenneté culturelle – SCC/MinC) et le point de culture³⁵⁶ Grãos de Luz/Lençóis (Bahia). Ce projet a comme objectif la préservation des traditions orales des communautés et la valorisation des griots (maîtres et apprentis) en tant que patrimoine culturel brésilien.

Donc, Descartes Gadelha est valorisé comme un griot brésilien, prenant de nouvelles significations à partir des références africaines qui circulent au Brésil. La présence marquante du *Marcatu Solar* lors du vernissage de l'exposition, est due à un programme de formation culturelle continue de l'association culturelle solidarité et art (SOLAR), de laquelle Descartes Gadelha est membre. Selon le texte de présentation de l'association SOLAR :

Le Marcatu Solar a été conçu et fondé en 2006 par un groupe d'artistes liés au SOLAR. Son président est le chanteur et compositeur Pingo de Fortaleza, et sa conception rythmique et esthétique est placée sous la direction du griot Descartes Gadelha. Il a fait ses débuts au carnaval de rue de Fortaleza en 2007, avec le thème « *Marcatu Solar* », en comptant sur la participation de plus de 150 membres. La musicalité du *marcatu Solar* s'inspire des rythmes de percussions du *Marcatu Az de Ouro* qui faisaient succès dans les années 1950 et 1960. Sa conception esthétique des costumes (à la différence des déguisements déjà considérés traditionnels du *marcatu* du Ceará, fortement influencés par les écoles de samba et les habits médiévaux) fait plus référence à la culture afro-brésilienne et à l'artisanat du Ceará. La combinaison de ces deux facteurs, rythme accéléré joué en commun et marche lente, vêtus de costumes légers, sont les caractéristiques principales du *Marcatu Solar*. Ses structures de rangées et de figures principales reproduisent le défilé traditionnel du *marcatu* du Ceará : porte-drapeau, lanceur de bâtons, Indiens, danseurs, femmes noires, couple de vieux noirs, femmes habillées avec les vêtements traditionnels de Bahia, la cour, percussions et chanteurs de

³⁵⁶ Selon Giselle Dupin : « Le Ministère de la Culture du Brésil a reconnu la pluridimensionnalité de l'expérience culturelle brésilienne, et il a créé le Programme Culture Vivante et les Points de Culture à partir d'un concept de culture aux trois dimensions articulées : culture comme usine de symboles, culture comme droit et citoyenneté, et culture comme économie. Dans ce sens, les Points de Culture sont des interventions aigües pour éveiller, stimuler et projeter ce qu'il y a de plus positif et particulier dans les communautés, dans les banlieues et dans les villages : la culture locale. Il faut dire que celle-ci est parfois basée sur l'oralité et l'informalité, comme c'est le cas pour les peuples indiens et les communautés *quilombolas* (descendants d'anciens esclaves noirs). Cela veut dire que la production culturelle prise en compte par le Programme dépasse parfois celle des arts reconnus en tant que tels. » Disponible sur : https://www.unesco.de/fileadmin/medien/Dokumente/Kultur/Connexions/DUPIN_Giselle.pdf. (Page consultée le 26/08/2016)

louanges. Une autre caractéristique marquante du *Maracatu Solar* est que ses membres ne se peignent pas le visage en noir, mais peignent des peintures tribales ancestrales et individuelles.³⁵⁷

À la lecture de ces informations au sujet du processus de création du *Maracatu Solar*, on voit le rôle que Descartes Gadelha joue en tant que musicien, instrumentiste, compositeur et penseur critique de la place des *maracatus* dans la tradition de Fortaleza. Il est aussi un griot qui transmet des savoirs ancestraux et un éducateur musical. Ainsi, lorsqu'il se présente au MAUC avec le *maracatu*, Descartes Gadelha serait-il en train de réaliser une action griotique ? Ce n'était pas une mise en scène du *Maracatu Solar*, c'était un moment de fête, de joie, de commémoration et d'apprentissage. *Maracatu* et griot sont des activités considérées comme patrimoines immatériels. Dans le cas du programme de l'association SOLAR, on peut considérer qu'elle développe des plans d'action de préservation, car elle forme de nouveaux membres (joueurs, griots, danseurs etc.). La présence du *Maracatu Solar* au vernissage de cette exposition nous invite à penser à propos de la place du patrimoine immatériel au musée (Carvalho, 2011). Dans ce cas, il n'y a pas eu un type de perte de valeur du *maracatu* pour qu'il puisse entrer dans le musée, ou une élaboration spécifique d'une scénographie pour le mettre en exposition.

Le *maracatu* occupait une place dans la cérémonie, faisait partie de l'ensemble des hommages, alors n'était-il pas aussi spectacle ? Ce n'était pas une exposition qui prétendait raconter l'histoire de ce *maracatu*, ni un projet de formation d'une collection sur ce dernier. Dans ce cas, est-ce que le *maracatu* occupait la fonction de divertissement ? Il semble que non. Dans le texte de Geni Sobreira, les membres du *maracatu* estimaient faire partie de ce moment ; et ce jour précis, tous étaient des étoiles. L'entrée de Descartes Gadelha au MAUC, avec les autres membres du *Maracatu Solar*, faisait partie de la programmation du musée. Tous attendaient l'arrivée des membres du *maracatu* pour que l'événement commence avec la participation de tous. L'invitation divulguée sur le *blog* de Geni Sobreira, conviait les membres à jouer des percussions et à entonner les louanges. La présence des percussions au musée, lors du vernissage, est un type de conquête, mais il n'en a pas toujours été de la sorte. Si l'on prend le célèbre cas d'Hélio Oiticica en 1965, lorsqu'il se rend au vernissage de l'exposition « *Opinião 65* »

³⁵⁷ Disponible sur : <http://ong-solar.blogspot.com.br/>. (Page consultée le 18/03/2016). Traduit par nos soins.

(« Opinion 65 ») au musée d'art moderne de Rio de Janeiro, et qu'il va présenter pour la première fois ses *Parangolés*, « Oiticica provoque les limites institutionnelles et crée l'unique 'incident' de l'exposition qui entrera dans l'histoire, en amenant au vernissage les membres de l'école de samba de la Mangueira, qui ont été refoulés à l'entrée du musée » (Couto, 2012, p. 71)³⁵⁸.

Presque cinquante ans après l'incident provoqué par Hélio Oiticica, il est possible d'entrer au musée d'art avec des membres de *maracatu*, ou encore avec des joueurs de capoeira, comme nous l'avons décrit dans l'occupation des salles d'exposition avec leur jeu de jambes. Nous pouvons affirmer que les normes de visite ont changé et que les visiteurs ont conquis de l'espace dans les mondes de l'art. En pensant à partir de la négociation provoquée par des visiteurs et des artistes, quels seraient les défis pour les musées au XXI^{ème} siècle ? Dans le cas de cette exposition, les membres du *maracatu* ne seraient-ils pas les autres de l'histoire narrée ? Après tout, les membres du *maracatu* ont joué des percussions et entonné des louanges devant les yeux des ramasseurs de déchets, représentés sur l'un des tableaux de Descartes Gadelha. Ou seraient-ce les ramasseurs de déchets, ces autres, ceux qui ne sont pas passé par l'*entre-lieu* ? Seraient-ce les ramasseurs de déchets qui ne peuvent pas entrer au musée du XXI^{ème} siècle ? Lorsqu'il décide de réaliser ses peintures sur les ramasseurs de déchets de Jangurussu, Descartes Gadelha choisit de raconter les histoires de personnes invisibles de la ville moderne, cherchant à construire un registre des scènes qu'il observait et qu'il a décidé de transformer en vestiges, en indices de ceux qui étaient réduits au silence. Il montre le visage des sans nom, de ceux qui courent le risque de disparaître. Un groupe de ramasseur de déchets accompagnait Descartes Gadelha pour visiter l'exposition. C'est l'un des groupes où l'on rencontre une diversité de tranches d'âge, qui au-delà de la visite de l'exposition, car ils ont aussi construit un espace de dialogue.

C'est en 1989 que cette exposition a eu lieu au MAUC pour la première fois. C'est la même année que les premières élections présidentielles directes du Brésil, après la période dictatoriale. C'est aussi cette même année que Jorge Furtado écrit le scénario et réalise le documentaire *L'île aux fleurs*, où le narrateur raconte la trajectoire d'une tomate jusqu'à la décharge de déchets du même nom. Et, comme nous l'avons vu dans un autre chapitre, en 1978, lorsque Jangurussu se transforme en nouvelle destination des déchets ménagers,

³⁵⁸ Traduit par nos soins.

80 ramasseurs de déchets s'installent dans ce lieu. Et en 1993, malgré les tentatives de contrôle de la part des pouvoirs publics, on compte 626 ramasseurs de déchets dans cette décharge selon les chiffres du secrétariat aux infrastructures de la municipalité.

Aux alentours de la décharge d'ordures à ciel ouvert, les ramasseurs ont commencé à édifier leurs masures, s'établissant près de leur lieu de travail, et pouvaient ainsi compter sur le travail des enfants et des plus vieux. En outre des ramasseurs de déchets, il y avait des décharges contrôlées par des intermédiaires, qui achetaient les déchets recyclables et les revendaient aux entreprises de recyclage. La décharge d'ordures garantissait aussi aux ramasseurs, des aliments pour leur propre consommation et des objets d'usage personnel. Il y avait les ramasseurs spécialisés, comme ceux du bois ou les couturières qui créaient des vêtements à partir de la collecte de lambeaux. En 1998, Jangurussu a été urbanisé, après avoir atteint 40 mètres de hauteur de résidus accumulés (Izaias, 2008).

L'étudiante en journalisme Raphaëlle Batista, qui a visité l'exposition et a discuté avec Pedro Eymar (le directeur du musée), a écrit un texte sur son *blog*, où elle présente ses impressions sur la visite de l'exposition que nous analysons ici. Nous avons choisi de reproduire un extrait de son texte où elle tente d'expliquer l'expérience de Descartes Gadelha durant l'année où il a vécu parmi les ramasseurs de déchets de la décharge de Jangurussu :

L'exposition révèle que la misère dont Descartes Gadelha a été le témoin durant l'année où il a vécu à Jangurussu, lui a fourni bien plus que des tableaux. Dans un genre de « livre de bord », ou d'œuvres, il raconte les histoires derrière les tableaux : les motivations qui l'ont poussé à peindre un ramasseur en particulier ou un autre, le vécu quotidien, les réflexions qui ont surgi durant le processus de production. Ces écrits rapprochent davantage le spectateur de l'œuvre contemplée (Batista, 2010)³⁵⁹.

Dans son texte, Raphaëlle Batista explique comment elle a perçu le travail de *curating* et de conception de l'exposition, en prêtant aussi attention aux écrits de Descartes Gadelha. Pour cette étudiante, il y avait un intérêt de Descartes Gadelha à élaborer une écriture qui raconte et donne la voix aux ramasseurs de déchets de Jangurussu. Le parti pris de

³⁵⁹ Disponible sur : <https://incursao.wordpress.com/tag/descartes-gadelha/>. (Page consultée le 20/03/2013). Traduit par nos soins.

