



Jean Galard¹

Modernité, Modernités

Pour Celso F. Favaretto

À l'entrée dans l'an 2000 ou, pour le dire plus pompeusement, à l'aube du III^{ème} millénaire de l'ère chrétienne, le musée du Louvre organisa, principalement avec ses propres collections, une exposition intitulée *L'empire du temps, mythes et créations*. Elle rappelait les grands mythes des civilisations antiques, en mettant en évidence leur pérennité et en montrant des œuvres d'art que des mythes et des légendes immémoriaux avaient inspirées. Cette exposition allait être suivie d'une autre, de thème voisin, en 2000-2001, *D'après l'Antique*, où il s'agissait cette fois d'établir la continuité qui a relié des chefs-d'œuvre de l'Antiquité, essentiellement grecque et romaine, et des créations de l'Occident moderne, y compris sur le mode de l'hommage et celui du détournement parodique, jusqu'à nos jours. On pourrait croire que le musée, face au désarroi que risquait de provoquer le changement de millénaire, avait voulu se hâter de remémorer la fondamentale (et rassurante ?) permanence de la haute culture.

Le projet d'un colloque sur le thème de la rupture et de la discontinuité dans la vie artistique s'est imposé, à l'époque, non pas tant dans le but de contredire l'intention

¹ Philosophe et historien de l'art. Il a enseigné l'Esthétique au Département de Philosophie de l'Université de São Paulo, Brésil, entre 1968 et 1971. Directeur de divers centres culturels français dans des villes telles que Casablanca (Maroc), Niamey (Nigeria), Istanbul (Turquie), Mexico et Amsterdam (Pays-Bas). Créateur et directeur (1987-2002) du Service Culturel du Musée du Louvre. Il a publié : *Les mots du Louvre* (Actes Sud, 2003); *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique* (Musée du Louvre, 2002); *A beleza do Gesto* (Impressions nouvelles, 1986; EDUSP, 1997); *La Beauté à outrance. Réflexions sur l'abus esthétique* (Ed. Unifesp, 2012). E-mail : jeangalard@yahoo.fr.

de ces expositions opportunes, que dans celui de mettre à l'épreuve les deux concepts antagonistes, celui de rupture, apparemment indispensable pour définir des "périodes" en histoire, et celui de continuité auquel les historiens (ce que sont aussi les conservateurs de musées) recourent pour corriger les fractures qu'ils ont d'abord établies. Le XXe siècle compte de nombreux mouvements qui ont proclamé leur volonté de rompre avec le passé et de produire du nouveau. Le siècle dernier fut longuement occupé par ce que Harold Rosenberg a pu appeler *The Tradition of the New*, jusqu'à en faire le titre d'un célèbre recueil d'articles publié en 1959. Mais, quand une date cruciale est proposée, celle d'un important commencement, celle d'une "charnière" ou d'un "tournant", aussitôt s'élèvent les voix des érudits qui font état de précédents, de prémices, de causes lointaines ou prochaines.

Ce colloque eut lieu les 26 et 27 mai 2000, dans le grand auditorium du musée du Louvre, et les Actes en furent édités conjointement par ce musée et par l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris en 2002, sous le titre *Ruptures. De la discontinuité dans la vie artistique*. Parmi les quatorze orateurs qui se sont succédés au cours de ces deux journées, Daniel Arasse (École des hautes études en sciences sociales, Paris) examina l'invention de la perspective régulière en peinture, à Florence, dans le premier tiers du XVème siècle, comme la "rupture historique" qu'elle a effectivement instaurée. Michael Zimmermann (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München) analysa le maniérisme du XVIème siècle italien comme le début d'un art qui fait la démonstration de sa propre puissance et de son autonomie. Giorgio Muratore (Sapienza Università di Roma), sévère à l'égard des déclarations bruyantes de Filippo Marinetti, s'attacha à réinsérer le mouvement futuriste italien dans l'histoire effective d'une modernisation qui concernait notamment l'architecture réelle et la nouvelle organisation de la ville. Plusieurs conférences s'appliquèrent à distinguer l'ordre du savoir, où le concept de rupture peut avoir un sens précis, et le champ pratique où le même concept devient très flou. Jacques Rancière (Université Paris-VIII), au contraire, montra que l'énoncé de la rupture n'est pas hétérogène aux pratiques de l'art: c'est lui – ce discours de désignation de la rupture – qui fait la visibilité de la *chose de l'art*, puisque celle-ci s'avère "par la différence de sa manière d'être avec ce qui n'est pas elle: ce qui *n'est pas* de l'art ou ce qui *était* de l'art". Léon Kossovitch (Universidade de São Paulo, USP), de son côté, mena sur la notion de discontinuité et contre l'usage des "périodes" une très complexe et fascinante réflexion.