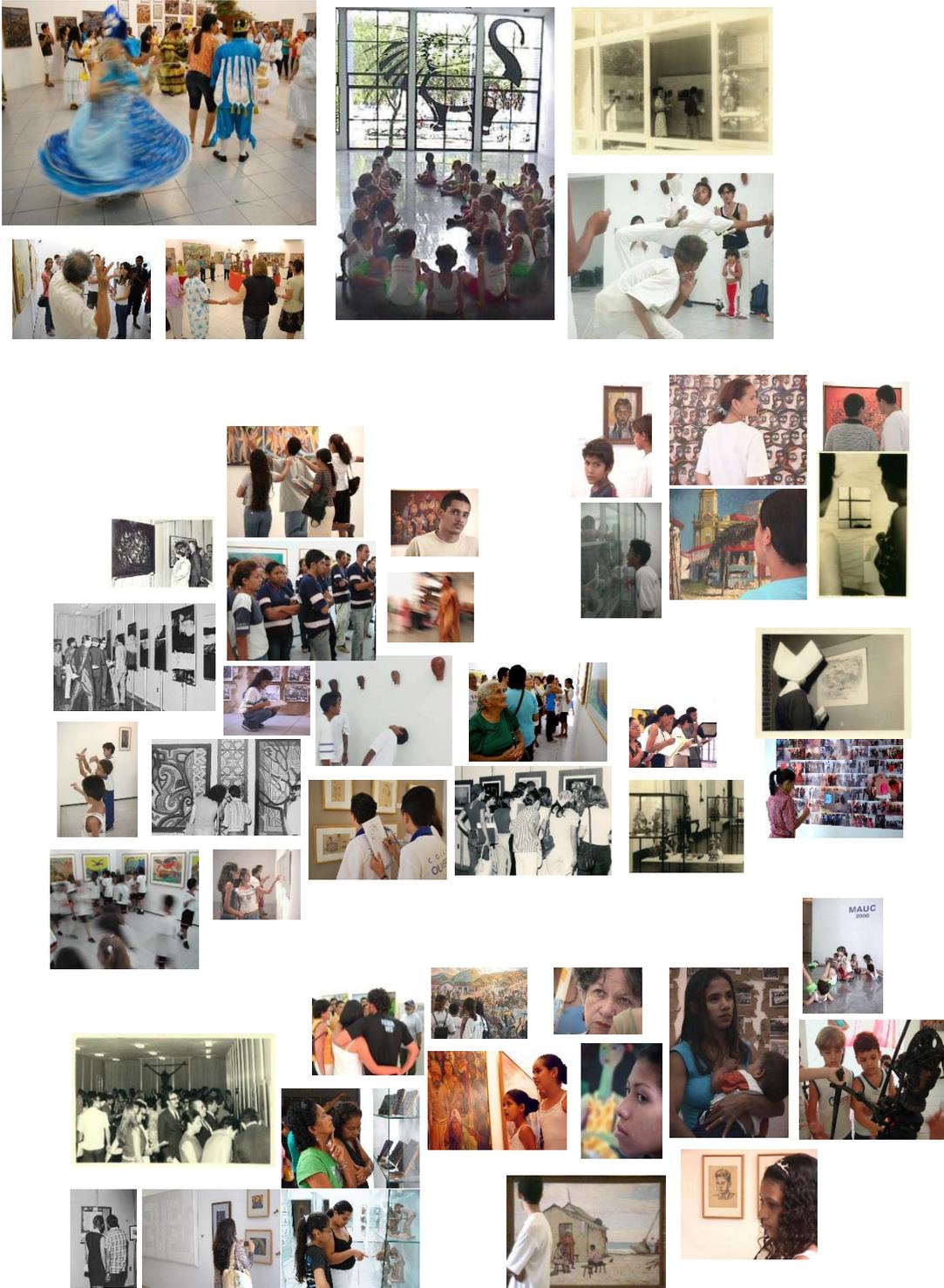
présenter au visiteur de l'exposition les registres qui racontent la trajectoire de chacun des tableaux, du processus d'élaboration des peintures, révèle une intention, de la part du curateur, de décrire un artiste-chercheur. En pensant ses projets, Descartes Gadelha exerce son regard inquisiteur. En 1978, il produit des tableaux qui montrent des personnes communes et des travailleurs informels ; en 1989, c'est le tour des ramasseurs de déchets de Jangurussu ; et en 1991, il réalise un travail de recherche artistique, et raconte une histoire de la prostitution à Fortaleza dans ses tableaux. Ce sont des exemples de la recherche de l'artiste à propos de la production d'un récit des histoires marginales. Dans la continuation de son texte, Raphaëlle Batista décrit comment l'exposition a été pensée, quels ont été les thèmes proposés, laissant un registre écrit de comment fut son expérience muséale :

L'exposition accueille le visiteur avec le regard du ramasseur de déchets, comme dans le tableau *Regards de la décharge*. Un autre espace monte un type de géographie de la décharge, avec des tableaux montrant des perspectives plus larges de l'environnement, donnant une vision de ce qu'était la décharge de Jangurussu. C'est là que se trouve le tableau *Pôr do Sol (Coucher de soleil)*, juste derrière la rampe, qui synthétise le début et le développement de ce travail de Descartes Gadelha. Les deux plus grandes salles affichent un contraste : l'une avec des œuvres de couleurs vives, et l'autre avec des couleurs crues qui dépeint des scènes plus fortes. Selon Eymar, « la salle des vautours [comme est appelée la seconde] est celle des œuvres les plus dures », mais c'est celle qui montre comment « la maîtrise de la composition est symbolique et très solide, réaliste. » Les portraits vous suivent dans toutes les ambiances. On connaît la décharge au travers de personnages tels que Madame Lindomar, l'asthmatique tuberculeuse, protestante évangélique et qui croit en sa guérison parce qu'elle paie la dîme sur ce qu'elle gagne grâce à la décharge ; ou avec le *Menino do Buraco (Petit garçon du trou)*, qui est appelé ainsi parce qu'il est né dans une crevasse. En outre des 53 dessins mélangés aux tableaux, qui exhibent non seulement les ébauches, mais aussi le processus par lequel l'artiste conçoit son œuvre, l'exposition présente aussi une vidéo avec des images de Jangurussu prises par Descartes Gadelha et de ce qu'est devenu ce lieu, encore marqué par la pollution, mais moins dégradant (Batista, 2010)³⁶⁰.

³⁶⁰ Traduit par nos soins.

C'est dans ce scénario décrit par Raphaëlle Batista, que Pedro Humberto a photographié le vernissage, le moment de la danse. Dans son livre intitulé *Pretagogia (Pédagogie Noire)*, Sandra Petit soutient que la danse doit aussi être pensée comme une forme de résistance. Car, avec la danse, les africains victimes des diasporas et qui se sont reterritorialisés, manifestent une force capable de transformer la douleur en joie, en célébration de la vie, au travers des éléments de circularité incorporés au corps-danse. Dans ce *nid de frelons*, les personnes inventent leur art de visiter, croisent ou décroisent les bras, ouvrent la ronde pour danser la capoeira, apprennent et enseignent, prient, mettent leurs bras, jambes et tête en mouvement, marchent les pieds nus ; et travaillent aussi avec l'énergie vitale du corps-danse, en tant que corps-*sankofa*. Comme cette reine bleue sur la photographie, qui danse en tournoyant au rythme du maracatu, en avançant et en reculant, mélangeant les temps, car en faisant un pas en avant, elle regarde aussi en arrière, comme l'oiseau *sankofa*.

ATLAS 9





1. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors du vernissage de l'exposition « Ramasseurs de Jangurussu », avec la présence du Maracatu Solar. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de vernissage ».
2. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire à une exposition de longue durée, qui met en avant la présence performatique de Pedro Eymar. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
3. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire à l'exposition « *Cicatrizes Submersas* » avec la présence de l'artiste Descartes Gadelha. Datée de 2008. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
4. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire à l'exposition « *Bestiário* » de l'artiste Sebastião de Paula. Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
5. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim, prise lors de l'exposition « 15 graveurs ». Datée de 1962. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
6. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors de la visite du groupe de capoeira à l'exposition de longue durée « Culture populaire ». Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
7. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
8. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
9. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».

10. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
11. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
12. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim, prise lors de l'exposition « 15 graveurs ». Datée de 1962. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
13. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim, prise lors de l'exposition « Antônio Bandeira ». Datée de 1968. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
14. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
15. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
16. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2004. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
17. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une *performance*. Datée de 2005. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
18. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1970. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
19. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2002. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
20. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2001. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».

21. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
22. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1970. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
23. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2008. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
24. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1976. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
25. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
26. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
27. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1965. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
28. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2005. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
29. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2002. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
30. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1962. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
31. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2011. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».

32. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1969. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
33. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2006. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
34. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
35. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
36. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2002. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
37. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
38. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim. Datée de 1969. Archives du MAUC, Mémorial photographique de l'UFC.
39. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2011. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
40. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
41. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
42. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».

43. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2010. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
44. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
45. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
46. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2000. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».
47. Reproduction numérisée de photographie de vue d'exposition de Pedro Humberto, prise lors d'une visite scolaire. Datée de 2006. Archives du MAUC, fichier « photographie de visiteurs ».

CONCLUSION

Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.

(Carlos Drumond de Andrade)³⁶¹

Dans ce récit de neuf temps pour neuf atlas, nous avons développé une interprétation vis-à-vis de la désignation du musée d'art de l'université fédérale du Ceará en tant que nid de frelons. En élaborant l'argumentaire de cette explication, nous avons compris qu'il était nécessaire de présenter comment au long de ses cinquante ans de trajectoire, ce musée s'était transformé en un nid de frelons, et quelles étaient les implications de cette désignation pour les mondes de l'art. Nous avons cherché à comprendre comment ce qualificatif a été inventé dans les intrigues que tissent les récits au sujet de cette institution. Nous avons pris comme fil conducteur, et pour nous aider à

³⁶¹ Main dans la main : Je ne serai pas le poète d'un monde caduc. / Je ne chanterai pas non plus le monde à venir. / Je suis attaché à la vie et je regarde mes compagnons. / Ils sont taciturnes, mais nourrissent de grandes espérances. / C'est parmi eux que je mesure l'énorme réalité. / Le présent est si grand, ne nous éloignons pas. / Ne nous éloignons pas beaucoup, allons main dans la main, / je ne serai pas le chanteur d'une femme, d'une histoire, / je ne raconterai pas les soupirs à la nuit tombée, le paysage de la fenêtre, / je ne distribuerai pas des stupéfiants ou des lettres de suicide, / je ne m'enfuirai pas vers les îles, ni ne serai enlevé par des séraphins. / Le temps est ma matière, le temps présent, les hommes présents, / la vie présente.

élaborer une problématique, un ensemble d'articles journalistiques sur le MAUC. Au long de notre texte, nous avons repris de nombreuses phrases de la journaliste Eleuda de Carvalho qui se questionnait sur le modèle du musée. Dans chacun des temps où nous avons construit notre argumentation afin d'expliquer comment était organisé le nid de frelons, nous avons rappelé les revendications de la journaliste culturelle qui élaborait une critique en décrivant le MAUC comme un musée hermétique et statique.

Le 21 août 2004, au cours de l'exposition « Labyrinthe de l'art et de la vie » (qui faisait aussi partie de la programmation de la biennale du livre de Fortaleza organisée par le secrétariat à la culture de l'État du Ceará), Eleuda de Carvalho a écrit un article qui s'intitule : « O sonho do Minotauro » (« Le rêve du Minotaure »). À cette occasion, Eleuda de Carvalho couvrait la visite du couple d'écrivains Affonso Romano de Santana et Marina Colasanti à l'exposition et a traduit les réactions du couple en ces mots : « [...] l'année où l'UFC complète un demi-siècle, recevoir une proposition académique d'une telle audace est rénovateur, vital. [...] c'est de l'art contemporain. [...] bien plus convaincant que la majorité des installations qui sont montées dans les biennales.³⁶² » C'est donc un autre scénario que dépeint Eleuda de Carvalho lorsqu'elle relate le point de vue de ces écrivains qui mettent en avant non seulement une ouverture du musée, mais aussi de l'université.

La relation que nous avons avec l'institution muséale analysée, s'est tissée au début de nos études d'histoire. D'ailleurs, durant nos premières années d'études, nous avons pu participer activement à des expositions montées au MAUC. Le poème *Mãos dadas* de Carlos Drummond de Andrade et l'ouvrage *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* de Marc Bloch ont été fondamentaux pour comprendre la relation de l'historien avec le temps présent et avec l'expérience de recherche. C'est-à-dire que la production de l'historien est toujours affectée par la place sociale qu'il occupe dans l'histoire. Ainsi, en tant qu'historienne, je me positionne comme brésilienne, de Fortaleza, une ville du *Nordeste*. Et, l'un des défis qui s'est présenté durant le développement de l'argumentaire de la thèse réside dans la relation entre capitale et périphérie de la culture, entre Fortaleza et l'axe Rio de Janeiro/São Paulo. Comment écrire sur le musée d'art de l'université fédérale du Ceará en France ? À qui je m'adresserais ? D'où construirais-je mon récit ? Ainsi, nous avons compris que le choix d'écrire à partir d'un angle de la

³⁶² E. de Carvalho, « O sonho do Minotauro », *O Povo*, 21/08/2004. Archives particulières.

décolonisation de la pensée – où l'on a cherché à élaborer une lecture à rebrousse-poil de la qualification du MAUC en tant que nid de frelons – est basé sur cette réflexion, et nous savions qu'il était fondamental de repositionner le MAUC dans les mondes de l'art, en optant pour privilégier les initiatives qui allaient contre les arguments qui tentaient de justifier l'idée même de nid de frelons.

Comme c'est la première recherche académique qui se dédie à la trajectoire de ce musée d'art, nous avons cherché à traiter son organisation de manière extensive, en ayant conscience que ce choix panoramique met l'accent sur la présentation des profils du MAUC dans les trois parties de cette thèse : conceptuel, structurant et mobilisateur. Chacun des neuf temps présentés peut permettre le développement d'autres recherches qui produiront de nouveaux regards et pourrons approfondir une élaboration critique de chacun des aspects présentés. Nous comprenons que les historiens écrivent en fonction de leurs places sociales, que nous sommes partiaux et engagés socialement et culturellement auprès des thèmes que nous choisissons d'étudier. C'est pour cela que nous avons choisi d'analyser l'expression nid de frelons à rebrousse-poil, et nous avons décidé de montrer, comme résultat de cette recherche, un musée d'art qui est absent de la scène des mondes de l'art ces dernières années.

Nous avons identifié que l'une des caractéristiques qui font du MAUC un nid de frelons est en relation avec le peu d'informations qui circulent à propos de sa trajectoire, et conséquemment la quasi-absence de recherches et de publications sur la trajectoire de ce musée d'art au Brésil. La méconnaissance au sujet du travail développé dans cette institution culturelle cause un certain éloignement de la part des coopérateurs des mondes de l'art, associée à une négation institutionnelle. Afin que le musée puisse mettre en œuvre les facteurs qui génèrent de l'attractivité culturelle, il est nécessaire que l'institution produise de la connaissance à propos de ses actions et provoque la circulation de ces informations, se transformant ainsi en une référence culturelle. L'un des objectifs de ce travail est de faire de cette recherche un instrument de communication (référence en histoire de l'art et des musées) ou de diagnostic au sujet de cette trajectoire de cinquante années, rompant l'absence d'informations sur ce musée dans les mondes de l'art.

Un autre argument imputé au nid de frelons résidait dans l'idée que le MAUC ne possédait pas de proposition curatoriale dans le montage des collections ou des expositions. À partir

de cet argument, nous avons travaillé avec la notion de processus curatorial en muséologie, qui implique toute la chaîne opératoire muséologique, incluant les processus d'acquisition des collections, de documentation et d'exposition. En suivant cette ligne de pensée, nous avons enquêté à partir des archives institutionnelles du MAUC, et avons découvert un musée qui naît de l'effort de professionnalisation, de l'expérience des études et des recherches internationales sur les modèles de musées qui pouvaient inspirer le musée d'art de l'UFC. L'analyse des correspondances épistolaires a montré que les techniciens et les artistes avaient discerné la nécessité de construire un programme pour le musée, savaient qu'il était nécessaire d'élaborer un plan de gestion muséologique en concordance avec le projet architectural, qui prenne en considération les principes basiques de muséologie en les adaptant au climat et à la lumière des tropiques.

Être un nid de frelons présuppose un manque d'ouverture, faisant du musée un espace fermé et sans dialogue. En enquêtant sur la présence d'acteurs des mondes de l'art dans l'institution, nous avons vérifié une importante circulation de professionnels des musées, tels que des curateurs et des artistes, ainsi que d'œuvres d'art et de savoirs. Nous avons repéré et décrit des expositions aux niveaux international, national et local, montrant comment le MAUC construisait ses relations afin de maintenir une programmation dynamique d'expositions. Il maintenait un intense échange de correspondances avec des artistes et d'autres institutions, garantissant ainsi un espace de dialogue permanent en tant qu'action en consonance avec la devise de l'université, qui comprenait que la construction et le développement du Nordeste, ou simplement du Ceará, passaient par des actions qui envisagent d'appréhender aussi bien l'universel que le régional.

L'expression « nid de frelons » a déclenché de nombreux questionnements, car il qualifiait un mode de fonctionnement des mondes de l'art, évoquait la relation entre le musée et ses différents collaborateurs, et attribuait des sens symboliques pour classifier la pratique du dialogue et pour penser sa position en tant qu'institution. Les neuf temps de ce nid de frelons ont été pensés à partir du désir d'affirmer les pluralités. Nous ne pouvons pas décrire ce musée au travers du profil d'un collectionneur ou de mécènes des arts. Nous n'avons pas identifié dans la maison de mémoire des arts, le travail d'une unique personne, d'un auteur édifiant des arts. Le musée d'art de l'université fédérale du Ceará s'est fait au travers de la force collective et créative de différentes personnes, qui, au long du temps, sont arrivées, ou se sont éloignées, pour parfois revenir, afin de compléter les efforts collaboratifs dans la construction de ses processus curatoriaux. Cette

force qui mobilise et qui engage, capable d'attirer différents collaborateurs dans le montage d'un projet commun, a été capable de tisser des anneaux qui renforcent la chaîne patrimoniale engendrée dans ce lieu de mémoire.

Cette forteresse, faite de désirs et de rêves, a entrelacé les temps du MAUC, démontrant que, même sans ressources financières, sans parrains, mais avec une bonne dose d'intuition, il a été possible de soutenir l'importance de la création d'un musée d'art dans la ville, de mettre en scène des imaginations muséales montées en intrigues dans l'arène politique muséale. Le MAUC a tracé des parcours en quête de processus de formation professionnelle, et en dévoilant les coulisses du musée, nous avons aussi vu des rêves qui ne se sont pas réalisés et des projets inachevés, en même temps que nous avons dressé la cartographie de collections de divers langages et de diverses origines. Nous avons décrit les lignes d'actions élaborées pour mettre en place un programme d'expositions. Nous avons observé que la composition des expositions est un instrument d'évaluation qui permet de décrire le profil curatorial du MAUC.

Cette recherche nous a permis de concevoir la notion de public qui fréquente et collabore avec le musée. Ce public n'est pas seulement vu comme un récepteur des arts, mais il doit être perçu comme protagoniste des projets d'un musée. Nous comprenons aussi que ce public oscille. Parfois, il est proche, d'autres fois, il est éloigné ; produisant un mouvement comme celui des vagues sur la plage. Donc, nous comprenons que nous devons considérer les différents publics dans la planification, en prenant en considération les temps des différents projets, en faisant du musée un lieu de mémoires, de partages et d'expériences plurielles. Il a été possible de comprendre les musées comme des lieux de rencontres, même si souvent les groupes sont les mêmes et que l'on voit peu de place pour la diversité. Il faut donc promouvoir la diversité pour mettre la zone de contact sous tension. Le musée peut être un lieu de rencontre de publics divers, brisant la structure organisationnelle formée dans les écoles. L'organisation du musée doit faire dialoguer les différents groupes d'âge, pour en faire un lieu de mémoires partagées au travers d'une éducation patrimoniale intégrée. Ces éléments issus des pratiques communautaires doivent prendre en considération la pluralité des temps de la vie.

La présence des temps de la vie et de l'art au musée, mobilisée par la pratique des ateliers et/ou des laboratoires, construit des possibilités de sauvegarde du patrimoine artistique, basée sur des références, comme les registres du patrimoine immatériel. Les espaces

ouverts au développement de pratiques et de recherches de valorisation des processus créatifs enrichissent, au travers de la dynamique de la culture, les références en relation aux formes et aux stratégies de préservation et de transmission des savoir-faire de la culture. Nous saisissons que l'histoire sociale et culturelle de l'art et la sociologie de l'art convoquent des possibilités de construction de récits qui cherchent à examiner au-delà de l'œuvre d'art, recouvrant les lectures des contextes et des processus qui permettent la réalisation et la permanence de l'objet étudié. De cette manière, les musées peuvent élargir leurs méthodologies de production de registres, en générant des produits de conservation et des formes d'organisation de la documentation sur l'art.

Dans le nid de frelons, des modes d'élaborer des mémoires sont mis en scène dans l'arène politique des mondes de l'art, espace de tension et de production d'intrigues, où les modèles de musée sont en dispute, mettant la proposition du musée en suspens. Et le musée doit céder aux pressions sociales pour continuer à intégrer les mondes de l'art ou pour se repositionner dans ces mondes. Nous avons constaté, au long de ses cinquante ans, que le MAUC a été un musée mouvementé, et que malgré différents temps de crise, il a réussi à monter des expositions diversifiées et à enrichir ses collections, en les augmentant et en les actualisant ; principalement parce qu'il a pu compter sur des acteurs collaborateurs qui ont fait des donations d'œuvres et de matériaux de recherches, accroissant la connaissance sur la mémoire produite dans l'institution.

Il a été exigé du MAUC la présence de salles d'expositions de longue durée, sur certains artistes. On rencontre ces salles près de l'entrée du musée, allant du classique au moderne. En suivant ces salles dans un parcours linéaire, on a la salle des fondateurs, la salle d'art étranger, la salle de culture populaire, la salle Chico da Silva, la salle Aldemir Martins, la salle Antônio Bandeira, la salle Raimundo Cela et la salle Descartes Gadelha. Le MAUC commence son parcours en rapprochant différents artistes et thèmes chers à l'histoire de l'art, créant des dialogues et des réflexions, en transformant le statut de la xylogravure et en mettant les céramiques aux côtés des peintures. Aujourd'hui, nous voyons un musée qui tire ses références de la proposition qui génère une lecture fragmentée, centrée sur l'artiste, et qui se plie à une linéarité occidentale de l'histoire de l'art, chacun dans son cadre. Peut-être que maintenant le musée va être reconnu comme un véritable musée et ne soit plus vu comme un nid de frelons.

L'intérêt pour cette recherche de se développer à partir de la métaphore du nid de frelons, expression qui nie le musée en tant qu'institution culturelle intégrée aux mondes de l'art, réside dans le fait qu'elle permet de mettre en avant la situation d'oubli, d'absence, d'abandon, d'inexistence de politiques publiques envers les musées au Brésil, du manque de ressources financières pour entretenir un programme curatoriale, ou pour mener des recherches, ou pour un programme de publication, ou pour garantir l'entretien de la structure physique, ou pour la réalisation des travaux de conservation des pièces de ses collections, ou même pour assurer la continuité du nombre de fonctionnaires du musée, parmi bien d'autres problèmes à résoudre. Cependant, nous avons pu voir, au travers de ces neuf temps pour neuf atlas, que le MAUC a, malgré tout, développé un répertoire qui peut enrichir la muséologie grâce aux efforts des organisateurs qui ont travaillé dans les coulisses afin d'agiter ce nid de frelons.

Cette analyse a démontré que l'absence du MAUC sur la scène des mondes de l'art, malgré les efforts que représentent la création d'un site internet et la publication de certaines publications, est due au manque d'investissements en recherches sur les collections du musée, faisant qu'une importante connaissance sur les biens culturels reste gardée conjointement avec les pièces artistiques dans une réserve technique. En tentant d'établir la cartographie des provenances des collections d'art du musée, nous avons noté que de nombreuses pièces laissent des doutes sur la production des informations dans la documentation du musée. On ne peut pas savoir si c'est le lieu de l'achat ou de la production des œuvres d'art qui a été pris en compte pour nommer la provenance de ces biens culturels, voire même si c'est la ville natale de l'artiste dans certains cas. L'étude des trajectoires biographiques de chaque œuvre d'art pourrait contribuer à la compréhension de la circulation des pièces avant leur acquisition par le MAUC. Dans les temps de collecte, nous avons cartographié les informations présentées par la documentation du musée. À partir de ce travail, nous en avons conclu qu'une étude rigoureuse devrait aider à la compréhension des réseaux sociaux des artistes et dévoiler quels sont les acteurs qui ont dialogué avec Antônio Bandeira, avec Aldemir Martins, ou encore avec Sérvulo Esmeraldo. La circulation d'informations au sujet des institutions et de leurs collections renforce la capacité d'attractivité culturelle d'une institution culturelle. Sur ce point, nous comprenons que le travail discontinu de production de publications, telles que livres ou catalogues, a transformé le MAUC en un illustre inconnu.

Nous avons mis en exergue, qu'au contraire d'être totalement hermétique et fermé, le MAUC, au long de sa trajectoire, a ouvert ses portes pour le développement de projets créatifs, a reçu des artistes qui ont transformé le musée en atelier, avec une prédominance de la peinture et de la gravure ; la prédominance de cette dernière, étant due, entre autres facteurs, à la présence d'une presse dans l'institution. Malgré cela, les ateliers n'ont pas réussi à garantir une permanence des artistes au sein du MAUC. Nous en avons conclu que ce mouvement fait partie de la relation établie avec les artistes. Toutefois, nous pensons que des recherches peuvent être menées afin de préciser comment les artistes impliqués dans les ateliers perçoivent ce mouvement d'allers et venues entre les générations qui ont occupé la salle des ateliers. Les temps d'ateliers ont montré que la pratique de processus créatifs réalisés dans un esprit collectif est un instrument de mémoire au présent, rendant possible pour les artistes de passer par un quasi-rite de passage permettant l'incorporation d'apprentissages et d'expériences culturelles.

Le MAUC reçoit des visiteurs qui démontrent, par leur pratique, une capacité de créer des parcours de visite de manière spontanée. Car ce musée encourage la libre expression des corps dans ses espaces d'exposition. L'enquête sur l'histoire des visites ou des visiteurs peut, elle aussi, être approfondie afin de produire des analyses qualifiées de la relation du public avec l'institution. Elle pourrait inclure des entretiens, des publications sur les *blogs* et sur les réseaux sociaux en ligne, la pratique de la photographie par les visiteurs, sans oublier le travail du photographe de vue d'exposition. C'est justement sur ce dernier point que nous avons décidé d'élaborer notre interprétation sur les visiteurs. Nous avons établi que la photographie de vue d'exposition avec présence de visiteurs présente un concept, une interprétation et une évaluation de la relation entre le public et le scénario muséal de la part du photographe. Nous en avons conclu que la photographie de vue d'exposition peut être un important apport dans les analyses de publics des musées ou vis-à-vis de l'évaluation des pratiques pédagogiques élaborées pour chaque situation.

Le MAUC est né d'un dialogue et d'un parcours de circulation internationale des membres coopérateurs des mondes des arts, des artistes et des œuvres d'art. En analysant ces circuits de circulation, nous avons identifié une proposition plutôt ouverte de l'institution en vue d'opérer au-delà de ses murs et de ses frontières. Au long des années, le MAUC a perdu des fonctionnaires publics qui travaillaient en son sein, et a aussi perdu la capacité de maintenir les liens qu'il avait construits au long du temps. Il n'a pas été non plus, capable d'élargir son réseau de contacts ou même de l'actualiser. L'étude de la

circulation des collections peut, par exemple, établir une compréhension des parcours transnationaux, y compris des apprentissages et du transfert de connaissances et de savoirs entre les pays. Nous avons conclu que le MAUC, tout comme le Centre Dragão do Mar d'art et de culture, a été créé pour établir des liens internationaux. Cependant, ces deux institutions, pour des raisons propres à chacune, n'ont pas été capables de donner une continuité aux dialogues qu'elles avaient débuté. Une étude comparative pourrait contribuer à une compréhension des circonstances qui ont fait que la continuité des réseaux internationaux n'a pas été possible.