Dans cet ensemble, d'exposés, Celso Favaretto apporta une contribution qui visait à définir la singularité de la rupture moderniste au Brésil et à en préciser les moments. Il mentionna, bien entendu, la *Semaine d'art moderne* qu'organisèrent les modernistes du 11 au 18 février 1922 au Théâtre municipal de São Paulo: "ligne de

partage qui marque le début de la modernité artistique au Brésil et donc la rupture avec l'art du passé." Mais il n'omit pas de rappeler aussi l'exposition de Lasar Segall à São Paulo puis à Campinas, en 1913, lors de son premier séjour au Brésil. Et il insista sur l'exposition d'Anita Malfati, en décembre 1917 et janvier 1918, exposition qui avait provoqué des réactions agressives (quand celle de Lasar Segall eut peu de répercussion auprès du public), mais "première manifestation explicite de l'art moderne au Brésil et préfiguration de la rupture moderniste qui se produira en 1922." Celso tint à montrer que "la question de la modernité" est une donnée fondamentale dans la production culturelle depuis les premières années du siècle, et non une brusque découverte du groupe de São Paulo au tournant de la décennie des années 1920. La nouveauté cependant, dit-il, est que, à partir de 1922, il est acquis qu'il faudra désormais compter avec un "impératif de modernité", entraînant une érosion de la discipline académique, avec un nécessaire renouvellement thématique et avec la défense d'une culture nationale (d'ailleurs la semaine de 1922 célébrait aussi le centenaire de l'indépendance du Brésil). Le modernisme brésilien possède, tout à la fois, un caractère collectif (Mário de Andrade souligna ce fait dans une conférence de 1942) et une aspiration nationale. Celso cita quelques uns des grands noms et des œuvres majeures qui illustrent ce mouvement – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Cícero Dias, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, etc. – depuis les années 1920 et pendant les décennies suivantes.

Il est évident que l'entreprise de synthèse, concernant l'art moderne au Brésil, à laquelle Celso accepta de se livrer à la demande du Louvre, ne peut pas présenter le même intérêt pour les lecteurs d'une revue telle que *Limiar*, familiers des récits de cette aventure, et pour les auditeurs d'une conférence en France, désireux d'apprendre à mieux connaître, et pour certains de découvrir, ce que son titre promettait.

La promesse, il est inutile de le dire, fut parfaitement tenue. Le propos fut précis et, malgré le foisonnement du matériau, il fut aisément compréhensible,

ce qui n'est pas étonnant quand on sait que Celso joint à son intérêt pour la philosophie de l'art une aptitude non moindre pour la philosophie (et la pratique) de l'enseignement et de l'éducation.

Si l'on revient maintenant sur la question de la rupture et de la consistance de cette notion, on peut remarquer que l'analyse, concernant l'histoire de l'art moderne brésilien, se complexifie nécessairement si l'on entre dans les méandres et les dédales de la réalité. L'épopée de la rupture moderniste se fragmente en de multiples péripéties. La grande période qu'elle ouvre va se scinder en de nombreuses sous-périodes. Après la "situation de rupture moderniste des années 1920", voici la "période de construction de la modernité des années 1930 et 1940", période de consolidation,

de réalisation d'œuvres et d'institutionnalisation. Tantôt le caractère social est dominant (avec Di Cavalcanti et Portinari, considérés comme "des artistes modernes emblématiques jusqu'à la fin des années 1940". Tantôt ce sont des aspects formels qui prévalent ("entre la fin des années 1940 et le début des années 1950"). Rupture encore, au sein du modernisme, que celle des acteurs de l'art concret (ceux du groupe *Noigandres*, puis *Invenção*, et ceux du groupe si bien nommé *Ruptura*). Rupture à nouveau que celle de l'art néo-concret qui se forme à Rio de Janeiro, "à la fin des années 1950 et au début des années 1960", avec Lígia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica et d'autres, réunis dans le *Grupo Frente*, contestant le rigorisme des tenants paulistes de l'art concret.