Le MAUC a été une institution fondamentale dans le développement du paysage institutionnel de la culture dans l'État du Ceará. Après son inauguration en 1961, le secrétariat à la culture de l'État du Ceará a été créé en 1966. Il a rassemblé une collection significative d'art qui a abouti à la création de la Maison Raimundo Cela dans les années 1980, espace culturel de promotion des processus artistiques, d'expositions et de la formation artistique. L'inauguration du Centre Dragão do Mar d'art et de culture à la fin des années 1990 dans la ville de Fortaleza, a eu un fort impact sur les mondes de l'art de cette ville, et a poussé les institutions culturelles à repenser leurs rôles par rapport aux arts et aux artistes. La gestion du MAUC s'est préoccupée de sa mémoire institutionnelle et a décidé de rendre disponible ses collections sur internet, démontrant une syntonie vis-à-vis du mouvement international d'actualisation des musées par rapport aux nouvelles technologies. C'est une initiative qui différencie le MAUC au niveau national, et même international. Car il a décidé d'établir un dossier sur l'histoire des expositions et a inclus une galerie de photographies de vue d'exposition avec la présence des visiteurs.

Au travers de l'analyse de ces neuf temps, nous avons présenté des circuits qui justifient ce repositionnement du MAUC. Au long de ses cinquante ans, il a d'abord exercé un rôle quasi solitaire dans les mondes de l'art de la ville, et avec la présence de toujours plus d'institutions dédiées aux arts visuels, le MAUC doit se repositionner. Nous avons noté que le choix présent dans les expositions recherche le modèle d'un musée au profil plus traditionnel, avec ses salles d'expositions exclusives de longue durée qui mettent en avant les collections et les monographies d'artistes. Le MAUC s'est donc transformé en un musée de grands récits, répondant ainsi quasiment à la demande d'une écriture de l'histoire de l'art du Ceará. Ce profil curatorial extrêmement récurrent dans l'histoire des expositions a conquis l'approbation d'un public plus ample, mais qui cependant entretient

les disputes avec les groupes d'artistes contemporains. Seraient-ce les temps de la tradition ?

Les temps proposés ne sont pas linéaires ou évolutifs, ils s'entremêlent et cohabitent simultanément. À un certain moment, une pratique ou une autre est prédominante par rapport aux autres, mais le mouvement est toujours présent, nous rencontrons les tourbillons qui engendrent les temps pour les atlas. Un musée nid de frelons ne pourrait pas avoir son récit traversé par une seule ligne d'héritage qui établirait à peine une référence d'influences pour sa création et son invention quotidienne. C'est un musée de nombreux personnages, qui porte en lui leurs imaginations muséales, mais surtout les réseaux de relations qui incorporent des membres coopérateurs et des artistes au musée. Élargir les provenances au sein du Brésil et à l'étranger en vue de la collecte d'œuvres pour les collections et organiser des expositions qui recouvraient différents artistes et institutions en construisant un répertoire très varié, ont maintenu les contacts entre les membres coopérateurs et les artistes qui ont garanti durant une période la circulation du MAUC dans les mondes des arts.

Nous comprenons que la présence des ateliers, des processus collaboratifs et aussi la manifestation de l'art de visiter de la part du public du MAUC, constituent des éléments pour la qualification du musée comme un nid de frelons. Les photographies de vue d'exposition avec la présence de visiteurs présentent un musée accueillant, qui ouvre ses portes pour les rondes de conversation et de capoeira, pour les danses du *maracatu*, et qui garantit la possibilité pour les corps de dessiner leurs gestes en même temps qu'ils regardent les œuvres d'art exposées. De cette façon, de notre point de vue, le MAUC est ouvert à la diversité lorsque nous présentons le thème du public afin d'expliquer ce nid de frelons. Les groupes font aussi du MAUC leurs ateliers, qui sont transformés en expositions. C'est donc un musée ouvert aux processus créatifs, aux artistes vivants et actifs, lorsqu'il expose et partage leurs processus créatifs. C'est un musée en mouvement, parfois rempli, et parfois vide.

La notion de collaboration est dans la genèse de sa création. C'est un musée qui a été monté par de nombreuses mains à partir de la mobilisation d'artistes qui ont aidé à penser son rôle dans la ville de Fortaleza. La collaboration fait de ce musée une expérience communautaire, de la communauté artistique de Fortaleza. Car il a été fondé avec la présence de nombreuses personnes qui échangeaient des idées et proposaient des modèles

d'exposition. Il est certain qu'au long de ces cinquante ans, la ville a changé et le dialogue avec la diversité des artistes a aussi dû tisser des méthodologies de *curating* au moyen d'exercices expérimentaux qui rendent la perception sur ce musée floue ; car les pratiques expérimentales ont besoin de temps pour être comprises et nommées par les membres coopérateurs des mondes de l'art, occasionnant un temps d'absence de définition. Et, c'est comme cela que s'invente un nid de frelons.

Il y avait un rythme différent entre les méthodologies curatoriales en élaboration au MAUC et les approches qui arrivaient avec les curateurs de l'axe Rio de Janeiro/São Paulo au tournant du XXI^{ème} siècle. Alors que le nid de frelons proposait une action collaborative, l'affirmation du curateur en tant qu'auteur d'exposition acquérait un espace professionnel dans les mondes de l'art. Le curateur, en tant qu'autorité dans le champ artistique, ne voyait pas d'opportunités pour organiser des expositions en son nom entre ses pairs au MAUC, qui pourrait augmenter son portfolio et qualifierait son activité ; et donc, il n'y avait pas de dialogues, ni d'accords. Être un nid de frelons signifiait ne pas respecter tous les codes convenus et en vigueur entre les membres coopérateurs des mondes de l'art. Par le fait de prendre un autre chemin, souvent sans négocier, le MAUC s'est fait en tant que musée, dans les marges, sans rencontrer dans cette trajectoire d'autres musées ou curateurs qui défendaient la collaboration. La recherche a permis de comprendre que les pratiques du MAUC ne sont pas isolées et qu'elles peuvent être perçues par d'autres institutions culturelles dans le monde. Mais, ces pratiques ne faisaient pas partie de la pensée dominante sur le rôle des musées d'art ou des méthodologies curatoriales.

Malgré l'isolement, le MAUC se situait par rapport à la production internationale des musées d'art, par rapport aux débats contemporains de la muséologie et de l'histoire de l'art. Le nid de frelons a construit une plateforme pour un site web qui ne présentait pas que les collections d'art, mais qui cherchait à présenter les expositions organisées au long de ses cinquante années, ainsi qu'un espace spécifique : une « salle » dédiée aux visiteurs, au tout début de la popularisation d'internet, où les personnes pouvaient voir leur propre image dans le musée d'art de la ville. Le nid de frelons était ouvert aux propositions des jeunes qui faisaient partie du projet de bourses d'art, et ainsi, des propositions audacieuses étaient réalisées et captivaient de nouveaux regards sur l'institution culturelle. En montant un site web, le MAUC est entré dans ce que l'on appelle l'ère du « web 2.0 », en comprenant la nécessité d'établir des relations avec le public à partir aussi de l'espace

virtuel. Les idées audacieuses et innovatrices ne sont pas toujours organisées en suivant les conventions des mondes de l'art. Cependant, pratiquer la déviance peut générer des projets de grand impact pour la trajectoire de cette institution et de la muséologie. Grâce aux publications des histoires des expositions, le site web a facilité la réalisation de cette recherche sur les cinquante premières années du MAUC.

Cette thèse représente à peine une partie d'une complexe toile de possibilités de recherches qui peuvent être développées sur le MAUC. Nous avons présenté un découpage d'un scénario de neuf temps pour neuf Atlas. Nous ne prétendons pas avoir atteint une dimension totalisatrice de l'organisation du MAUC. Nous avons produit des temps incomplets et ouverts, sans prétendre construire un récit définitif et conclusif. Nous souhaitons que de nouvelles recherches sur ce musée, qui un jour a été appelé de nid de frelons, soient menées par d'autres. En vous remerciant de votre lecture, que viennent de nouvelles recherches et que le dialogue continue de manière plus ample.

BIBLIOGRAPHIE

ABREU Regina, CHAGAS, Mario (dir.), *Memória e Patrimônio : ensaios contemporâneos*, Rio de Janeiro, DP&A, 2003, 320 p.

_____, *A Fabricação do imortal : Memória, história e estratégias de consagração no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco/Lapa, 1996, 225 p.

AGUIAR Carolina Amaral de, *Videoarte no MAC-USP : o suporte de idéias nos anos 1970*, Mémoire de Master : Esthétique et histoire de l'art. São Paulo : Université de São Paulo, 2007, 168 p.

AGUILAR Gonzalo, MORAIS Frederico, « o crítico-criador ». [Consulté le 07/09/2013]. Disponible sur : <http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>.

AKA-EVY Jean-Luc. « De l'art primitif à l'art premier », In : *Cahier d'études africaines*, vol. 39, numéro 155-156, 1999, p. 563-582.

AMARAL Aracy, *Textos dos Trópicos de Capricórnio : artigos e ensaios (1980 – 2005)*, vol. 2 : *Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil*, São Paulo, Ed. 34, 2006, 424 p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR Durval Muniz de, *A feira dos mitos : a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 – 1950)*, São Paulo, Intermeios, 2013, 246p.

_____, *A invenção do Nordeste e outras artes*, São Paulo, Cortez, 2001 [1999], 340 p.

ALMEIDA Adriana Mortara, *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* Thèse de doctorat : communication et art. São Paulo : Université de São Paulo, 2001, 331p.

ALPERS Svetlana, *A arte de descrever : a arte holandesa no século XVII*, traduit de l'anglais par Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp, 1999 [1^{ère} édition en anglais : 1983], 427p.

ALVES JÚNIOR Alexandre Guilherme da Cruz, *Olhares sobre a política de boa vizinhança (1933-1945)*, In : *Revista Eletrônica Boletim do TEMPO*, Ano 4, n° 22, Rio de Janeiro, 2009, p. 1-15.

AYLLÓN PINO Bruno, *Las relaciones hispano-brasileñas : de la mutua irrelevancia a la asociación estratégica (1945 – 2005)*, Salamanca, Ediciones Universida Salamanca, 2007. 268 p.

AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998, 122 p.

AUGUSTIN André Coutinho, « O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira », In : *Anais do II Seminário Internacional de Políticas Culturais*, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2011, s/p.

AZEVEDO Teresa, « Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema », In : *MIDAS*, nº3, 2014, [Consulté le 21/08/2016]. Disponible sur : <http://midas.revues.org/589>.

BALERDI Ignacio Díaz, « Universidad, museos, museología : uma ecuación inacabada », In: NAVARRO Cristobal Belda, TORRES Maria Teresa Marin (dir.), Universidad de Murcia, Murcia, 2006, p. 21-50.

BARBALHO Alexandre, *Relações entre Estado e Cultura no Brasil*, Ijuí, Editora UNIJUÍ, 1998, 224 p.

BARBUY, Heloisa, *A exposição universal de 1889 em Paris*, São Paulo, Loyola, 1999, 155 p.

BARONE Luciana, « Processos colaborativos : origens, procedimentos e confluências interamericanas », In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABECAN, 20 anos de Interfaces Brasil-Canadá*, 2011. 17 p.

BARROS Manoel, « O Catador », In: *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, São Paulo, Editora Record, 2001, p. 43.

_____, « 13 », In : *Livro do Nada*, Rio de Janeiro et São Paulo, Editora Record, 1996, p. 61.

BAUMAN Zygmunt, *Vidas desperdiçadas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005 [1^{ère} édition en anglais : 2004], 171 p.

BECKER Howard, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, 1963, 179 p.

_____, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, [1^{ère} édition en anglais : 1988] 2010, 382 p.

BIANCHI Ronaldo, *MAM : Uma história sem fim, Mémoire de master : Management*. São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, 227 p.

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Colin, 1999 [1949], 110 p.

BOAL Augusto, *Jogos para atores e não atores*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2007 [1998], 368 p.

BOAST Robin, « Neocolonial collaboration : Museum as Contact Zone revisited », In : *Museum Anthropology*, vol. 34, 2011. p. 50-70.

BONNOT Thierry, « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », In : *L'Homme*, n° 170, 2004, p. 139-164. [Consulté le 30/07/2015]. Disponible sur : <http://lhomme.revues.org/268>.

BORGES Luis Carlos, « Museu e cidade : travessias na arena simbólico-política », In : *Revista Museologia e Patrimônio*, vol. 7, n° 1, Rio de Janeiro, 2014, p. 223 -248.

BOTELHO Isaura, *Romance de formação : Funarte e política cultural (1976-1990)*, Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, 266 p.

BOURDIEU Pierre, DARBEL, Alain, *O amor pela arte : os museus de arte na Europa e seu público*, São Paulo, Edusp e Kouk, 2003 [1^{ère} édition en français : 1966], 240 p.

BREFE Ana Cláudia Fonseca, *Museu Paulista : Affonso de Taunay e a memória nacional*, São Paulo, UNESP, 2005. 336 p.

_____, « Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública », In : *Projeto História : revista do programa de estudos pós-graduados em história do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, n° 17, São Paulo, EDUC, 1998, p. 281-315.

BRECHT Bertold, *Théâtre complet : 6. Les Jours de la Commune. Les Visions de Simone Machard. Dans la jungle des villes*, Paris, l'Arché, 1963 [1^{ère} édition en allemand : 1949], 221 p.

BRUNO Maria Cristina Oliveira, « O Trabalho com o abandono : entrevista com a museóloga », In : *Cadernos do CEOM*, Chapecó, vol. 21, 2005, p. 303-336.

_____, « Estudos de Cultura Material e Coleções Museológicas: avanços, retrocesso e desafios », In : GRANATO Marcus, RANGEL Marcio (dir.), *Cultura Material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*, Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e ciências Afins-MAST, vol. 1, 2009, p. 14-25.

BUENO Guilherme, FIDELIS Gaudêncio, FREIRE Cristina, POINSOT Jean-Marc, « Les musées brésiliens : une histoire de l'art alternative », In : *Perspective*, n° 2, 2013. [Consulté le 05/04/2015]. Disponible sur : <http://perspective.revues.org/3868>.

BUENO Maria Lúcia. « Do moderno ao contemporâneo : uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas », In: *Revista de Ciências Sociais*, vol. 41, n° 1, jan./jun., 2010, p. 27-47.

BUREN Daniel, « Fonction de l'atelier », In : *Ragile*, tome III, septembre 1979, p. 72-77.

CANCLINI Néstor Garcia, *Culturas Híbridas : estratégias para entrar e sair da modernidade*, Traduit de l'espagnol par Ana Regina Lessa et Heloísa Pezza Cintrão, São Paulo, Edusp, 2000 [1^{ère} édition en espagnol : 1990], 388 p.

CÂNDIDO Manuelina Maria Duarte, *Ondas do pensamento museológico brasileiro*, Lisbonne, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2003.

_____, *Gestão de Museus, um desafio contemporâneo : diagnóstico, museologia e planeamento*, Porto Alegre, Medianiz, 2014 [2013], 240p.

CALABRE Lia, « Política Cultural no Brasil : um histórico », In : *Políticas Culturais: diálogo indispensável*, Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

CALIXTO Carolina Fernandes, *Jorge Amado : diálogos político-culturais e identidade nacional*. Mémoire de Master : Histoire. Niterói : Universidade Federal Fluminense, 2011, 171 p.

CARDOSO Gleudson Passos, *Padaria Espiritual : biscoitofino e travoso*, Fortaleza, Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006, 96 p.

CARVALHO Ana, *Os Museus e o Património Cultural Imaterial : Estratégias para o Desenvolvimento de Boas Práticas*, Évora, Edições Colibri/CIDEHUS – Universidade de Évora. Coleção : Biblioteca Estudos & Colóquios, nº 28, 2011, 196 p.

CARVALHO Fracimar Alex, « Fronteiras e zonas de contato : perspectivas teóricas para o estudo dos grupos étnicos », In: *As Dimensões*, vol. 18, Espírito Santo, Departamento de História do Espírito Santo, 2006, p. 49-70.

CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza: IPHAN, 2014. 392p.

CASTILLO Sonia, *Cenário da arquitetura da arte : montagens e espaços de exposições*, São Paulo, Martins, 2008, 84 p.

CERAVOLO Suely Moraes, « O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959) », In : *Anais do Museu Paulista*, vol. 19, nº. 1, São Paulo, 2011, p. 189-246.

CHAGAS Mário, *Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Thèse de doctorat : Sciences Sociales. Rio de Janeiro : Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003, 307 p.

_____, *Há uma gota de sangue em cada museu : a ótica museológica de Mário de Andrade*, Chapecó, Argos, 2006, 135 p.

CHALHOUB Sidney, *Trabalho, lar e botequim : o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*, Campinas, Editora da Unicamp, 2008, 368 p.

GUICHARD Charlotte, SAVOY Bénédicte, « Le Pouvoir des musées ? Patrimoine artistique et naissance des capitales européennes (1720-1850) », In : CHARLE Christophe (dir.), *Le Temps des capitales culturelles : XVIIIe- XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 103-135.

CLIFFORD James, *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1997. 408p.

COSTA Pedro Eymar Barbosa, GONÇALVES Adelaide (dir.), *Mais borracha para a vitória*, Fortaleza et Brasília, MAUC/NUDOC et Ideal Gráfica, 2008.

COSTA Pedro Eymar Barbosa, « Cadinho de laços », In : CARVALHO Gilmar de, *Antônio Bandeira e a poética das cores*, Fortaleza, Edições UFC, 2012, p. 9-30.

COUTINHO Fernanda, « O passado em vermelho e verde : uma árvore ficou na lembrança », In : CARVALHO Gilmar de, *Antônio Bandeira e a poética das cores*, Fortaleza, Edições UFC, 2012, p. 99-110.

COUTO Maria de Fatima Morethy, « Arte engajada e transformação social : Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira », In : *Estudos Históricos*, vol. 25, n° 49, Rio de Janeiro, jan.-juin 2012, p. 71-87.

_____, « A recepção da obra de Antonio Bandeira no exterior (1946-1967) », In : *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n° 11. Campinas, 2009, p. 69-107.

CRUZ JÚNIOR Eurípedes Gomes da, *O Museu de Imagens do Inconsciente : das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. Mémoire de Master : Muséologie et patrimoine. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009, 183 p.

CUNHA Jakeline Fernandes. *As várias faces do Brasil : a imagem do caju em Macunaíma*. Mémoire de Master : Théorie littéraire et littérature comparée. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2009, 158 p.

DAMATTA Roberto, SOÁREZ Elena, *Águias, Burros e Borboletas : Um Estudo Antropológico do Jogo do Bicho*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, ??? p.

DELEUZE Gilles, GUATARRI Félix, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 197 p.

DE TOLEDO Renata Ferraz, GIATTI Leandro Luiz, PELICIONI Maria Cecília Focesi. « Urbanidade rural, território e sustentabilidade : relações de contato em uma comunidade indígena no Noroeste amazônico », In : *Ambiente & Sociedade*, vol. XII, n° 1, jan.-juin 2009, pp. 173-188.

DEWEY John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2008 [1^{ère} édition en anglais : 1934], 608 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 [1992], 208 p.

_____, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, 286 p.

_____, « S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec George Didi-Huberman », In : Vacarme, n° 37, oct. 2006. [Consulté le 2/07/2014]. Disponible sur : <http://www.vacarme.org/article1210.html>.

_____, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », In : *Études photographiques*, mai 2011. [Consulté le 26/08/2016]. Disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/3173>.

_____, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012a, 266 p.

_____, « Lire ce qui n'a jamais été écrit ». In : MENDES Anabela [et al.], *Qual o tempo e o movimento de uma elipse ?*, Lisbonne, Universidade Católica Editora, 2012b, p. 243-260.

_____, *L'album de l'art à l'époque du « musée imaginaire »*, Paris, Éditions Hazan et éditions du Musée du Louvre, 2013, 208 p.

DIMITROV, Eduardo. Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Tese de doutorado. São Paulo, USP. Orientação de Lilia Katri Moritz Schwarcz, 2013. 331p.

DINIZ Clélio Campolina, « Celso Furtado e o Desenvolvimento Regional », In : *Nova Economia*, vol.19, n° 2, Belo Horizonte, mai-sept. 2009, pp. 227-249.

DOSSE François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », In : *Raison présente*, sept. 1998, p. 5-24.

DOURADO Flávia, « As multiplas facetas a arte performática de Marina Abramovic », In : *Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 2014. [Consulté le 21/08/2016]. Disponible sur : <http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>.

DUNCAN Cameron, « Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus », In : DESVALLÉES André, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2, Paris, W M. N. E. S., 1994, p. 39-57.

DUNCAN Carol, *Civilizing rituals inside public art museums*, London and New York, Routledge, 1995, 178 p.

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, 286 p.

_____, « La notion de transfert culturel », In : *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013.
[Consulté le 8/08/2016]. Disponible sur : <http://rsl.revues.org/219>.

FABIAN Johannes, *The Time and the Other : how anthropology makes its object*, New York, Columbia University Press, 2002 [1983], 205 p.

FELIPPOTI Giovanna Tocchini, *Composição de enxames de vespas sociais Neotropicais (Hymenoptera : Vespidae : Polistinae : Epiponini) e suas implicações com a evolução do comportamento social*. Thèse de doctorat : Entomologie. Ribeirão Preto : Universidade de São Paulo, 2010. 216 p.

FERREIRA A. B. H, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FISCHER Stela Regina, *Processo colaborativo : experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Mémoire de Master : Art. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, 2003, 219 p.

FISCHMANN Daniel Pitta, *O Projeto De Museus No Movimento Moderno : Principais Estratégias Nas Décadas 1930-60*. Mémoire de Master : Architecture. Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003, 136 p.

FOLLIS Fransérgio, *Modernização urbana na Belle Époque paulista*, São Paulo, Unesp, 2004, 147 p.

FREIRE Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1981 [1968], 220 p.

FREYRE Gilberto, *Casa grande & senzala : formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Edição crítica de Guillermo Giucci, Enrique Larreta, Edson Fonseca, Paris, Allca XX, 2002 [1933].

_____, *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*, traduit du portugais par Roger Bastide, Paris, Éditions Gallimard, 1952 [1^{ère} édition en portugais : 1933].

FUNES Eurípedes, « Eldorado no Inferno Verde “Quem vive no inferno se acostuma com os cães” », In : GONÇALVES Adelaide et COSTA Pedro Eymar Barbosa (Dir.), *Mais Borracha para Vitória*, Fortaleza et Brasília, MAUC/NUDOC et Ideal Gráfica, 2008, p.17-22.

GAGNEBIN Jeanne Marie, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006, 221 p.

GARRIDO Francisco Canes, « El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid y la formación de élites (1946-1977) », In : DÍAZ José María Hernández, (dir.), *Formación de élites y Educación Superior en Iberoamérica (SS. XVI-XXI)*, Salamaca, Hergar Ediciones Antema, 2012, p. 35-50.

GAY Peter, *Modernismo. O fascínio da heresia : de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009 [1^{ère} édition en anglais : 2007], 578 p.

_____, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud : A Educação dos Sentidos* [vol.1 : A educação dos sentidos], São Paulo, Companhia das Letras, 1988 [1^{ère} édition en anglais : 1984], 440 p.

GERHÄUSSER Christina, La représentation des griots dans la littérature coloniale française (1815-1916). Mémoire de maîtrise : Histoire. Aix-Marseille : Université de Provence, I [2004]. In: *Clio en Afrique*, n°12 printemps 2004. Disponible sur: <http://sites.univ-provence.fr/wclio-af/numero/12/sommaire12.html> (Page consulté le 10/03/2013)

GINZBURG Carlo, PONI Carlo, « La micro-histoire », In : *Le Débat*, n°17, décembre 1981 [1^{ère} édition en italien : 1979], pp. 133-136.

GINZBURG Carlo, *Mitos Emblemas e Sinais : morfologia e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989 [1^{ère} édition en italien : 1986], 288p.

_____, *Olhos de madeira : nove reflexões sobre a distancia*, São Paulo, Companhia das letras, 2001 [1^{ère} édition en italien : 1998], 328 p.

GOMES Maria C. de F., « A criação de museus de arte no Brasil pelo mecenato de Assis Chateaubriand », In : *Revista Musas (IPHAN)*, vol. 1, 2004, p. 149-156.

GONÇALVES Adelaide, COSTA Pedro Eymar da, « Imagens de luto e luta : sobre a Comuna de Paris e o Primeiro de Maio », In: RAMOS F. Regis Lopes, GUIMARÃES Manoel Salgado (dir.), *Futuro do Pretérito. Escrita da História e História do Museu*, vol. 01, Fortaleza, Expressão Gráfica editora, 2010, p. 209-217.

GONÇALVES Carlos Manuel, « Análise sociológica das profissões : principais eixos de desenvolvimento », In : *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, n° 17/18, 2007, p. 177-223.

GONÇALVES José Reginaldo Santos, *A Retórica da Perda : os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ et IPHAN, 1996, 152 p.

GONÇALVES Simone Neiva Loures, *Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante*. Thèse de doctorat : Architecture. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2010, 323 p.

GONDIM Linda, « Os “Governos das mudanças”(1987 –1994) », In: SOUZA Simone (dir.), *Uma Nova História do Ceará*, Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 407-424.

GORGUS Nina, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, 416 p.

GREFFE Xavier, *Artistes et marchés*, Paris, La documentation Française, 2007, 81 p.

GUATTARI Félix, ROLNIK Suely, *Micropolítica : Cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986, 323 p.

GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996 [1983], 343 p.

GUILLOUËT Jean-Marie, JONES Caroline A., MENGER Pierre-Michel, SOFIO Séverine, « Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations », In : *Perspective*, n° 1, 2014, [consulté le 05/04/2015]. Disponible sur : <http://perspective.revues.org/4314>.

HARTOG François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 [2003], 322 p.

HEINICH Nathalie, Michael POLLAK. « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », In : *Sociologie du Travail*, vol. XXXI, n° 1, 1989, p. 29-49.

HEINICH Nathalie, *Faire Voir : L'Art à l'épreuve de ses médiations*, Paris, Les impressions nouvelles, 2009a, 245 p.

_____, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, collection Ethnologie de la France, 2009b, 288 p.

HERKENHOFF Paulo, DINIZ Clarissa, *Zona Tórrida certa pintura no Nordeste*, Recife, Santander Cultural, 2012, 116 p.

HUYSSSEN Andreas, *Twilight Memories : Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995, 292 p.

IZAIAS Fabiana, « A GUERRA DO LIXO: os catadores de lixo e a desativação do lixão do Jangurussu », In : *Anais do XI Encontro Estadual de História do Ceará- ANPUH-CE*, Quixada, 2008, 11 p.

JAREMTCHUK Dária, *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Mémoire de Master : Communication et art. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1999.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques. Une histoire transnationale 1848-1918* (vol. 1 of a 3 volume series : the Western avant-gardes 1848-1968), Paris, Gallimard (coll. Folio Histoire N. 249).

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. DA COSTA, Thomas. DOSSIN, Catherine. *Circulations in the Global History of Art*. Farnham, Ashgate, 2015

KIEFER Flávio, *MAM/MASP : paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Mémoire de Master : Architecture. Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998, ??? p.

KOTT Cristina, « “Un locarno de musée ?” Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l’entre-deux-guerres », In : Actes du colloque « *L’art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts* », 30-31 oct. 2008, HiCSA, Université Paris 1. [Consulté le 04/08/2013]. Disponible sur : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf>.

LARAIA Roque de Barros, *Cultura : um conceito antropológico*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001 [1986], 117 p.

LACROIX Laurie, « L’atelier-musée, paradoxe de l’expérience totale de l’œuvre d’art », In : *Revue Anthropologie et Sociétés*, Vol. 30, n° 3, 2006, p. 29-44. [Consulté le 22/06/2015]. Disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/014924ar>.

LE GOFF Jacques, NORA Pierre (dir.), *Faire de l’histoire* (Tome I : Nouveaux problèmes). Tome II : Nouvelles approches. Tome III : Nouveaux objets, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1974. 248 p.

_____, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, 409 p.

LÉVESQUE France, « La collection muséale d’art contemporain comme mémoire archivée ». In : *Culture & Musée*, Vol. 7, n° 1, 2006, p. 137-159.

L’ESTOILE Benoît de, *Le Goût des Autres. De l’Exposition coloniale aux Arts premiers*, Flammarion, 2010 [2007], 616 p.

LIMA Joana D’Arc de Sousa, *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos 1980*, Recife, Ed.Universitária da UFPE, 2014, 359 p.

LIMA Roberto Galvão, *Chico da Silva e a Escola do Pirambu*, Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

_____, *A Escola Invisível : Artes Plásticas em Fortaleza 1928-1958*, Fortaleza, Quadricolor editora, 2008, 215 p.

LOBÃO Ronaldo., « Resenha : The Time and the ther: how anthropology makes its object », In : *Caderno de campo*, n° 13, 2005, p. 177- 85.

LORENTE Jesús Pedro, « La “nueva museología” há muerto, ¡viva la “museología crítica”! », In : LORENTE Jesús Pedro, ALMAZAN David (dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009 [2003], p. 13-26.

_____, ALMAZAN David (dir.), *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009 [2003]. 410 p.

_____, « Nuevas tendencias en teoría museológica : A vueltas con la Museología crítica », In : *Museos.es*, n° 2, 2006, p.24-33.

_____, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Ediciones Trea, 2008, 359 p.

_____, « Los estudios de Museología en las universidades españolas », In : *Revista de Museología*, nº 47, 2010, p.72-80.

_____, *Manual de Historia de la Museología*, Gijón, Ediciones Trea, 2012, 112 p.

LOUREIRO Maristela Alberini, LIMA Sônia Albano de, « As cirandas brasileiras e a sua inserção no ensino fundamental e na formação docente », In : *Revista Todas as musas*, vol. 4, nº 2, São Paulo, Editora Todas as Musas, janv.-juin 2013, p.168-182.

LOUREIRO JÚNIOR Eduardo Américo Pedrosa, SANTOS Fabiano, BINDÁ Andréa Hávt, *Labirinto: me encontro nas coisas perdidas do mundo – educação e não-linearidade*. Thèse de doctorat : Sciences de l'éducation. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, 2004.

LOURENÇO Maria Cecília França, *Museus acolhem o Moderno*, São Paulo, Edusp, 1999, 293 p.

MAGALHAES Aline Montenegro, *O Culto da Saudade na Casa do Brasil : Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional (1922-1959)*, Fortaleza, Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006, 142 p.

MAGNO Luciano, *História da caricatura brasileira : os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Gala Edições de Arte, 2012, 528 p.

MALRAUX André, *O Museu Imaginário*, Lisbonne, Edições 70,2000 [1^{ère} édition en français : 1947], 245 p.

MELO e SILVA José Carlos de, SANTOS, Maria Salett Tauk. Comunicação e culturas híbridas: as reconversões culturais na cerâmica figurativa popular Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011, Universidade Rural de Pernambuco, Recife, PE

MENEZES Ulpiano Bezerra de, « Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico », In : *Anais do Museu Paulista - Nova Série*, vol. 2, São Paulo, jan./déc. 1994, p.9- 42.

_____, « Como explorar um museu Histórico? », In : *Museu paulista*, São Paulo Universidade de São Paulo, 1995, p. 25-29.

_____, « Memória e cultura material : documentos pessoais no espaço público », In : *Revista Estudos Históricos*, vol.11, nº 21, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 89-103.

MILLER Joana, *As Coisas : Os enfeites corporais e a noção de pessoa entre os Mamaindê (Nambiquara)*. Thèse de doctorat : Anthropologie. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, 351 p.

MIRANDA Rose Moreira de, *Informação e sites de museus de arte brasileiros : representação no ciberespaço*. Mémoire de Master : Sciences de l'information. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

MIYOSHI Alexander Gaiotto, *Arquitetura em suspensão : O edifício do Museu de Arte de São Paulo. Museologias e museografias*. Mémoire de Master : Histoire de l'art et de la culture. Campinas : Universidade de Campinas, 2007.

MONTEIRO Renata Felipe, *Um monumento ao sertão : ciência, política e trabalho na construção do Açude Cedro (1884-1906)*. Mémoire de Master : Histoire. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, 2012, 200 p.

MORTARA, Adriana. *Museus e coleções universitários : por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. Thèse de doctorat : Sciences de l'information. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2001, 311 p.

MOULIN Raymonde, « Le marché et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines », In : *Revue Française de Sociologie*, n° 27, 1986, p. 369-395.

_____, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, 437 p.

MOUTINHO Mário Casanova, « SOBRE O CONCEITO DE MUSEOLOGIA SOCIAL », In : *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 1, n° 1, Lisboa, 1993. [Consulté le 3/07/2014]. Disponible sur : <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/467>.

NASCIMENTO, Elisa Noronha, « A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu », In : *MIDAS*, n° 3, 2014. [Consulté le 29/06/2014]. Disponible sur : <http://midas.revues.org/563>.

NORA Pierre, « Pour une histoire au second degré », In : *Le Débat*, n° 122, Paris, Gallimard, nov.-déc. 2002, p.24-31.

_____, « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », In : NORA Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire, Tome I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVI-LII.

NUNES Hélio Alvarenga, *Pintura para catálogos : notas sobre o arquivamento da arte*. Mémoire de Master : Arts. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2009, 223 p.

OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of Curating*, JRP | Ringier & Les presses du réel, 2009, 243 p.

OLIVEIRA Emerson Dionisio Gomes de, *Memória e Arte : a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Thèse de doctorat : Histoire. Brasília : Universidade de Brasília, 2009, 315 p.

_____, « Resenha do livro de Mário Chagas, Há uma gota de sangue em cada museu : a ótica museológica de Mário de Andrade », In : *Cadernos de História*, vol. 5, 2008, p. 120-122.

OLIVEIRA Gerciane Maria da Costa, Chico da Silva : estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico. Mémoire de Master : Sociologie. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, 2010, 126 p.

PACHECO Lillian, *Pedagogia griô : a reinvenção da roda da vida*, Lençóis, Grãos de Luz e Griô, 2006, 174 p.

PADRÓ Carla, « La museologia crítica como uma forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflito e intercambio », In: LORENTE Jesús Pedro, ALMAZAN David (dir.). *Museología crítica y Arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009 [2003], p. 51-71.

PADULA Roberto Sanches, *Websites de museus de arte : uma abordagem da gestão cultural*. Mémoire de Master : Management. São Paulo : Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, 151 p.

PALACIOS Y OLIVARES Guillermo de Jesus, « Revoltas camponesas no Brasil escravista: a “Guerra dos Maribondos” (Pernambuco, 1851-1852) ». In : *Almanack Braziliense*, nº 3, mai 2006, p. 9-39. [Consulté le 16/01/2015]. Disponible sur : <http://www.revistas.usp.br/alb/article/view/11631/13400>.

PARCOLLET Rémi, *La photographie de vue d'exposition*. Thèse de doctorat : Histoire de l'art. Paris : Université Paris IV – Sorbonne, 2009, 3 vol. de 639, 284 et 195 p.

_____, « L'image de l'exposition et l'exposition comme image », In : PARCOLLET Rémi, THIEFFINE Maxime, SCHÖNWALD Cédric, OSTENDE Florence (dir.), *Un plan simple*, Paris, B 42, 2010, p. 8-23.

_____, « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial », In : GISPERT Marie, MURPHY Maureen (dir.), *Voir, ne pas voir, actes des journées d'étude*, Paris, 4-5 juin 2012.

PAZ Octávio, *Convergências : ensaios sobre arte e literatura*, traduit de l'espagnol par Moacir Werneck de Castro, Rio de Janeiro, Rocco, 1991 [1^{ère} édition en espagnol : 1991].

PETIT Sandra Haydée, *Pretagogia. Pertentencimento, Corpo-dança Afroancestral e Tradição Oral Africana de Professoras e Professores*, Fortaleza, Edição UECE, 2015, 261 p.

PEREIRA Marcelo de Andrade, « A dimensão performativa do gesto na prática docente », In : *Revista Brasileira de Educação*, vol. 15, 2010, p. 555-563.

PINHEIRO Ana Valeska Maia de Aguiar, « A Teia Relacional : entrelaçamentos entre políticas para as artes visuais e políticas de gênero ». In : *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador, 23 et 25 de mai 2007. [Consulté le 9/05/2014]. Disponible sur : <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AnaValeskaMaiadeAguiarPinheiro.pdf>.

POLLAK Michael, « Mémoire, oubli, silence », In : POLLAK Michael, *Une identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*, Paris, Métailié, 1993, p. 15-39.

PONTE Sebastião Rogério, *Fortaleza Belle Époque : reforma urbana e controle social (1860-1930)*, Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2010 [1999].

POULOT Dominique, « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », In : *Publics et Musées*, n° 2, 1992, p. 125-148.

_____, *Musée nation patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997, 406 p.

_____, *Musée et muséologie*, Paris, Editions La découverte, 2005, 122 p.

_____, « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine », In : *Socio-anthropologie*, n° 19, 2006. [consulté le 27/06/2015]. Disponible sur : <https://socio-anthropologie.revues.org/753>.

_____, *Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980 – 2010*, In : *Culture & Musées*, hors-série, GOTTESDIENER Hana, DAVALON Jean (dir.), *La museologie : 20 ans de recherches*, Ed. Association Publics et Musées, Université d'Avignon et Acts Sud, 2013, p. 189-204.

PRICE Sally, « A Arte dos Povos sem História », In: *Afro-Ásia*, n° 18, Salvador, UFBA, 1996, p.205-224.

QUET Mathieu, « La circulation des savoirs. Interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores. Frédéric DARBELLAY (éd.), Berne, Peter Lang, 2012 », In : *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 8, n° 1, 2014, p. 221-224. [Consulté le 15/04/2014]. Disponible sur : www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2014-1-page-221.htm.

RAMOS Everardo, *La gravure populaire au Brésil (XIXe-XX siècle) : du marché au marchand*. Thèse de doctorat : Études brésiliennes. Nanterre : Université Paris X, 2005, 461 p.

RAMOS Francisco Régis Lopes, *A danação do objeto : o museu no ensino de História*, Chapecó, Argos, 2004, 178 p.

RASPAIL Thierry, « I – Généralités sur le musée d'art contemporain, II – Généralités sur la collection », In : *Collection 1987*, Lyon, musée Saint-Pierre, 1987, p. 11-13.