Il semble, à suivre le texte de cette conférence, que la vie artistique brésilienne se précipite sans cesse d'une phase datée à une autre, d'une demi-décennie à la suivante, avec rapidité, avec une sorte d'affolement, comme s'il fallait rattraper quelque temps perdu. Ou bien, plutôt, comme s'il fallait se hâter de précéder le destin qui va surgir sous forme du coup d'État de 1964. Mais non: la crise des avant-gardes constructivistes avait déjà eu lieu "autour de 1962", dit Celso, qui reconnaît d'autre part qu'en 1965 s'ouvre "la période la plus féconde de l'art brésilien, peut-être même la plus originale en termes de propositions expérimentales". Le durcissement de la dictature militaire en décembre 1968 pèse lourdement sur la vie culturelle du pays, obligeant des artistes à se réfugier à l'étranger. Cependant un nouveau mouvement est déjà né, porté par un désir de rénovation esthétique et par un sentiment éthico-politique: ce sera l'expérimentation "tropicaliste".

Ici se termine le compte rendu ultra sommaire, et donc fatalement déformé, de la conférence prononcée à Paris en mai 2000. Comme on le sait, le livre sur le tropicalisme (*Tropicália, Alegoria, Alegria*) avait alors plus de vingt ans. Et le livre sur Hélio Oiticica était paru depuis près de dix ans. Ce livre avait été publié à São Paulo en 1992 sous le titre *A Invenção de Helio Oiticica*, en même temps que se tenait à Paris, à la Galerie nationale du Jeu de Paume, une importante rétrospective des œuvres de l'artiste (rétrospective qui allait être présentée aussi à Rotterdam, à Barcelone, à Lisboa).

La réflexion de Celso Favaretto sur le tropicalisme et, plus particulièrement, sur Hélio Oiticica ne constitue pas, chez lui, un "tournant" ou une nouvelle "phase". Cette réflexion est ancienne et elle est devenue permanente. Toutefois elle est menée de front avec la pensée et le sentiment de la discontinuité historique. On est bien obligé d'admettre qu'aux yeux de Celso la grande époque du modernisme est *suivie*, au sens d'un décalage chronologique, par celle du tropicalisme, mais celui-ci n'est-il pas lui-même fondamentalement moderne ? Un doute nous saisit au sujet de la présentation

de *A Invenção de Hélio Oiticica* par Celso Lafer qui, sur la fin de son texte, ou plutôt à la fin de l'extrait utilisé par l'éditeur pour la couverture du livre, paraît considérer celui-ci comme un témoignage possible de "l'émergence d'un post-moderne au Brésil". En réalité, Celso Lafer pensait plutôt, probablement, que ce travail sur Oiticica allait apporter un élément utile au débat alors en cours sur la question d'une post-modernité brésilienne. Quant à Celso Favaretto, il n'est pas plausible qu'il ait ressenti lui-même le tropicalisme comme une étape postérieure à l'émergence et au développement de l'esprit moderne. Il s'est même explicitement prononcé contre l'idée d'une telle succession. Celso semble avoir un certain penchant pour le découpage du temps en phases et en épisodes datés. Mais c'est peut-être une propension à l'exactitude due à sa vocation en quelque sorte didactique. N'est-il pas plutôt intéressé, au même titre, par tous les *écarts* dont la vie est toujours capable ? Écarts vis-à-vis de l'académisme dans les manifestations diverses de l'art moderniste. Écarts vis-à-vis du commerce de l'art, des musées et des catégories habituelles de la création dans les *Manifestações Ambientais* de Oiticica, explorant l'expérience quotidienne et les menus objets ordinaires qui sont des « événements poétiques ». Écarts vis-à-vis de la culture officielle, instituée et figée, grâce à la mobilisation du corps en particulier et à la volonté de participation en général, propres au tropicalisme. Celso n'est-il pas un homme constamment attentif à ce qui remue et éclot dans les marges, fidèle en permanence à tout ce qui affirme une discontinuité par rapport aux pérennités imposées ? Aussi est-il un sympathisant et même un adepte des *ruptures*, non pas de toutes celles qui opèrent une coupure historique entre un avant et un après (car il y a des coupures malfaisantes, dont on ne peut pas être adepte, comme le sont par exemple les coups de force dictatoriaux), mais plutôt de celles qui, à tous moments, séparent la discrète vitalité créatrice et le tonitruant pouvoir conservateur. Ce pouvoir étant multiforme, les types de distances prises à son égard le sont tout autant. La modernité n'est donc pas la qualité d'un moment singulier. Il y a *des modernités*, de différents caractères, qui peuvent fort bien se produire et persister simultanément.