RATTS Mariana, *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (2005-2007)*. Mémoire de Master : Arts visuels. Recife : Universidade Federal do Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, 2014, 105 p.

REIS Paulo Roberto de Oliveira, *Exposições de Arte. Vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Thèse de doctorat : Histoire. Curitiba : Universidade Federal do Paraná, 2005, 213 p.

- REWALD John (ed.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, Grasset, 1978, 346 p.
- REZENDE Antônio Paulo, *Desencantos Modernos : histórias a cidade do Recife na década de vinte*, Recife, FUNDARPE, 1997, 202 p.
- _____, *O Recife : histórias de uma cidade*, Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.
- _____, *Ruídos do Efêmero : Histórias de dentro e de fora*, Recife, Editora da UFPE, 2010, 200 p.
- RIBEIRO Marília Andrés, « Entrevista com Frederico Moraes : A Arte não pertence a ninguém », In : *Revista ufmg*, vol. 20, nº 1, jan./jun. 2013, p. 336-351.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit 1*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1983, 321p.
- RIDENTI Marcelo, « Cultura », In REIS Daniel Aarão (dir.), *Modernização, ditadura e democracia (1964 – 2010)*, São Paulo, Editora Objetiva, 2014, p. 233-284.
- RIOS Kênia Sousa, *Campos de concentração no Ceará : isolamento e poder na seca de 1932*, Fortaleza, Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.
- RODRIGUES Kadma Marques, *As cores do silêncio: Habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924 – 1958)*. Thèse de doctorat : Sociologie. Fortaleza : Universidade Federal do Ceará, 2006. 230 p.
- RUPP Bettina, « O curador como autor », In : *Revista Valise*, vol. 1, nº 1, Porto Alegre, juin 2011, p. 131-143.
- SALVANT Johanna, *Caractérisation des propriétés physico-chimiques des matériaux de peinture employée par Van Gogh : les peintures blanches*. Thèse de doctorat : Chimie. Paris : Université Pierre et Marie Curie, 2012.
- SALZSTEIN Sônia, *Arte, instituição e modernização cultural no Brasil: uma experiência institucional*. Mémoire de Master : Philosophie. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- SANT'ANNA, Sabrina M. P, « Pretérito do futuro : o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o seu projeto de Modernidade », In : *Revista de Ciências Sociais*, vol. 41, nº 1, 2010, p. 67-86.
- SANTOS Maria Célia T. Moura, *Repensando a Ação Cultural e Educativa dos Museus*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993a, 136 p.

_____, « A Escola e o Museu no Brasil : uma História de Confirmação dos Interesses da Classe Dominante », In : *Repensando a Ação Cultural e Educativa dos Museus*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993b, p. 23 ????

_____, *Processo Museológico e Educação: construindo um museu didático-comunitário, em Itapuã*. Thèse de doctorat : Sciences de l'éducation. Salvador : Universidade Federal da Bahia, 1995, ??? p.

SANTOS Fátima Verônica, « Contar histórias a partir da tradição Griot », In : *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2010. [Consulté le 04/03/2013]. Disponible sur : <http://portalabrace.org/memoria/vicongressoestudosperformance.htm>

SCHÄRER Martin R, « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », In: *Publics et Musées*, n°15, 1999, p. 31-43.

SCHWARCZ Lilia Moritz, *O Sol do Brasil : Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, 412 p.

_____, « Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em 'Novo Mundo dos Trópicos' », In : *Mal-estar na Cultura*, IFCH – UFRGS, 2010. [Consulté le 27/01/2013]. Disponible sur : <http://www.difusaocultural.ufrgs.br/adminmalestar/documentos/arquivo/Schwarz%20-%20adaptacao%20mesticagem%20tropicos>.

_____, « COMPLEXO DE ZE CARIOCA Notas sobre uma identidade mestiça e malandra », In : *Anais ANPOCS XXIX*, 1993, [Consulté le 5/02/2012]. Disponible sur : http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03

SILVA Filho Antônio Luiz Macêdo e, *Fortaleza : imagens da cidade*, Fortaleza, Museu do Ceará, 2001.

_____, *Paisagens do Consumo : Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra*, Fortaleza, Museu do Ceará/Secretaria da Cultura de Fortaleza e Desporto do Ceará, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *Perspective* [Enligne], 2 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2015, consulté le 15 janvier 2015. URL : <http://perspective.revues.org/3893>

SIMÕES Simone Ferreira Soares, *Jogo do Bicho. A Saga de Um Fato Social Brasileiro*, Editora Bertrand, 1993, 263 p. 325-241.

SOARES Márcia Fernandes Portela, *O que os olhos não vêem : reservas técnicas museológicas na cidade do Rio de Janeiro*. Mémoire de Master : Mémoire sociale. Rio de Janeiro : Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

SONTAG Susan, *Sur la Photographie*, Christian Bourgeois éditeur, 1983 [Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, 1977]. 281 p.

SOUSA Francisco Herbert Rolim de, *Grupo Aranha. Cotidiano Contemporâneo*, vol. I, 2008, p. 35-42.

SULZBACHER Tatiana Cavalheiro, *Laboratório no museu : práticas colaborativas dentro de instituições de arte*. Mémoire de Master : Arts visuels. Florianópolis : CEART/UEDESC, 2010, 61 p.

TCHERNIA-BLANCHARD Marie, « Résonances warburgiennes en France dans les années 1930 », In : *Images Revues*, Hors-série 4, 2013. [Consulté le 11/08/2016]. Disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/2917>.

TEIXEIRA Flávio Weinstein, *O Movimento e a Linha: Presença do Teatro de Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*, Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2007, 334 p.

TEJO Cristiana [et al.], *Uma história da arte? Fundação Joaquim Nabuco*, Editora Massangana, 2012, 98 p.

TOLEDO R. F., GIATTI L., PELICIONI M. C. F., « Urbanidade rural, território e sustentabilidade : relações de contato em uma comunidade indígena no noroeste amazônico », In : *Ambiente & Sociedade*, vol. XII, n° 1, Campinas, 2009, p. 173-88.

TURNER Victor, *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*, Rio de Janeiro, Vozes, 1974 [1^{ère} édition en anglais : 1969].

TURNER Victor, BRUNER Edward M (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana & Chicago, University of Illinois, 1986.

VIDAL Geneviève, « Le musée et la société de l'information », In : BALLÉ Catherine, CAILLET Elisabeth, DUBOST Françoise, POULOT Dominique, *Politique et musées*, Paris, L'Harmattan, Collection Patrimoines et Sociétés, 2000, 382 p.

VILLAS BÔAS Gláucia, « A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 -1951) », In : *Tempo Social*, vol. 20, n° 2, 2008, p. 197-219.

VARINE Hugue de, « Autour de la table de Santiago », In : *Revue Publiques & Musée*, n° 17-18, 2000, p. 180-181.

VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, « Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena », In : *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo, Cosac & Naify. 2002, p. 345-399.

_____, « Entrevista », In : *Primeiros Estudos*, n° 2, 2012, p. 251-267.

_____, *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*, traduit du portugais par Oiara Bonilla, Paris, Presses Universitaire de France, 2009 [1^{ère} édition en portugais : 1999], 203 p.

WERNER Michael, ZIMMERMANN Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », In : *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003 (58^e année), p. 7-36.

WICHMANN Siegfried, *Japonisme: the Japanese influence on western art since 1858*, London, Thames & Hudson, 1981.

WOOD Jon, « The Studio in the Gallery ? », In : *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London, Routledge, 2005, p. 158–169.

Sources consultées:

Académie des Lettres du Ceará :

Fond Milton Dias:

Correspondances, articles de journaux et albums de photographies.

Collection de la revue *Revista Clã de Literatura* :

[Numéros 1 à 29]

Archives particulières d'Heloísa Juaçaba

Correspondances

Documents relatifs à la gestion culturelle

Articles de journaux sur la culture et l'art

Archives particulières de Lívio Xavier Júnior

Correspondances

Documents relatifs à la gestion culturelle

Impressions de xylogravures

Institut José Xavier

Archives particulières du Minimuseu Firmeza

Collection de publications

Archives du Mémorial Antônio Martins Filho

Bulletins de l'UFC

Correspondances

Collection de publications des mémoires d'Antônio Martins Filho

Musée d'art de l'université fédérale du Ceará

Correspondances

Mémorial Photographique de l'UFC

Collections et collections avec photographies

Photographies de vue d'exposition d'Antônio Evangelista Bonfim et de Pedro Humberto (1957 – 2011)

Archive MAUC 50 ans

Journaux de l'archive particulière de Pedro Eymar

Fichiers d'artistes

Archives particulières de José Tarcísio

www.zetarcisio.art.br

Reproductions numérisées d'articles de journaux, pièces artistiques et photographies de processus créatifs

Archives particulières de Fernando Peres

Reproductions numérisées d'articles de journaux et de pièces artistiques

Archives du musée d'art moderne de Bahia

Photographies de vue d'exposition « Exposition Nordeste », de 1963, disponible sur :
www.bahiamam.org

Archives de l'Institut Lina Bo Bardi

Documents numérisés disponible sur: <http://institutobardi.com.br/>

Archives du musée d'art de l'USP gestion Walter Zanini

Photographies numérisées disponible sur: <http://www.mac.usp.br/>

Musée de l'image de l'inconsciente

<http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/index.php>

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2007/ju359pag12.html

CHAPITRE 1

CARVALHO Eleuda de, «Um museu hermético e estático», *O Povo*, [Caderno de Cultura e Arte], 28/09/1999, p. 4b-5b. Ce document est issu des archives personnelles d'Heloyza Juaçaba, de la section « *Sistema Estadual de Museus : 1980-1999* » (« Système régional des musées : 1980-1999 »).

Archives institutionnelles du MAUC, fichier « Documents Officiels/Création du MAUC », Résolution n°104, du 18 juillet 1961.

LEOMAR José, « A Essência da arte cearense », *Diário do Nordeste*, 19 mai 2007. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/essencia-da-arte-cearense-1.703132>. (Page consultée le 19/03/2013)

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. *As Artes de Zenon Barreto: traços, cores e formas*. Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2012. Coleção outras histórias. Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. *A fase renovadora da Arte Cearense*. Edições UFC, 1983. 136p. Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. *Artes Plásticas no Ceará*. Edições UFC, Cadernos do NUDOC, Departamento de História, 1992. 54p. Bibliothèque et archives du Minimuseu Firmeza.

RESENDE Ricardo, “Fortaleza em tempos de guerra”, sempre. In: ROLIM Herbert (dir.), *Da casa para o mundo do mundo para casa, 1980, 2009*, p. 114-117.

CHAPITRE 2

MARTINS FILHO Antônio, « Universidade e Desenvolvimento », *Revista CLÃ*, 1960, p. 94-101. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

CAL Ernesto Guerra, *Revista CLÃ*, 1960, p 103. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

MONTEIRO Adolfo Casais, *Revista CLÃ*, 1960, p 104-105. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

AMADO Jorge, *Revista CLÃ*, 1960, p. 105. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

ESTRIGAS Nilo Firmeza, *Arte Ceará, Mário Baratta: o líder da renovação*, Fortaleza, Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Coleção outras histórias, 2004. Entretien d'Aldemir Martins réalisé par Mário Baratta, et publié par Estrigas (Archives du Minimuseu Firmeza, Édition du Museu do Ceará).

ESTRIGAS Nilo Firmeza, *O salão de Abril (1943 – 2009)*, Fortaleza, Editora La Barca, 2^o Edition révisée e augmentée par Flávia Jordana e Janaína Muniz, 2009. Archives du Minimuseu Firmeza.

ESTRIGAS Nilo Firmeza, *Arte e crítica*, Fortaleza, coédité par Secult et Edições UFC, 2009. Estrigas (Archives du Minimuseu Firmeza).

BANDEIRA Antônio, Interview pour le journal *O Unitário*, Fortaleza, daté du 13/03/1945. Archives du MAUC. Fichier d'artistes: Antônio Bandeira.

DIAS Milton, « Conversa com Zenon Barreto », *Revista CLÁ*, 1966, p. 101. Source provenant des archives de la *Biblioteca da Academia Cearense de Letras* (bibliothèque de l'Académie des Lettres du Ceará).

PONTES C., « Momento Literário », *O Povo*, 11/07/1961. Document issu des archives du MAUC (fichier n°1, « journaux et revues », DOC 01/73).

Archives personnelles de l'artiste Zé Tarcisio, en ligne. Exposition « *Sertão Litoral* » organisée au Centre Dragão do Mar. Disponible sur : http://www.zetarcisio.art.br/sigami_zt/pesquisa/lista.php.

MENDONÇA C. X. de, « Impecável Geometria : Sérvulo Esmeralda Enfeita Fortaleza », [In : revue *Veja*, du 30/01/1985] In : *Sérvulo Esmeraldo*, São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2011.

BO BARDI Lina, Texte de présentation de l'exposition « *Nordeste* » au Museu do Unhão, en 1963. Archives particulières de Lívio Xavier Júnior.

CARVALHO, Gilmar de. (org.) *Noza, o escultor do Padre Cícero*. Fortaleza, Edições UFC; Expressão Gráfica e Editora, 2014.