La rupture dont il est question dans le livre le plus récent de Celso, qui est composé d'articles parus auparavant notamment dans la revue d'histoire de l'art *Modos*, semble particulièrement réfractaire à la datation. Il s'agit d'une discontinuité qui se creuse entre la culture dominante et une culture minoritaire ou marginale, celle-ci se trouvant, en l'occurrence, fort difficile à fixer entre deux dates. L'opposition entre culture dominante et culture dissidente a sans doute toujours existé dans l'histoire sous différentes formes et diverses appellations. Cependant, dans son livre de 2019, *A contracultura, entre a curtição e o experimental*, Celso se montre assez prudent pour situer son propos, selon son habitude, sur une période resserrée: "entre la fin de la

décennie de 1960 et le milieu de celle de 1970". Il se montre d'autre part assez réfléchi pour reconnaître l'importance des initiatives officielles qui ont donné naissance à des organismes tels que l'Instituto Nacional do Cinema, Embrafilme, Funarte... Dans cette période approximativement délimitée, la "contre-culture" est moins caractérisée par des œuvres d'un genre inédit, que par des attitudes et des comportements, ceux d'une "vie ouverte, libérée du rationalisme, de l'autoritarisme, du moralisme". Les acteurs de la contre-culture de ce temps sont moins occupés à la définition d'une nouvelle esthétique des œuvres d'art qu'à la recherche d'une nouvelle éthique personnelle, faite non seulement de relations affectives, amoureuses et sexuelles plus libres, mais aussi de nouvelles façons de se vêtir, de se nourrir, etc. Et Celso a raison de marquer, en historien-sociologue, non seulement l'apparition patente de cette période mais aussi son extinction diffuse, puisqu'il note à juste titre que les modes vestimentaires, alimentaires, sensorielles, etc., alors en vigueur, furent rapidement récupérées au profit du marché des produits de consommation et en faveur de la société du spectacle. Plus durables peut-être et encore plus difficiles à cerner sont les traits d'une "nouvelle sensibilité", qui appartiendrait aussi à cette contre-culture, traits qui pourraient se rapporter à des valeurs proches de celles du surréalisme et qui s'épanouissent au Brésil sous les formes plus spécifiques d'un art ludique, plaisamment expérimental et offert à la jouissance (s'il est vrai que le mot, assez énigmatique pour un étranger, de "curtição" s'avère assez proche en brésilien de celui de "fruição")... De même que l'invention tropicaliste de Hélio Oiticica avait été désignée par des critiques et des journalistes auxquels Celso Lafer pensait (mais auxquels l'autre Celso s'opposait) comme l'émergence d'un "post-moderne" au Brésil, de même cette contre-culture est qualifiée par Celso Favaretto de "post-tropicaliste".

Ainsi se succèdent les prémices d'ères nouvelles, puis leurs dilutions et les amorces de leur postérité elle-même provisoire. Ainsi vont les promesses d'innovation et de modernité, bientôt suivies de leurs analyses posthumes

À la fin du récent livre de Celso, les expériences contre-culturelles dont il a été question jusque là, et dont il est dit qu'elles se diluèrent elles aussi avec le temps (le temps de la redémocratisation commençante), ont cependant connu un "destin ambigu": elles furent pour partie récupérées par le système culturel industriel, et pour une autre part elles s'incorporèrent dans une nouvelle culture vivante, une culture en mouvement, et littéralement selon les mots conclusifs de ce livre, "en transit entre le moderne et le contemporain ».

Ajoutons ici une remarque qui ne se veut nullement une objection au travail récapitulatif de Celso, mais une interrogation qu'il a le grand mérite de susciter. Ce "contemporain" vers lequel le mouvement antérieur se dirigeait, ce contemporain

auquel nous sommes maintenant par définition parvenus, va-t-il à son tour constituer une "période" ? Quand donc a commencé l'époque contemporaine que nous vivons ? La question, énoncée abstraitement, a peut-être un aspect oiseux, mais elle se pose pratiquement par exemple quand il faut, en histoire de l'art et en organisation culturelle, déterminer les années que va couvrir un musée d'art moderne et le champ chronologique (nécessairement mouvant) dans lequel s'établira la validité d'un musée d'art contemporain. Demain, cela est littéralement indiscutable, le contemporain d'aujourd'hui sera passé. Sera-t-il devenu moderne ? Nos successeurs sauront-ils déterminer les limites temporelles de notre contemporanéité ? Cette interrogation est provoquée et alimentée par la façon dont Celso fait glisser ses lecteurs de la modernité vers des modernités qui se succèdent, qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui composent, à la fois *tour à tour* et *en même temps*, notre présent vivant.

Paris, 20 avril 2021.