CHAPITRE 3

XAVIER JÚNIOR Lívio, « Lettre du 13 octobre 1961 », signée par Lívio Xavier Júnior (lettre de 3 pages). Archives institutionnelles du MAUC, fichier : « Correspondances de 1961/1962 entre Lívio Xavier Júnior et Antônio Martins Filho ».

ESTRIGAS Nilo Firmeza, *A arte na dimensão do momento. Registros de 1951 – 1971*, Volume 1, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2002.

ESTRIGAS Nilo Firmeza, *A arte na dimensão do momento. Registros de 1973 – 1994*, Volume 2, Fortaleza, Imprensa Universitária, 2002.

CARVALHO, Gilmar de. *A Grande Arte de Estrigas: Memória Crítica*. – Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009. 104p.

CHABLOZ Jean-Pierre, « Un indien brésilien ré-invente la peinture », In : *L'Illustré*, n° 36, Lausanne, 5 septembre 1967 [1952].

COSTA Pedro Eymar, Biographie écrite dans un document sous format Word, envoyée à nos soins par correspondance électronique, datée de mars 2014.

ROCHA Natércia, « Lápis Carvão : Arte Carbonizada », *Diário do Nordeste*, 30/11/2010. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/arte-carbonizada-1.702489>. (Page consultée le 30/01/2015)

POIRIER Matthieu, « Os Excitables de Esmeraldo, ou cinetismo em viveiro », In : *Sérvulo Esmeraldo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2011, p. 119.

MARTINS FILHO Antônio, *Menoridade, 1904-1925*, vol.2, tome 1, Fortaleza, Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1991. (Archives du Mémorial de l'UFC).

MARTINS FILHO Antônio, *Maioridade, 1926-1955*, vol.2, tome 2, Fortaleza, Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1994. (Archives du Mémorial de l'UFC).

MARTINS FILHO Antônio, *Maioridade, 1956-1974*, vol. 3, Fortaleza, Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1994b. (Archives du Mémorial de l'UFC).

MARTINS FILHO Antônio, *Maturidade, 1975-1994*, Fortaleza, Imprensa da Universidade Federal do Ceará, 1994c. (Archives du Mémorial de l'UFC).

CHAGAS Mário. Vidéo, enregistrée et mise en ligne le 18 mai 2012, de la conférence du professeur Mário Chagas intitulée : « Temos potência para a necessária indignação

museal ? Os 40 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile ». Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=E9uFkAF54vQ>.(Consultée le 18/05/2014)

CHAPITRE 4

XAVIER JÚNIOR Lívio, « Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université, Antônio Martins Filho », écrite le 25 janvier 1961 à Madrid. Archives du MAUC.

XAVIER JÚNIOR Lívio, « Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université Antônio Martin Filho », écrite à Madrid et datée du 5 juin 1961. Archives du MAUC.

ESMERALDO Sérvulo, « Rapport de voyage adressé au président de l'université Antônio Martin Filho », écrit à Paris et datée du 7 septembre 1961. Archives du MAUC

XAVIER JÚNIOR Lívio, « Lettre de Lívio Xavier Júnior adressée au président de l'université Antônio Martin Filho », écrite à Paris et datée du 13 octobre 1961. Archives du MAUC.

MARTINS FILHO Antônio, « Télégramme du président de l'université Antônio Martins Filho adressée à Lívio Xavier Júnior », écrit à Fortaleza et datée du 29 décembre 1961. Archives du MAUC.

CARDOSO Gleudson Passos. « A República do Povo », In : *O Povo*. [Page consultée le 7/12/2012]. Disponible sur : <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/05/19/noticiasjornalvidaarte.2841669/a-republica-do-povo.shtml>.

CHAPITRE 5

Fiches de l'inventaire des collections du MAUC.

XAVIER JÚNIOR Lívio, Rapports de voyages de Lívio Xavier Júnior, avec la documentation des rapports comptables. Projet 50 ans du MAUC, fichier « Rapports ». 1961.

XAVIER JUNIOR Lívio, TEIXEIRA Floriano, Rapports d'activités comptables, 1960, 1961 et 1962. « Musée d'art – registre des objets acquis par Floriano Teixeira et Lívio Xavier Júnior et rapport d'activités comptables référant ». Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.

ESMERALDO Sérulo, Lettre de Sérulo Esmeraldo adressée au président de l'université Antônio Martin Filho, écrite à Paris et datée du 15 octobre 1958. Archives du MAUC Antônio Martins Filho. Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará, Correspondances 1958. Projet 50 ans du MAUC.

IPHAN/DPI, *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois. Princípios ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil*, 2010. Disponible sur: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_OsSambasAsRodasOsBumbas_2Edicao_m.pdf.

CARVALHO Gilmar de, Texte de présentation de la réédition datant de 2012 des albums de xylogravure de Lino, Mestre Noza, José Caboclo da Silva et Walderêdo Gonçalves. Archives du MAUC 2012.

Catalogues des expositions de gravures populaires brésiliennes en Europe 1961. Projet 50 ans du MAUC. Archives du MAUC

FIGUERÔA José, Catalogue de l'exposition « Figueroa » (du 28 septembre au 10 octobre 1961). Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».

Catalogue de l'exposition « Affiches européennes d'art » (du 2 au 27 septembre 1961). Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».

Catalogues 1957 – 2011. Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».

XAVIER JÚNIOR Lívio, Lettre-rapport. Liste abrégée du matériel envoyé. Lívio Xavier Júnior non datée. Projet 50 ans du MAUC, fichier « correspondances de Lívio Xavier Júnior et de Sérulo Esmeraldo. Archives institutionnelles du MAUC, lettre-rapport.

DIAS Milton, Rapports d'activités comptables, 1960, 1961 et 1962 – « Musée d'art – registre des objets acquis par Heloysa Juaçaba et rapport d'activités comptables référant ». Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.

TEIXEIRA Floriano, Lettre de Floriano Teixeira adressée à directrice du MAUC Zuleide Martins, écrite à Salvador, du datée du 21 janvier 1967. Archives du musée d'art de l'université fédéral du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ».

TEIXEIRA Floriano, Lettre de Floriano Teixeira adressée à directrice du MAUC Zuleide Martins, écrite à Salvador, du datée du 6 août 1969. Archives du musée d'art de l'université fédéral du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ».

TEIXEIRA Floriano, Lettre de Floriano Teixeira adressée à directrice du MAUC Zuleide Martins, écrite à Salvador, non datée. Archives du musée d'art de l'université fédéral du Ceará, fichier « correspondances de Zuleide Martins ».

CHAPITRE 6

Catalogues 1957 – 2011. Archives institutionnelles du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ».

Liste des expositions du MAUC. Projet 50 ans du MAUC. Archives du musée d'art de l'université fédérale du Ceará.

BANDEIRA Antônio, Catalogue d'exposition d'ouverture du Musée d'Art Moderne de Bahia, 1963.

Catalogues de l'exposition « Gravure populaire brésilienne » à l'étranger. Documents numérisés, archives du MAUC.

Archives du musée d'art de l'université du Ceará, catalogue « Gravure populaire brésilienne à l'étranger », imprimé à l'UFC, avec un texte d'Etta Becker-Donner, daté de mars 1962. Bibliographie rédigée par Christian F. Feest.

Archives du musée d'art de l'université du Ceará, catalogue « Gravure populaire brésilienne à l'étranger », imprimé à l'UFC. Projet 50 ans du MAUC, fichier « expositions gravure populaire brésilienne ».

ANDRADE Mário, « Museus populares », In : *Problemas*, n° 25, São Paulo, jan.1938, p. 53-55.

Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ». Catalogue de l'exposition de gravures japonaises de l'école ukiyo-e, daté de 1963. Traduit par nos soins.

Gravures sur bois Japonaises. Exposition Itinérante de L'UNESCO, Imprimerie Lahure pour l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 1954.

Archives du MAUC, projet 50 ans du MAUC, fichier « catalogues ». Gravures internationales, 1991.

M. B. Gomes de Matos *Via Corpus*. Projet Balbucios. Código do Projeto: HEOO. 2005. PJ0109. Directeur de recherche: Antônio Wellington de Oliveira Junior, Faculdade de Comunicação Social, UFC, Fortaleza : 2005. In : *Anais do XIV Encontro de Extensão da UFC*. Disponible sur : http://www.prex.ufc.br/formularios/ANAIS%20ENCONTRO_2005.pdf. (Page consultée le 9/04/2015)

CHAPITRE 7

fichier « Chico da Silva », Archives du MAUC.

PERES, Fernando. Dialogue au travers du système de communication du réseau social en ligne du Facebook avec Fernando Peres, datée du 24 avril 2015, à propos de son expérience artistique et de sa relation avec les ateliers. Reproductions numérisées d'extraits de journaux, de pages de ses agendas, parmi d'autres documents. Archive privée de Fernando Peres.

CAVANI J, « Peres mistura vida e obra em sua estreia no circuitão », *Diário de Pernambuco*, non daté. Archives particulières de l'artiste Fernando Peres

Photographies publiées sur le site web du musée, dans la liste des collections, collection « Chico da Silva », page internet « Francisco da Silva à l'UFC ». Disponible sur : www.mauc.ufc.br. (Page consultée le 22/04/2013)

Jean-Pierre Chabloz « Un indien brésilien ré-invente la peinture », In : *Cahiers d'art*, 1952.

ELOY Eduardo, *Ateliê*. Disponible sur : <http://www.eduardoeloy.art.br/o-artista/atelier/>.
(Page consultée le 2/10/2013)

BEZERRA Leonardo, « Representantes da velha e nova guarda da gravura no Ceará », *Diário do Nordeste*, 17/03/2015. Disponible sur : <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/matrizes-da-gravura-cearense-1.1245613>. (Page consultée le 18/03/2015)

« *Encontros contemporâneos da Arte* » (Rencontres contemporaines de l'art) *Matizar* et *Automática*, Disponible sur : <http://matizar.com.br/projeto/encontros-contemporaneos-da-arte> et sur <http://encontros.art.br/domingos-no-mam>. (Pages consultées le 26/03/2015)

DIÓGENES Glória, « Fluxos da Arte e da Vida », *O Povo*, 10/11/2013. Disponible sur : <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/11/09/noticiasjornalvidaarte,3160361/fluxos-da-vida-e-da-arte.shtml>. (Page consultée le 10/08/2014)

Catalogue de l'Exposition Xilo Gravura Cearense Imagem Atural. (30 mars a 20 avril 2015) Fundação Joaquim Nabuco. Espaço Mauro Mota – Indec. 1995.

CHAPITRE 8

Entretien concédé par Máira Ortins par messages de courrier électronique entre le 16 et le 17 octobre 2013. Máira Ortins est une artiste et a travaillé au MAUC en tant que stagiaire au cours de ses études de lettres au sein de l'UFC.

O Pátio, « onde a gente se toca », Labirinto. Disponible sur: <http://www.patio.com.br/labirinto/index.htm> page consulté le 04/06/2015. Le site de l'exposition : <http://www.patio.com.br/labexpo/> Photos.

Témoignage de Regina Casé pour le documentaire Um domingo com Frederico Moraes, réalisé par Guilherme Coelho. On peut voir la bande-annonce de ce film documentaire sur : <https://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4>. (Page consultée le 9/03/2015)

CHAPITRE 9

MENEZES Sávio Sampaio, Dialogue au travers du système de communication du réseau social en ligne du Facebook avec Sávio Sampaio Menezes, datée du 2 a 8 juin 2015

KARAM Patrícia, « *O passado na rede* » (« Le passé en ligne »), *O Povo Caderno* 3 daté du 4 avril 2001.

HUMBERTO Pedro, Entretien de Pedro Humberto enregistré dans la salle de recherche du MAUC. Reproduction autorisée par Pedro Humberto.

ARAUJO Mayara, « Arte, realidade, emoção », *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 20/10/2010.

BATISTA Raphaelae, « Catadores do Jangurussu: imersãona vida », *Blog Incursão*, 2010 Disponible em <http://incursao.wordpress.com/tag/descartes-gadelha/>

MACEDO Carlos, « A oficina do Mestre Descartes Gadelha », *Blog do Laprovitera - Coluna do Macêdo*. Sábado, 25/02/2012. Disponible sur: <http://laprovitera.blogspot.fr/2012/02/oficina-do-mestre-descartes-gadelha.html>

SOBREIRA Geni, « MAUC – Catadores de Jangurussu – Descartes Gadelha », *Blog Turismo Cultural Sustentável de base Comunitária*, 19/10/2010. Disponible sur: <http://genisobreira.blogspot.fr/2010/10/o-museu-de-arte-da-universidade-do.html>

SOBREIRA Geni, « Apresentação do Maracatu Solar e Catadores do Jangurussu - Obras de Descartes Gadelha nesta Segunda 18/10 no MAUC », *Blog Turismo Cultural Sustentável de base Comunitária*, 15/10/2010. Disponible sur: <http://genisobreira.blogspot.fr/2010/10/apresentacao-do-maracatu-solar-e.html>

SOLAR. Associação Cultural Solidariedade e Arte. Maracatu Solar. Blog <http://ong-solar.blogspot>